14ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Ιστορίες, παραδόσεις, μεταπλάσεις»

Άρτα, 26-27 Νοεμβρίου 2022

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ιωάννης Φούλιας, Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, Δημήτρης Έξαρχος

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

14ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Ιστορίες, παραδόσεις, μεταπλάσεις»

Άρτα, 26-27 Νοεμβρίου 2022

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, Δημήτρης Έξαρχος

Υπεύθυνος γενικού συντονισμού του συνεδρίου

Αθανάσιος Τρικούπης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου

Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Δημήτρης Έξαρχος, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Κώστας Καρδάμης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Γιώργος Σακαλλιέρος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου

Νικόλαος Ανδρίκος
Κυριάκος Καλαϊτζίδης
Γεώργιος Κοκκώνης
Λορέντα Ραμοπούλου
Μάρκος Σκούλιος

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

Ιωάννης Φούλιας, Εμμανουήλ Γιαννόπουλος και Δημήτρης Έξαρχος (επιμ.), *14ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Ιστορίες, παραδόσεις, μεταπλάσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Άρτα, 26-27 Νοεμβρίου 2022), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2023.

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 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 978-618-82210-7-9

ISSN 2945-0624

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 7

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ
Demetrio Androni (1865-1918): *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra* (Napoli 1886).
Άγνωστη ελληνική ορχηστρική μουσική του 19ου αιώνα 9

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΚΑΝΔΑΛΗ
Δημοσιεύσεις στον αθηναϊκό τύπο για την πρώτη της όπερας *Το δακτυλίδι της μάνας*
το 1917. Μια σταχυολόγηση από τις αρχειακές πηγές 26

ΑΙΜΙΛΙΑ ΒΑΪΤΣΗ
Η πολυμορφική μουσική αποτύπωση των σύγχρονων επιρροών στη νέα έντεχνη
δημιουργία περισσοτέρων από πενήντα εν ζωή ελλήνων συνθετών:
Η ανασυγκροτημένη εμβάθυνση στην μουσική πραγματικότητα του ελληνικού στοιχείου
κατά την διάρκεια ή μετά το πέρας ήδη γνωστών έντεχνων μορφών σύνθεσης 41

ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΚΑΛΟΠΑΝΑ
Φ. Τσαλαχούρης, Δ. Δραγατάκης, Γ. Κωνσταντινίδης:
εκλεκτικές συγγένειες με αναφορά στον μικρασιατικό ελληνισμό 62

ΞΕΝΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ
Η πιανιστική γραφή του Γεωργίου Πονηρίδη (1887-1982)
από τα *Δύο πρελούδια* (1916) έως τον κύκλο *Αττικές σουίτες* (1937) 81

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ
Στρατής Μυριβήλης – Γιάννης Α. Παπαϊωάννου:
Αητός και *Χορικό* για χορωδία a cappella 103

π. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΣΑΜΠΑΤΖΙΔΗΣ
Από τον εξάστιγμο πίνακα ψαλτικής του Δοσιθέου
στον σύγχρονο κώδικα e-Braille βυζαντινής μουσικής 118

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΣΑΡΜΑΣ
Η βυζαντινή Οκτώηχος: ένα λεπτό εργαλείο εξερεύνησης της μεσαιωνικής
εκκλησιαστικής μουσικής των χριστιανικών παραδόσεων της Ευρώπης 133

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Γ. ΞΥΝΑΔΑΣ
«ἐκ τῶν τοῦ Ζαχαρίου Φωτιάδη Περιστασηνοῦ». Η μικροϊστορία της ψαλτικής
οικογένειας του Ζαχαρία Φωτιάδη μέσα από τη συλλογή μουσικών παλαιτύπων της
μέχρι πρότινος Ανώτατης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας (ΑΕΑ) Βελλάς Ιωαννίνων 160

ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ
Παράδοση και δημιουργική μετάπλαση στο Νέο Στιχηραρικό μέλος:
τα Ιδιόμελα της εορτής της Πεντηκοστής 174

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΛΥΚ. ΚΟΛΛΙΝΤΖΑΣ
Θεοδόσιος ιεροδιάκονος και Δημήτριος Λώτος.
Δύο χιώτες πρωτοψάλτες της Εκκλησίας των Σμυρναίων 187

ΛΑΜΠΡΟΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΦΑΝΗΣ & ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΦΕΥΓΑΛΑΣ
Μεθοδολογία καταγραφής δημοτικών τραγουδιών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία
τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα 204

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΦΙΣΤΟΥΡΗΣ
Συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών για φωνή και πιάνο ελλήνων συνθετών.
Μια διαχρονική θεώρηση των εκδόσεων: ζητήματα καταγραφής, μεταγραφής,
εναρμόνισης και διασκευής 223

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΟΝΟΓΛΟΥ
Variationen über ein anatolisches Volkslied (1982) του Carlo Domeniconi:
διασκευή ασίκικου τραγουδιού και η πρόσληψή του από το ελληνικό κοινό
εκατό χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή 243

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΙΟΝΑΤΟΣ
Η παράδοση της διπλής φούγκας κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος
και οι μεταπλάσεις της, με ιδιαίτερη αναφορά στα ισπανικά intentos 250

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ
Η παράδοση του μενουέττου και οι καινοφανείς μεταπλάσεις της
στα κουϊντέττα πνευστών του Anton Reicha 261

ΣΩΤΗΡΗΣ ΚΑΤΣΟΥΡΑΣ
Kemangeh Roumy: Η συμβολή της οργανολογικής μελέτης στη μεταβολή της
Ιστορίας της Μουσικής, στην αμφισβήτηση της σημερινής παράδοσης
και στη μετάπλαση του ύφους της μουσικής της Ηπείρου 279

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΕΛΛΗΣ
Το πολυφωνικό της Ηπείρου, από τα Κτίσματα Πωγωνίου.
Η δημιουργικότητα στην παραδοσιακή μουσική 290

ΜΑΡΚΟΣ ΣΚΟΥΛΙΟΣ
Η υπολογιστική τεκμηρίωση της ασυγκέραστης και πολυδιαστηματικής σύστασης
ανατολικογενών προφορικών ιδιωμάτων με την μέθοδο της εστιασμένης
τονικής διερεύνησης 305

ΖΩΗ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ
Μεταπλάθοντας τη μουσική παράδοση σε μουσική παράσταση:
Η ομάδα «Ανέβα μήλο – Κατέβα ρόδι» και το παράδειγμα της παράστασης
Η Στρίγγλα μέσα από τη συλλογική εμπειρία των μελών της 321

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΤΡΩΝΑΚΗΣ & CEREN BARAN
Ο κιθαριστής Ανδρέας Παλαιολόγος (1910-1997):
από την τουρκική πρωτοπορία στην ελληνική λήθη 340

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΛΗΟΣ
Η εξέλιξη της μουσικής αντίληψης του ερμηνευτή κατά τη διαδικασία γήρανσής του
με αφορμή δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα οργανικής και ορχηστρικής
εκτελεστικής προσέγγισης 357

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το φθινόπωρο του 2022, και συγκεκριμένα στις 26 και 27 Νοεμβρίου, διεξήχθη στην Άρτα το 14ο ετήσιο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο με θέμα «Ιστορίες, παραδόσεις, μεταπλάσεις», τη διοργάνωση του οποίου ανέλαβε για πρώτη φορά το νέο, υπό ανασύσταση, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο των ήδη καθιερωμένων συνεργασιών των τεσσάρων τμημάτων μουσικής και μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας καθώς και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, προστέθηκε το 2022 ενεργά και το πέμπτο Τμήμα Μουσικών Σπουδών των ελληνικών Α.Ε.Ι., ενισχύοντας προφανώς τις δυνάμεις ενός επιτυχημένου ετήσιου μουσικολογικού θεσμού που τελεί παραδοσιακά υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, χάρη στους κοινούς στόχους των συναδέλφων και την επιθυμία τους να διατηρήσουν τις γόνιμες ακαδημαϊκές συνεργασίες και να συμβάλουν στη διαρκή καλλιέργεια διατμηματικών συνεργειών με δημιουργική προοπτική και διεθνή προβολή.

Με αφορμή την επέτειο μνήμης των 100 χρόνων από την Μικρασιατική Καταστροφή, του Έτους Μικρασιατικού Ελληνισμού 2022, το συνέδριο έφερε ως κεντρικό θέμα του το εξής: «Ιστορίες, παραδόσεις, μεταπλάσεις». Παρουσιάστηκαν επίσης και άλλες εισηγήσεις, προσφέροντας τη δυνατότητα για συνεδρίες ποικίλων θεματικών ενοτήτων από τους εξειδικευμένους τομείς της Μουσικολογίας. Στο πλαίσιο αυτό, ανεξάρτητη θεματική του 14ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου αποτέλεσαν οι εισηγήσεις που εστιάστηκαν στο θέμα: «Η μουσική μεταγραφή ως ανάλυση, σύνθεση, ερμηνεία, ακρόαση».

Εκτός τούτων, όπως κάθε χρόνο, οι σύνεδροι συμμετείχαν με εισηγήσεις ανεξάρτητης θεματικής – κυρίως οι συντονιστές και τα μέλη των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.) – που ανταποκρίνονταν σε επιμέρους εξειδικευμένες προσεγγίσεις από τους τομείς της Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας, της Βυζαντινής Μουσικολογίας και της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας, πεδία που αντιστοιχούν εν μέρει και στις εξειδικεύσεις των ερευνητικών ομάδων της Ε.Μ.Ε.

Ανταποκρινόμενη στην καθιερωμένη παράδοση, η Οργανωτική Επιτροπή του συνεδρίου εξασφάλισε από πλευράς τεχνικής υποδομής την απρόσκοπτη διαδικτυακή διεξαγωγή της ετήσιας Γενικής Συνέλευσης των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, προσφέροντας τη δυνατότητα ενημέρωσης και αμεσότητας σε ζητήματα συλλογικού ενδιαφέροντος και συνολικού προγραμματισμού.

Κλείνοντας αυτόν τον σύντομο Πρόλογο για τα *Πρακτικά του 14ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου*, αξίζει να υπογραμμίσω την ιδιαίτερη σημασία του θεσμού των Διατμηματικών Μουσικολογικών Συνεδρίων και τον αντίστοιχο εμπλουτισμό της μουσικολογικής βιβλιογραφίας που προκύπτει από τις διατμηματικές αυτές συνέργειες· πρόκειται για μια ποιοτική και ποσοτική αύξηση της βιβλιογραφίας με αξιόλογες και πρωτότυπες συμβολές που αναδεικνύουν την ελληνική μουσικολογική επιστήμη και την έρευνα της ελληνικής μουσικής δημιουργίας, και διευρύνουν σταθερά και δημιουργικά τη θεματολογία των διαφόρων πεδίων των ερευνητικών ομάδων της Ε.Μ.Ε.

Εκφράζω τις θερμές ευχαριστίες μου προς τον Κοσμήτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Αθανάσιο Τρικούπη, που ανέλαβε τον γενικό συντονισμό του συνεδρίου, τα μέλη της Επιστημονικής Επιτροπής, Πέτρο Βούβαρη από το Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Δημήτρη Έξαρχο από το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Κώστα Καρδάμη από το Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Γιώργο Σακαλλιέρο από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ιάκωβο Σταϊνχάουερ από το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, και τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής του συνεδρίου από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Άρτας, Νικόλαο Ανδρίκο, Κυριάκο Καλαϊτζίδη, Γεώργιο Κοκκώνη, Λορέντα Ραμοπούλου και Μάρκο Σκούλιο.

Ιδιαίτερα θερμές ευχαριστίες, τέλος, προς τους συναδέλφους Ιωάννη Φούλια, Εμμανουήλ Γιαννόπουλο και Δημήτρη Έξαρχο που ανέλαβαν το δύσκολο έργο της επιμέλειας του παρόντος τόμου.

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

Demetrio Androni (1865-1918): *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra* (Napoli 1886). Άγνωστη ελληνική ορχηστρική μουσική του 19ου αιώνα

Αθανάσιος Τρικούπης

Εισαγωγή

Η εισήγηση εστιάζεται στο *Ύμνος και Θριαμβευτικό Εμβατήριο για ορχήστρα* του Δημητρίου Ανδρώνη, έργο που γράφτηκε κατά την περίοδο των σπουδών του συνθέτη στο Βασιλικό Κονσερβατόριο της Νάπολης. Στη Βιβλιοθήκη του ιδρύματος σώζονται συνολικά οκτώ συνθέσεις του μουσουργού σε μορφή πρωτογενούς αυτογράφου. Στον παρακάτω Πίνακα 1 δίνονται οι τίτλοι των έργων αυτών στην ιταλική γλώσσα και οι αντίστοιχες ημερομηνίες περάτωσης, αμφότερα όπως καταγράφονται στην πρώτη σελίδα των αυτογράφων. Το εξεταζόμενο έργο αποτελεί χρονολογικά το τελευταίο εξ αυτών, το μεγαλύτερο σε διάρκεια και το πιο απαιτητικό ενορχηστρωτικά και ερμηνευτικά. Επίσης, σώζονται οι ασκήσεις που έγραψε ο συνθέτης κατά το έτος 1886 στο πλαίσιο του μαθήματος της Αντίστιξης, όπου, μεταξύ άλλων, εμπεριέχονται κανόνες και φούγκες που συνέθεσε πάνω σε θέματα του δασκάλου του και σε δικά του θέματα. Η τελευταία άσκηση είναι μία πεντάφωνη φούγκα και φέρει ημερομηνία περάτωσης 27.8.1886.

Α/Α	**ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΟΥ**	**ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΕΡΑΤΩΣΗΣ**
1	*Minuetto in mi maggiore per Quartetto d'arco*	22.5.1885
2	*Adagio per Orchestra*	29.6.1885
3	*Danza Caratteristica per Orchestra*	25.11.1885
4	*Concerto per Orchestra*	18.12.1885
5	*Scherzo per Quartetto ad arco*	2.1.1886
6	*Ave Maria a 5 voci* [S1, S2, A, T, B] *con accompagnamento di Piano-forte od Organo*	30.1.1886
7	*Concerto per Quartetto e Arpa* (Preludio e Fuga)	9.5.1886
8	*Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*	23.7.1886

Πίνακας 1: Σωζόμενα έργα του Δημητρίου Ανδρώνη στο Κονσερβατόριο της Νάπολης

Με αφορμή την πρώτη παρουσίαση του έργου, που οργανώθηκε υπό την εκδοτική επιμέλεια και μουσική διεύθυνση του γράφοντος από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί να προσεγγίσει τη συνθετική και ενορχηστρωτική πρακτική του επτανήσιου δημιουργού. Σε ηλικία μόλις εικοσιενός ετών, ο Ανδρώνης αποδεικνύεται βαθύς γνώστης των μορφοποιητικών μουσικών παραμέτρων. Συνθέτει ένα σχετικά μεγάλης διάρκειας ενιαίο ορχηστρικό έργο, αναμειγνύοντας τροπικό και τονικό ιδίωμα, ομοφωνική και αντιστικτική υφή, καθώς και πλήθος ενορχηστρωτικών τεχνικών. Ταυτόχρονα, επιτυγχάνει καθολική συνοχή δομώντας μία κυκλική μορφή που βασίζεται κατ' ουσίαν σε μονοθεματική ανάπτυξη.

Ο Δημήτριος Ανδρώνης (Εικόνα 1) γεννήθηκε στην Κέρκυρα, στις 16 Νοεμβρίου 1865, όπως προκύπτει από το σχετικό μητρώο μαθητών του Κονσερβατορίου της Νάπολης.[1] Ξεκίνησε τις σπουδές σύνθεσης τον Φεβρουάριο του 1883, σε ηλικία 18 ετών, ως εξωτερικός φοιτητής. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του τον Αύγουστο του 1886 και έλαβε το δίπλωμα σύνθεσης στις 10 Σεπτεμβρίου 1886.[2] Στη συνέχεια σπούδασε πιάνο και έλαβε το σχετικό δίπλωμα στις 26 Απριλίου 1890.[3]

Εικόνα 1: Δημήτριος Ανδρώνης (Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου)

Ανάλυση

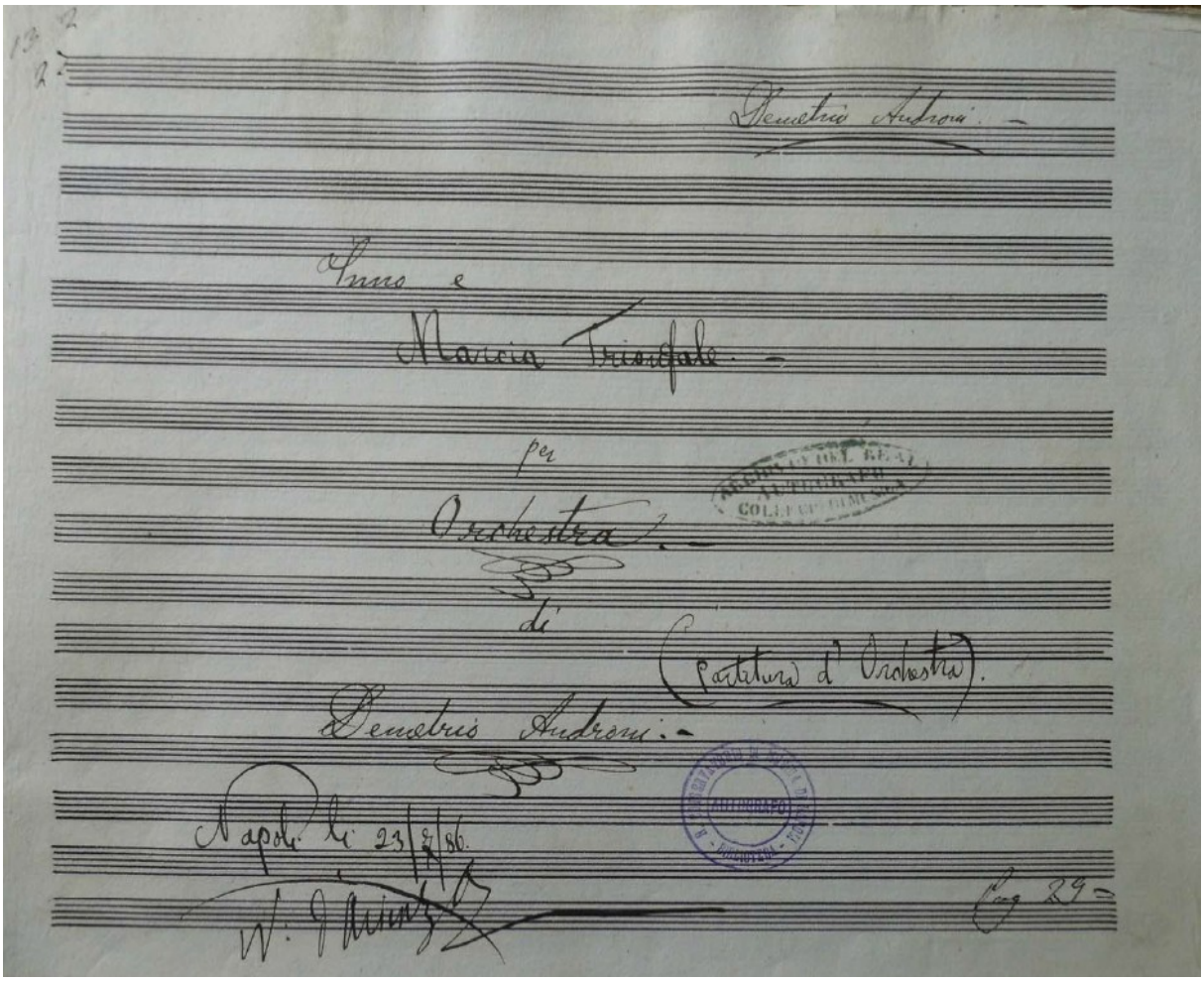
Το έργο (Εικόνα 2) αναπτύσσεται στη διευρυμένη τονικότητα των σχετικών χώρων της ρε-ελάσσονος και της Φα-μείζονος. Όσον αφορά τις οργανικές δυνάμεις, ο συνθέτης χρησιμοποιεί 2 φλάουτα και πίκολο σε ξεχωριστό πεντάγραμμο για τρίτο εκτελεστή, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε σι-ύφεση, 2 φαγκότα, 3 τρομπέτες σε σι-ύφεση, 4 κόρνα σε φα, 3

[1] *Registro delli Alunni 1885-1886*, Ιστορικό Αρχείο Κονσερβατορίου Νάπολης.

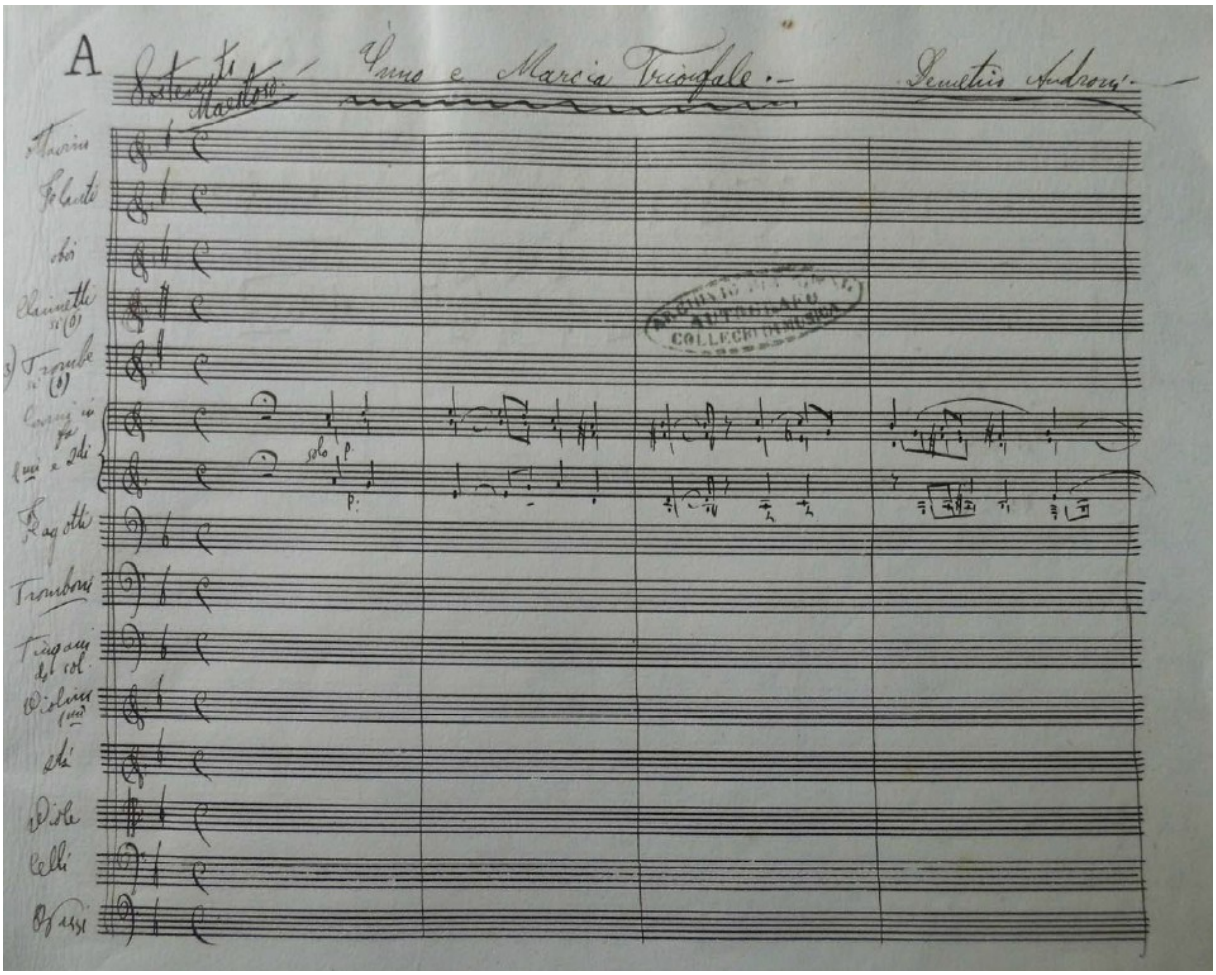
[2] *Diplomi rilasciati dal R. Conservatorio dal Novembre 1879 al Novembre 1888*, έτος 1886, παράρτημα στο *Elenco degli alunni e alunne del R. Conservatorio di Musica di Napoli con la loro inscrizione nei rispettivi corsi principali e complementari. Anno scolastico 1891-92*, Ιστορικό Αρχείο Κονσερβατορίου Νάπολης. Το 1886 απονέμονται μόνο τρία διπλώματα από το Κονσερβατόριο, όλα στις 10 Σεπτεμβρίου 1886· κατά τη σειρά που αναφέρονται: δίπλωμα βιολιού στον Vincenzo de Meis, δίπλωμα κοντραμπάσου στον Carmine Ussani και δίπλωμα αντίστιξης και σύνθεσης στον Demetrio Androni. Δύο χρόνια πριν, το 1884, αναφέρονται, μεταξύ άλλων, το δίπλωμα πιάνου και το δίπλωμα αντίστιξης και σύνθεσης του Nicolo Spinelli καθώς και το δίπλωμα βιολιού του Ernesto Centola. Στο προαναφερθέν διάστημα δεν εμφανίζονται άλλοι έλληνες απόφοιτοι εκτός από τον Ανδρώνη. Μόλις αποφοίτησε ο Centola, το 1884, προσκλήθηκε να διδάξει βιολί στη Σχολή Εγχόρδων της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας. Ο De Meis δίδαξε επίσης στην Ελλάδα, βιολί και βιόλα στη Σχολή Εγχόρδων της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας (Ιανουάριος 1887 – Μάιος 1890), βιολί στο Ωδείο Αθηνών (1896-1898), στη Μουσική Εταιρεία Αθηνών (1901-1903), όπου διηύθυνε την ορχήστρα και τη φιλαρμονική της, στο Ωδείο Πειραιώς του Πειραϊκού Συνδέσμου (1903-1909) και στη Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλληνίας, στο Αργοστόλι (1910-1915). Βλ. Athanasios Trikoupis, *Western Music in Hellenic Communities. Musicians and Institutions*, National and Kapodistrian University of Athens, Athens 2015, σ. 45, 51, 55, 105, 108-109 και 116.

[3] *Registro delli Alunni 1889-1890*, Ιστορικό Αρχείο Κονσερβατορίου Νάπολης.

τρομπόνια, 2 τύμπανα (ντο και σολ), γκραν-κάσα και το σώμα των εγχόρδων με ξεχωριστά πεντάγραμμα για τα τσέλα και τα κοντραμπάσα (Εικόνα 3). Το πρώτο θέμα φέρει τη δομή τριμερούς άσματος, α1 (8 μέτρα) – β (4 μέτρα) – α2 (8 μέτρα). Οι αρχικές φράσεις που σχηματίζουν την οκτάμετρη περίοδο του α1 (μ. 1-8) ηχούν στον χώρο της φυσικής ρε-ελάσσονος και παραπέμπουν σε τροπικά ακούσματα λόγω της ανάμιξης σύμφωνων τρίφωνων συγχορδιών πλήρους και ελλιπούς μορφής, είτε χωρίς τρίτη είτε χωρίς πέμπτη, λόγω συνδέσεων που δεν συνάδουν με τη συντακτική λογική του τονικού συστήματος και λόγω της χρήσης της συγχορδίας της ελάσσονος δεσπόζουσας και, γενικότερα, της φυσικής έβδομης βαθμίδας. Ασφαλώς, δεν είναι τυχαία και η αποκλειστική επιλογή των κόρνων για την ηχοχρωματική απόδοση της τετράμετρης πρότερης θεματικής φράσης του α1. Αμφότερες οι προαναφερθείσες επιλογές συμβάλλουν στο μεγαλοπρεπές, ίσως και αρχαιοπρεπές, επιθυμητό ύφος βάσει της ένδειξης *Maestoso*, που επιδιώκει ο μουσουργός στο πρώτο μέρος του έργου, το οποίο χαρακτηρίζεται ως *Inno* (*Ύμνος*). Ο συνθέτης δίνει έμφαση στην αρχική παύση του πρώτου μέτρου, χρησιμοποιώντας κορώνα πάνω από αυτήν, ακριβώς για να αποσαφηνίσει στους ερμηνευτές ότι το πρώτο μέτρο δεν πρέπει να ηχήσει ως ελλιπές μέτρο και δεν πρέπει να λειτουργήσει ως μέτρο άρσης εντός της θεματικής δομής. Η κατανόηση του δεδομένου αυτού είναι πραγματικά καθοριστική για την επιτυχή εκτέλεση του έργου και καταδεικνύει τη λεπτομερή προσέγγιση του Ανδρώνη στη σημειογραφική αποτύπωση της δομής.



Εικόνα 2: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, εξώφυλλο του αυτογράφου (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)



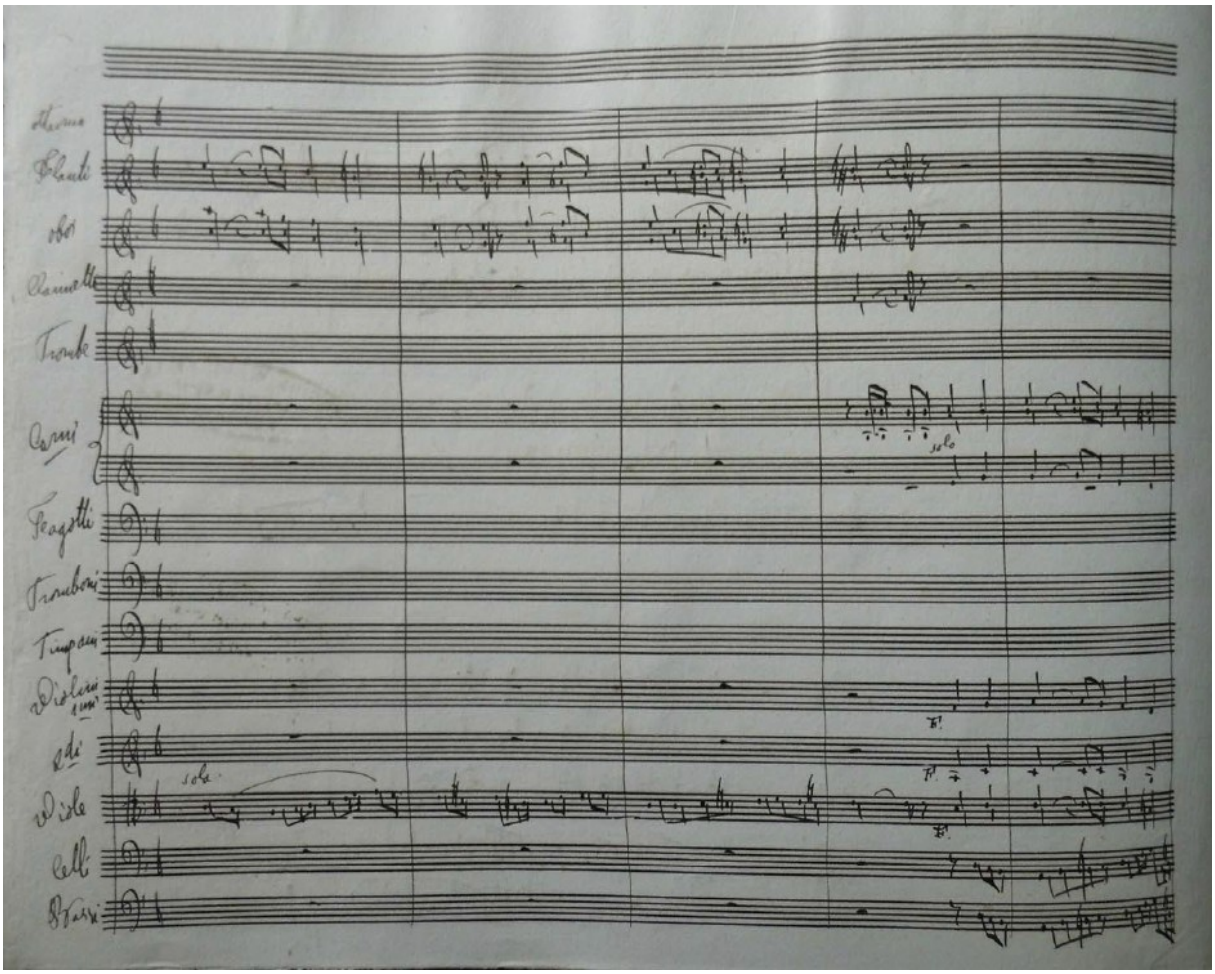
Εικόνα 3: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, απόσπασμα του αυτογράφου: μ. 1-4 (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

Όλο το α1 αποδίδεται αποκλειστικά από πνευστά όργανα (πρότερη φράση από τα κόρνα και ύστερη φράση από τα φλάουτα, τα όμποε και τα κλαρινέτα). Το τέλος της θεματικής περιόδου του α1, όπως άλλωστε και του α2, καταλήγει στη συγχορδία της Ντο-μείζονος, προετοιμάζοντας τον κύριο ρόλο που θα παίξει αυτή ως δεσπόζουσα της Φα-μείζονος στην εξέλιξη του έργου αλλά και τον τονικό χώρο στον οποίο θα εκτεθεί το δεύτερο θέμα του *Ύμνου*.

Ακολουθεί η δεύτερη, τετράμετρη θεματική ενότητα β (μ. 9-12), η οποία σηματοδοτείται από την είσοδο των εγχόρδων και δομείται εν είδει αλυσίδας βασιζόμενη σε ένα πρωτοεμφανιζόμενο μοτίβο. Το χαρακτηριστικό αυτού του μοτίβου είναι η χρήση του ρυθμικού σχήματος παρεστιγμένου ογδόου και δέκατου έκτου στην άρση που οδηγεί σε αξία παρεστιγμένου τετάρτου στη θέση, το οποίο βοηθά στην πρόοδο της ροής, ειδικά μετά την έκθεση της πρώτης θεματικής ενότητας (α1), η μελωδική κατασκευή της οποίας έχει βασιστεί σε αξίες μεγαλύτερες ή ίσες των ογδόων.

Το β οδηγεί στην επαναφορά της πρώτης θεματικής ενότητας (μ. 13-20) σε παραλλαγμένη μορφή, με πλουσιότερη ενορχηστρωτική και αντιστικτική υφή (α2). Ο συνθέτης ζητά την απόδοση του α2 σε επίπεδο ηχούς, καθορίζοντας τη δυναμική σε *ppp*, ενώ αντιστρέφει τους αρχικούς ρόλους των πνευστών οργάνων, δίνοντας τώρα την πρότερη φράση στα ξύλινα πνευστά και την ύστερη στα κόρνα. Παράλληλα, στην πρότερη φράση δίνει την κύρια μελωδική γραμμή στο πρώτο όμποε, εν αντιθέσει με το α1, όπου την είχε δώσει στο πρώτο φλάουτο. Αρχικά περιορίζει τα φλάουτα σε unisono

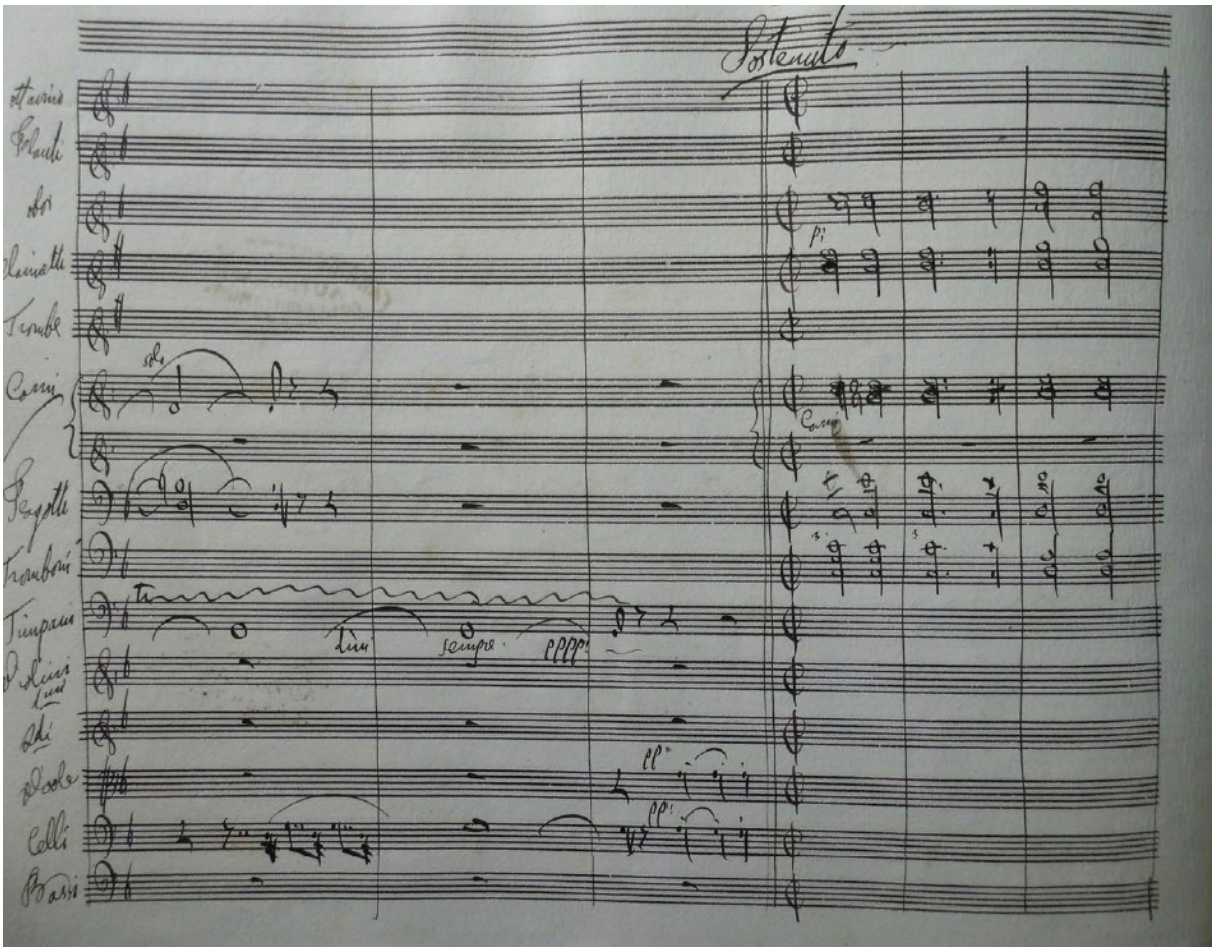
ομορρυθμική συνοδεία στο εσωτερικό της τονικής περιοχής που καθορίζει το ζεύγος των όμποε, επαναλαμβάνοντας το ενορχηστρωτικό εφέ που είχε χρησιμοποιήσει στο α1, όπου, αντίστοιχα, είχε περιορίσει τα όμποε στο εσωτερικό της τονικής περιοχής των φλάουτων. Επίσης, η πρότερη θεματική φράση (μ. 13-16) του α2 εμπλουτίζεται αντιστικτικά από μία ιδιαίτερη μελωδική γραμμή που αποδίδει σολιστικά η πρώτη βιόλα (Εικόνα 4). Η ύστερη φράση (μ. 17-20) εμπλουτίζεται ενορχηστρωτικά από τον διπλασιασμό των κόρνων από τα έγχορδα (πρώτα και δεύτερα βιολιά και βιόλες) και αντιστικτικά από μία δεύτερη μελωδική γραμμή, παρόμοια με την προαναφερθείσα της βιόλας, που αποδίδεται από τα βαθύφωνα έγχορδα (τσέλα και κοντραμπάσα). Αξίζει να σημειωθεί ότι το ήδη σχολιασμένο ενορχηστρωτικό εφέ που εφαρμόστηκε νωρίτερα από τον συνθέτη στα ξύλινα πνευστά παρατηρείται μεταξύ των εγχόρδων στην ύστερη θεματική φράση του α2, όπου οι βιόλες ηχούν στο εσωτερικό της τονικής περιοχής που ορίζεται από τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά.



Εικόνα 4: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, απόσπασμα του αυτογράφου: μ. 14-18 (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

Ένα νέο προωθητικό ρυθμικό σχήμα (παρεστιγμένο δέκατο έκτο και τριακοστό δεύτερο στην άρση και δύο όγδοα στη θέση), το οποίο προκύπτει από τη σμίκρυνση του προηγούμενου και χρησιμοποιείται για πρώτη φορά από τα κόρνα στην τρίτη θεματική ενότητα (α2) για τη σύνδεση των θεματικών φράσεων (μ. 17), αποτελεί τη δομική βάση του επεισοδίου που ακολουθεί (μ. 21-39). Το επεισόδιο χτίζεται, όπως και η δεύτερη θεματική ενότητα (β), εν είδει αλυσίδας· βασίζεται δομικά σε ένα παράγωγο του μοτίβου

που χρησιμοποιήθηκε σε αυτήν, το οποίο προκύπτει από την αναστροφή της μελωδικής πορείας του αρχικού μοτίβου από ανιούσα σε κατιούσα και την εντατικοποίηση του χαρακτηριστικού ρυθμικού σχήματος της εσωτερικής άρσης από τον συνδυασμό παρεστιγμένου όγδοου και δέκατου έκτου σε συνδυασμό δις παρεστιγμένου όγδοου με τριακοστό δεύτερο. Το επεισόδιο κορυφώνεται με την αποκλειστική χρήση του νέου προωθητικού ρυθμικού σχήματος σε δομή stretto (μ. 29) και οδηγεί σε ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (μ. 30-39, σολ στα τυμπάνια, στα κόρνα και στα τσέλα) της τονικότητας όπου θα εκτεθεί το δεύτερο θέμα (Ντο-μείζονα, δεσπόζουσα της διευρυμένης κύριας τονικότητας του έργου).

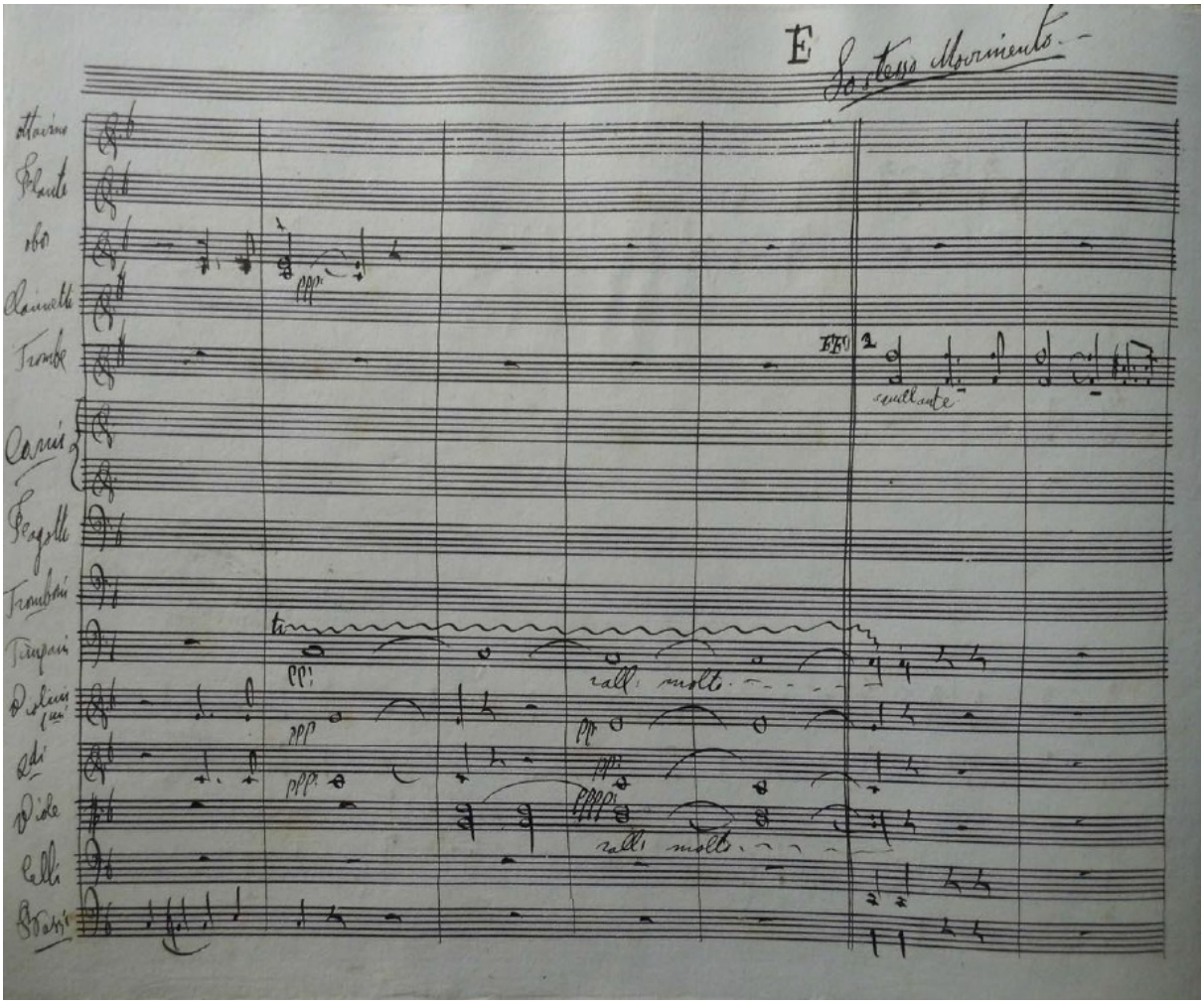


Εικόνα 5: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, απόσπασμα του αυτογράφου: μ. 37-42 (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

Το δεύτερο θέμα (μ. 40-79) του *Ύμνου* δομείται επίσης ως τριμερές άσμα α1΄ (16 μέτρα) – β΄ (8 μέτρα) – α2΄ (16 μέτρα). Το α1΄ (μ. 40-55) είναι ξεκάθαρα παράγωγο του α1, αφού χρησιμοποιεί κατά βάση τον ίδιο ρυθμικό σκελετό με διπλασιασμένες αξίες. Το γεγονός αυτό εξηγεί και τη διπλάσια σε μέτρα έκτασή του σε σχέση με το α1. Η απόδοση του δεύτερου θέματος σε διμερή κίνηση (alla breve) διευκολύνει την ακουστική αντίληψη αυτού του συσχετισμού των δύο θεμάτων. Το α1΄ χτίζεται ως δεκαεξάμετρη περίοδος, κατ' αντιστοιχία με την οκτάμετρη περίοδο του α1. Το β΄ (μ. 56-63) αποτελεί επίσης παράγωγο του β, τόσο μοτιβικό, αφού βασίζεται στο ίδιο ρυθμικό μοτίβο, όσο και δομικό, αφού χτίζεται εν είδει αλυσίδας, όπως και το β. Ο συνθέτης διατηρεί σταθερές τις μετρικές αναλογίες μεταξύ των μερών των δύο θεμάτων (Α: 8 – 4 – 8 μέτρα και Β: 16 – 8 – 16 μέτρα), έτσι ώστε να γίνεται ακόμα πιο εμφανής ο δομικός συσχετισμός τους. Η

κύρια μεταβολή μεταξύ των δύο θεμάτων αφορά κυρίως την αρμονική τους επένδυση: το δεύτερο θέμα εναρμονίζεται σαφώς στο πλαίσιο του τονικού συστήματος και μάλιστα στη ρομαντική γλώσσα της εποχής του συνθέτη, η οποία εμπεριέχει σχέσεις τρίτης και εμπλουτισμούς με διαφωνίες που προέρχονται κυρίως από χρωματικές κινήσεις. Το παραγόμενο ηχητικό αποτέλεσμα είναι πιο οικείο στον ακροατή της εποχής. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί πιο απλή μελωδική γραμμή και πιο λιτή, ομοφωνική υφή, αφαιρεί την ένδειξη *Maestoso* και διατηρεί μόνο τον χαρακτηρισμό *Sostenuto* (Εικόνα 5).

Ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα (μ. 80-98), το οποίο κλείνει τον *Ύμνο*. Αυτό δομείται εν είδει αλυσίδας και βασίζεται στο υλικό της θεματικής ενότητας β, αφού χρησιμοποιεί το ίδιο χαρακτηριστικό μοτίβο (τέταρτο και όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο στην άρση που οδηγούν σε τέταρτο παρεστιγμένο στη θέση, σε χαρακτηριστική ανιούσα βηματική πορεία, στην οποία το δέκατο έκτο λειτουργεί ως προήγηση του τέταρτου παρεστιγμένου) σε μεγέθυνση (μισό και τέταρτο παρεστιγμένο με όγδοο στην άρση που οδηγούν σε μισό παρεστιγμένο στη θέση, σε χαρακτηριστική ανιούσα βηματική πορεία, στην οποία το όγδοο λειτουργεί ως προήγηση του μισού παρεστιγμένου).



Εικόνα 6: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, απόσπασμα του αυτογράφου: μ. 94-100 (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

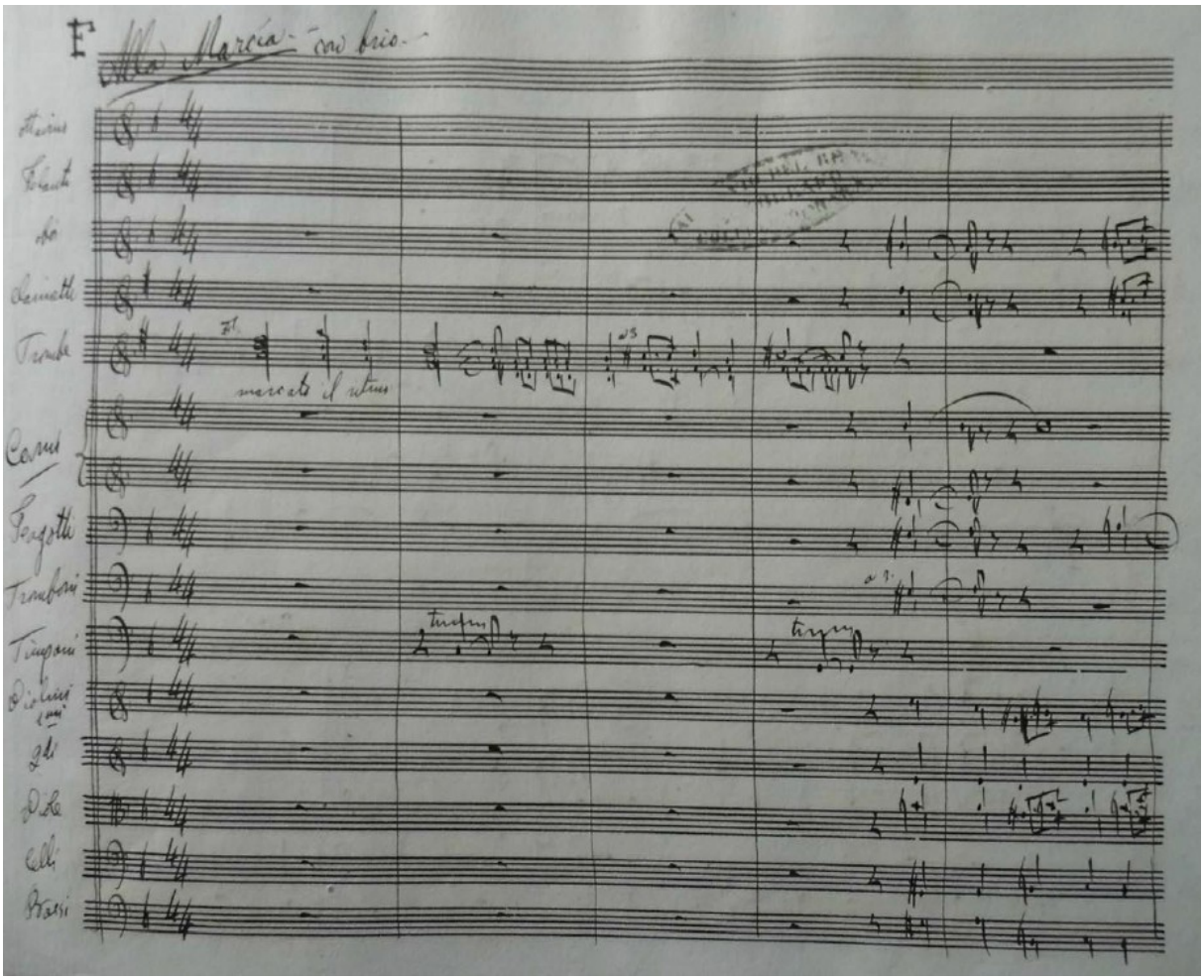
Τα μ. 99-124 αποτελούν εισαγωγή στο *Θριαμβευτικό Εμβατήριο* που έπεται. Η ξαφνική και αποκλειστική ήχηση των σαλπίγγων σε δυναμική *ff* και με την ένδειξη *squillante* (με διαπεραστικό, έντονο, διάτορο ήχο) δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας για την έναρξη του δεύτερου μέρους του έργου (Εικόνα 6). Ταυτόχρονα, ο συνθέτης

προετοιμάζει τον ακροατή για τον καθοριστικό ρόλο που θα παίξουν τα συγκεκριμένα χάλκινα πνευστά στο επερχόμενο *Εμβατήριο*. Η είσοδος γίνεται με σχέση τρίτης, από τη Ντο-μείζονα, όπου τελείωσε το καταληκτικό τμήμα του *Ύμνου*, στη Μι-μείζονα που εκτελούν οι τρομπέτες υπό μορφή αρπισμού. Εδώ πρωτοστατεί το χαρακτηριστικό μοτίβο της θεματικής ενότητας β, αυτή τη φορά διατυπωμένο πάνω σε σταθερό τονικό ύψος. Η επαναλαμβανόμενη χρήση της συγχορδίας της δεσπόζουσας (Σι) χωρίς τρίτη (μ. 102-105) επαναφέρει το αρχαιοπρεπές άκουσμα της έναρξης του έργου. Στο μ. 106, ο συνθέτης θα περάσει πάλι με σχέση τρίτης από τη συγχορδία της Σι στη Σολ-μείζονα, την οποία θα παρουσιάσει από το επόμενο μέτρο (μ. 107) ως μείζονα μεθ' εβδόμης μικρής και θα τη διατηρήσει έως το τέλος της εισαγωγής (μ. 124) στον ρόλο της δεσπόζουσας της τονικότητας (Ντο-μείζονα) όπου θα εκτεθεί το κύριο θέμα του *Εμβατηρίου*. Παράλληλα, σε δομικό επίπεδο, κατά τη διάρκεια της εισαγωγής εμφανίζονται νέα μοτίβα σε διακριτό ρόλο – π.χ. α) δύο τρίηχα ογδόων στην άρση με το πρώτο όγδοο του πρώτου τριήχου δεμένο σε σύζευξη διαρκείας (μ. 104, 110, 112) και β) τέταρτο στην άρση που οδηγεί σε μισό συζευγμένο με όγδοο (μ. 106-109) – τα οποία μαζί με χαρακτηριστικά μοτίβα του *Ύμνου* θα συμβάλουν αμέσως μετά στην μορφοποίηση του κύριου θέματος του *Εμβατηρίου*. Η εισαγωγή ολοκληρώνεται με ένα περίεργο πισωγύρισμα: ενώ το σύνολο των ορχηστρικών δυνάμεων φτάνει τρεις φορές σε δυναμική κορύφωση (στο μ. 112 σε *ff*, στο μ. 116 σε *f* και στο μ. 120 σε *f*), ο συνθέτης επιλέγει τελικά μία δυναμική, ρυθμική (μ. 122-123) και ορχηστρική (μ. 124) αποκλιμάκωση για να οδηγηθεί στην έναρξη του *Εμβατηρίου*· φαίνεται σαν να αποστρέφεται την τελευταία στιγμή το θριαμβευτικό κλίμα που έχει δημιουργήσει. Ο μόνος εμφανής λόγος για αυτή τη μεταβολή είναι η δημιουργία του κατάλληλου ηχητικού κλίματος ώστε να μη φανεί φτωχή η νέα αποκλειστική είσοδος των σαλπίγγων.

Το *Εμβατήριο*, με την ένδειξη *Alla marcia con brio*, ξεκινά με την έκθεση του κύριου θέματος, η κεφαλή του οποίου βασίζεται σε μία πιο στατική παραλλαγή (μισό ακολουθούμενο από δύο τέταρτα που οδηγούν σε μισό στη θέση του επόμενου μέτρου) του χαρακτηριστικού μοτίβου της θεματικής ενότητας β (Εικόνα 7). Το θέμα δομείται ως δεκαεξάμετρη περίοδος (μ. 125-140). Κάθε οκτάμετρη φράση του θέματος αποτελείται από δύο τετράμετρα, το πρώτο από τα οποία αποδίδεται από τις τρομπέτες που συνοδεύονται από χαρακτηριστικούς αντιχρονισμούς των τυμπάνων (μ. 125-128 και 133-136 αντίστοιχα) και το δεύτερο από τα έγχορδα συνοδευόμενα από την υπόλοιπη ορχηστρική παλέτα, πέραν των οργάνων των πρώτων τετραμέτρων (μ. 129-132 και 137-140 αντίστοιχα). Το θέμα βρίσκεται στη Ντο-μείζονα. Ο συνθέτης συνδυάζει την προαναφερόμενη ηχοχρωματική αντίθεση με μία αντίστοιχη αρμονική, ξεκινώντας τις φράσεις των εγχόρδων στον ελάσσονα τρόπο, την πρώτη στον χώρο της σχετικής ελάσσονος (λα) και τη δεύτερη στον χώρο της αντιθετικής ελάσσονος (μι) της κύριας τονικότητας.

Ακολουθεί ένα νέο δεκαεξάμετρο τμήμα (μ. 141-156), που χωρίζεται από το προηγούμενο με διπλή διαστολή. Η πρώτη οκτάμετρη φράση (μ. 141-148) βασίζεται στο θεματικό υλικό α του πρώτου θέματος του *Ύμνου*, ενώ η δεύτερη (μ. 149-156) βασίζεται στο θεματικό υλικό β και στο δεύτερο τετράμετρό της (μ. 153-156) επαναφέρει τις τρομπέτες στο χαρακτηριστικό άκουσμα της εισαγωγής του *Εμβατηρίου*.

Το επόμενο τμήμα χωρίζεται πάλι από το προηγούμενο με διπλή διαστολή. Η πρώτη οκτάμετρη φράση (μ. 157-164) αποτελεί παραλλαγμένη επανάληψη της πρώτης οκτάμετρης φράσης του προηγούμενου τμήματος και ακολουθεί ένα εξάμετρο (μ. 165-170) που επίσης επαναφέρει τις τρομπέτες σε μία παραλλαγμένη παράθεση της εισαγωγής. Αυτή τη φορά ακολουθεί η ακριβής επανέκθεση του κύριου θέματος (μ. 171-186).



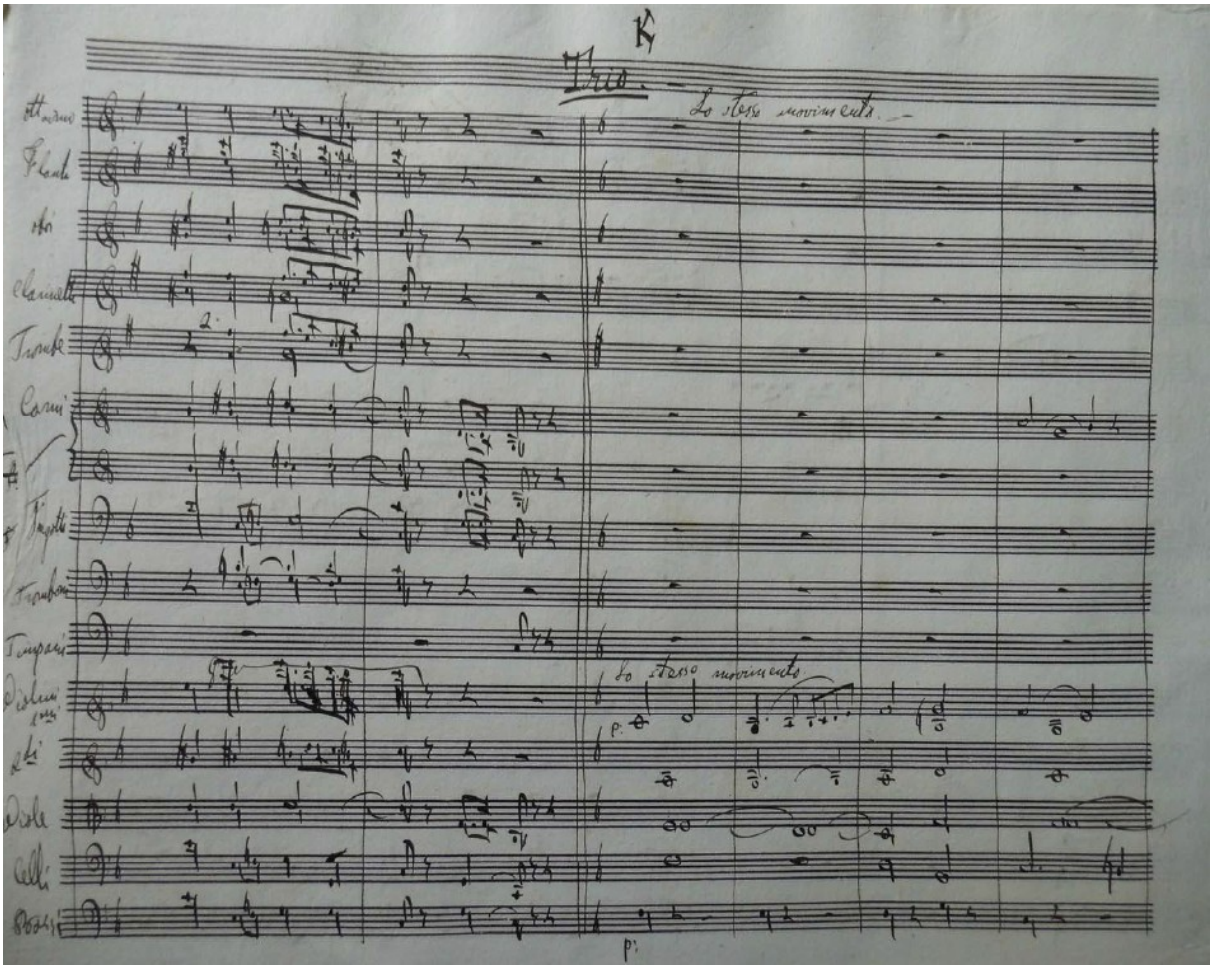
Εικόνα 7: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, απόσπασμα του αυτογράφου: μ. 125-129 (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

Στη συνέχεια έπεται ένα μακροσκελές τμήμα με την ονομασία *Trio* (μ. 187-218). Η σχετική ένδειξη υποδηλώνει ένα ενδιάμεσο τμήμα με αντιθετικό και ελαφρύτερο, τουλάχιστον από ενορχηστρωτική άποψη, χαρακτήρα (Εικόνα 8).[4] Αυτό εξελίσσεται εν είδει ανάπτυξης του θεματικού υλικού α. Η υφή είναι ως επί το πλείστον αντιστικτική και ο συνθέτης εκμεταλλεύεται κυρίως τις ηχοχρωματικές δυνατότητες της ορχήστρας μεταφέροντας το θέμα και τις συνοδευτικές φωνές στα έγχορδα (π.χ. μ. 187-194), στα ξύλινα πνευστά (π.χ. μ. 195-202) και στα κόρνα (π.χ. μ. 211-214). Τα υπόλοιπα χάλκινα, οι τρομπέτες και τα τρομπόνια, χρησιμοποιούνται μόνο για τον ηχοχρωματικό και δυναμικό εμπλουτισμό συγκεκριμένων σημείων (π.χ. μ. 206 και 210)· ειδικά οι τρομπέτες χρησιμοποιούνται κατ' ελάχιστον, ώστε να μην αμβλυνθεί το άκουσμα της χαρακτηριστικής σολιστικής επαναφοράς τους με τα εισαγωγικά μοτίβα του *Εμβατηρίου* που έρχεται αμέσως μετά.

Η ακρόαση του παραλλαγμένου εισαγωγικού εξαμέτρου (μ. 219-224) οδηγεί στην τελευταία, επίσης παραλλαγμένη, έκθεση του κύριου θέματος του *Εμβατηρίου* (μ. 225-236) στη Ντο-μείζονα. Αυτή τη φορά, η ύστερη οκτάμετρη φράση της δεκαεξάμετρης θεματικής περιόδου δεν ολοκληρώνεται: το πρώτο τετράμετρό της (μ. 233-236), που αποδίδεται από τις τρομπέτες, θα καταλήξει αρμονικά στην αυξημένη συγχορδία από ντο (μ. 236) και στη συνέχεια σε ένα δομικό stretto (μ. 237-240), το οποίο θα οδηγήσει

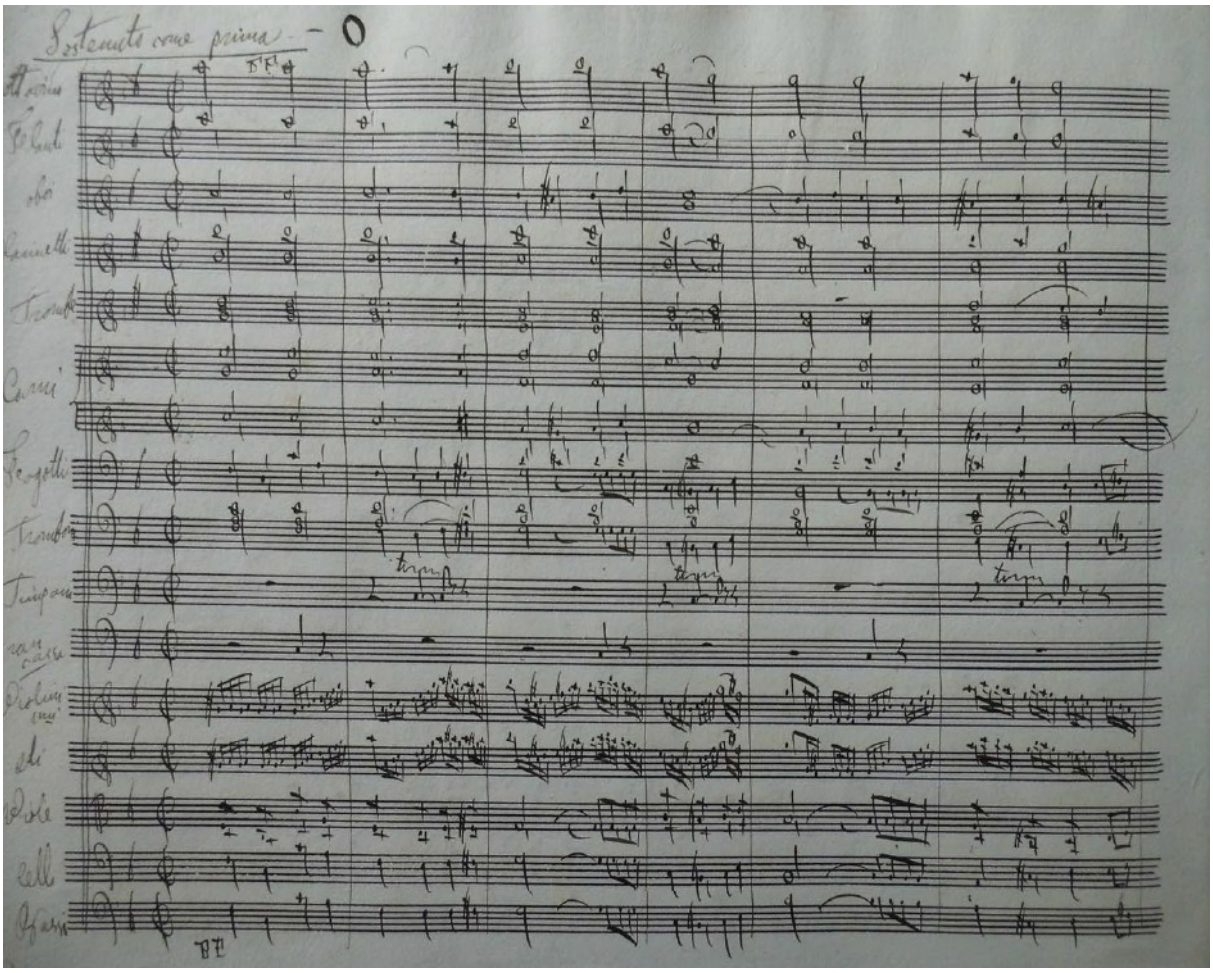
[4] Erich Schwandt, "Trio", στο: *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (ανακτήθηκε στις 18.11.2022).

στην κορύφωση του μ. 241, όπου η συγχορδία επί του ντο μετατρέπεται σε μείζονα μεθ' εβδόμης μικρής· για ένα τετράμετρο (μ. 241-244) θα διατηρηθεί η λειτουργία της δεσπόζουσας πάνω στο ντο και η απαραίτητη σχετική ένταση που θα εισαγάγουν την τελική περίοδο του δεύτερου θέματος του *Ύμνου* στη Φα-μείζονα. Η θριαμβευτική παρουσία της δεκαεξάμετρης περιόδου α2′ (μ. 245-260) αιτιολογεί την ένδειξη *trionfale* που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στον τίτλο του έργου: σε αντίθεση με την ήπια παρουσία του αντίστοιχου υλικού στο δεύτερο θέμα του *Ύμνου*, η χρήση του πλήρους ορχηστρικού σώματος και – για πρώτη φορά – της γκραν-κάσας σε δυναμική πληρότητα μαζί με την πλούσια αντιστικτική υφή δημιουργούν εδώ ένα εντελώς διαφορετικό ακουστικό αποτέλεσμα (Εικόνα 9). Στα χέρια του Ανδρώνη, το ίδιο μελωδικό υλικό μετατρέπεται από μία εσωστρεφή υμνωδία σε ένα θριαμβευτικό αποκορύφωμα.



Εικόνα 8: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, απόσπασμα του αυτογράφου: μ. 185-190 (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

Το ίδιο υλικό που χρησιμοποιήθηκε στο καταληκτικό τμήμα του *Ύμνου* (μ. 80-98), το οποίο, όπως ήδη έχει αναφερθεί, βασίζεται στο υλικό της θεματικής ενότητας β του πρώτου θέματος του έργου, δομεί και το τελικό τμήμα του *Εμβατηρίου* (μ. 261-280), μεταφερμένο βέβαια από τη Ντο-μείζονα στη Φα-μείζονα και κατάλληλα διαμορφωμένο για να υποστηρίξει μία μεγαλοπρεπή κατάληξη.



Εικόνα 9: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, απόσπασμα του αυτογράφου: μ. 245-250 (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

Βάσει της προηγηθείσας ανάλυσης, προκύπτει η δομική διάρθρωση του έργου που απεικονίζεται στο Σχήμα 1. Τα σύμβολα α και β συμβολίζουν τις αντίστοιχες θεματικές ενότητες. Οι συνοδευτικοί αριθμοί συμβολίζουν τις παράγωγες διακριτές μορφές που μπορεί να λάβει το αντίστοιχο θεματικό υλικό, έτσι ώστε να φέρει μια μοτιβική ανεξαρτησία και, συνεπώς, μια αυτόνομη οντότητα (π.χ. α2, β3). Οι τόνοι συμβολίζουν τις παραλλαγμένες μορφές της κάθε παράγωγης διακριτής μορφής (π.χ. α1′, β1′). Τέλος, οι κάτω δείκτες συμβολίζουν μία συγκεκριμένη παραλλαγή μιας αρχικής διακριτής μορφής, η οποία διατηρεί χαρακτηριστικά θεματικής υπόστασης σε επίπεδο φράσεων ή και περιόδων (π.χ. $\alpha 1_1$). Η λεπτομέρεια αυτή είναι σημαντική, διότι στη συγκεκριμένη ανάλυση υποστηρίζει τη θεώρηση του Επεισοδίου του *Εμβατηρίου* ως εναλλακτική μορφή του Θέματος Α. Αντίθετα, οι υπόλοιπες συμβολικές καταγραφές που χρησιμοποιούνται εκτός θεμάτων (δηλαδή στα επεισόδια, στα καταληκτικά τμήματα κ.λπ.) αναφέρονται γενικά στη χρήση του σχετικού θεματικού υλικού, χωρίς να υπονοούν ούτε τη συνεχή παρουσία του ούτε τη διαμόρφωσή του σε επίπεδο θεματικών φράσεων ή περιόδων.

Από το Σχήμα 1 γίνεται εμφανές ότι η συνολική δόμηση του έργου βασίζεται στην εναλλαγή των θεματικών ενοτήτων α και β, ότι και τα τρία θέματα βασίζονται στο ίδιο θεματικό υλικό και ότι, συνεπώς, υφίσταται μονοθεματική ανάπτυξη, αφού το σύνολο του υλικού ενυπάρχει στο αρχικό θέμα (Θέμα Α)· επίσης, μπορούμε να αναφερόμαστε σε κυκλική μορφή, αφού το Θέμα Β του *Ύμνου* επανέρχεται στο τέλος του *Εμβατηρίου*. Το *Εμβατήριο* αναπτύσσεται ως ρόντο και πιο συγκεκριμένα σε μορφή σονάτας-ρόντο, αφού η θεματική ενότητα β, πάνω στην οποία δομείται αποκλειστικά το Θέμα Γ,

εναλλάσσεται σαφώς με το υλικό της θεματικής ενότητας α και, όπως ήδη αναφέρθηκε, το ενδιάμεσο Trio φέρει σαφή χαρακτηριστικά επεξεργασίας και ανάπτυξης του θεματικού υλικού α.[5] Κατ' επέκταση, το σύνολο του έργου μπορεί να θεωρηθεί ως μορφή σονάτας με αργή εισαγωγή, όπου ο *Ύμνος* έχει τη θέση της αργής εισαγωγής, στην οποία παρουσιάζεται το σύνολο του θεματικού υλικού.

ΥΜΝΟΣ							
Θέμα Α			Επεισόδιο	Θέμα Β			Καταληκτικό τμήμα
[α1 (8 μ.) – β1 (4 μ.) – α1′ (8 μ.)]			β2′ (19 μ.)	[α2 (16 μ.) – β2 (8 μ.) – α2′ (16 μ.)]			β1′ (19 μ.)
μ. 1-8	μ. 9-12	μ. 13-20	μ. 21-39	μ. 40-55	μ. 56-63	μ. 64-79	μ. 80-98

ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ								
Εισαγωγή	Θέμα Γ		Επεισόδιο (με φράσεις από την Εισαγωγή) Θέμα Α σε εναλλακτική μορφή				Θέμα Γ	
β3 (26 μ.)	[β4 (8 μ.) – β4′ (8 μ.)]		{[α1$_1$ (8 μ.) – β3′ (8 μ.)] – [α1$_1$′ (8 μ.) – β3′′ (6 μ.)]}				[β4 (8 μ.) – β4′ (8 μ.)]	
μ. 99-124	μ. 125-132	μ. 133-140	μ. 141-148	μ. 149-156	μ. 157-164	μ. 165-170	μ. 171-178	μ. 179-186

ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ (συνέχεια)						
Trio	Εισαγωγή	Θέμα Γ		Συνδετικό πέρασμα	Θέμα Β	Καταληκτικό τμήμα
α3 (32 μ.)	β3′′′ (6 μ.)	[β4 (8 μ.) – β4′′ (8 μ.)]		→ (4 μ.)	α2′ (16 μ.)	β1′ (20 μ.)
μ. 187-218	μ. 219-224	μ. 225-232	μ. 233-240	μ. 241-244	μ. 245-260	μ. 261-280

Σχήμα 1: Δομική διάρθρωση του έργου *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra* (1886)

Σχολιασμός του αυτογράφου

Σε γενικές γραμμές, το χειρόγραφο του Ανδρώνη είναι αρκετά καθαρογραμμένο και ευδιάκριτο. Το έργο ολοκληρώθηκε στις 23 Ιουλίου 1886· συνεπώς, γράφτηκε σε διάστημα περίπου δύο μηνών, αφού το προηγούμενο έργο του συνθέτη, το *Concerto per Quartetto e Arpa*, ολοκληρώθηκε στις 9 Μαΐου 1886, βάσει των ημερομηνιών που αναφέρονται στα σωζόμενα αυτόγραφα. Παράλληλα, ο συνθέτης έγραφε κανόνες και φούγκες ως απαραίτητες ασκήσεις αντίστιξης για να λάβει το δίπλωμα αντίστιξης και σύνθεσης, όπως ήταν καθιερωμένο τότε. Αυτές οι ασκήσεις ολοκληρώθηκαν στις 27 Αυγούστου 1886. Μάλλον κατ' αυτόν τον τρόπο δικαιολογούνται κάποια λάθη και παραλείψεις που υφίστανται λόγω βιαστικής γραφής, όπως:

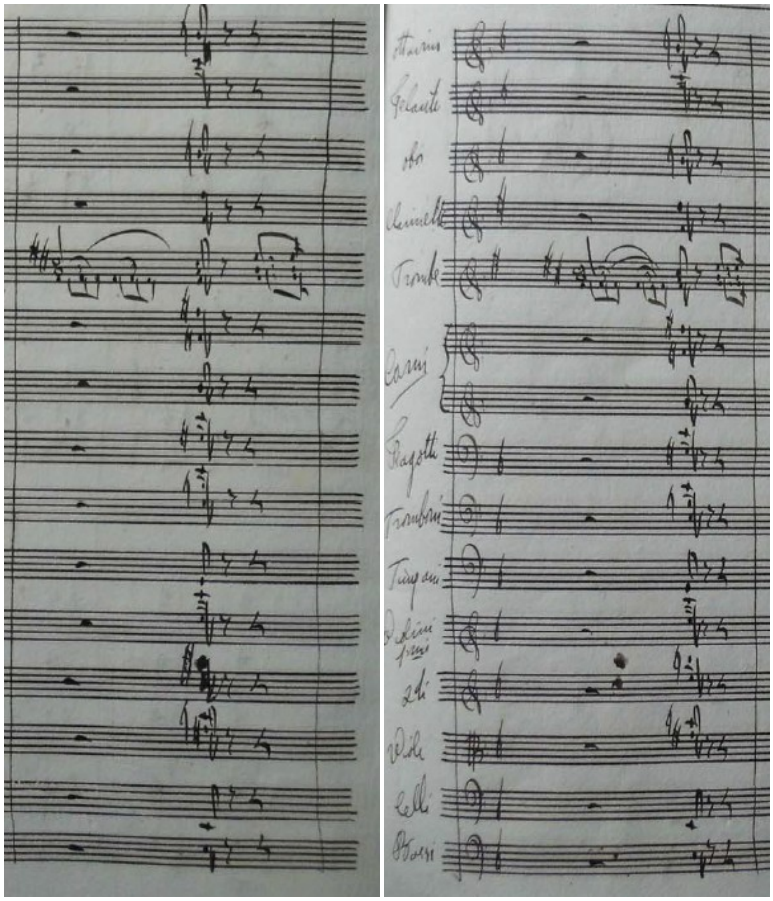
- η λανθασμένη καταγραφή φθόγγων (π.χ. μ. 28, στο πρώτο φλάουτο: το φα-δίεση στο τελευταίο όγδοο του μέτρου χρειάζεται μία επιπλέον βοηθητική γραμμή· μ. 104, στη δεύτερη τρομπέτα: λα-δίεση στη θέση του μέτρου αντί για σολ-δίεση),
- η τοποθέτηση συζεύξεων διαρκείας σε σημεία όπου δεν θα έπρεπε να υπάρχουν (π.χ. στο μ. 49, μεταξύ των φθόγγων των κλαρινέτων),
- η παράλειψη σημείων αλλοίωσης, συνήθως της αναίρεσης σε φθόγγους που έχουν αλλοιωθεί προηγουμένως εντός του μέτρου ή λόγω παράβλεψης του υφιστάμενου οπλισμού (π.χ. μ. 15, στη σόλο βιόλα, στο ρε στη θέση του τρίτου τετάρτου· μ. 20, στα τσέλα και στα κοντραμπάσα, στα σολ στη θέση του τέταρτου τετάρτου· μ. 45, στο πρώτο φαγκότο, στο σι στη θέση του μέτρου),
- η παράλειψη συζεύξεων διαρκείας (π.χ. μ. 88 και 90, στα δεύτερα βιολιά, μεταξύ των δύο αρχικών μι των μέτρων, όπως ακριβώς και σε όλα τα άλλα όργανα που παίζουν το ίδιο σχήμα),

καθώς και κάποιες ασυνέπειες στη χρήση ρυθμικών σχημάτων (π.χ. μ. 83, στα όμποε: οι αξίες των φθόγγων του τρίτου χρόνου θα έπρεπε να είναι τέταρτα και όχι όγδοα, όπως

[5] Malcolm S. Cole, "Rondo: 6. The sonata-rondo", στο: *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusic online.com/grovemusic (ανακτήθηκε στις 20.11.2022).

ακριβώς σε όλα τα υπόλοιπα όργανα που φέρουν το ίδιο σχήμα αλλά και στην αλυσιδωτή επανάληψη του σχήματος στο επόμενο μέτρο· μ. 229, στο πρώτο όμποε: το ρυθμικό σχήμα στον δεύτερο και τον τέταρτο χρόνο θα έπρεπε να είναι όγδοο παρεστιγμένο και δέκατο έκτο, όπως στο πρώτο κλαρινέτο και στα βιολιά, και όχι δύο όγδοα).

Ελάχιστα σημεία παραμένουν σε αμφιβολία, όπως τα απολύτως ταυτόσημα μέτρα 153 και 154: εδώ ο συνθέτης διορθώνει τους φθόγγους των δεύτερων βιολιών στο πρώτο μέτρο, αλλά όχι στο δεύτερο· είναι δύσκολο, ωστόσο, να θεωρήσουμε ότι δεν ήθελε να κάνει την ίδια αλλαγή και στο δεύτερο μέτρο (Εικόνα 10).



Εικόνα 10: Δημήτριος Ανδρώνης, *Inno e Marcia Trionfale per Orchestra*, απόσπασμα του αυτογράφου: μ. 153-154 (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

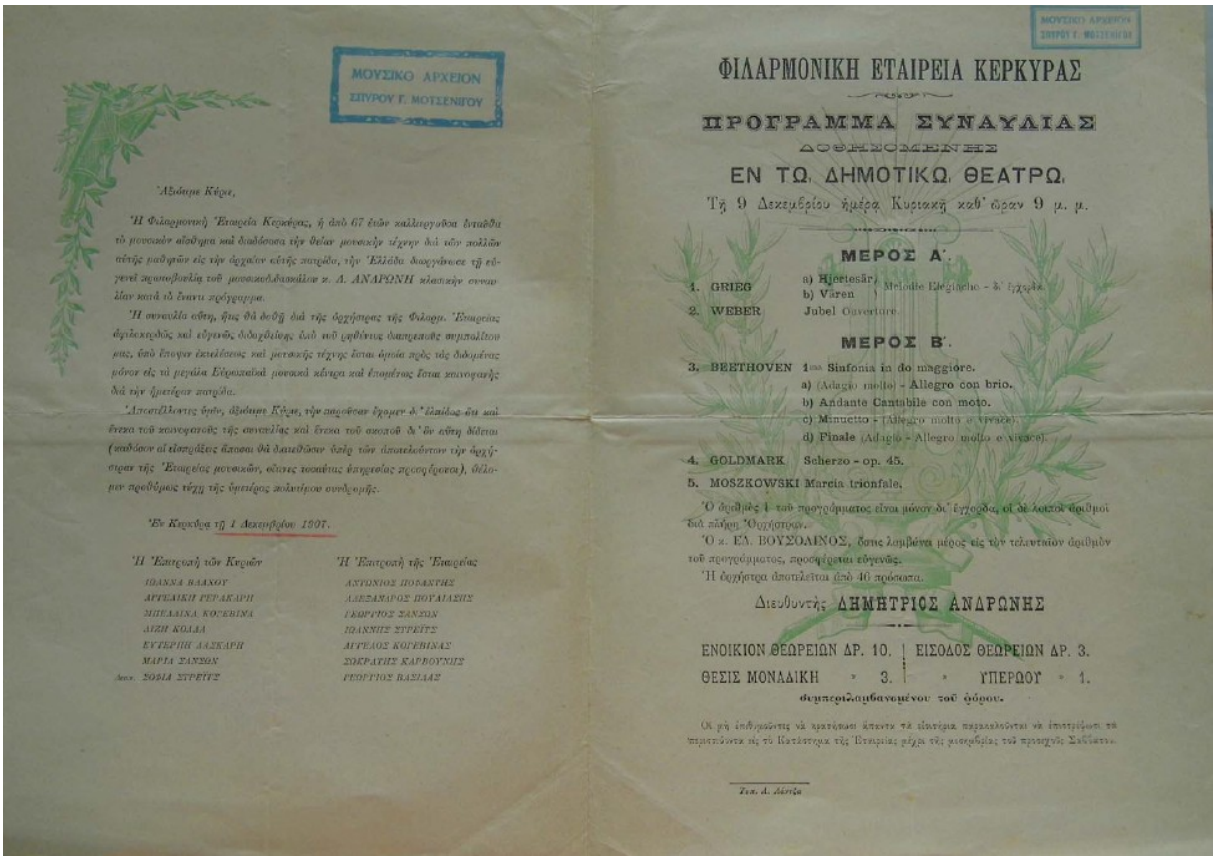
Μουσικό ιδίωμα – αισθητικές επιλογές

Το έργο του Ανδρώνη μπορούμε να πούμε ότι σχετίζεται με το μέρος που γράφτηκε, αφού γενικά θεωρείται ότι το εμβατήριο ως είδος εισήλθε στην έντεχνη δυτικο-ευρωπαϊκή μουσική μέσω της όπερας[6] και, βέβαια, η σχέση της Νάπολης με την όπερα είναι επαρκώς τεκμηριωμένη. Ο συνολικός τίτλος του έργου παραπέμπει σε προγραμματική μουσική και τα χαρακτηριστικά του, δηλαδή η ορχηστρική ανάπτυξη μίας κύριας μουσικής ιδέας σε ένα μόνο μέρος, σε ένα έντονα εκφραστικό ρομαντικό ιδίωμα και με μία καθολική κορύφωση, παραπέμπουν στο είδος του συμφωνικού ποιήματος, το οποίο στην εποχή του Ανδρώνη και σε όλο τον 19ο αιώνα υπήρξε ένα από τα κυριότερα είδη μουσικής έκφρασης μαζί με την όπερα και τη συμφωνία.[7]

[6] Erich Schwandt, "March: 3. The march in art music", στο: *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (ανακτήθηκε στις 18.11.2022).

[7] Πρβλ. Hugh Macdonald, "Symphonic poem", στο: *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (ανακτήθηκε στις 19.11.2022).

Πώς όμως ο Ανδρώνης, όντας σπουδαστής στη Νάπολη, δεν ασχολήθηκε με την όπερα και το τραγούδι, αλλά σχεδόν αποκλειστικά με την οργανική και την ορχηστρική μουσική; Αυτό ήταν το ερώτημα των Κερκυραίων από την εποχή εκείνη, όταν ο Ανδρώνης παρουσίαζε ως αρχιμουσικός με την ορχήστρα της Παλαιάς Φιλαρμονικής, την Κυριακή, 9 Δεκεμβρίου 1907, στο Δημοτικό Θέατρο, έργα συνθετών της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης, τόσο των αρχών του 19ου αιώνα, όπως ο Ludwig van Beethoven (1770-1827) και ο Carl Maria von Weber (1786-1826), όσο και της εποχής του, όπως ο Edvard Grieg (1843-1907) που είχε πεθάνει μόλις δύο μήνες πριν από τη συναυλία, καθώς και ο Karl Goldmark (1830-1915) και ο Moritz Moszkowski (1854-1925) που βρίσκονταν ακόμα εν ζωή (Εικόνα 11).[8]


ΜΟΥΣΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟΝ
ΣΠΥΡΟΥ Γ. ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΥ

Ἀξιότιμε Κύριε,

Ἡ Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Κερκύρας, ἡ ἀπὸ 67 ἐτῶν καλλιεργοῦσα ἐντιμῶς τὸ μουσικὸν αἴσθημα καὶ διαδόσασα τὴν θείαν μουσικὴν τέχνην διὰ τῶν πολλῶν αὐτῆς μαθητῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν αὐτῆς πατρίδα, τὴν Ἑλλάδα διοργάνωσε τῇ ἐνεργεῖ κηποθεωρίᾳ τοῦ μουσικοδιδασκάλου κ. Δ. ΑΝΔΡΩΝΗ πλουσίαν συναυλίαν κατὰ τὸ ἑνιαυτὸν πρόγραμμα.

Ἡ συναυλία αὕτη, ἥτις θὰ δοθῇ ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας τῆς Φιλαρμ. Ἑταιρείας ἀριστοκρατικῶς καὶ εὐγενῶς, διδομένης ὑπὸ τῶν ἐνθέντων ἀπαραιτήτως σπιτολίτου μας, ὑπὸ ἐπόψιν ἐκτελέσεως καὶ μουσικῆς τέχνης ἔσται ὁμοία πρὸς τὰς διδομένας μόνον εἰς τὰ μεγάλα Εὐρωπαϊκὰ μουσικὰ κέντρα καὶ ἐπομένως ἔσται παντοφανῆς διὰ τὴν ἡμετέραν πατρίδα.

Ἀποστέλλοντες ὑμῖν, ἀξιότιμε Κύριε, τὴν παροῦσαν ἔχομεν δ' ἐλπίδος ὅτι καὶ ἔντεχνοι τοῦ κοινοφατοῦς τῆς συναυλίας καὶ ἔντεχνοι τοῦ σκοποῦ δι' ὃν αὕτη δίδεται (καθόσον αἱ εἰσιτήριοι ἄπασαι θὰ διατεθῶσιν ὑπὲρ τῶν ἀποπελούντων τὴν ὀρχήστραν τῆς Ἑταιρείας μουσικῶν, οὕτως τοιαύτης ἐνηχείας περιεργείας), θέλομεν προθύμως τύχῃ τῆς ὑμετέρας πολυτίμου συνδρομῆς.

Ἐν Κερκύρᾳ τῇ 1 Δεκεμβρίου 1907.

Ἡ Ἐπιτροπὴ τῶν Κυριῶν	Ἡ Ἐπιτροπὴ τῆς Ἑταιρείας
ΙΩΑΝΝΑ ΒΛΑΧΟΥ	ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΠΟΔΑΣΤΗΣ
ΑΡΓΥΡΑΚΗ ΓΕΡΑΚΑΡΗ	ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΟΥΛΙΑΣΗΣ
ΜΠΕΛΛΙΝΑ ΚΟΓΕΒΙΝΑ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΑΝΣΩΝ
ΔΙΖΗ ΚΟΛΛΑ	ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΥΡΙΓΟΣ
ΕΥΤΕΡΠΗ ΛΑΣΚΑΡΗ	ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΟΓΕΒΙΝΑΣ
ΜΑΡΙΑ ΣΑΝΣΩΝ	ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΡΒΟΥΝΙΩΤΗΣ
Δοκ. ΣΟΦΙΑ ΣΥΡΙΓΟΥ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΑΣ

ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ

ΔΟΘΗΣΟΜΕΝΗΣ

ΕΝ ΤΩ ΔΗΜΟΤΙΚΩ ΘΕΑΤΡΩ

Τῇ 9 Δεκεμβρίου ἡμέρᾳ Κυριακῇ καθ' ὥραν 9 μ. μ.

ΜΕΡΟΣ Α΄.

1. GRIEG a) Hjertesår, Melodie Elegiache - δ' ἔγχορδα.
   b) Våren
2. WEBER Jubel Ouverture.

ΜΕΡΟΣ Β΄.

3. BEETHOVEN 1ma Sinfonia in do maggiore.
   a) (Adagio molto) - Allegro con brio.
   b) Andante Cantabile con moto.
   c) Menuetto - (Allegro molto e vivace).
   d) Finale (Adagio - Allegro molto e vivace).
4. GOLDMARK Scherzo - op. 45.
5. MOSZKOWSKI Marcia trionfale.

Ὁ ἀριθμὸς 4 τοῦ προγράμματος εἶναι μόνον δι' ἔγχορδα, οἱ δὲ λοιποὶ ἀριθμοὶ διὰ πλήρη Ὀρχήστραν.

Ὁ κ. Ελ. ΒΟΥΣΟΛΙΝΟΣ, ὅσης λαμβάνει μέρος εἰς τὸν τελευταῖον ἀριθμὸν τοῦ προγράμματος, προσφέρεται εὐγενῶς.

Ἡ ὀρχήστρα ἀποτελεῖται ἀπὸ 40 πρόσωπα.

Διευθυντὴς ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΕΝΟΙΚΙΩΝ ΘΕΩΡΕΙΩΝ ΔΡ. 10. | ΕΙΣΟΔΟΣ ΘΕΩΡΕΙΩΝ ΔΡ. 3.
ΘΕΣΙΣ ΜΟΝΑΔΙΚΗ » 3. | » ΥΠΕΡΩΟΥ » 1.
συμπεριλαμβανομένου τοῦ ὄρους.

Οἱ μὴ ἐπιθυμοῦντες νὰ κρατήσωσι ἅπαντα τὰ εἰσιτήρια παρακαλοῦνται νὰ ἐπιστρέψωσιν τὰ περισσεύοντα εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑταιρείας μέχρι τῆς μεσημβρίας τοῦ προηγουμένου Σαββάτου.

Τυπ. Δ. Δάντζη

Εικόνα 11: Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, πρόγραμμα συναυλίας, Κέρκυρα, 9 Δεκεμβρίου 1907 (Μοτσενίγειο Ιστορικό Αρχείο, Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος)

Καθηγητής του Ανδρώνη στη σύνθεση υπήρξε ο ναπολιτάνος συνθέτης, μουσικογράφος και παιδαγωγός Nicola d'Arienzo (1842-1915), όπως αποδεικνύεται από τις σχετικές υπογραφές που φέρουν όλα τα χειρόγραφα των έργων του τότε έλληνα σπουδαστή στη Βιβλιοθήκη του Κονσερβατορίου της Νάπολης. Αξίζει να σημειωθεί ότι το συγγραφικό έργο του D'Arienzo έχει τέτοιο βεληνεκές, ώστε αυτός να θεωρείται από ορισμένους μελετητές ως πρόδρομος της σύγχρονης ιταλικής μουσικολογίας.[9] Από το

[8] Πρβλ. Πέτρος Γ. Γιοχάλας, «Ξεφυλλίζοντας την Ιστορία. Ένας μυστικοπαθής Κερκυραίος Μουσικός», *Εφημερίς των Ειδήσεων* 2632, 17 Αυγούστου 1958, σ. 3: «Μολονότι ο Ανδρώνης εσπούδασε στην Ιταλία, ήταν γερά ζυμωμένος με την κλασσική μουσική, κι' αυτήν ήθελε να διαδόση και καλλιεργήση ερχόμενος στην Κέρκυρα». Η συναυλία επαναλήφθηκε τη Δευτέρα, 21 Απριλίου 1908, στο Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας, υπό την παρουσία του Βασιλέως Γεωργίου Α΄.

[9] Πρβλ. Luigi Sisto, "Gesualdo, Florimo, D'Arienzo: modernità o continuità ritrovata?", στο: *Atti del Convegno di Studi "Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti"* (Taurasi – Gesualdo [Avellino], 6-7 Dicembre 2003), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2006, σ. 163-182.

1877 ανέλαβε τη διδασκαλία της αντίστιξης και της σύνθεσης στο Κονσερβατόριο της Νάπολης· μεταξύ των μαθητών του συγκαταλέγεται και ο Ruggero Leoncavallo (1857-1919). Αν και αρχικά ο D'Arienzo ασχολήθηκε με τη σύνθεση όπερας, από τη δεκαετία του 1880 και μετά, δηλαδή κατά την εποχή που ο Ανδρώνης σπουδάζει μαζί του, αφιερώνεται στη συγγραφή και στη διδασκαλία, καθώς και στη σύνθεση κυρίως οργανικών και θρησκευτικών έργων. Ο D'Arienzo μελέτησε ιδιαίτερα την ιταλική αναγεννησιακή μουσική, το μαδριγάλι ως είδος και, κυρίως, το έργο του Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613). Το 1878 εξέδωσε μελέτη με τίτλο *Introduzione del sistema tetracordale nella musica moderna*, με την οποία προσπάθησε να εδραιώσει ένα νέο αρμονικό σύστημα, βασισμένο σε μία κλίμακα συγγενική με τον φρύγιο τρόπο και το οποίο συσχετιζόταν ιστορικά με το ναπολιτάνικο λαϊκό τραγούδι και τη ναπολιτάνικη βαρυμένη δεύτερη βαθμίδα.[10] Ίσως τα δεδομένα αυτά να εξηγούν, σε έναν βαθμό, τις προτιμήσεις του Ανδρώνη για την ορχηστρική μουσική και για μια μουσική γλώσσα στην οποία η τροπικότητα και η αντιστικτική υφή παίζουν έναν ιδιαίτερο ρόλο.

Την ίδια εποχή με τον D'Arienzo δίδασκε σύνθεση στο Κονσερβατόριο της Νάπολης ο Paolo Serrao (1830-1907)· δικοί του απόφοιτοι, μόλις τρία χρόνια αργότερα από τον Ανδρώνη, ήταν ο Francesco Cilea (1866-1950) και ο Umberto Giordano (1867-1948),[11] αμφότεροι σημαντικοί συνθέτες όπερας, ενώ μαθητής του υπήρξε και ο συνθέτης, πιανίστας και μαέστρος Giuseppe Martucci (1856-1909). Με την ιδιότητα του αρχιμουσικού κατά την δεκαετία του 1880, ο Martucci διηύθυνε στην Ιταλία μουσική των Beethoven, Berlioz, Wagner και Brahms, ενώ από το 1886 μέχρι το 1902 ανέλαβε τη διεύθυνση του Μουσικού Λυκείου της Μπολόνιας· εκείνη την εποχή, και συγκεκριμένα στις 2 Ιουνίου 1888, έδωσε την ιταλική πρεμιέρα της όπερας *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Wagner.[12] Την ίδια εποχή, ο Ανδρώνης γίνεται μέλος της Φιλαρμονικής Ακαδημίας της Μπολόνιας (Academia Filarmonica di Bologna) με δύο ιδιότητες – αρχικά του μουσικού (suonatore) από το 1889 και, στη συνέχεια, του συνθέτη (maestro compositore) από το 1890. Ακόμη κι αν δεν είχε γνωρίσει τον Martucci από την εποχή της Νάπολης, όπου εκείνος διατελούσε καθηγητής πιάνου από το 1880 έως το 1886, η γνωριμία τους τεκμηριώνεται σίγουρα στη Μπολόνια από δύο στοιχεία: στις 24 Μαΐου 1889 ο Ανδρώνης προσέφερε με ιδιόχειρη αφιέρωση στον Martucci ανάτυπα δύο έργων του που είχαν εκδοθεί από τον ιταλικό οίκο Ricordi[13] (Εικόνα 12), ενώ και σε ένα ρεσιτάλ πιάνου που έδωσε στην Μπολόνια έπαιξε δύο έργα του Martucci.[14]

Συνεπώς, όχι μόνο λόγω δασκάλου αλλά και λόγω ιδιοσυγκρασίας και προσωπικών επιλογών, ο Ανδρώνης επιδίωξε τις επαφές με πρόσωπα και θεσμούς της βόρειας Ιταλίας που είχαν αναπτύξει ουσιαστικότερο συγχρωτισμό με τη μουσική πράξη της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης· αυτήν προτίμησε να μεταφέρει στην Κέρκυρα κατά την επιστροφή του το 1890, όταν ανέλαβε τη γενική διεύθυνση όλων των Σχολών της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας καθώς και τη διδασκαλία στις Σχολές Ωδικής, Κλειδοκυμβάλου, Αρμονίας, Αντιφωνίας και Συνθέσεως, όπως χαρακτηριστικά λέγονταν.

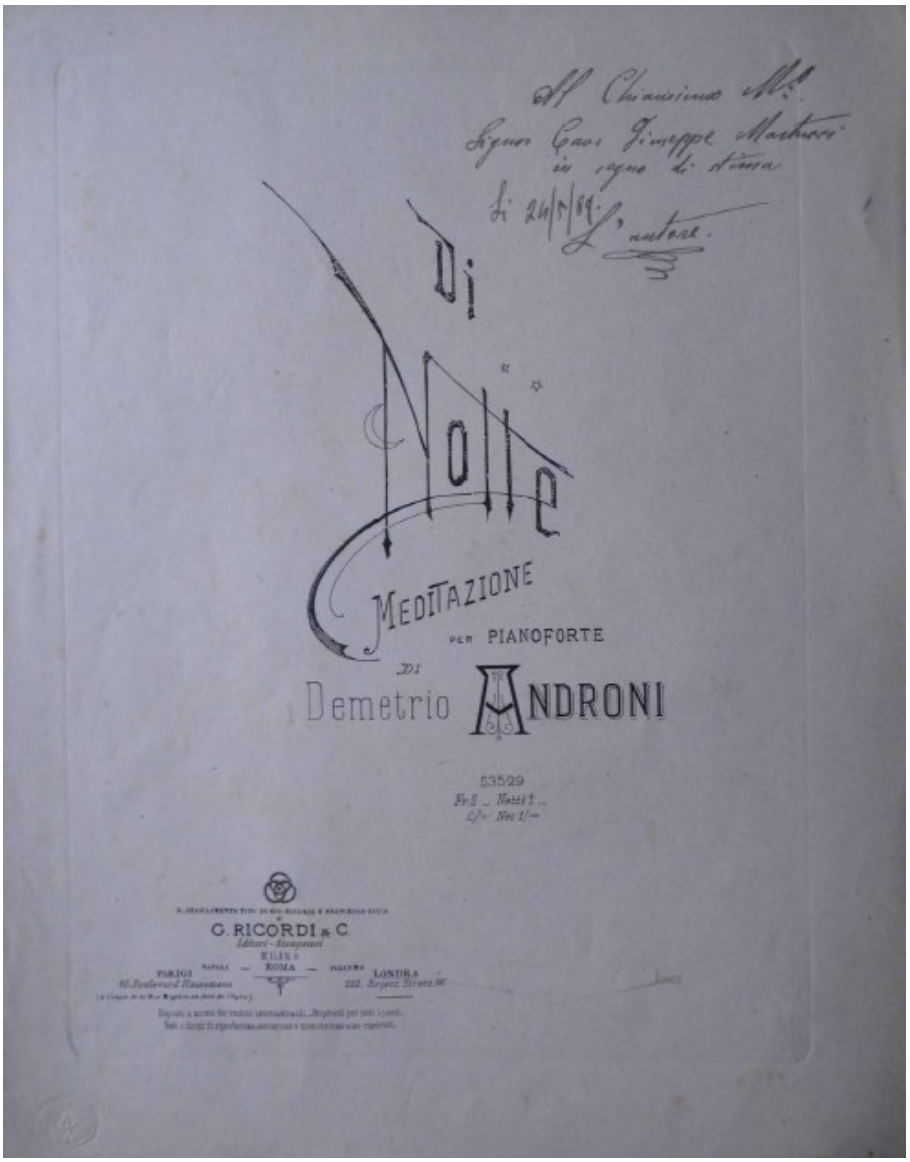
[10] Andrea Lanza, "D'Arienzo, Nicola", στο: *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (ανακτήθηκε στις 18.11.2022).

[11] *Registro delli Alunni 1889*, Ιστορικό Αρχείο Κονσερβατορίου Νάπολης.

[12] John C. G. Waterhouse & Folco Perrino, "Martucci, Giuseppe", στο: *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (ανακτήθηκε στις 20.11.2022).

[13] Demetrio Androni, *Sul Mare. Canzone quasi Barcarola per Mezzo-Soprano o Baritono*, G. Ricordi & C. 53528, Milano [χ.χ.], και Demetrio Androni, *Di Notte. Meditazione per Pianoforte*, G. Ricordi & C. 53529, Milano [χ.χ.]. Σήμερα, τα δύο ανάτυπα με την ιδιόχειρη αφιέρωση του Ανδρώνη βρίσκονται στη Βιβλιοθήκη του Κονσερβατορίου της Νάπολης· λογικά, τα δώρισε ο Martucci ή η οικογένειά του αφού το 1902 επέστρεψε στη Νάπολη για να αναλάβει τη διεύθυνση του Κονσερβατορίου, και εκεί ολοκλήρωσε τον βίο του, το 1909.

[14] Osvaldo Gambassi, *L'Accademia filarmonica di Bologna. Fondazione, Statuti e Aggregazioni*, Leo S. Olschki, Firenze 1992, σ. 391.



Εικόνα 12: Demetrio Androni, *Di Notte. Meditazione per Pianoforte*, G. Ricordi & C. 53529, Milano [χ.χ.], ανάτυπο με ιδιόχειρη αφιέρωση του συνθέτη (Βιβλιοθήκη Κονσερβατορίου Νάπολης)

Επίλογος

Το έργο *Ύμνος και Θριαμβευτικό Εμβατήριο για ορχήστρα* αποτελεί αδιάψευστο τεκμήριο μιας άγνωστης, αμιγώς ορχηστρικής, ελληνικής μουσικής δημιουργίας του 19ου αιώνα, που σταδιακά έρχεται στο φως από την κλιμακούμενη αρχειακή έρευνα των ελλήνων μουσικολόγων. Παράλληλα, αποδεικνύει ότι στα τέλη του 19ου αιώνα, στη νότια Ιταλία και συγκεκριμένα στη Νάπολη, όπου φοιτούσε η πλειονότητα των επτανησίων ελλήνων συνθετών και όχι μόνο, υπήρχε μια συνθετική παραγωγή, πέραν της καθιερωμένης που αφορούσε την όπερα και το τραγούδι, η οποία ήταν συγχρονισμένη με τη ρομαντική μουσική γλώσσα της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης και εστιαζόταν στα υπόλοιπα μουσικά είδη που αναπτύχθηκαν κυρίως εκείνη την εποχή· από αυτό το ρεύμα επηρεάστηκαν και αρκετοί Έλληνες.

Μαζί με τον Ανδρώνη, πλειάδα ελλήνων συνθετών περιμένει τη μουσικολογική «σκαπάνη» που θα ανακαλύψει και θα αποτιμήσει το έργο τους. Ιδιαίτερα αυτοί που έδρασαν στο εξωτερικό προσεγγίζονται πιο δύσκολα ερευνητικά: χαρακτηριστικό παράδειγμα ο συνθέτης της παρούσας μελέτης, για τον οποίο δεν γνωρίζουμε ακόμα

απολύτως τίποτα για τη δεύτερη και τελευταία περίοδο που έζησε στο εξωτερικό, όταν κάποια στιγμή κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα εγκατέλειψε την Κέρκυρα και έπειτα χάθηκαν τα ίχνη του.

Χρέος της μουσικολογικής επιστήμης και της μουσικής τέχνης στα σύγχρονα ελληνικά πανεπιστήμια είναι η απαραίτητη συνεργασία μεταξύ τους σε επίπεδο έρευνας και ερμηνείας για την ανάδειξη της ελληνικής μουσικής δημιουργίας. Επιτελώντας αυτόν τον στόχο, η νεοσύστατη Συμφωνική Ορχήστρα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων παρουσιάζει αποκλειστικά έργα ελλήνων αλλά και ξένων δημιουργών που επηρέασαν με την παρουσία τους, καλλιτεχνικά και παιδαγωγικά, την ανάπτυξη της έντεχνης μουσικής δημιουργίας στη χώρα μας.

Δημοσιεύσεις στον αθηναϊκό τύπο για την πρώτη της όπερας *Το δακτυλίδι της μάνας* το 1917. Μια σταχυολόγηση από τις αρχειακές πηγές

Αγγελική Σκανδάλη

Εισαγωγικά

Στο παρόν δοκίμιο παρουσιάζεται συνοπτικά μια σύντομη επεξεργασία δεδομένων εκ του ημερήσιου αθηναϊκού τύπου των αρχών του 20ού αιώνα, τα οποία αφορούν την πρώτη παράσταση της όπερας *Το δακτυλίδι της μάνας* του Μανώλη Καλομοίρη στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών τον Δεκέμβριο του 1917. Προϊόν μιας σταχυολόγησης από το αρχείο εφημερίδων και περιοδικών της Βουλής των Ελλήνων, αποβλέπει στο να δώσει στον φιλόμουσο φιλίστορα μια εικόνα των προσδοκιών για την πρεμιέρα που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό οκτώ από τις εφημερίδες που εντοπίστηκαν στο αρχείο με κυκλοφορία φύλλων από τις 3 έως τις 11 Δεκεμβρίου 1917. Οι ημερομηνίες αυτές αφορούν τόσο την εξαγγελία για την παράσταση όσο και την ύστερη καταγραφή του πρόσφατου απόηχού της στην αθηναϊκή κοινωνία της εποχής.

Είναι σκόπιμο να επισημανθεί εκ των προτέρων στον ενδιαφερόμενο αναγνώστη ότι η μελέτη των δημοσιευμάτων για την όπερα στον τύπο προ εκατονταετίας και πλέον δεν μπορεί να προσφέρει πολλά για την αντίληψη που – γενικά και ακαθόριστα έως σήμερα – μόλις που μπορούμε να σχηματίσουμε περί της καλλιέργειας της όπερας στο κλεινόν άστυ. Το φαινόμενο αυτό, σύνθετο και πολυποίκιλο, αξιώνει πολύ ευρύτερη, έως και βαθυστόχαστη μελέτη. Στο παρόν δοκίμιο, η παρουσίαση μένει πιστή στα δημοσιευμένα κείμενα, εκ των οποίων ουδέν αποπειράθηκε να δημοσιολογήσει για απόψεις που θα μπορούσαν να αφορούν τις αντιδράσεις του κοινού στο πολιτισμικό αυτό ερέθισμα, που σίγουρα θα είχε και κάποια αντανάκλαση· αυτή όμως δεν φαίνεται να αφορά ή να ενδιαφέρει τους αρθρογράφους, εξ όσων βλέπουμε τελικά να βγαίνουν στο φως της δημοσιότητας.

Από την έρευνα στο αρχείο της Βουλής των Ελλήνων προέκυψαν, έπειτα από αναζήτηση με βάση την ημερομηνία, οκτώ έντυπα που είχαν κυκλοφορήσει και δημοσιεύσει κάτι σχετικό τις ημέρες αυτές στην Αθήνα. Πρόκειται, με αλφαβητική σειρά, για τις εφημερίδες *Αθήναι*, *Αστραπή*, *Έθνος*, *Εμπρός*, *Εστία*, *Καιροί*, *Νέα Ελλάς* και *Σκριπ*. Όλες ανήκουν στο είδος των λεγόμενων καθημερινών εφημερίδων και οι περισσότερες είναι πολιτικές, κάτι που σημαίνει ότι είχαν πολιτικό χαρακτήρα στο μέτρο που δήλωναν την υποστήριξή τους σε κάποιο πολιτικό κόμμα. Το ενδεχόμενο να υπήρξαν κάποια ακόμα δημοσιεύματα σε έντυπα όχι καθημερινής κυκλοφορίας δεν είναι δυνατόν να μας απασχολήσει επί του παρόντος, δεδομένου ότι αφορά έναν τομέα μουσικολογικού ενδιαφέροντος που επικεντρώνεται σε ολιγάριθμο και εντοπισμένο στα αστικά κέντρα φιλότεχνο αναγνωστικό κοινό, γεγονός που αξιώνει ιδιαίτερη ερευνητική προσέγγιση.

Είναι εύλογο το ότι η μουσικολογική επιστήμη και μια θεωρία περί της δημοσιογραφικής πρακτικής που παλαιόθεν ακολουθήθηκε στην Ελλάδα από ερασιτέχνες και επαγγελματίες κονδυλοφόρους του ημερησίου τύπου δεν έχουν συναντηθεί ακόμα στο

ερευνητικό και μελετητικό πεδίο. Οι αιτίες γι' αυτό μπορεί να είναι πολλές, αλλά το σημαίνον αποτέλεσμα εξακολουθεί να είναι η άγνοια περί της καλής χρήσης του δικαίου της δημοσιοποίησης και οι συνέπειές της στην δημιουργία εντυπώσεων αλλά και επικοινωνιακών δεδομένων που είχαν ως αντίκτυπο σαφείς προσανατολισμούς στην καλλιέργεια της όπερας. Για τον λόγο αυτόν, η μουσικολογία στον επόμενο αιώνα από τα ιστορικά γεγονότα, έχοντας πια αποκρυσταλλώσει αξίες και κυρίαρχες αισθητικές σε μεγάλο βαθμό, έρχεται να ερευνήσει την πρώτη εντύπωση περί αυτού που σήμερα θεωρείται καθιερωμένο και να δει το πώς αυτό αποτυπώθηκε σε ενεστώτα χρόνο, ενόσω το ίδιο το καλλιτεχνικό γεγονός πρωτοεμφανιζόταν στον καλλιτεχνικό ορίζοντα.

Για την καλύτερη κατανόηση του ύφους και της φυσιογνωμίας των οκτώ εντύπων που εντοπίσθηκαν και παρουσιάζουν ενδιαφέρον από ερευνητικής απόψεως, χρήσιμη είναι η βοήθεια από αναφορές σε ιστορικά δεδομένα της κυκλοφορίας τους.[1] Ωστόσο, «πρωταγωνιστές» στη μελέτη είναι τα ίδια τα άρθρα, τα οποία γίνονται αντικείμενα επεξεργασίας ως προς την πληροφορία που διαδίδουν στο αναγνωστικό κοινό των αρχών του 20ού αιώνα, η οποία σήμερα πια αποκτά ένα διαφορετικό – συχνά – νόημα, υπερώριμα πεποικιλμένο, ίσως, αλλά και ενδεικτικό του κατά πόσον το θέμα της δημοσίευσης άξιζε τον χώρο και την στοιχειοθεσία.

Διευκρινίζεται ότι η επεξεργασία των αρχειακών δεδομένων δεν θα συνεχισθεί στη βάση της παραπάνω αλφαβητικής παράθεσης των εντύπων· αντ' αυτού, επιλέχθηκε μια παρουσίαση κατ' ομαδοποίηση ανάλογη προς το περιεχόμενο των άρθρων που μας ενδιαφέρουν.

Η εξαγγελία της παράστασης. Από τις εφημερίδες *Σκριπ* και *Νέα Ελλάς*

Ήδη πριν από την μεγάλη ημέρα της πρεμιέρας, η είδηση για την παράσταση της νέας, τότε, όπερας έφθασε λίγες ημέρες ενωρίτερα στο αναγνωστικό κοινό μέσω των εφημερίδων *Σκριπ* και *Νέα Ελλάς*. Πρώτη δημοσίευσε η *Νέα Ελλάς*, ξεκινώντας από την Κυριακή, 3 Δεκεμβρίου, και το *Σκριπ* ακολούθησε την Τρίτη, 5 Δεκεμβρίου. Το άρθρο στην *Νέα Ελλάδα* ήταν πολύ εκτενές και πληροφοριακό, ενώ στο *Σκριπ* η σύνταξη αρκέσθηκε σε τρεις φράσεις σε ειδησεογραφική στήλη για την τέχνη. Για μεθοδολογικούς λόγους, που δίδουν προτεραιότητα στην αναφορά σε ένα καλλιτεχνικό γεγονός με σεβασμό στη συνήθεια της θεατρικής πρακτικής, η καταγραφή των δημοσιευμάτων που εξήγγειλαν την καλομοιρική πρεμιέρα γίνεται ξεκινώντας από το *Σκριπ*. Το κριτήριο είναι η θεατρική τάξη ότι η πρόβα προηγείται της παράστασης, άρα και η αναφορά στην δημοσιογραφική «κάλυψη» του γεγονότος λαμβάνει υπ' όψιν κατά τη συστηματοποίηση του ιστορικού γεγονότος στο πλαίσιο της επεξεργασίας των δεδομένων πρώτιστα την τάξη του θεάτρου.

Αναλυτικά για τις δύο δημοσιεύσεις:

Α΄. Στην εφημερίδα *Σκριπ*. Η εφημερίδα *Σκριπ* δημοσίευσε σχετικά με την πρεμιέρα της 8ης Δεκεμβρίου 1917 ήδη από την προηγούμενη Τρίτη, 5η Δεκεμβρίου. Αυτή η βραχύβιας κυκλοφορίας εφημερίδα αρχικά ήταν εβδομαδιαία, σατιρική, και ιδρύθηκε από τον Ευάγγελο Κουσουλάκο[2] το 1893, αλλά το 1895 έγινε «καθημερινή εφημερίς

[1] Πολύτιμη, από την άποψη αυτή, είναι η έκδοση του μοναδικού αλφαβητικού λεξικού ελληνικών εφημερίδων: βλ. Λουκία Δρούλια – Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου, 1784-1974*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2008, τόμοι Α΄-Δ΄.

[2] Ο ιδρυτής της εφημερίδος Ε. Κουσουλάκος ήταν παλαιότερος συνεργάτης της εφημερίδος *Άστυ*. Ο τίτλος της εφημερίδος προέρχεται από λογιστικό όρο εκ της αγγλικής, που είχε χρησιμοποιηθεί από την ελληνική κυβέρνηση και αναφερόταν σε «προσωρινή απόδειξη για την αγορά ομολογιών που δεν έχουν εκδοθεί ακόμη». Βλ. Δ. Σαπρανίδης, λήμμα «*Το Σκριπ*», στο: Δρούλια – Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου*, ό.π., τ. Δ΄, σ. 107.

εικονογραφημένη» και άλλαξε σχήμα. Ανάμεσα στους συνεργάτες της ήταν οι Δημήτριος Καμπούρογλου, Ιωάννης Κονδυλάκης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Αριστομένης Προβελέγγιος, Δημήτριος Ταγκόπουλος και Δημήτριος Χατζόπουλος. Στάθηκε μαχητικά υπέρ της καθαρεύουσας και του παλαιού ημερολογίου.

Τίποτε το σατιρικό, ωστόσο, δεν έχει η δημοσίευση στο πρωτοσέλιδο της 5ης Δεκεμβρίου για την πρεμιέρα της καλομοιρικής όπερας. Στη στήλη «Εδώ και εκεί» δημοσιεύτηκαν ανυπόγραφα κάποια νεώτερα σχετικά με την παράσταση. Συγκεκριμένα, η αναφορά στην πρώτη γενική δοκιμή που είχε πραγματοποιηθεί το προηγούμενο βράδυ της Δευτέρας περιείχε την ασφαλή για το αναγνωστικό κοινό πληροφορία ότι το γεγονός «εβεβαίωσεν ότι πρόκειται περί έργου μουσικού πρώτης τάξεως» και «το νέον μουσικόδραμα» του συνθέτη αγγέλλεται χωρίς συγκεκριμένη ημέρα παραστάσεως με την παρατήρηση ότι τα εισιτήρια πωλούνταν με μεγάλη ζήτηση από το κοινό.[3] Είναι φανερό ότι πρόκειται για ένα όχι βενιζελικό έντυπο, το οποίο αναγνωρίζει στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη την αξία του ευφήμου μνείας μουσουργήματος χωρίς να επιχειρηματολογεί σχετικώς ή να επικαλείται την έγκυρη γνώμη κάποιας αξιοσέβαστης προσωπικότητας από τους καλλιεργημένους κύκλους των Αθηνών της εποχής.

Β΄. Στην εφημερίδα *Νέα Ελλάς*. Η εφημερίδα *Νέα Ελλάς* υπήρξε μία όχι μακρόβια έκδοση πρωινής εφημερίδας και πρωτοεμφανίσθηκε ως βενιζελική[4] τον Σεπτέμβριο του 1913, αμέσως μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους, φιλοδοξώντας να καλύψει γεωγραφικά την νέα εκτεταμένη ελληνική επικράτεια. Το 1917, για λίγο χρόνο, η έκδοση μετεφέρθη στην Θεσσαλονίκη, ακολουθώντας την κυβέρνηση Βενιζέλου. Εκδότης ήταν ο Θαλής Κουτούπης, επικεφαλής μετοχικής εταιρίας για την έκδοση, και την διεύθυνση σύνταξης είχε αναλάβει επιτροπή. Μεταξύ των διακεκριμένων συνεργατών της εφημερίδος ήταν οι Ηλίας Βουτιερίδης, Τίμος Μωραϊτίνης, Παύλος Νιρβάνας, Φώτος Πολίτης και Θεόδωρος Συναδινός. Η εφημερίδα σταμάτησε να εκδίδεται το 1921, μετά την εκλογική ήττα των Βενιζελικών. Στα αξιοσημείωτα για τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα της εφημερίδος συγκαταλέγονται οι δημοσιεύσεις των μυθιστορημάτων *Οι Μποέμ* του Ερρίκου Μυρζέ (αρ. φ. 298, Ιούλιος 1914) και *Μανόν, η βασιλική ερωμένη* του Ζερόμ Ντουσέ (αρ. φ. 368, Σεπτέμβριος 1914), που επιλέχθηκαν ως αναγνώσματα ημέρας σε κυριακάτικα φύλλα μαζί με άλλα γνωστά λογοτεχνήματα.

Όσον αφορά την πρεμιέρα της καλομοιρικής όπερας *Το δακτυλίδι της μάνας* την Παρασκευή, 8 Δεκεμβρίου 1917, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών από ελληνικό μελοδραματικό θίασο, η εφημερίδα αυτή είναι η πρώτη από τις οκτώ που εξήγγειλε την παράσταση από την προηγούμενη Κυριακή, 3 Δεκεμβρίου, με ένα μονόστηλο σε εσωτερική σελίδα.[5] Λίγες ημέρες αργότερα, με πρωτοσέλιδο πρωινό δημοσίευμα[6] την

[3] Το πλήρες κείμενο της δημοσιεύσεως έχει ως εξής: «Η πρώτη γενική δοκιμή του "Δαχτυλιδιού της Μάννας" γενομένη χθες το βράδυ εις το Δημοτικόν εβεβαίωσεν ότι πρόκειται περί έργου μουσικού πρώτης τάξεως. – Το νέον αυτό μουσικόδραμα του κ. Μ. Καλομοίρη θα δοθή μετ' ολιγίστας ημέρας. – Τα εισιτήρια ήρχησαν να πωλούνται από τώρα μετά μεγάλης ζητήσεως». Βλ. εφημ. *Σκριπ*, 5 Δεκεμβρίου 1917, σ. 1.

[4] Σύμφωνα με την βιβλιογραφία, η εφημερίδα, αν και βενιζελική, έχει στο ιστορικό της να επιδείξει και δημοσιεύματα όπου φαινόταν σαφώς η διάκριση ανάμεσα στον βασιλικό θεσμό και την βασιλική κυβέρνηση, όπως, για παράδειγμα, το άρθρο του 1916 (αρ. φ. 606) με επικεφαλίδα «Σώστε τον βασιλέα», με αφορμή κάποια βασιλική ασθένεια. Βλ. Ελευθέριος Καριάτογλου, λήμμα «*Νέα Ελλάς*», στο: Δρούλια – Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου*, ό.π., τ. Γ΄, σ. 245-246.

[5] Βλ. εφημ. *Νέα Ελλάς*, 3 Δεκεμβρίου 1917, σ. 2.

[6] Για μια μικρή έμφαση στην λεπτομέρεια όσον αφορά την έκδοση, αναφέρονται τα εξής αναγραφόμενα στην πρώτη σελίδα της εφημερίδος: ο αριθμός φύλλου ήταν 1312, διευθυντής σύνταξης ο Φώτος Πολίτης, υπήρχε σύστημα συνδρομών – οι οποίες διακρίνονταν σε εσωτερικού (πληρωτέες σε δραχμές), εξωτερικού (πληρωτέες σε χρυσά φράγκα), Αμερικής (πληρωτέες σε δολάρια) και Αγγλίας – Αιγύπτου

ίδια ημέρα της παράστασης, την εξήγγειλε πάλι με ένα εκτεταμένο μονόστηλο χωρίς υπογραφή συντάκτη.

Το πρώτο άρθρο[7] είναι ένα ανυπόγραφο μονόστηλο μίας παραγράφου, στο οποίο χρησιμοποιείται ο απλός δημοσιογραφικός κανόνας της απάντησης των ερωτημάτων «πότε – ποιος – τι». Αφού τοποθετείται κατά προσέγγιση η ημέρα της πρεμιέρας, κάτι που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι μία εβδομάδα ενωρίτερα αυτή δεν είχε ακόμα ορισθεί από τον θίασο ή το θέατρο, τονίζεται ως εξάρχον χαρακτηριστικό του «συνθέτη του "Πρωτομάστορα"» ότι «εκμεταλλεύεται συμφωνικώς και αρμονικώς τα δημώδη ελληνικά μοτίβα». Η αναφορά στο καλομοιρικό αυτό ίδιον της συνθετικής τεχνοτροπίας δεν παρουσιάζεται με πανηγυρικό ύφος, αν και του αναγνωρίζεται ο χαρακτήρας κάποιας ιδιαίτερης αξιοσύνης (τα μοτίβα μέσα στο έργο χαρακτηρίζονται ως πρότυπα τελειότητας), ενώ το άρθρο καταλήγει με μία συμπαθητική παρατήρηση για ένα «ενδιαφέρον […] δεδικαιολογημένως ζωηρότατον» για το έργο, η οποία κορυφώνει την όποια καλή προδιάθεση του αρθρογράφου περί του μουσικοσυνθέτη. Ωστόσο, και πάλι δεν είναι σαφές εάν αυτή απηχεί κάποια προσωπική άποψη που συμμερίζεται η σύνταξη της εφημερίδος ή βασίζεται σε τεκμηριωμένες ενδείξεις που σχετίζονται με προϋποθέσεις που λαμβάνονται υπ' όψιν ενώπιον μιας απόφασης δημοσιογραφικής εξαγγελίας καλλιτεχνικού γεγονότος της εποχής στην πρωτεύουσα. Προκειμένου, ίσως, να γίνει σαφέστερο ποια δημώδη μοτίβα χρησιμοποιούνται από τον συνθέτη, στο άρθρο αναφέρονται τρία: τα κάλαντα, ο ύμνος στον ήλιο και ο βυζαντινός ύμνος για την Παναγία.

Το δεύτερο άρθρο[8] ξεκινά με μία παράγραφο όπου εξηγείται ο θρύλος του «δαχτυλιδιού με τα επτά διαμάντια», που αποτελεί τη βάση για το «ονειρόδραμα του

(πληρωτέες σε λίρες / στερλίνες) – και τα γραφεία βρίσκονταν στην οδό Ευριπίδου των Αθηνών. Βλ. εφημ. *Νέα Ελλάς*, 8 Δεκεμβρίου 1917, σ. 1.

[7] Το πλήρες κείμενο του δημοσιεύματος έχει ως εξής: «Την προσεχήν Παρασκευή, καθ' όλας τας πιθανότητας, δίδεται από τον νέον μουσικόν θίασον το μελόδραμα του κυρίου Μ. Καλομοίρη "Το Δακτυλίδι της Μάννας". Και εις το νέον του αυτό έργον ο συνθέτης του "Πρωτομάστορα" εκμεταλλεύεται συμφωνικώς και αρμονικώς τα δημώδη ελληνικά μοτίβα. Τα μοτίβα ιδίως των καλλάνδων των Χριστουγέννων, του ύμνου προς τον Ήλιον, της προσευχής της τρίτης πράξεως με βάσιν το "Η Παρθένος σήμερον" ειμπορούν να θεωρηθούν ως πρότυπα τελείας συμφωνικής αλλά και αρμονικής εκμεταλλεύσεως. Θα συμπράξουν εις την παράστασιν, η κ. Βλαχοπούλου, η Δις Παντζοπούλου, η κυρία Βασιλάκη οι κ.κ. Βλαχόπουλος, Μωραΐτης, Αγγελόπουλος κτλ. Το ενδιαφέρον δια το νέον έργον είνε δεδικαιολογημένως ζωηρότατον».

[8] Το πλήρες κείμενο του δημοσιεύματος έχει ως εξής: «Το "Δακτυλίδι της Μάνας", το γνωστό ονειρόδραμα του Γιάννη Καμπύση, στηρίζεται σε μια παράδοση. Κάποιο παλιό δακτυλίδι με επτά πολύτιμα διαμάντια, που εχάρισαν από χρόνια οι Μοίρες σε μια πρόγονο, πρέπει να μένη πάντα σαν κειμήλιο στο σπίτι, γιατί αλλοιώς θαρχόταν η Νεράιδα του Βουνού να το πάρη πίσω. Γύρω από τον θρύλον αυτόν υφαίνεται όλη η πλοκή του έργου, του οποίου διασκευή είνε το νέον μουσικόν δράμα του κ. Καλομοίρη. Η πρώτη πράξις εκτυλίσσεται σε ένα φτωχικό σπίτι χωρικό την παραμονή των Χριστουγέννων. Ο Γιαννάκης ο τραγουδιστής, άρρωστος σωματικώς και ψυχικώς, κάθεται στο τζάκι και αναπολεί τα περασμένα, ενώ η μάνα του ανήσυχη προσπαθεί να τον παρηγορήση».

«Υψωμένος σε μία λυρική έξαρση ο τραγουδιστής, σιγά-σιγά ζητεί να ακολουθήση τα όνειρα που ξυπνάν στην ψυχή του οι Άγιες μέρες. Μόνος πόθος του θα ήταν να πετάξη με μια υπερκόσμια ορμή σε μιαν απάτητη κορφή όπου άνθρωποι και νεράιδες θα δοξάσουν τη μυστική γιορτή τη γεννήσεως του Χριστού. Το σώμα του όμως το άρρωστο δεν τον αφήνει να ακολουθήση τις ορμές της ψυχής του. Νιώθει πως ο θάνατός του δεν είναι μακρυά. Την ώρα εκείνη μπαίνει ο Κυριάκος, ο πατέρας της Ερωφίλης, που ο Γιαννάκης την αγαπά και βρίσκει μια στιγμή κατάλληλη για να πη της μάνας πως εκείνος που θα αγοράση το δακτυλίδι θα την περιμένη απόψε στην εκκλησία. Η δύστυχη μάνα είναι αναγκασμένη, για να σώση τον γιο της να αποχωρισθή το οικογενειακό φυλαχτό. Ξάφνου ακούονται δροσερά τραγούδια. Είνε τα κορίτσια του χωριού με την Ερωφίλη που έρχονται να χαιρετίσουν τον άρρωστο τραγουδιστή. Αφού φεύγουν τα άλλα κορίτσια, ο Γιαννάκης μένει μόνος με την Ερωφίλη και της τραγουδεί την αγνή του αγάπη. Σε λίγο έρχονται τα παιδιά του χωριού και τραγουδούν τα κάλαντα

Γιάννη Καμπύση». Τον θρύλο διασκευάζει σε «νέον μουσικό δράμα» ο μουσικοσυνθέτης Μανώλης Καλομοίρης, σύμφωνα με το δημοσίευμα, κάνοντάς τον έτσι «βάση για την πλοκή» μιας νέας όπερας. Η προσέγγιση αυτή του έργου δίδει βαρύτητα στην πλοκή, η

μαζί με τον Σωτήρη, τον αδελφό του Γιαννάκη. Ο Κυριάκος τότε τους λέει να μην σβήσουν τα φανάρια τους γιατί είναι βραδυά που τριγυρνούν τα κακά πνεύματα, που μονάχα σαν αγιάσουν τα νερά εξαφανίζονται από τον κόσμο. Ο Κυριάκος φεύγει έπειτα με την Ερωφίλη και μένει η μάνα με τα δυο παιδιά. Ο Σωτήρης την παρακαλεί να τους διηγηθεί σαν νανούρισμα τον θρύλο του δακτυλιδιού και η μάνα τα εξιστορεί όλα. Όταν όμως φτάνη στην κατάρα του δακτυλιδιού, που το παίρνει πίσω η Νεράιδα, ο Γιαννάκης πετιέται και λέγει πως είναι άξιος να τη βρει την Νεράιδα και να της το πάρη πίσω. Σιγά-σιγά όμως, η μάνα με το νανούρισμά της αποκοιμίζει και τα δυο παιδιά. Μαζεύει το μαντήλι της όπου έχει κρυμμένο το δακτυλίδι και φεύγει για να ανταμώση τον αγοραστή. Όμως δίχως να το καταλάβη το δακτυλίδι έχει πέσει στον κόρφο του Γιαννάκη».

«Η β΄ πράξις είνε το όνειρο του Γιαννάκη. Η σκηνή ανοίγει στα μαγικά παλάτια της Καλοκυράς, όπου τον οδηγεί τον Γιαννάκη η γριά που συμβολίζει τη μάνα του. Μπαίνει σε λίγο η Καλοκυρά με τις δούλες της. Εκείνη παίζει με το χρυσόμηλο και οι δούλες υφαίνουν στον αργαλειό τις ανθρώπινες μοίρες. Ο Γιαννάκης κρυμμένος ορμά και της αρπάζει το χρυσόμηλο κι έτσι την αναγκάζει να τον οδηγήσει στη Νεράιδα του Βουνού. Το παλάτι χάνεται σαν καπνός και ανοίγεται μια σκηνή νέα. Είναι τα παγωμένα κορφοβούνια, όπου χορεύουν οι Νεράιδες του Βουνού. Η Νεράιδα που συμβολίζει την Ερωφίλη χορεύει και τραγουδεί, όταν ο Γιαννάκης ορμά και την αρπάζει από το πέπλο και την αναγκάζει να του δώσει το δακτυλίδι. Αυτή, νικημένη πεια, ακούει από τον Γιαννάκη ότι αυτός την Ερωφίλη αγαπά και μόνος του πόθος είνε να ανέβη να χαιρετήση τον Ήλιο από την πειο ψηλή κορφή του βουνού. Η Νεράιδα προσπαθεί να τον αποτρέψη δείχνοντάς του τον κίνδυνο που παραμονεύει τον άνθρωπο στην απάτητη κορφή όπου μονάχα οι Νεράιδες, του αέρα θρέμματα, μπορούν να σταθούν. Εκείνος, άφοβος, επιμένει κι η Νεράιδα τον ρωτά ποιος είναι. Άμα ακούσει πως είναι ο Γιαννάκης ο τραγουδιστής, τον αναγνωρίζει με χαρά. Και οι άλλες Νεράιδες ξαναθαρρεύουν και χαιρετούν τον παλιό τους γνώριμο που συντρόφευε άλλοτες τους χορούς των με τη λύρα του. Ακούεται τότε από μακρυά η φωνή της γριάς ή της μάνας του, που προσπαθεί να τον εμποδίση από το ανέβασμα στο βουνό. Εκείνος επιμένει και παρασύρει τη Νεράιδα να τον οδηγήση στην κορυφή. Κι ενώ οι Νεράιδες χορεύουν τον ξωτικό χορό τους και ψάλλουν τον ύμνο του ήλιου, ο Γιαννάκης ξαναφαίνεται μέσ' στα χιονισμένα βουνά κι αποσταμένος ζητά από την Νεράιδα να σταματήσουν λίγο να ξεκουρασθή. Του κάκου εκείνη προσπαθεί να του δώση θάρρος. Η σκιά του θανάτου αρχίζει να απλώνεται επάνω του, και ο Γιαννάκης κλαίοντας θυμάται και κράζει την Ερωφίλη και ζητά βοήθεια από τη μάνα του. Κι' ενώ μια σκοτεινή οπτασία σαν τη γριά ή τη μάνα του παρουσιάζεται και θρηνεί για τον χαμό του, η Νεράιδα πετά τον πέπλο της και παρουσιάζεται σαν την Ερωφίλη. Ο Γιαννάκης της ψιθυρίζει τα λόγια της αγάπης που της τραγούδησε στην πρώτη πράξη, ο ήλιος προβάλλει και οι Νεράιδες τον χαιρετούν με τα πέπλα τους».

«Η τρίτη πράξη μάς ξαναφέρνει στην πραγματικότητα. Η εκκλησιά φεγγοβολά στο βάθος και από μέσα ακούεται το τροπάρι: "Η Παρθένος σήμερα κτλ.". Ο Κυριάκος με την Ερωφίλη έρχονται να ακούσουν την λειτουργία και η μάνα του Γιαννάκη τους προφθαίνει και τους διηγείται, πνιγμένη στα δάκρυα, πως έχασε το δαχτυλίδι μέσ' από τον κόρφο της και πως η Μοίρα, άγρυπνη, την ετιμώρησε που αψήφησε την κατάρα του δαχτυλιδιού. Εκείνη τη στιγμή φτάνει ο Σωτήρης και τους λέει πως ο Γιαννάκης ξύπνησε παραλογισμένος και έρχεται από πίσω του τρικλίζοντας μέσ' στο σκοτάδι. Η μάνα και η Ερωφίλη τρέχουν να τον βοηθήσουν. Ο Σωτήρης, τρομασμένος, λέει στον Κυριάκο, πως άμα τους άφησε η μάνα, έπεσε σε έναν ύπνο μαγικό, γεμάτο μαύρα όνειρα. Άμα ξύπνησε, άκουσε τον Γιαννάκη να κλαίη πικρά στον ύπνο του κι έπειτα μονομιάς τον είδε να έχει σηκωθή και να τρέχει έξω με ορμή, παραμιλώντας για Νεράιδες και ξωτικά. Τότε φτάνουν η μάνα κι' η Ερωφίλη αναβαστώντας τον Γιαννάκη που βρίσκεται ακόμα συνεπαρμένος από τ' όνειρό του. Με πίκρα παραπονιέται στη μάνα του πως θέλησε να πουλήση το δαχτυλίδι, το φυλαχτό της ζωής του, ενάντια προς την εντολή της Μοίρας, κι' ήρθε η Νεράιδα του βουνού και τ' άρπαξε, αυτός όμως εστάθηκε άξιος και τη Νεράιδα να βρη και το δαχτυλίδι να πάρη πίσω, μόνο στην ψηλή βουνοκορφή δεν μπόρεσε ν' ανεβή να χαιρετίσει τον ήλιο. Οι πάγοι τού έκλεισαν τον δρόμο, του επάγωσαν την καρδιά και του εσύντριψαν τη ζωή. Απ' την εκκλησία ακούονται πάλι Χριστουγεννιάτικες ψαλμωδίες, η μάνα, η Ερωφίλη, ο Σωτήρης και ο Κυριάκος δέονται στην Παρθένο να τους σώση τον αγαπημένο άρρωστο. Μα του κάκου. Ο Γιαννάκης τραγουδώντας για στερνή φορά την Ερωφίλη, πέφτει νεκρός στην αγκαλιά της, ενώ στο χέρι του λάμπει το μυστικό δαχτυλίδι. Η μάνα του θρηνώντας γοερά, σωριάζεται απάνω στο νεκρό παιδί της. Ως τόσο η εκκλησιά απόλυσε και ο κόσμος βγαίνοντας παραμερίζει τρομαγμένος μπροστά στον νεκρό τραγουδιστή ενώ οι καμπάνες σημαίνουν γιορτερά».

οποία παρουσιάζεται με αρκετή λεπτομέρεια σε τρεις παραγράφους, μία ανά κάθε πράξη. Δεν υπάρχουν αξιολογικές κρίσεις για το λιμπρέττο ούτε πληροφορίες για τα μουσικά χαρακτηριστικά της όπερας. Η έμφαση δίδεται στην παρουσίαση της πλοκής και αυτή είναι μια οπτική που θέτει προτεραιότητα στο λιμπρέττο της όπερας. Αυτό μπορεί να είναι εύλογο για τον μελετητή με δεδομένα τα ονόματα των διακεκριμένων συνεργατών της εφημερίδος, οι οποίοι προέρχονται από το πεδίο της λογοτεχνίας και του θεάτρου.

Σήμερα δεν μπορεί κανείς να μην σημειώσει την έλλειψη περαιτέρω αναφοράς στη μουσική εντός του δεύτερου αυτού άρθρου. Αισθητή είναι η απουσία αναφορών και στο βασικό χαρακτηριστικό της Εθνικής Μουσικής Σχολής του Καλομοίρη: την ανάπλαση των δημοτικών μελωδιών και την αξιοποίησή τους με το συντακτικό της πολυφωνικής μουσικής και την δυτική αρμονία. Ωστόσο, κατά την δημοσίευση της πλοκής αναφέρεται χωρίς λεπτομέρειες η ύπαρξη συγκεκριμένων τραγουδιών. Αναλυτικά:

- στην πρώτη πράξη, η οποία διαδραματίζεται στο φτωχικό σπίτι του Γιαννάκη: α) αρχικά σημειώνεται η «λυρική έξαρση» του τραγουδιστή Γιαννάκη χωρίς συγκεκριμένη αναφορά σε τραγούδι, η οποία υπαινικτικά μόνο μπορεί να θεωρηθεί ως αναφορά σε τραγούδι· β) τα «δροσερά τραγούδια» των κοριτσιών με επικεφαλής την Ερωφίλη που εύχονται στον Γιαννάκη για την υγεία του· γ) το τραγούδι του Γιαννάκη για «την αγνή του αγάπη» για την Ερωφίλη· δ) τα κάλαντα των παιδιών μαζί με τον Σωτήρη, αδελφό του Γιαννάκη· ε) το νανούρισμα της μάνας που διηγείται τον μύθο του δακτυλιδιού.
- στην δεύτερη πράξη, όπου η πλοκή αφορά το όνειρο του Γιαννάκη: α) αρχικά οι νεράιδες τραγουδούν και χορεύουν με επικεφαλής την «Νεράιδα που συμβολίζει την Ερωφίλη»· β) ο «ερωτικός χορός των Νεραϊδών που ψάλλουν τον ύμνο στον Ήλιο»· γ) «τα λόγια της αγάπης», όπως στην πρώτη πράξη, που ο Γιαννάκης τραγουδά στην Νεράιδα που του αποκαλύπτεται με τη μορφή της Ερωφίλης.
- στην τρίτη πράξη, όπου η πλοκή επιστρέφει στην πραγματικότητα: α) το τροπάριο της Παναγίας ακούγεται από την εκκλησία· β) το στερνό τραγούδι του Γιαννάκη για την αγαπημένη του Ερωφίλη λίγο πριν την απόλυση της εκκλησίας.

Από την ανάγνωση του άρθρου παρατηρεί κανείς ότι κάποιες άλλες αναφορές στην δραματική εξέλιξη της πλοκής, παρ' ότι δεν αναφέρονται ως τραγούδια, είναι όντως τραγούδια στην όπερα. Αυτό αφορά κυρίως τον χαρακτήρα του Γιαννάκη, ο οποίος τραγουδά στην όπερα περισσότερο απ' όσο φέρεται να τραγουδά στο άρθρο του ανώνυμου συντάκτη της *Νέας Ελλάδος*. Λαμβάνοντας υπ' όψιν παλαιότερη δημοσίευση του Φίλιππου Τσαλαχούρη για τον Γιαννάκη στο περιοδικό *Μουσικοτροπίες*, μπορεί κανείς να βρει τεκμηριωμένο ότι και από μιαν απλή διαδικασία εντοπισμού των εξαγγελτικών μοτίβων που αφορούν το τραγούδι του διαφαίνεται ότι το πρόσωπο αυτό τραγουδά αρκετά περισσότερο απ' όσο παρουσιάζεται στο άρθρο της *Νέας Ελλάδος* και μάλιστα με την αναμενόμενη, βαγκνερικής επίδρασης, ανατρεξιμότητα του μουσικού υλικού στην όπερα.[9]

Τα κριτήρια με τα οποία ο αρθρογράφος επέλεξε την αναφορά σε συγκεκριμένες εκφάνσεις της πλοκής ως τραγουδιστικές και την παράλειψη αυτής της ταυτοποίησης σε άλλες περιπτώσεις δεν είναι βεβαίως δυνατόν να συναχθούν από την ανάγνωση του δημοσιευμένου άρθρου στην *Νέα Ελλάδα*. Ακόμα περισσότερο, αυτό το υπό εξέταση στοιχείο δεν είναι προφανές ότι θα μπορούσε ίσως να συσχετισθεί με τον βαγκνερισμό. Ωστόσο, δεν αποκλείεται μια ενδελεχής μουσικολογική μελέτη να εντοπίσει κάποια

[9] Βλ. Φίλιππος Τσαλαχούρης, «"Το Δαχτυλίδι της μάνας" και το εξαγγελτικό μοτίβο του Γιαννάκη», *Μουσικοτροπίες* 4, 1990, σ. 60-70.

δεδομένα επιλογής (με έμφαση στο λιμπρέττο ή την παρτιτούρα) που θα έδιναν μιαν εμβρίθεια στις πρωτόλειες αυτές παρατηρήσεις για την επιλεκτική ματιά του αρθρογράφου, όταν πρόκειται να παρουσιάσει τραγούδια της όπερας στην παρουσίαση δια του τύπου. Ενδιαφέρον στην περίπτωση αυτή θα είχε η διασαφήνιση εάν οι επιλογές του υπακούουν σε προτεραιότητες της διάρθρωσης του λιμπρέττου ή της μουσικής· το δεύτερο θα μπορούσε να υποστηρίξει τον ισχυρισμό ότι ο συντάκτης του άρθρου διέθετε κάποιες μουσικές γνώσεις, αν και είναι αμφίβολο το κατά πόσον αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει σε κάποιο γνωστό μουσικό ονοματεπώνυμο.

Η παράσταση. Από τις εφημερίδες *Εστία* και *Έθνος*

Η παράσταση της 8ης Δεκεμβρίου 1917 σχολιάζεται με αναφορές και περιγραφές από τις δύο μακροβιότερες αθηναϊκές εφημερίδες, των οποίων η έκδοση φτάνει έως και τον 21ο αιώνα: την *Εστία* και το *Έθνος*. Και οι δύο εφημερίδες έσπευσαν την επομένη της παραστάσεως, στις 9 Δεκεμβρίου 1917, να δημοσιεύσουν εκτενή άρθρα με την πλοκή της όπερας και κρίσεις για την μουσική προσωπικότητα του μουσικοσυνθέτη, καθώς και ολίγα παραλειπόμενα από την πραγματοποίηση της παραστάσεως. Η εφημερίδα *Εστία* δημοσίευσε το εκτενέστερο από τα δύο αυτά άρθρα στην πρώτη σελίδα της και σε περίοπτο σημείο, ενώ η εφημερίδα *Έθνος* δημοσίευσε και αυτή ανάλογο κείμενο στην πρώτη σελίδα της αλλά σε πιο απομακρυσμένο, χαμηλότερο σημείο ανάγνωσης κατά την στοιχειοθέτηση.

Αναλυτικά για τις δύο δημοσιεύσεις:

Α΄. Στην εφημερίδα *Εστία*. Η εφημερίδα *Εστία* ιδρύθηκε το 1894 και εκδιδόταν επί δεκαετίες από τους απογόνους του Αδώνιδος Κύρου, ο οποίος μαζί με τον Σπύρο Δόσιο παρέλαβε την έκδοση από τον Γεώργιο Δροσίνη το 1898.[10] Στις στήλες της εφημερίδας αρθρογράφησαν πολλοί λογοτέχνες, καθώς το έντυπο αυτό είχε γίνει «των ποιητών και λογοτεχνών». Ανάμεσα στους διακεκριμένους εκπροσώπους του ελληνικού πνεύματος που πέρασαν από τις σελίδες της *Εστίας* συγκαταλέγονται οι Μπάμπης Άννινος, Γεώργιος Βιζυηνός, Γεώργιος Δροσίνης, Αργύρης Εφταλιώτης, Ανδρέας Καρκαβίτσας, Ιωάννης Κονδυλάκης, Κωστής Μπαστιάς, Τίμος Μωραϊτίνης, Παύλος Νιρβάνας, Κωστής Παλαμάς, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Ζαχαρίας Παπαντωνίου, Αριστομένης Προβελέγγιος, Εμμανουήλ Ροΐδης, Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Γιάννης Ψυχάρης καθώς και η Καλλιρρόη Παρρέν. Η εφημερίδα ήταν βενιζελική, αν και κατά καιρούς έπαιρνε αποστάσεις από την πολιτική του Ελευθερίου Βενιζέλου.[11]

Όσον αφορά το καλλιτεχνικό γεγονός της πρεμιέρας της όπερας *Το δακτυλίδι της μάνας* το 1917, η εφημερίδα δημοσίευσε σε δύο στήλες εκτενές άρθρο με την υπογραφή «Α.Β.», όπου δεν είναι δυνατόν να αναγνωρίσουμε κάποιον από τους γνωστούς επιφανείς συντάκτες της.[12] Η έκταση του άρθρου οφείλεται εν μέρει στην επιλογή να συμπεριληφθεί σε αυτό μια αναλυτική εξιστόρηση της πλοκής της όπερας, η οποία εκτείνεται σε πέντε παραγράφους.

[10] Βλ. Ουρανία Πολυκανδριώτη, λήμμα «*Εστία* – φιλολογική», στο: Δρούλια – Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου*, ό.π., τ. Β΄, σ. 264-265· επίσης, Δέσποινα Παπαδημητρίου, λήμμα «*Εστία*», στο ίδιο, σ. 263-264.

[11] Για παράδειγμα, χαρακτηριστικές ήταν οι επικρίσεις της *Εστίας* για την εργατική πολιτική της βενιζελικής κυβερνήσεως. Χαρακτηριστική επίσης της δημοσιογραφικής τόλμης της εφημερίδος ήταν η δημοσίευσή της – παρά την σχετική απαγόρευση – για την αγγλική δήλωση περί διακοπής των αγγλοελληνικών σχέσεων σε περίπτωση τουφεκισμού των καταδικασθέντων στη Δίκη των Εξ. Βλ. Παπαδημητρίου, ό.π.

[12] Το πλήρες κείμενο του δημοσιεύματος έχει ως εξής: «Η πρώτη μιας όπερας του κ. Καλομοίρη αποτελεί πάντοτε δια τας Αθήνας σπουδαίον μουσικόν γεγονός δι' ό και μετά ανυπομονησίας αναμένετο το νέον έργον του μουσουργού, τον οποίον ο "Πρωτομάστορας" και αι μεγάλαι δραματικαί του μελωδίαι

αναδεικνύουν εκ των δημιουργών της εθνικής μουσικής εν Ελλάδι και ως Έλληνα μουσικόν εκ των ελαχίστων αξίων του ονόματος. Παρά δε τα ενδεχομένας αντιρρήσεις των οπερεττοποιών το νέον μουσικόν δράμα του κ. Καλομοίρη είναι έργον πολύ ωραίον και υψηλόν, τιμά δε τόσον την Ελλάδαν όσο και τον συνθέτην».

«Το θέμα ήτο ολίγον επικίνδυνον ως εκ του αλλοκότου και του σκοτεινού του. Ο μουσουργός όμως κατόρθωσε να εξεύρη και να χρησιμοποιήση ό,τι μουσικόν και ανθρώπινον περιείχε. Μία ταχεία μουσική ανάλυσις θα μας επιτρέψη να προσδιορίσωμεν την τεχνοτροπίαν του κ. Καλομοίρη».

«Είνε η νύχτα των Χριστουγέννων. Ο Γιαννάκης, ο υιός της χήρας, ονειροπολεί λυπημένος, ενώ ο βορηάς μαίνεται και συγκλονίζει την καλύβην. Είνε ένας άνεμος τρελλός, ο οποίος έρχεται από τα βουνά, από τα απρόσιτα ύψη εις τα οποία ζει ο παράξενος κόσμος ή Νεράιδες. Εις τον άρρωστον νουν του νέου συγκρούονται και συγχέονται η πραγματικότητα και ο μύθος. Ο πόθος και ο τρόμος του μυστηριώδους κόσμου τον πλημμυρούν».

«Κάποτε περνάει μέσα από τον νουν του ταχεία ως αστραπή η ανάμνησις της κόρης που αγαπά, της Ερωφίλης. Έπειτα εμφανίζεται ο πατέρας της κόρης, ο οποίος ενθυμίζει τας παλιάς τρομακτικάς παραδόσεις περί του "κάτω κόσμου" και τραγουδεί την παράξενη μπαλλάντα της παγάνας την οποίαν επαναλαμβάνει ο χορός. Ματαίως τα εύθυμα κάλαντα προσπαθούν να καταπολεμήσουν τον αγωνιώδη τρόμον και άδικα η χάρις της Ερωφίλης φωτίζει προς στιγμήν αυτά τα σκότη. Ο θάνατος τριγυρίζει και ο φόβος του υπερφυσικού σφίγγει όλας τας ψυχάς. Το χαριτωμένο νανούρισμα, το οποίον τραγουδεί η μητέρα δια να κοιμήση το παιδίν της δεν κατορθώνει να του σταλάξη την γαλήνην εις την ψυχήν, διότι και το νανούρισμα διηγείται την ιστορίαν του μυστηριώδους δακτυλιδιού, το οποίον άλλοτε έδωκεν η Νεράιδα και το οποίον θα γυρίση να πάρη αν ο κάτοχος θέλη να απαλλαγή από αυτό».

«Όλα αυτά τα αισθήματα τα εκφράζει περισσότερον η μουσική παρά το σκοτεινόν ποίημα τα δε λαϊτ-μοτίφ ζωγραφίζουν καθαρά όλα τα συναισθήματα των προσώπων και το περιβάλλον της αγωνίας εις το οποίον ζουν. Η εισαγωγή η οποία είνε ωραίον υπόδειγμα παραστατικής και διαυγούς μουσικής, καθώρισεν ήδη τα κυριώτερα θέματα του έργου, την θλίψη του Γιαννάκη, την μυστηριώδη γοητεία των βουνών, την χάριν της Ερωφίλης και ως συμπέρασμα της συμφωνικής αναπτύξεως, την κατάραν του δακτυλιδιού βαρύνουσα εφ' όλου του».

«Εις την δευτέραν πράξιν υπερτερεί το υπερφυσικόν. Τα αόριστα ονειροπολήματα του Γιαννάκη πραγματοποιούνται. Η εισαγωγή μάς οδηγεί εις τον φανταστικόν κόσμον τον οποίον ζωντανεύει εις ρυθμούς λεπτούς, αι φράσεις του δε εις τους βαρυτέρους φθόγγους ενθυμίζουν τα μοιρολόγια της Μάνης. Δεν θα αναλύσωμεν εδώ το συγκεκχυμένον όνειρον του Γιαννάκη εις το οποίον αναμιγνύονται όλοι όσοι ζουν κοντά του, η μητέρα του η οποία τον εισάγει εις το μαγεμένο παλάτι, και η Ερωφίλη η οποία γίνεται Νεράιδα. Δεν θα τον παρακολουθήσωμεν εις το φανταστικόν του ταξείδι προς τας κορυφάς, εις αναζήτησιν του δακτυλιδιού που επήρε πίσω η Νεράιδα. Πρέπει όμως να σημειώσομεν ιδιαιτέρως το θαυμάσιον άσμα της γρηάς εις την αρχήν της πράξεως, την ωραία μουσικήν περιγραφή του μυθικού παλατιού, όπου ο συνθέτης απέφυγεν κάθε ωρισμένην υπόμνησιν (ολιγότερον διακριτικός ο διάκοσμος μας μετέφερε εις πλήρην Τουρκοκρατίαν), τα τραγούδια και τους χορούς από τον ύμνο προς τον ήλιο που τραγουδούν οι Νεράιδες και προ πάντων το τραγούδι της Ερωφίλης "Έχω τετράψηλο βασίλειο"».

«Εις την τρίτην πράξιν ο Γιαννάκης έπεσεν πάλι εις τον πραγματικόν κόσμον, αλλά νομίζει ότι έζησε το όνειρόν του και έκτοτε είνε αφιερωμένος εις τον θάνατον. Το πρελούντιον στηριζόμενον ολόκληρον σχεδόν εις το άσμα των καλάντων και εις τα μοτίβα του θανάτου είναι βαθύτατα συγκινητικόν ένεκα του θρησκευτικού και δραματικού χαρακτήρος του. Ιδιαιτέρως αξιοπαρατήρητη εις την γ΄ πράξιν η άρια στην οποίαν ο αδελφός του Γιαννάκη Σωτήρης αφηγείται τον ύπνον τον ταρασσόμενον από εφιάλτας, το άσμα των πιστών εις την εκκλησίαν το οποίον αναπτυσσόμενον εις κόντρα-πούντο χρησιμεύει ως φόντο εις τον τελευταίον διάλογον της Ερωφίλης και του Γιαννάκη και τέλος το μοιρολόγι της μητέρας εις το πτώμα του παιδιού της».

«Λυπούμεθα ειλικρινώς ότι δεν κατορθώσαμεν να δώσωμεν παρά μόνον απολύτως ατελήν ιδέαν του έργου αυτού, το οποίον είνε άξιον πολλού λόγου. Δεν ευρίσκωμεν λέξεις να εξάρωμεν τον υψηλόν χαρακτήραν του, την αποφυγήν πάσης κοινοτοπίας, πάσης υποχωρήσεως προς την εύκολον και κοινήν ευχαρίστησιν. Πολλαί σελίδες, ιδιαιτέρως δε ο ερωτικός διάλογος της α΄ πράξεως, ημπορούν να παραβληθούν με ό,τι ωραιότερον υπάρχει εις την μουσικήν».

«Δια να καθορίσομεν καλύτερον τον χαρακτήρα του έργου, θα προσθέσωμεν ότι ο κ. Καλομοίρης δεν είναι διόλου ρεαλιστής προσπαθών κατά την τεχνοτροπίαν του Μουσόρσκη να παραστήσει δια των περιγραφικών λεπτομερειών την καθημερινήν ζωήν. Είνε προφανές ότι ο ρεαλισμός συνίσταται όχι εις την εκλογήν του θέματος αλλά εις τον τρόπον της διαχειρίσεώς του. Ο κ. Καλομοίρης προπάντων είνε λυρικός, όταν κύπτει πάνω εις τας δυστυχίας των ταπεινών τας εξιδανικεύει δια της συμπαθείας του. Δεν ζωγραφίζει αλλά μάλλον αποκρυσταλλώνει […] όμως δεν αποκλείει από το έργο του κ. Καλομοίρη την έντασιν και την αλήθειαν της εκφράσεως».

Το άρθρο συνιστά μία αρκετά λεπτομερή αναφορά στη συνθετική πρακτική του μουσικοσυνθέτη, με ευφράδεια που υποδεικνύει και μουσικές γνώσεις καθώς χρησιμοποιεί μουσική ορολογία (εισαγωγή, πρελούντιο, κόντρα-πούντο). Ξεκινά με μιαν εκ προοιμίου αναγνώριση της αξίας του συνθέτη, με έμφαση στον εθνικό χαρακτήρα της μουσικής του. Δεν αποφεύγεται μία νύξη σε «οπερεττοποιούς», η οποία μπορεί να θεωρηθεί εδώ ως ηχώ της γνωστής στους φιλίστορες της ελληνικής μουσικής αντίθεσης του συνθέτη στην ευρέως διαδεδομένη πρακτική της συνθέσεως και παραστάσεως ελληνικών οπερεττών κατά τις αρχές του 20ού αιώνα. Ο αρθρογράφος σε μία εκ προοιμίου αξιολόγηση της μουσικής προσωπικότητας του Καλομοίρη, την οποία προδήλως οφείλει στην πρότερη γνώση του για την όπερα *Ο πρωτομάστορας* ολίγα έτη ενωρίτερα, τοποθετεί τον μουσικοσυνθέτη σε ύψος διάκρισης εθνικώς επίζηλο, με αναφορά στην αξία του ως «εκ των ελαχίστων».

Από την ανάγνωση του άρθρου καθίσταται φανερό ότι ο συντάκτης δεν καταγράφει κενόσπουδους αφορισμούς, καθώς στην μεγαλύτερη έκτασή του το άρθρο συνίσταται σε μια αρκετά λεπτομερή παράθεση των καλλιτεχνικών αρετών του μουσικοσυνθέτη. Βασιζόμενος σε παρατηρήσεις επί του μουσικού μέρους του έργου, ανελκύει από τον πυθμένα του μουσικού όλου την μπαλλάντα της παγάνας, τα εύθυμα κάλαντα και το νανούρισμα της μητέρας (α΄ πράξη), παρακάτω το τραγούδι της γρηάς, τον ύμνο στον ήλιο και το τραγούδι της Ερωφίλης (β΄ πράξη) και, τέλος, το τραγούδι του Σωτήρη, τους ύμνους του εκκλησιάσματος και το θρηνητικό τραγούδι της μητέρας (γ΄ πράξη), στην προσπάθειά του να επικεντρώσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη σε διακριτά και μουσικώς αναγνωρίσιμα συστατικά του μουσικού υλικού της όπερας.

«Εξ άλλου ο μουσουργός του Δακτυλιδιού τείνει εις την καθαρώς ηθικήν τέχνην και ένεκα του θέματος και χάρις εις τας πηγάς τας οποίας εκμεταλλεύεται. Πρώτον τα υλικά στοιχεία τα αντλεί από την δημοτικήν μουσικήν εις την οποίαν αναζητεί την γενικήν γραμμήν αλλά και το θέμα των τραγουδιών και των χορών».

«Αλλά αι εμπνεύσεις αυταί είναι ελάχισται. Εσημείωσα εις την πρώτην πράξιν μόνο τα κάλαντα, τα οποία έρχονται εκ Σμύρνης, τον "Τσακώνικον" ο οποίος επαναλαμβάνεται δύο φοράς εις όλον το έργον, το νανούρισμα της α΄ πράξεως το οποίον ενθυμίζει ένα δημοτικόν τραγούδι της Σμύρνης (το πρώτο της συλλογής του Μπουργκώ Ντυκουντραί) και τέλος το θρησκευτικόν άσμα των κοριτσιών μεταρρυθμισθέν και αναπτυχθέν εις κόντρα-πούντο».

«Η τοιαύτη ενέργεια του μουσουργού δεν οφείλεται βέβαια εις πτωχείαν εμπνεύσεως. Διότι πραγματικώς η περίσσεια μελωδικών επινοημάτων είνε μία από τις κυριωτέρας του αρετάς. Δεν μεταχειρίζεται τα λαϊκά θέματα παρά εκεί μόνον που δεν θίγεται το σύνολον και όταν ταύτα προσθέτουν εις την μουσικήν έκφρασιν».

«Δεν εννοεί τα θέματα αυτά ως μία κοινήν και χυδαία […] τα θέτει σύσσωμα […] αρμονικού στοιχείου εις αυτήν την υπόστασιν του έργου. Συχνότατα ο κ. Καλομοίρης δημιουργεί μελωδίας των οποίων ο χαρακτήρας είνε τόσο πλησίον εις τα λαϊκά θέματα ώστε διερωτάται κανείς εάν τα εφεύρε αυτός ή όχι. Το γεγονός ότι πουθενά δεν δοκιμάζει ο ακροατής την εντύπωσιν του πλαστού και του πρόσθετου αποδεικνύει το αξιόλογον και της μιας και της άλλης μεθόδου».

«Αλλά προπάντων – και εις τούτον συνίσταται η μεγαλυτέρα του αξία – ο κ. Καλομοίρης κατόρθωσε να δώση ένα χαρακτήρα εθνικόν εις το μουσικόν του ύφος. Αδιστάκτως δε επεριμένετο τούτο από μουσικόν πρωτότυπον και ειλικρινή ο οποίος ποτέ δεν ρυμουλκείται από άλλους. Ο τρόπος της εκφράσεως, ο κατάλληλος να ερμηνεύση την καλλιτεχνικήν αισθηματικότητα μιας ψυχής, οφείλει να προϋπάρχη εις αυτόν και να εμφανίζεται αμέσως μόλις ο μουσουργός αφήνεται εις την ελευθερίαν της εμπνεύσεώς του».

«Δια την εκτέλεσιν δεν απομένει αρκετός χώρος ώστε να γείνη ο προσήκων λόγος. Λυπούμεθα να είπωμεν ότι υπήρξε μάλλον ικανοποιητική, αν ληφθούν υπ' όψιν αι δυσκολίαι του έργου, του οποίου ο πρωτότυπος χαρακτήρας δυσκόλεψε καλλιτέχνας συνηθισμένους να τραγουδούν έργα του συνήθους δραματολογίου».

«Η κ. Βλαχοπούλου και ο κ. Αγγελόπουλος υπήρξαν αληθώς αξιοσημείωτοι. Επίσης άξιοι επαίνων είνε ο κ. Μωραΐτης και η δεσποινίς Παντζοπούλου. Η ορχήστρα υπήρξεν εις όλα σχεδόν τα σημεία εξαίρετος υπό την στιβαράν διεύθυνσιν του μαέστρου». Βλ. εφημ. *Εστία*, 9 Δεκεμβρίου 1917, σ. 1.

Μία πρωτοτυπία της παρουσίασης του έργου στην *Εστία* αποτελεί η έμφαση που δίνεται στον ταραγμένο, σκοτεινό και ψυχολογικά ασταθή εσωτερικό κόσμο του Γιαννάκη, ο οποίος προβάλλεται ως επιλογή θέματος από τον μουσικοσυνθέτη που του επιτρέπει να επιδείξει μια τεχνοτροπία ιδιαίτερα δεξιοτεχνική στο επίπεδο της συναισθηματικής απεικόνισης. Ο αρθρογράφος παρατηρεί αυτή την ιδιαιτερότητα της όπερας, ενώ για να προβεί σε μια συνοπτική αλλά αξιόπιστη αναφορά στην παράστασή της χρησιμοποιεί και τις δύο δυνατές μεθόδους: την ψηλάφηση του καινοφανούς αλλά και την απώθησή του. Έτσι, ο αναγνώστης διαβάζει για την τακτική της χρήσης «μουσικής ανάλυσης» προκειμένου ο συντάκτης να επιχειρηματολογήσει για την ικανότητα του Καλομοίρη να χειρισθεί ένα θέμα ίσως όχι ιδιαίτερα ελκυστικό στο απροετοίμαστο κοινό ένεκα του ταραγμένου του συναισθηματισμού. Η προσέγγιση του έργου δια της αναλύσεως της τεχνοτροπίας του μουσικοσυνθέτη μπορεί βεβαίως να ιδωθεί ως μία στέρεη διαδικασία καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος και αξιόπιστη ως δυνάμενη να τεκμηριωθεί δια των μουσικών κανόνων.

Στην συνέχεια, ο αρθρογράφος αρνείται να αναλύσει το ταραγμένο όνειρο του Γιαννάκη και να παρακολουθήσει το «φανταστικό του ταξίδι», γεγονός που ο σύγχρονος μελετητής μπορεί να ερμηνεύσει διττά. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε τα δύο ενδεχόμενα, μίας τακτικής αυτοπροστασίας αλλά και της αδήριτης αναγκαιότητας ενός αυτοπεριορισμού ένεκα του περιορισμένου χώρου της δημοσίευσης. Μπορούμε κάλλιστα να δούμε αυτή την αποστασιοποίηση του αρθρογράφου από το ταραγμένο ονειρώδες ως μία πιθανή ψυχολογική άμυνα που θα ήταν σώφρων να επιδείξει με την ευθύνη του υπογράφοντος ένα κείμενο προορισμένο να διαδοθεί ευρέως και άρα εν δυνάμει να ταράξει το αναγνωστικό κοινό. Όμως δεν μπορούμε να παραβλέψουμε παράλληλα την επικέντρωση του άρθρου σε παρατηρήσεις μουσικού ενδιαφέροντος και ποιοτικού λόγου για την μουσική αξία της όπερας, γεγονός που θέτει σε προτεραιότητα την διατύπωση αξιολογικών κρίσεων μάλλον, αντί για την προσήλωση στην μυθική διάσταση του έργου. Αυτό αποτελεί και μία εξέχουσα διάκριση ποιότητας του συγκεκριμένου δημοσιεύματος συγκριτικά με τα υπόλοιπα που παρουσιάζονται εδώ. Είναι φανερό ότι ο αρθρογράφος της εφημερίδας *Εστία* χαρακτηρίζεται από ποιότητα στην διατύπωση νοημάτων για την μουσική αξιολόγηση της όπερας, από μουσικές γνώσεις και από μια διάθεση διάκρισης του συνθέτη μεταξύ των ομοίων του· και αυτό γίνεται με ευφράδεια και σε έκταση τέτοια, ώστε η προτεραιότητα της μουσικής να μην αφήνει χώρο διαθέσιμο για την αναφορά στην ποίηση.

Η άνεση στην προσέγγιση της όπερας με μουσικούς όρους φαίνεται, περαιτέρω, στις χαρακτηρολογικές διατυπώσεις για τον συνθέτη: ο αρθρογράφος επισημαίνει ότι δεν τον βρίσκει ρεαλιστή στο πρότυπο του λεπτομερειακού Μούσοργκσκυ και ότι η τέχνη του μπορεί να θεωρηθεί ως «ηθική τέχνη». Για αυτό το τελευταίο, ο αρθρογράφος επικαλείται την προσφυγή στις ηθικές αξίες ποιότητας του εθνικού στοιχείου της μουσικής, που δεν είναι άλλο από τις δημώδεις μελωδίες που «εκμεταλλεύεται» ο Καλομοίρης. Δεν λείπουν τα συγκεκριμένα παραδείγματα (π.χ. η αναφορά στη συλλογή του Μπουργκώ-Ντυκουντραί), γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε κάπως βάσιμα την ένταξη του αρθρογράφου στον κύκλο των σκεπτόμενων Ελλήνων των αρχών του 20ού αιώνα, οι οποίοι πρέσβευαν ως επιτακτική εθνική ανάγκη την αξιοποίηση του μουσικού πλούτου της παραδοσιακής μουσικής κατά την διαδικασία της δημιουργίας δυτικόμορφων μουσικών συνθέσεων. Χωρίς να ξέρουμε το ονοματεπώνυμό του, ο αρθρογράφος αυτός πρέπει να ήταν μάλλον κοντά στον συνθέτη και, πάντως, κοντά στους καλλιεργημένους μουσικά κύκλους της πρωτεύουσας, πράγμα πιθανότατο και αναμενόμενο για τα δεδομένα της εφημερίδας *Εστία*. Η εφημερίδα παρακολουθεί μία Ελλάδα που αλλάζει και δημιουργεί, καλλιτέχνες που υπερβαίνουν

εαυτούς για να προσφέρουν νέα πνοή στην ελληνική τέχνη, και μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα το άρθρο στην κατακλείδα του επιφυλάσσει και μία συντομότατη αναφορά στους συντελεστές της παράστασης, διασώζοντας ονόματα και ένα γεγονός που δεν ξαφνιάζει: την δυσκολία των λυρικών τραγουδιστών να αποδώσουν στην παράσταση λόγω της έλλειψης εμπειρίας στην ερμηνεία όπερας που απέχει από τα συνήθη ρεπερτόρια των ξένων και ελληνικών οπερατικών θιάσων. Εν πολλοίς, τούτο συμβαίνει και σήμερα, αλλά στις αρχές του 20ού αιώνα πιθανώς το γεγονός αυτό ήταν χρήσιμο να αναφερθεί ώστε να δημιουργήσει προϋποθέσεις έξαρσης του καλλιτεχνικού αισθήματος στο αναγνωστικό κοινό, με δεδομένο τον ενθουσιασμό από την πρόοδο στους τομείς της σύνθεσης και της παράστασης ελληνικής όπερας – στην Αθήνα τουλάχιστον. Δεν είναι απίθανο ο συντάκτης της *Εστίας* να έδωσε στην παρατήρηση αυτή μια παρότρυνση δια της υπόμνησης των μελλουμένων, κάτι που η συγκεκριμένη εφημερίδα δικαιολογείται να πιστώνεται έναν αιώνα μετά και μόνον δια του αμερόληπτου εντοπισμού ανάμεσα στους συνεργάτες της ενός ασυνήθιστου αριθμού μεγάλης αξίας προσωπικοτήτων της ελληνικής τέχνης, μακράν μεγαλύτερου των λοιπών εφημερίδων.

Β΄. Στην εφημερίδα *Έθνος*. Η εφημερίδα *Έθνος* ιδρύθηκε τον Οκτώβριο του 1913 από τον Σπύρο Κ. Νικολόπουλο και η έκδοσή της συνεχίζεται έως σήμερα. Από το 1981 υπήρξε η πρώτη εφημερίδα στην Ελλάδα που κυκλοφόρησε σε σχήμα ταμπλόιντ. Είναι καθημερινή απογευματινή εφημερίδα και ξεκίνησε ως βενιζελική, χαρακτηριζόμενη τότε από τη «μετριοπάθεια και σοβαρότητα των πολιτικών τοποθετήσεών» της.[13]

Για την πρεμιέρα της 8ης Δεκεμβρίου, στην εφημερίδα δημοσιεύτηκε την επομένη άρθρο με την υπογραφή «Ω.», την οποία δεν μπορούμε να αποδώσουμε σε συγκεκριμένο αρθρογράφο.[14] Το άρθρο ξεκινά με μια χαρακτηριστική μνεία στην αξία του δράματος

[13] Δέσποινα Παπαδημητρίου, λήμμα «*Έθνος*», στο: Δρούλια – Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου*, ό.π., τ. Β΄, σ. 58-59.

[14] Το πλήρες κείμενο του άρθρου έχει ως εξής: «Χθες το βράδυ εδόθη εις το Δημοτικόν η Πρώτη του "Δαχτυλιδιού της Μάννας", "μουσικοδράματος" του κ. Μανώλη Καλομοίρη, βγαλμένο από το ομώνυμον δράμα του Γιάννη Καμπύση».

«Το δράμα του ποιητού, τον οποίον τόσον πρόωρα εστερήθη η Φιλολογία μας, έχει μέσα του τόσην έμπνευσιν, που καθιστά ιδιαιτέρως εύκολον τον έργον του συνθέτου που θα ήθελε να το εκμεταλλευθή μουσικώς. Η κατάνυξις των Χριστουγέννων, συνδυαζομένη με την ποίησιν των λαϊκών μας παραδόσεων, έκαμε να γεννηθή εις τα χέρια ενός αληθινού τεχνίτου, ένα έργον οίον συγκινεί βαθύτατα».

«Το δαχτυλίδι της Μάννας έχει εξαιρετικάς ιδιότητας. Το εχάρισαν οι Μοίρες στο σπίτι του Γιαννάκη, του τραγουδιστή. Έφερε μαζί του την ευτυχίαν και την χαρά. Αν όμως εχάνετο καμμίαν φορά, όλες η συμφορές θα επεσσωρεύοντο εις το σπίτι. Το απευκταίον συνέβη. Το δαχτυλίδι εχάθη. Ο Γιαννάκης όμως λέει τολμηρά πως είνε πρόθυμος να πάη και να λάβη πίσω το δαχτυλίδι από την νεράιδαν που το ήρπασεν. Ο Γιαννάκης αποκοιμάται και αρχίζει το όνειρό του. Πηγαίνει εις το Παλάτι, όπου είνε η Ξωτικές, κι αναγκάζει την Κυρά τους να του δείξει το μέρος, όπου μπορεί να συναντήση την νεράιδα, η οποία έχει αρπάξη το δαχτυλίδι. Τη συναντά και της παίρνει το δαχτυλίδι. Οι πόθοι όμως δεν σταματούν έως εδώ. Θέλει να ανεβή ψηλότερα, στην ψηλότερη κορφή, οπόθεν θ' αγναντέψη τον ήλιο. Αυτό όμως του συντρίβει την ζωή».

«Στην τρίτη πράξι είνε η ημέρα των Χριστουγέννων. Εμπρός εις την εκκλησία, όπου συρρέουν οι Χριστιανοί αρχίζει να εκδηλώνεται η συμφορά που προεκάλεσεν η απώλεια του δαχτυλιδιού. Ο Γιαννάκης πεθαίνει στην πόρτα της εκκλησιάς μέσα στους θρήνους των δικών του».

«Η μουσική του κ. Καλομοίρη είναι πλεγμένη με ελληνικά μοτίβα, που αποτελούν ασφαλώς το καλλίτερον μέρος της όπερας, καθώς και με τροπάρια των Χριστουγέννων. Την φοράν αυτήν ο κ. Καλομοίρης απέφυγεν όσον ημπορούσεν τον Βαγνερισμόν, που επετηδεύετο εις άλλα έργα του. Πάντως το κοινόν ανέμενε επιτυχεστέραν την μουσικήν απόδοσιν της υπερόχου εμπνεύσεως του Καμπύση. Με τέτοιον υλικόν λιμπρέττου και με τον πλούτο του ελληνικού τραγουδιού ημπορούσε να δημιουργηθεί αληθινόν αριστούργημα. Ο θίασος απέδωκεν όσον το δυνατόν καλλίτερον το έργον. Ιδιαιτέρως συμπαθής η πρώτη εμφάνισις της δίδος Παντζοπούλου. Ο συνθέτης εκλήθη επανειλημμένως επί της σκηνής υπό του χειροκροτούντος κοινού». Βλ. εφημ. *Έθνος*, 9 Δεκεμβρίου 1917, σ. 1.

του Γιάννη Καμπύση. Πρόκειται για έναν σταθερό προσανατολισμό του αρθρογράφου, ο οποίος επανέρχεται αργότερα σε μία έως και λεπτά απαξιωτική για τον Μανώλη Καλομοίρη διατύπωση της άποψης ότι η όπερα θα μπορούσε να ήταν ένα αριστούργημα, διότι η ποιότητα του μουσικού δράματος είναι κυρίως ποιητική. Βεβαίως, δεν παραλείπει και μία σύντομη αναφορά στην πλοκή της όπερας, σε δύο παραγράφους.

Για τον συνθέτη διατυπώνεται η άποψη ότι «την φοράν αυτήν απέφυγεν όσον ημπορούσεν τον Βαγνερισμόν», η οποία υπονοείται ως καλή επιλογή εκ μέρους του Καλομοίρη. Εκ του μουσικού υλικού, ιδιαίτερη μνεία γίνεται στα «ελληνικά μοτίβα» και στα «τροπάρια των Χριστουγέννων». Η λιτότητα στην έκφραση αξιολογικών διατυπώσεων πιθανώς θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως συγκρατημένη αποστασιοποίηση του συντάκτη από εξάρσεις και ενθουσιασμούς, και ως προς αυτό ο ίδιος φαίνεται να διαφοροποιεί σαφώς τη θέση του από τις ορμητικές προσδοκίες που διατυπώνονταν τότε από τον καλλιτεχνικό κόσμο αλλά και από το κοινό, το οποίο αναφέρεται στο δημοσίευμα πως χειροκρότησε επανειλημμένως τον συνθέτη μετά την λήξη της παραστάσεως. Ο θίασος συγκαταβατικά αναφέρεται πως προσπάθησε για το καλύτερο δυνατό, ενώ δεν λείπει και μια ενθαρρυντική υποστήριξη της πρωτοεμφανιζόμενης μονωδού δίδος Παντζοπούλου, η οποία προφανώς εκράτησε τον διπλό ρόλο της Ερωφίλης – Νεράιδας. Αν και βενιζελική εφημερίδα, το *Έθνος* δεν φαίνεται να ευνοεί προσφιλώς την τέχνη του Μανώλη Καλομοίρη, αλλά η αρθρογραφία αυτή μπορεί να είναι αποδεκτή έως σήμερα ως μια συγκρατημένη αποδοχή του καινούργιου στην τέχνη η οποία διστάζει να φωνασκήσει, διότι μπορεί να ομιλήσει με νηφαλιότητα.

Κριτικές και απόψεις στον απόηχο της παράστασης. Από την εφημερίδα *Αστραπή*

Η εφημερίδα *Αστραπή* ήταν καθημερινή εσπερινή εφημερίδα και ιδρύθηκε περί το 1900. Το 1917 εξεδίδετο από τον Αργύριο Γιαννόπουλο και διευθυντής συντάξεως ήταν ο Ιωάννης Δ. Κουτηφάρης. Είχε τα γραφεία της στην οδό Σταδίου και διακινείτο και συνδρομητικώς σε εσωτερικό και εξωτερικό. Δυστυχώς, για την εφημερίδα αυτή δεν υπάρχει σχετικό λήμμα στην *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου* και δεν είναι γνωστές λεπτομέρειες για την έκδοσή της, ούτε η πολιτική της τοποθέτηση ή διακεκριμένοι αρθρογράφοι της. Κρίνοντας από όσα έχουν δημοσιευθεί στην πρώτη σελίδα του φύλλου της 11ης Δεκεμβρίου 1917, υποθέτουμε ότι επρόκειτο για μία μικρή εφημερίδα, η οποία λειτουργούσε χωρίς κεντρικά πολιτικά άρθρα, με δημοσιεύσεις κυρίως μονόστηλες και με σχολιαστικό χαρακτήρα, διαθέτοντας ωστόσο στήλες χρηματιστηρίου, χρονογραφήματος, μυθιστορήματος καθώς και για την θεατρική κίνηση.

Η εφημερίδα *Αστραπή* είναι η μοναδική εκ των αθηναϊκών εφημερίδων της εποχής, η οποία τέσσερις ημέρες μετά την παράσταση αναφέρεται σε αυτήν, όμως μόνο με ένα δηκτικό σχολιαστικό μονόστηλο.[15] Ο άγνωστος αρθρογράφος εξαίρει τον αποθανόντα «δραματικό» Γιάννη Καμπύση, παρουσιάζοντας ως αρνητικά σχολιασμένο το γεγονός ότι μόνον μία εφημερίδα (προφανώς το *Έθνος*) αναφέρθηκε σε αυτόν με αφορμή την πρεμιέρα της καλομοιρικής όπερας στις 8 Δεκεμβρίου 1917. Χαρακτηρίζει «ασέβεια προς έναν μεγάλον νεκρόν» την παράλειψη των λοιπών εφημερίδων και δεν διστάζει να απορρίψει το ενδεχόμενο να έγινε επίτηδες. Η τελευταία φράση του άρθρου, «αρκεί εκείνον που έγινεν με την μουσούργησίν του», δηλώνει πιθανώς μία έως και πλήρη αποστασιοποίηση από το καλλιτεχνικό και κοινωνικό γεγονός της πρεμιέρας, που

[15] Το πλήρες κείμενο του δημοσιεύματος έχει ως εξής: «Μόνον μία εφημερίς ανέγραψεν ότι το "Δαχτυλίδι της Μάννας" είναι δράμα του μακαρίτου μεγάλου δραματικού μας Καμπύση. Διατί αυτή η ασέβεια προς έναν μεγάλον νεκρόν; Δεν πιστεύομεν να έγινεν επίτηδες. Αρκεί εκείνον που έγινεν με την μουσούργησίν του». Βλ. εφημ. *Αστραπή*, 11 Δεκεμβρίου 1917, σ. 1.

εμφανίζεται με λεπτή αλλά δηκτική ειρωνεία, χωρίς αναφορές σε πρόσωπα ή γεγονότα και εν πολλοίς χωρίς τεκμηρίωση, ως απλό σχόλιο.

Η απλή αναφορά στην παράσταση. Από τις εφημερίδες *Εμπρός* και *Καιροί*

Οι εφημερίδες *Εμπρός*[16] και *Καιροί*[17] δεν δημοσίευσαν άρθρα για την πρεμιέρα του *Δακτυλιδιού της Μάνας*. Από την απλή παρατήρηση των φύλλων τους που κυκλοφόρησαν λίγες ημέρες πριν και μετά την παράσταση βρέθηκαν:

- μία δημοσίευση στην εφημερίδα *Εμπρός*, στην στήλη των θεαμάτων της δεύτερης σελίδας, όπου αναφέρεται αυθημερόν η παράσταση στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, ως πρώτο στη σειρά αναγραφής μεταξύ των λοιπών αθηναϊκών θεάτρων (Κοτοπούλη, Διονύσια, Κυβέλης, Απόλλων, Πανελλήνιον, Νέον Θέατρον, Σπλέντιτ, Πάνθεον, Παλλάς και Αττικόν), χωρίς λοιπές αναφορές σε καλλιτεχνικά ονόματα η άλλες σχετικές πληροφορίες.[18]
- μία δημοσίευση στην εφημερίδα *Καιροί*, στην στήλη των θεαμάτων της πρώτης σελίδας, όπου αναφέρεται αυθημερόν μία δεύτερη παράσταση στις 9 Δεκεμβρίου 1917 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, πρώτο στη σειρά αναγραφής μεταξύ των λοιπών αθηναϊκών θεάτρων (Διονύσια, Σπλέντιτ, Κυβέλης, Κοτοπούλη, Απόλλων, Πανελλήνιον, Νέον Θέατρον και Ρόζικλαιρ), χωρίς λοιπές αναφορές σε καλλιτεχνικά ονόματα ή άλλες σχετικές πληροφορίες.[19]

Σημειωτέον ότι δεν είναι δυνατόν να προσδιορισθεί εάν η συμπερίληψη ενός θεάτρου στην στήλη των θεαμάτων ή όχι αποτελεί επιλογή της εφημερίδος, καθώς οι δύο παραπάνω δημοσιεύσεις αφορούν διαφορετικές ημέρες που πιθανώς να αποτελούσαν και διαφορετικές ημέρες λειτουργίας των θεάτρων.

Η σιωπή για την παράσταση. Από την εφημερίδα *Αθήναι*

Μακριά από την αντίληψη ότι μία καλομοιρική πρεμιέρα όπερας είναι αξιοσημείωτο καλλιτεχνικό και κοινωνικό γεγονός φαίνεται ότι βρισκόταν, έναν αιώνα ενωρίτερα από σήμερα, η εκδοτική άποψη της εφημερίδος *Αθήναι*. Η εφημερίδα είχε ιδρυθεί περί το 1902 από τον Γεώργιο Κ. Πωπ και εκδιδόταν έως το 1926. Το 1917 διατηρούσε γραφεία στην οδό Εδουάρδου Λω. Ξεκίνησε ως βενιζελική, αλλά μετά το 1910 ήρθε σε ρήξη με τον Ελευθέριο Βενιζέλο και κατά τα επόμενα χρόνια έγινε η πλέον μαχητική αντιβενιζελική

[16] Η εφημερίδα *Εμπρός* ιδρύθηκε ως καθημερινή πολιτική το 1896 και – παρά μία πολύχρονη διακοπή – εκδιδόταν έως το 1969. Ιδρυτής της ήταν ο Δημήτριος Οικ. Καλαποθάκης, μεγάλη προσωπικότητα της δημοσιογραφίας, με εθνική δράση. Το 1904 τα γραφεία της εφημερίδος ήταν η έδρα του Μακεδονικού Κομιτάτου, όπου συναντιόνταν οι Παύλος Μελάς, Στέφανος Δραγούμης κ.ά. Επίσης, η εφημερίδα είχε συνεργασίες με αρθρογράφους από την Κρήτη (Ιωάννης Κονδυλάκης) και την Ήπειρο (Τίμος Μωραϊτίνης) προ της απελευθερώσεώς τους· ήταν αντιβενιζελική και στους εκλεκτούς συνεργάτες της αναφέρονται, μεταξύ άλλων, οι Μπάμπης Άννινος, Πολύβιος Δημητρακόπούλος και Γρηγόριος Ξενόπουλος. Μετά το 1945 ιδρύθηκε «μέγας δημοσιογραφικός οργανισμός» από τις εφημερίδες *Εμπρός*, *Πρωινή* και *Εσπερινή*, υπό την γενική διεύθυνση του Π. Α. Γιάνναρου. Βλ. Νάση Μπαλτά, λήμμα «*Εμπρός*», στο: Δρούλια – Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου*, ό.π., τ. Β΄, σ. 179-181.

[17] Η εφημερίδα *Καιροί* ιδρύθηκε το 1872 από τον Πέτρο Κανελλίδη και εκδιδόταν έως το 1920 από την θυγατέρα του. Ήταν σφοδρά αντιτρικουπική και αργότερα φιλοβενιζελική καθημερινή πολιτική εφημερίδα, και εδημοσίευσε το γνωστό στους φιλίστορες άρθρο με τον τίτλο «Τις πταίει;» που έγινε η αιχμή του αντιτρικουπισμού στην Ελλάδα. Στους συνεργάτες της λογίους περιλαμβάνονται οι Γρηγόριος Ξενόπουλος, Τίμος Μωραϊτίνης, Ζαχαρίας Παπαντωνίου, καθώς και ο χρονογράφος Δημήτριος Χατζόπουλος που υπέγραφε ως *Μποέμ*. Βλ. Νάση Μπαλτά, λήμμα «*Καιροί*», στο: Δρούλια – Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου*, ό.π., τ. Β΄, σ. 484-485.

[18] Βλ. εφημ. *Εμπρός*, 8 Δεκεμβρίου 1917, σ. 2.

[19] Βλ. εφημ. *Καιροί*, 9 Δεκεμβρίου 1917, σ. 1.

εφημερίδα. Πρωτοτυπία της ήταν ότι το 1912-1913 εδημοσίευε και σε μετάφραση στη γαλλική γλώσσα. Στους διακεκριμένους συνεργάτες της συγκαταλέγονται οι Θέμος Άννινος, Θεόδωρος Βελλιανίτης, Πολύβιος Δημητρακόπουλος, Παύλος Νιρβάνας, Γρηγόριος Ξενόπουλος και Γεώργιος Β. Τσοκόπουλος.[20]

Γεγονός είναι ότι η εφημερίδα *Αθήναι* αγνόησε την καλομοιρική πρεμιέρα – επιδεικτικά ή όχι, τούτο δεν είναι δυνατόν να υποτεθεί καν. Την ημέρα εκείνη, το ειδησεογραφικό ενδιαφέρον στην πρώτη σελίδα «μονοπώλησε» η διάλεξη του ιστορικού του θεάτρου Νικολάου Λάσκαρη στο Θέατρο Διονύσια, η οποία τοποθετήθηκε σε κεντρικό σημείο από την στοιχειοθέτηση. Η ομιλία αφορούσε την διαφήμιση και τον διάκοσμο στις αρχές του νεωτέρου ελληνικού θεάτρου και η εφημερίδα αφιέρωσε ένα άρθρο έξι εκτενών παραγράφων με την υπογραφή του Θεοδώρου Βελλιανίτη. Ο αρθρογράφος ομιλούσε με θέρμη για το «εθνικόν θέατρον» και τις υπηρεσίες του στην υπόθεση του «εθνικού αισθήματος» και για την «πνευματικήν επικοινωνίαν του πανταχού διεσκορπισμένου Ελληνισμού», με αφορμή και την ανάγνωση ποιήματος σχετικού με την Σμύρνη κατά την εκδήλωση.[21] Ο σμυρναίος Καλομοίρης πιθανώς να μην έβρισκε άκαιρη την ομιλία αυτή, αλλά για τον μελετητή της όπερας η προτεραιότητα της εφημερίδος *Αθήναι* στο δραματικό θέατρο δεν είναι δυνατόν να ερμηνευτεί αλλά, βεβαίως, ούτε και να συναρτηθεί με κάποια υποτιθέμενη ανταγωνιστικότητα μεταξύ της καλλιέργειας του δραματικού και του λυρικού θεάτρου τότε.

Συμπεράσματα – παρατηρήσεις

Κοινό χαρακτηριστικό των αθηναϊκών εφημερίδων που δημοσίευσαν κάτι για την πρεμιέρα της καλομοιρικής όπερας *Το δακτυλίδι της μάνας* τον Δεκέμβριο του 1917 είναι ότι αφιέρωσαν χώρο και στοιχειοθέτηση μόνο από μία φορά έκαστη. Η διαδικασία δημοσιοποίησης ενός τέτοιου καλλιτεχνικού και κοινωνικού γεγονότος παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα επεξεργασίας των ιστορικών – ειδησεογραφικού χαρακτήρα – δεδομένων, όπως αυτά προέκυψαν από την αναζήτηση στις αρχειακές πηγές. Η μεθόδευση αυτή ακολουθεί την συνήθη πρακτική υλοποίησης μιας θεατρικής παράστασης, η οποία μπορεί να ιδωθεί ως μία τριμερής ακολουθία θεατρικών εμπειριών: πρόβα – παράσταση – κριτική.

Από τις εφημερίδες που βρέθηκε ότι ενέταξαν το συγκεκριμένο μουσικοθεατρικό γεγονός μεταξύ των αξίων ενδιαφέροντος διαιώνισης στην συλλογική μνήμη προκύπτει μία πλήρης γκάμα στάσεων απέναντι στον Καλομοίρη και αυτήν την παράσταση όπεράς του: η προσμονή (*Σκριπ* και *Νέα Ελλάς*), η παρουσίαση (*Εστία* και *Έθνος*) και η κριτική (*Αστραπή*) επιβεβαίωσαν την αποδοχή μουσικοσυνθέτη και έργου, η οποία διοχετεύτηκε στο αναγνωστικό κοινό υπηρετώντας την εκδοτική πολιτική ενός εκάστου των εντύπων. Περαιτέρω, οι φαινομενικά περισσότερο απόμακρες προσεγγίσεις του "φαινομένου Καλομοίρης" (*Εμπρός* και *Καιροί*) μπορεί να είναι ανώδυνες ή να υπηρετούν μια λογική άρνησης της επανάληψης, της μαζικότητας της είδησης, η οποία μπορεί να μην είχε εδραιωθεί στη συνείδηση του αναγνωστικού κοινού και των εκδοτών στις αρχές του 20ού αιώνα. Μια θεωρία για την δημοσιογραφία που θα ενδιαφέρεται για την καλλιτεχνική οπτική του πολυδιάστατου φαινομένου της χρήσης και διάδοσης της πληροφορίας θα ήταν ευχής έργον να ενταχθεί στις προοπτικές των ακαδημαϊκών σχεδίων για το μέλλον και στην Ελλάδα.

[20] Βλ. Νάση Μπαλτά, λήμμα «*Αθήναι*», στο: Δρούλια – Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου*, ό.π., τ. Α΄, σ. 126.

[21] Βλ. εφημ. *Αθήναι*, 7 Δεκεμβρίου 1917, σ. 1.

Πέραν του ότι γνωρίζουμε συνθέτες όπερας που αρθρογραφούσαν σε εφημερίδες, μία εφημερίδα που αρθρογραφεί για έναν συνθέτη όπερας αποκτά κάποιο ενδιαφέρον για τον φιλίστορα της όπερας. Από τον εμπειρικό αυτόν κανόνα δεν εξαιρείται η περίπτωση του Καλομοίρη· και το γεγονός ότι η άγνοια για την παράσταση της όπερας (*Αθήναι*) δεν είναι δυνατόν να διαπιστωθεί αν ήταν επιδεικτική δεν καταργεί τον γενικό κανόνα, εκτός μόνο δια της εξαιρέσεως που τον επιβεβαιώνει.

Καταληκτικά, η απόφανση για το μουσικολογικό ενδιαφέρον που έχει η αναδίφηση σε κιτρινισμένες σελίδες του 19ου και του 20ού αιώνα μπορεί να ειπεί το αυτονόητο: ένα αρχείο μπορεί να κρύβει έναν μικρό θησαυρό από ιστορικά δεδομένα που ξεχάσθηκαν για δεκαετίες και που με την κατάλληλη επεξεργασία, συνδυαστική αποτίμηση και αξιοποίηση μέσω των μεθοδολογικών αρχών της ιστορικής έρευνας κάτι έχουν να αποφέρουν. Αλλά τι να αποφέρουν; Σίγουρα πίστη και αξία! Πίστη στην βαρύτητα της ιστορικής συνειδητότητας και γνώσης και αξία στην αναγνώριση της ποιότητας που χαρακτηρίζει έναν καλλιτέχνη και το έργο του. Η περίπτωση του Καλομοίρη και του *Δακτυλιδιού* του πηγαίνει την ιστορική έρευνα πέρα από την αταβιστική προσμονή ότι μια φιλοβενιζελική εφημερίδα θα τον υποστήριζε και μια φιλοβασιλική όχι.

Αυτό που πρώτιστα ενδιαφέρει, συμπερασματικά, από την έρευνα είναι η διαπίστωση ότι μια εφημερίδα των αρχών του 20ού αιώνα δεν ήξερε ή δεν ήθελε να ξέρει τον πλατειασμό στην διάδοση, αγνοούσε την ανούσια επανάληψη της πληροφορίας που γινόταν είδηση, ήταν σύντομη, καίρια, ακριβής και αξιοπρεπής ακόμα και στην δηκτικότητά της. Αυτό σήμερα μπορεί να ιδωθεί υπό μιαν έννοια εκδοτικού και δημοσιογραφικού ήθους, αλλά μπορεί να αποτελεί και μιαν αισθητική της περιγραφικής αφαίρεσης επί του καινούργιου. Ο Καλομοίρης είχε μάλλον έναν μαξιμαλιστικό λόγο (στη μουσική, στην ποίηση αλλά και στον προσωπικό του λόγο που αποτυπώνεται στα κείμενά του), αλλά ο δημοσιογραφικός λόγος γι' αυτόν, όπως φαίνεται έναν αιώνα μετά, δεν ήταν μαξιμαλιστικός αλλά λιτός και συνοπτικός. Αυτό ίσως φαίνεται σήμερα – και μπορεί να φαινόταν και τότε – ως ένα μειονέκτημα της δημοσιογραφίας, η οποία επεδείκνυε εγκράτεια στη διάδοση, ενόσω η ορμητικότητα των καλομοιρικών οραμάτων παρέσερνε ανθρώπους και έργα στο διάβα της. Μια νηφαλιότερη προσέγγιση, λοιπόν, ακόμη και από τον βενιζελικό αθηναϊκό τύπο, είναι αυτό που βρίσκουμε στην έρευνά μας στις αρχειακές πηγές. Αυτό δείχνει, εάν όχι μία διάσταση ανάμεσα στην πρόθεση για την διάδοση εκ μέρους του μουσικοσυνθέτη και την χαλιναγώγησή του εκ μέρους των εφημερίδων, τουλάχιστον μία πιο αντικειμενική εκτίμηση για τα όρια που ψύχραιμα τοποθετούσε ο καλλιτεχνικός και κοινωνικός αντίκτυπος δια των δημοσιεύσεων στην Ελλάδα του 1917. Μόνο στην *Εστία* διαφαίνεται πόσο πολύ τα δημοσιεύματα για την καλομοιρική όπερα παρακολουθούσαν την ίδια την καλομοιρική ορμητικότητα· και αυτό σήμερα μπορεί να μας λέει πολλά.

Η πολυμορφική μουσική αποτύπωση των σύγχρονων επιρροών στη νέα έντεχνη δημιουργία περισσοτέρων από πενήντα εν ζωή ελλήνων συνθετών: Η ανασυγκροτημένη εμβάθυνση στην μουσική πραγματικότητα του ελληνικού στοιχείου κατά την διάρκεια ή μετά το πέρας ήδη γνωστών έντεχνων μορφών σύνθεσης

Αιμιλία Βαΐτση

Η παρούσα εισήγηση αποτελεί μέρος της έρευνάς μου για την συνθετική δημιουργία των εν ζωή ελλήνων συνθετών εντός και εκτός συνόρων: έχει συμπεριληφθεί η συνθετική δημιουργία περισσοτέρων από πενήντα ελλήνων συνθετών, ενώ είναι έτοιμο για διάθεση παρουσιάσεων το υλικό για τριάντα έξι από αυτούς. Η έρευνα αυτή συνεχίζεται με το ίδιο ενδιαφέρον για την έντεχνη μουσική δημιουργία, με την αισιόδοξη ευχή να συμπεριλάβει όλους τους εν ζωή έλληνες συνθέτες εντός και εκτός συνόρων. Η εξέταση της συνθετικής δημιουργίας τους περιλαμβάνει τη μελέτη των τεχνικών τους, την οπτική τους προσέγγιση, τις επιρροές τους από άλλες τέχνες, επιστήμες είτε προγενέστερα μουσικά είδη ή προσωπικότητες της σύνθεσης· ωστόσο, ανακύπτουν και στατιστικά δεδομένα για μουσικές τάσεις και για την σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα.

Πολυμορφικότητα συνιστούν αφενός οι πολλές διαφορετικές μουσικές προσωπικότητες και αφετέρου οι πολλές διαφορετικές επιρροές και μορφές του συνθετικού έργου των συνθετών. Επίσης, η πολυμορφική προσέγγιση του έργου τους γίνεται μέσω της ανάλογης διεργασίας και μεθοδολογίας της έρευνας στους εν ζωή έλληνες συνθέτες, σύμφωνα με τη *Μέθοδο μουσικολογικής έρευνας* του Απόστολου Κώστιου.[1] Η μεθοδολογία της έρευνας βασίζεται στην προσέγγιση των εν ζωή ελλήνων συνθετών μέσα από την χρήση ερωτηματολογίων καθώς και συνομιλιών με τους ίδιους τους δημιουργούς για την συνθετική τους γραφή.

Το αρχειακό υλικό της έρευνας είναι, κατά κύριο λόγο, πρωτότυπο και έχει συγκεντρωθεί, πρώτον, από το αρχείο των παρουσιάσεων των Εβδομάδων Ελλήνων Συνθετών στα τρία χρόνια των διαδικτυακών αφιερωμάτων τους που ανάγεται στις 180 σελίδες, δεύτερον, από το αρχειακό υλικό που έχουν διαθέσει οι συνθέτες είτε μέσω της συνεργασίας μου με το Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου είτε στο πλαίσιο της έρευνας, τρίτον, μέσω των ερωτηματολογίων, τέταρτον, από την προσωπική μου επικοινωνία με τους συνθέτες στο πλαίσιο των Εβδομάδων Ελλήνων Συνθετών και της διαδικασίας της έρευνας[2] και, τέλος, από τη βιβλιογραφία για το έργο του κάθε δημιουργού που παραθέτω στην έρευνά μου.

[1] Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 56-65 και 76-104.

[2] Το υλικό της έρευνας για το έργο των συνθετών λειτουργεί συνδυαστικά, ώστε το ένα κριτήριο να αποτελεί τεκμήριο του άλλου, παράλληλα με την μελέτη και την ακρόαση του έργου τους. Με αυτόν τον τρόπο, η χρήση κάποιας τεχνικής σύνθεσης ή κάποιου φθόγγου γίνεται κατανοητό ότι διαθέτει μια βαθύτερη υπόσταση, έτσι ώστε η ενδεικτικά προβλεπόμενη απάντηση να μην είναι πάντα η σωστή· με αυτόν τον τρόπο, επίσης, η μουσική ανάλυση τοποθετείται σε ένα βαθύτερο πλαίσιο.

Οι συνθέτες που έχουν ενταχθεί στην έρευνα είναι σύγχρονες καταξιωμένες μουσικές προσωπικότητες με μεγάλο ενεργητικό στην έντεχνη μουσική δημιουργία και ήδη αναγνωρισμένοι από τον μουσικολογικό και ακαδημαϊκό κλάδο, καθώς υπάρχουν αρκετές μουσικολογικές παρουσιάσεις τους, εκτελέσεις έργων τους, άρθρα, αξιοσημείωτο οπτικοακουστικό υλικό συνεντεύξεων και ομιλιών τους, ψηφιακές ή έντυπες συνεντεύξεις-αφιερώματα και μουσικολογικές διατριβές.[3] Σκοπός της έρευνας είναι να συμβάλει στην οπτική θεώρηση της εξέλιξης της μουσικής μετά τους Χρήστου, Ξενάκη, Αδάμη, Σισιλιάνο, Αντωνίου, Δραγατάκη, Κωνσταντινίδη κ.ά., αλλά και παγκόσμια, μετά τους Penderecki, Lutosławski, Henze, Stockhausen, Nono, Zimmermann, Messiaen, Boulez κ.ά.

Συμπερασματικά, τα σύγχρονα μουσικά έργα έχουν διανθισμένη μουσική γλώσσα, πιθανότατα ως απόρροια μιας μεταβατικής μουσικής περιόδου, όπου δεν υπάρχει μία κοινή μουσική συνισταμένη στην συνθετική γραφή των δημιουργών. Αυτό οφείλεται στην σύγχρονή θέση του δημιουργού που δραστηριοποιείται σε διάφορους τομείς και επηρεάζεται από άλλες τέχνες και επιστήμες. Έτσι, παρατηρούμε ότι η συχνότητα χρήσης του ρομαντικού στοιχείου μειώνεται έναντι του μεταρομαντικού· ο κλασικισμός και το μπαρόκ επηρεάζουν την δομή και την μορφή της μουσικής· στη σειραϊκή μουσική, αν γίνεται χρήση ατονικού υλικού, συνήθως αυτή «σπάει» είτε μέσω της τροπικότητας είτε μέσω του τεμαχισμού και της διασκόρπισης της σειράς· εναλλακτικά, ηχεί μια διευρυμένη αρμονία λόγω των επιρροών της τζαζ ή στοιχείων της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

Συνοπτικά, το έργο 36 εν ζωή ελλήνων συνθετών, με αλφαβητική σειρά:

Μιχάλης Ανδρονίκου (γεν. 1977)

Στο έργο του συνθέτη Μιχάλη Ανδρονίκου είναι ιδιαίτερα εμφανές το ελληνικό στοιχείο, τόσο με αφετηρία έμπνευσης τον αρχαιοελληνικό μύθο όσο και μέσω της ελληνικής ταυτότητας που εμφανίζεται με κάθε τρόπο. Το ελληνικό και το κυπριακό στοιχείο εντάσσεται στην διαμόρφωση της μελωδικότητας του έργου, ενώ συνήθεις είναι οι επιρροές της νεότερης ελληνικής μουσικής που έχουν μια βαθύτερη ένωση με τις επιρροές της αρχαιοελληνικής μουσικής. Στην μουσική του συνθέτη, τα έντονα μουσικά στοιχεία της Ανατολικής Μεσογείου συνυπάρχουν με την δυτική μουσική.[4] Ορισμένα έργα του αναδεικνύουν το αρχαιοελληνικό πνεύμα με μια αναγεννησιακή χροιά, που αναδεικνύει μια σύγχρονη γραφή για αναγεννησιακά όργανα. Επίσης, χαρακτηριστικά της μουσικής του αποτελούν ο προγραμματικός χαρακτήρας ορισμένων ρυθμικών ή μελωδικών τεχνικών του καθώς και η απόδοση πολλών αυτοσχεδιασμών στα έργα του μέσα από την βαθιά γνώση και έρευνα του συνθέτη.

[3] Ενδεικτικά, παραθέτω τα ακόλουθα λήμματα του εγκυκλοπαιδικού λεξικού *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press: George Vlastos, "Darlas, Apostolos", 3.9.2014· Katerina Levidou, "Markeas, Alexandros", 3.9.2014· George Vlastos, "Nasopoulou, Aspasia", 3.9.2014· Costas Tsougras, "Paraskevas, Apostolos", 2001· Glenda Keam, "Psathas John", 2001· Kostas Chardas, "Samaras, Christos", 22.9.2015· Sofia Kontossi, "Tonia, Evangelia", 2001· George Leotsakos, "Zervos, Giorgos", 2001.

[4] Κατά την εκτίμησή μου, εμφανείς είναι οι επιρροές του από τον κλασικισμό στην διαχείριση μεγάλων μορφών, στην αντιπαράθεση των ηχοχρωμάτων και στη διάταξη-εκφορά των μουσικών γραμμών τους (βλέπε το έργο *Αφροδίτη* για ορχήστρα). Η αισθαντικότητα και η προσωπική έκφραση καθώς και τα προγραμματικά στοιχεία του ρομαντισμού ενώνονται με την μουσική μινιμαλιστικότητα, τοποθετημένη σε μία γραμμή του συνόλου, παράλληλα με στοιχεία μιούζικαλ, τζαζ αρμονίας και ελληνικότητας. Η μελωδικότητα, η αναγεννησιακή μουσική (βλέπε το έργο *Hommage a Francesco da Milano* για αναγεννησιακό λαούτο), οι περιγραφικές στιγμές της και η αμεσότητα της μουσικής του έκφρασης διαχέονται μέσα από ειλικρινή αυθορμητισμό, ψυχική εκφραστικότητα, παιχνιδιάρική διάθεση και μιαν έντονη μουσική προσωπικότητα.

Χοφρέ Όρτα Αντωνίου (γεν. 1975)

Στο πιανιστικό και ορχηστρικό έργο του συνθέτη Χοφρέ Όρτα Αντωνίου, μέσα από κλασικά, ρομαντικά και μεταρομαντικά στοιχεία με εκφραστικότητα και δραματουργία, αναδύεται μια κινηματογραφική και τύπου μιούζικαλ υφή της προσωπικής του έκφρασης. Έτσι, η ανάπτυξη αυτών των επιρροών, μέσα από μια σύγχρονη μουσική έκφραση, διοχετεύεται επίσης σε έργα συναυλιακής μουσικής, μουσικής για τον κινηματογράφο, καθώς και σε έργα συνύπαρξης της μουσικής με τις εικαστικές τέχνες, την φωτογραφία και το θέατρο, ενώ η μουσική του εκφραστικότητα[5] διανθίζεται από μελωδικότητα, τονικότητα, προγραμματικά στοιχεία, χρήση καθοδηγητικών μοτίβων και έντονη δραματουργική διάθεση. Στα έργα του αξίζει να αναφερθεί η εστίασή του στην ανάπτυξη της μουσικής ιδέας, στις μικροδομές και μικρομορφές, σε μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα που εξελίσσονται, μεταλλάσσονται, διανθίζονται ή αναδημιουργούνται με ένα έντονο συναισθηματικά αποτέλεσμα στο τέλος. Μουσικά δεν θα μπορούσαν να λείπουν και οι μουσικές αναφορές του σε ελληνοκυπριακά στοιχεία.

Ανδρέας Αργυρού (γεν. 1957)

Στα έργα του συνθέτη Ανδρέα Αργυρού, η μουσική του έκφραση αναπτύσσεται μέσα από το ελεύθερο ατονικό ιδίωμα, ωστόσο με αρκετές τονικές αναφορές. Αυτό το διανθισμένο μουσικό ιδίωμα, με ηχητικές αντιθέσεις και μια ιδιαίτερη μουσική ισορροπία, πλάθεται μέσα από την δραματουργία και την εκφραστικότητα του συνθέτη.[6] Στην ώριμη γραφή του υιοθετεί με φρέσκια χροιά κλασικές μορφές (παραλλαγές, μιμήσεις κ.λπ.), δίνοντας ιδιαίτερη αυτονομία στις μελωδικές του γραμμές και τονίζοντας την ξεχωριστή ταυτότητα του κάθε μουσικού οργάνου στο έργο, όπου το γενικό άκουσμα είναι ένα διευρυμένο αρμονικό πλαίσιο συνύπαρξης τους και ένα ισορροπημένο μουσικό αποτέλεσμα με ιδιαίτερα ηχητικά πλαίσια. Επίσης, είναι ευδιάκριτο το έντονα ελληνικό στοιχείο, το οποίο λειτουργεί στην μουσική του ως χαρακτηριστικό άκουσμα μιας γενικής γεωγραφικής θέσης. Αυτό επιτυγχάνεται με την χρήση και επεξεργασία κυπριακών μοτίβων και σκοπών στην μουσική του.

[5] Κατά την εκτίμησή μου, η εκφραστικότητά του διανθίζεται με τα πιανιστικά έργα της ρομαντικής περιόδου και με στοιχεία της κλασικής δραματικότητας των εναλλαγών δυναμικής και της αντιπαράθεσης γαλήνης – έντασης. Η κινηματογραφική σκιά απλώνεται με σύγχρονες εκφράσεις σε στιγμές που κρατούν την αγωνία και την αναμονή, σε μια σύγχρονη αναβίωση του νεοκλασικισμού και του νεορομαντισμού στο βάθρο της κινηματογραφικής μουσικής. Τα κλασικά στοιχεία διαφαίνονται από την εστίασή του στην καλαίσθητη διαχρονική ομορφιά της μουσικής, στις επιβλητικές υφές της, σε μία οικουμενική λογική της χροιάς της, με ισορροπία περιεχομένου – μορφής (*Jofania* για ορχήστρα). Τα ρομαντικά στοιχεία διακρίνονται στην έκφραση του «προσωπικού», την αναζήτηση του υψηλού, μυστηριώδους, αγνώστου και απείρου της μουσικής, μεταφέροντάς το κινηματογραφικά ως αγωνία και αναμονή, όπως και η περιγραφή λεπτών ψυχικών μεταβολών (στο έργο *The End*) με παράλληλες πινελιές μιας βαγκνερικής δραματουργίας και έντονων μεταρομαντικών μεταπτώσεων με ελάχιστες πινελιές του συμφωνικού Mahler.

[6] Κατά την εκτίμησή μου, οι επιρροές του συνθέτη δημιουργούν ένα νεοκλασικό περιβάλλον με απότομες μεταβολές δυναμικής ως μέρος της εκφραστικότητάς του. Η διάφανη ισορροπία και το αρμονικό αποτέλεσμα του έργου φανερώνει έναν υποβόσκοντα κλασικισμό, ενώ τα μεταρομαντικά στοιχεία της μελωδίας, κυρίως στο πλαίσιο της ατονικότητας, χρωματίζουν την εκφραστικότητα με το πέπλο της ρεαλιστικής αποτύπωσης και των κακουχιών που η ανθρώπινη ψυχή ξεπερνά με κουράγιο και υπομονή, εντάσσοντάς τα με αστείρευτη εσωτερικότητα στην συνθετική του δημιουργία, όπως σε έργα μουσικής δωματίου, για σόλο όργανο, μελοποιήσεις και πιανιστικά έργα (βλέπε στο έργο *Μνήμες* για φλάουτο, κλαρινέτο, κόρνο και έγχορδα, το δεύτερο μέρος: «Γιασεμί»). Το ισορροπημένο και αρμονικό αποτέλεσμα της γραφής του είναι ιδιαίτερα εμφανές τόσο στην οργανική μουσική του όσο και στις μελοποιήσεις του, όπως στο έργο του *Τείχη* για φωνή και πιάνο. Επίσης, η μεστή υφή συνιστά μία ακόμη πρωτότυπη εκφραστική συμβολή της ατονικής χροιάς που «σπάει» μέσα από την επανάληψη μικρομοτίβων.

Γιώργος Νίκος Γιαννόπουλος (γεν. 1984)

Εμπνεόμενος ο συνθέτης Γιώργος Νίκος Γιαννόπουλος από την φύση, την αρχιτεκτονική τέχνη και το χρώμα, το τελευταίο οπτικά, ακουστικά ή ως υφή, διαμορφώνει έργα συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου, φωνητικής μουσικής και οπερατικά. Η δημιουργική του σκέψη αντιλαμβάνεται την συνάφεια της μουσικής με την αρχιτεκτονική ως μια λειτουργική μουσικά διαδικασία κατασκευής κατά την εξέλιξη του έργου, δηλαδή ως μια δημιουργική οικοδόμηση. Στις μουσικές επιρροές του διαφαίνεται η συνύπαρξη όλων των ρευμάτων, με επίκεντρο την γαλλική, την ρώσικη και την αμερικάνικη μεταρομαντική εποχή καθώς και στοιχεία της μουσικής τζαζ. Το έντονο ενδιαφέρον του για την συνύπαρξη της μουσικής με το κείμενο οδήγησε σε μια ιδιαίτερη εστίαση του ιδίου στην φωνητική μουσική, με ευδιάκριτη αρμονία και μελωδία, η οποία έχει ελαφρώς ατονικά στοιχεία που την διευρύνουν. Η μουσική του χαρακτηρίζεται από την ηχητική ισορροπία των «κλασικών» και σύγχρονων τεχνοτροπιών.[7]

Κώστας Γρηγορέας (γεν. 1957)

Μέσω της οπτικής της ορχήστρας και του εύρους της μουσικής του συνθέτη Κώστα Γρηγορέα, το ρεπερτόριο της κιθάρας διευρύνεται και εμπλουτίζεται, εκτελεστικά και εκφραστικά, με έργα πολλών επιρροών. Ουσιαστικά, η οπτική του είναι μια ενορχηστρωτική συνθετική διαδικασία, η οποία στην αρχική της μορφή απευθύνεται στην ορχήστρα ενώ στην συνέχεια μεταγράφεται ως κιθαριστικό έργο με ιδιαίτερα πλούσιες αρμονίες. Έτσι, η ελληνική ταυτότητα του έργου του πηγάζει από κάθε τι ελληνικό που μπορεί να συλλέξει γύρω του, ενώ οι επιρροές[8] από το νεοελληνικό μουσικό στοιχείο συνυπάρχουν με το ρεπερτόριο για την κλασική κιθάρα, την ισπανική κιθαριστική παράδοση καθώς και έργα ιδανικής αυθυπόστατης μουσικής για εικόνα· η τελευταία ουσιαστικά κινείται στην λογική της ολικής μουσικής ιδέας που μπορεί να συνυπάρξει και με εικόνα. Στην συνθετική του δημιουργία εντάσσονται σύγχρονα έργα με δεξιοτεχνικές τεχνικές και ορισμένα ελαφρώς προγραμματικά ρυθμικά στοιχεία.

[7] Κατά την εκτίμησή μου, η εκφραστικότητά του είναι διάχυτη από στιγμιαίες ονειρικές αιωρήσεις μεταρομαντικών επιρροών και διευρυμένης αρμονίας, όπως στο έργο *City-Vignettes* για βιολί και πιάνο, 2016. Η αέναη υφή και η λεπτότητα της μουσικής διανθίζονται από τις επιρροές της υστερορομαντικής περιόδου και τις μικρές πινελιές ατονικών στιγμών, ιμπρεσιονιστικής χροιάς. Τα χρωματικά περάσματα των παραλλαγών του φέρουν την γαλλική μεταρομαντική νοσταλγία, την μελωδικότητα, τις τονικές και νεορομαντικές αναφορές, μια ελαφρώς ψυχογραφική μουσική παλέτα με ιμπρεσιονιστικά στοιχεία ιδιαίτερης εκφραστικότητας (βλέπε την όπερα *The Last Silent Voices,* 2018, όπου η μεταρομαντική δραματουργία και η λεπτή κλασική υφή θυμίζουν την σκοτεινή αρμονική μουσική του μετεώρου του Charles Ives). Ακόμη, η μεταρομαντική ρώσικη μεστότητα δομεί μια στέρεη χροιά, ενώ οι αμερικάνικες και τζαζ επιρροές οδηγούν σε μια ανανέωση του υλικού, που μοιάζει απελευθερωμένο από τις κλασικές πρακτικές, ενισχύοντας τα τονικά στοιχεία σε στιγμές κορύφωσης και ανακατασκευάζοντας το μελωδικό στοιχείο με σύγχρονες περιγραφικές πινελιές.

[8] Κατά την εκτίμησή μου, οι επιρροές της ελληνικής μουσικής και η ανάγκη της μελωδικής έκφρασης σκιαγραφούν μια μουσική που αναδεικνύει σε όλες τις εκφάνσεις και με όλη την δύναμή της την ελληνικότητα (*Lyric – to Mikis*, αφιερωμένο στον Μίκη Θεοδωράκη) μουσικών ή εξωμουσικών παραμέτρων. Οι πιο «κλασικές» της πινελιές, διαπνεόμενες από το ρεπερτόριο της κιθάρας, ενώνονται σε έργα για σόλο όργανο, κιθαριστικά, για μικρά σύνολα, σε αυτοσχεδιασμούς και μεταγραφές, αποπνέοντας την διατύπωση μιας απόλυτης μουσικής δημιουργίας παράλληλα με τις εικόνες μιας ικανής μουσικής έκφρασης με κινηματογραφική υφή (βλέπε το scherzo από το έργο *Mattina Luminosa*). Η ανανεωτική και αυθόρμητη έκφρασή της φρεσκάρει την νεοελληνικότητα της μουσικής μέσα από την ισπανική κιθαριστική παράδοση, έτσι ώστε τα χρώματα της κιθάρας να μεταλλάσσονται ισχυροποιώντας τις μουσικές μεταβολές της με σύγχρονες δεξιοτεχνικές τεχνικές και προγραμματικά στοιχεία.

Σπύρος Δεληγιαννόπουλος (γεν. 1976)

Η ανανεωτική γραφή του συνθέτη Σπύρου Δεληγιαννόπουλου φρεσκάρει και ανανεώνει το έντεχνο, μεταρομαντικό και επτανησιακό ιδίωμα μέσα από τον προσωπικό του λυρισμό, την εκφραστικότητα και την δεξιοτεχνία, με πιανιστικά έργα, μελοποιήσεις με εύρος στοχαστικότητας,[9] χορωδιακή μουσική, κινηματογραφική μουσική και έργα μουσικής δωματίου. Το ελληνικό στοιχείο της μουσικής του είναι διάχυτο στα έργα του, μέσα από τις επιρροές του από την επτανησιακή έντεχνη μουσική δημιουργία και την επτανησιακή μουσική παράδοση, καθώς και το μουσικό νεοελληνικό ιδίωμα του Χατζιδάκι και του Χατζηνάσιου. Έτσι, η μουσική του περιπλάνηση κινείται ανάμεσα στα σύγχρονα μουσικά ιδιώματα σε ένα ελεύθερο ατονικό περιβάλλον, με χρήση σύγχρονων τεχνικών, ιδίως σε έργα μουσικής δωματίου, καθώς και στα ρομαντικά και μεταρομαντικά μουσικά στοιχεία, ως απότοκα της προσωπικής του έκφρασης.

Κωστής Δρυγιανάκης (γεν. 1965)

Η πρωτότυπη οπτική του συνθέτη Κωστή Δρυγιανάκη μέσα από την ανακάλυψη, την μικρότερη ή μεγαλύτερη επεξεργασία και τον συνδυασμό κάθε είδους ηχητικών στοιχείων, συμβατικά μουσικών αλλά και θορύβων, δημιουργεί ένα πλουραλιστικό έργο που εξελίσσεται χρησιμοποιώντας συνειρμικές αναφορές και φιλοσοφικές προεκτάσεις. Η μουσική του γραφή εντάσσεται σε μια ευρύτερη προσέγγιση της ηλεκτροακουστικής μουσικής.[10] Η μουσική του έκφραση, μέσω της τοποθέτησης των ηχητικών του συμβάντων, καταφέρνει να επιτύχει άλλοτε την εξομάλυνση και άλλοτε την αντιπαράθεση των ηχητικών του πηγών ως μια μορφή ορχήστρας. Έτσι, στο έργο του αναπτύσσονται πολυσυνειρμικές ηχητικές ιδέες, τόσο μεμονωμένα από την ζωντανή κατάθεση του ήχου ή του θορύβου όσο και λόγω της επαφής του με προηγούμενους ή επόμενους. Ουσιαστικά, η ηχητική του πράξη τιθασεύει την τυχαιότητα και τον αυτοσχεδιασμό.

[9] Κατά την εκτίμησή μου, οι έντονες επιρροές από το πιανιστικό ρεπερτόριο του ρομαντισμού, με την λεπτότητα και τον λυρισμό τους, θυμίζουν την ψυχή που αναπολεί, που ελπίζει, που περιγράφει τις σκέψεις της, μια πηγαία εκφραστικότητα σε ένα νεορομαντικό πλαίσιο, διανθιζόμενη με την εσωτερικότητα των στοιχείων του μεταρομαντισμού. Η περιγραφικότητα και οι ηχητικές αναπολήσεις μέσω της αστείρευτης μελωδικότητας αναδεικνύουν το μεγαλείο της ευγενικής φύσης και της μουσικής καλλιέργειας του επτανησιακού χρώματος. Η πλούσια μεταρομαντική παλέτα διαμορφώνει και τις πιο λεπτές χροιές της ύπαρξης. Στο έργο *Τριαντάφυλλα στο παράθυρο*, σε ποίηση Εμπειρίκου, δημιουργείται ένα ηχητικό περιβάλλον έντονης εσωτερικότητας και στοχαστικότητας μέσω της χρήσης της ηλεκτρονικής μουσικής, όπου ο συνθέτης δημιουργεί ηχητικά κύματα και αντανακλάσεις στην ηχητική απαγγελία του ποιητή. Στην μουσική του διαφαίνονται επίσης η ατονικότητα και οι σύγχρονες τεχνικές (βλέπε *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 3*, 2005).

[10] Κατά την εκτίμησή μου, η καταγραφή των ηχητικών συμβάντων, η οπτική αίσθηση των ηχοχρωμάτων και η πειραματική του έκφραση δημιούργησαν μια ιδιαίτερη αποτύπωση των ήχων στον τομέα της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Έτσι, οι ήχοι του παρελθόντος συνδέθηκαν μέσω μιας αναδιατύπωσής τους με το μέλλον σε μια μουσική εικόνα έντονων αναμνήσεων και ηχητικών συνειρμών. Με το κολλάζ ήχου, η αυθεντικότητά του τιθασεύει τον ήχο, διαμορφώνοντας μια ελεγχόμενη τυχαιότητα, παράλληλα με την οπτικοποίηση της μουσικής και των ηχοχρωμάτων που ώθησε την συγκεκριμένη μουσική του Pierre Schaeffer στη νέα ηχητική αποτύπωση μιας πλουραλιστικής μουσικής (βλέπε την ένωση της παράδοσης με τον εξπρεσιονισμό στο έργο *Μετα-οπτικά τοπία*, 1999), ως απόηχο φιλοσοφικών συνειρμών. Τα ηχητικά φάσματα διανθίζονται από ηλεκτρονικούς ήχους, ήχους ακουστικών οργάνων, φυσικούς ήχους και ομιλίες, ενισχύοντας την εκφραστικότητα του δημιουργού μέσα από τα διάχυτα χρώματα της ανθρώπινης ύπαρξης. Η μουσική του διαθέτει μια νοητή και αισθητηριακή οπτικοποίηση των ήχων (βλέπε το έργο *Επί πτερύγων ανέμων*, 2013).

Γρηγόρης Εμφιετζής (γεν. 1980)

Το ανανεωτικό μουσικό πρίσμα του συνθέτη Γρηγόρη Εμφιετζή επέρχεται μέσω της ηχητικής σκηνογραφίας και του ηχητικού θεάτρου, ενώ παράλληλα το ενδιαφέρον του διοχετεύεται στην συνολική οπτική μιας ηχητικής παράστασης στην αναδιαμόρφωση του χώρου, στην αλληλεπίδραση εκτελεστών – κοινού, καθώς και στα πειραματικά στοιχεία.[11] Τα σενάρια-θέματα που διαμορφώνει, τόσο με τις λεπτές χροιές του ήχου όσο και με τους έντονους συμβολισμούς στην μουσική του, προβάλλουν κοινωνικο-ψυχολογικές αποχρώσεις, ενώ ο μύθος αποτυπώνεται σε μια σύγχρονη συμβολική διάσταση· έτσι, βασίζεται σε εμπειρίες της καθημερινής ζωής και επικεντρώνεται σε δραματικές, ψυχολογικές και ανεπίλυτες καταστάσεις. Στην μουσική του, ο ήχος προσεγγίζεται και εντάσσεται, ως ένα από τα βασικότερα εργαλεία, σε ένα γενικό περιβάλλον ηχητικής παράστασης. Στα έργα του, η μουσική ενώνεται με την αφήγηση, τα στοιχεία θεάτρου, τη χορογραφία, το οπτικό υλικό βίντεο, καθώς και τους ηλεκτρονικούς ήχους με την χρήση ακουστικών οργάνων.

Γιώργος Ζερβός (γεν. 1947)

Στα έργα του συνθέτη Γιώργου Ζερβού, οι επιρροές του ιμπρεσιονισμού και του εξπρεσιονισμού διανθίζονται από ένα αμάλγαμα ρομαντικών στοιχείων με την μεστότητα της προσωπικής γραφής του.[12] Έτσι, οι μουσικές του επιρροές από την Δεύτερη Σχολή της Βιέννης διανθίζονται από σύγχρονα μουσικά ιδιώματα, την λυρική έκφραση του ατονικού δωδεκάφθογγου περιβάλλοντος με τονικά στοιχεία καθώς και την νεοτονικότητα με ρομαντικά στοιχεία. Η κορύφωση της ατονικής και της τονικής μουσικής του διάθεσης εντάσσεται ακόμη και σε διαφορετικά μεταξύ τους μέρη του ιδίου έργου. Με αυτόν τον τρόπο και μέσω την έντονης δραματουργίας του, διαμορφώνει μελοποιήσεις με διαφορετικές μουσικές τεχνοτροπίες μέσω της έντονης στοχαστικότητας της γραφής του. Η εσωτερικότητα του έργου μεταφέρει την συνύπαρξη τεχνών, όπως ο χορός, η ζωγραφική και η ποίηση, καθώς και το εύρος της καλλιέργειας της πνευματικότητας του σύγχρονου δημιουργού στην διανόηση, τις τέχνες και τις επιστήμες. Η συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνει μουσική δωματίου, μουσική για μπαλέτο, μελοποιήσεις και μουσική για σόλο όργανα.

[11] Κατά την εκτίμησή μου, η εστίαση στον ήχο και στο πώς αυτός δομείται σε ένα περιβάλλον σκηνικής μουσικής με την ένταξη και άλλων τεχνών, παράλληλα με την μουσική, μας εισάγει σε μια νέα πειραματική μουσική που ανανεώνει την μουσική συνεισφορά των σκηνικών συνθέσεων ή της σκηνικής μουσικής (βλέπε *Don't shoot, it's just me*, 2020), των *Aventures* του Ligeti, με μια εντονότερα ψυχογραφική, άλλοτε σκοτεινή και μυστηριώδη, άλλοτε κοινωνική και στοχαστική, χροιά συμβολισμών και μουσικών διαστάσεων (βλέπε *Sisyphus Distressing*). Έτσι, μέσα από την πειραματική μουσική εντάσσεται στο έργο του η χρήση ιδιαίτερων ήχων της ανθρώπινης φωνής και της ανάσας, σε μια ήδη προσωπική έκφραση που επικεντρώνεται στην λειτουργικότητα του ήχου. Το έργο δεν αιωρείται μουσικά πια, αλλά στοχάζεται την αιώρηση των ψυχογραφικών καταστάσεων.

[12] Κατά την εκτίμησή μου, η εξπρεσιονιστική διάθεση δεν εμφανίζεται με την παρορμητική ένταση της επαναστατικότητας για αλλαγή της περιρρέουσας κατάστασης, όπως αυτή εκφράστηκε με τις πρώτες εξπρεσιονιστικές συνθέσεις· αντίθετα, μέσα από την στοχαστικότητα και την διανόηση επέρχεται η δράση (βλέπε *Σπουδή για κουαρτέτο εγχόρδων*). Παράλληλα, το αναμενόμενο ατονικό τοπίο ανατρέπεται από τις τονικές ψηφίδες ή την περιγραφική ιμπρεσιονιστική περιβάλλουσα. Η δραματουργία και η εσωτερικότητά του απορροφούν το φως της ιμπρεσιονιστικής διατύπωσης, ώστε αυτό να διοχετεύεται στην περιγραφή συμβολικών τοπίων και λεπτών ψυχικών αποχρώσεων (βλέπε το έργο *Grodek*). Άρα οι επιρροές του αναφέρονται στον φωτεινό και αιωρούμενο ιμπρεσιονισμό του Debussy ή αναδεικνύουν έναν μετα-ιμπρεσιονισμό τύπου Ravel; Πρακτικά, ο συνθέτης έχει μια αλληλένδετη γλώσσα με τον εξπρεσιονισμό, δημιουργώντας μια μεστή, ώριμη και στέρεη διατύπωση ως προσωπική έκφρασή του. Πιθανότατα η εσωτερικότητα να προέρχεται από την σύμπνοια του εξπρεσιονισμού που μετουσιώνει τον βαθύτατο ψυχισμό του ανθρώπου και του ιμπρεσιονισμού που εξωτερικεύεται μέσω της εντύπωσης της εμπειρίας των αισθήσεων.

Παναγιώτης Θεοδοσίου (γεν. 1964)

Η γραφή του συνθέτη Παναγιώτη Θεοδοσίου κινείται σε ένα ευρύ φάσμα κλασικών, ρομαντικών και μεταρομαντικών στοιχείων, με έντονη την θέαση του ηχοχρώματος, της σειραϊκότητας, της τζαζ αρμονίας και της ελληνικότητας. Τα έργα του διανθίζονται από έντονη εκφραστικότητα ως μεταρομαντικά και σύγχρονα σειραϊκά, ενώ το νεοκλασικό ιδίωμά τους διευρύνεται μέσω της τζαζ αρμονίας και της χρήσης μουσικών σειρών.[13] Στην συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνονται έργα πολυστυλιστικά, αφιερωμένα σε συνθέτες και μουσικές τεχνοτροπίες διαφόρων εποχών, έργα θρησκευτικού και φιλοσοφικού χαρακτήρα, μουσική δωματίου, έργα τζαζ μουσικής, επεξεργασίες δημωδών τραγουδιών, μουσική για παιδιά και κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό της μουσικής του γραφής, που διοχετεύεται σε έργα διαφορετικών μουσικών προδιαγραφών, είναι η αναζήτηση του ανθρώπου μέσω των αναμνήσεων του βαθύτερου εαυτού του, που ανυψώνει την ουσία της φιλοσοφίας σε ένα διαυγές και φωτεινό πρίσμα.

Χάρης Κανάκης (γεν. 1968)

Η εσωτερικότητα και η πνευματώδης εξωστρέφεια του συνθέτη Χάρη Κανάκη ανοίγει πολλά επίπεδα μουσικής και «θυμικού» προβληματισμού με την χρήση του ψυχικού αυτοματισμού. Η συνθετική του δημιουργία παρουσιάσει και διανθίζει ένα εύρος «μεταφορών»-σκέψεων, κάποιες στιγμές ως ένα μουσικό διήγημα με περιγραφική υφή, κάποιες άλλες στιγμές με την δραματουργία της, την εκφραστικότητά της και την δεξιοτεχνία ως μια μορφή ελεύθερης έκφρασης, ενώ στην θρησκευτική-χορωδιακή γραφή του ως αγαλλίασμα ψυχής και νου που ατενίζει το Ανώτερο, το ύψιστο. Η αλληλεπίδραση μουσικής και συγγραφικής δημιουργίας είναι διάχυτη στην συνθετική του δημιουργία. Στην εργογραφία του συμπεριλαμβάνονται έργα ορχηστρικής μουσικής και μουσικής δωματίου, θεατρικοί μονόλογοι, έργα χορωδιακής θρησκευτικής μουσικής, αυτοσχεδιασμοί, έργα σε τζαζ αρμονία και μεταγραφές δημωδών τραγουδιών. Στην μουσική του, ιδιαίτερη καθίσταται η χρήση ατονικών και νεορομαντικών στοιχείων καθώς και στοιχείων τζαζ.[14]

[13] Κατά την εκτίμησή μου, τα έργα του έχουν επιρροές από πολλές εποχές της μουσικής, ενώ η μετασειραϊκότητα – τύπου Penderecki – διοχετεύεται σε μια οργάνωση των ηχοχρωμάτων, παράλληλα με την σειραϊκότητα και τον κλασικισμό, δίνοντας μια σταθερή μορφή. Η μουσική του διευρύνεται με την αναβίωση του κλασικισμού μέσα από την διευρυμένη αρμονία της μεταρομαντικής περιόδου (βλέπε *Adagio* για ορχήστρα εγχόρδων), της τζαζ αρμονίας, της ελληνικότητας και των έντονων ρομαντικών στοιχείων. Αυτά εμφανίζονται από την κατάθεση του ψυχικού αποτυπώματος της μελωδικότητας, της αισθαντικής εστίασης σε συγκεκριμένες αναμνήσεις ή περιόδους του ανθρώπου. Ωστόσο, αυτή η περιγραφική κατάσταση της μουσικής εμφανίζεται στο έργο του πιο άυλη, πιο φωτεινή, απαλλαγμένη από τις ρομαντικές «απατηλές» προεκτάσεις της (βλέπε το έργο *Tales from Childhood* για φλάουτο και πιάνο). Αφαιρώντας, λοιπόν, η μουσική το πέπλο του απρόσιτου, ή του σκοτεινού, εστιάζεται στην φιλοσοφία και το ανώτερο εγώ μας, έτσι ώστε η ισορροπία της λογικής και της εκφραστικότητας, μέσω της συμβολής των κλασικών στοιχείων, να επέρχεται ως άκρως θεμιτό και πρωτότυπο μουσικό αποτέλεσμα.

[14] Κατά την εκτίμησή μου, οι λεπτές αποχρώσεις των κλασικών και μπαροκικών επιρροών δίνουν μια μεγαλοπρεπή χροιά και ευλάβεια της ψυχής με την ανύψωση του θείου. Η αψεγάδιαστη γραφή του, με τις εξωμουσικές περιγραφικές της πινελιές, διαχέεται με πνευματικό ορμητισμό και καλλιτεχνική αισθητική στα ρεύματα του μεταρομαντισμού και της τζαζ αρμονίας. Ένα διευρυμένο αρμονικό ηχητικό αποτέλεσμα αποτυπώνει τις εσωτερικές πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης, την πάλη του ενδότερου εαυτού που ζητά την απελευθέρωση του ανθρώπου από τα επερχόμενα δεινά, τη διαισθητική φωνή του καλλιτέχνη (βλέπε το έργο *The Legend of Trinity* για ορχήστρα εγχόρδων). Η εσωτερική δυναμικότητα και η εκφραστικότητα τίθενται μέσα από την νεοκλασική χροιά στο μουσικό βάθρο μιας μεταρομαντικής αισθητικής, όπου με πρωτότυπο τρόπο ο συνθέτης αναδεικνύει την πνευματική διαύγεια, την θεατρική εσωτερικότητα, την περιγραφική εξωστρέφεια του ποιητικού περιεχομένου της μουσικής, τον ψυχικό αυτοματισμό κάθε υφής, κάθε λεπτής χροιάς, κάθε έκφρασης του μουσικού λόγου (βλέπε *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 2*).

Άρης Καραστάθης (γεν. 1957)

Η ελευθερία της avant-garde συναντά στοιχεία ελισσόμενης αρμονίας και μελωδίας, δίνοντας την αυτονομία και την δομική ποιότητα στα πρωτότυπα έργα του συνθέτη Άρη Καραστάθη, με την ενσωμάτωση και της ηλεκτροακουστικής. Στην εργογραφία του συμπεριλαμβάνονται έργα συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου καθώς και ηλεκτρονικής μουσικής. Η μουσική του γραφή, περνώντας από πολλά στάδια ατονικότητας και σειραϊκότητας, ενσωμάτωσε σιγά-σιγά τονικά στοιχεία, διαμορφώνοντας την προσωπική του έκφραση. Σήμερα υιοθετεί την εκλεκτική λυρικότητα, δηλαδή οι μελωδικές φράσεις υφαίνονται κατά μικροδιαστήματα και διατονικά περάσματα, με συνεχείς μετατροπίες χωρίς συγκεκριμένες τονικότητες. Επίσης, συναντώνται η ατονικότητα, τροπικά στοιχεία, σύγχρονες τεχνικές, νεοτονικά στοιχεία που αντιπαραβάλλονται στις ηχητικές μάζες, ασύμμετροι ρυθμοί καθώς και μια εστίαση στην εναλλαγή οργανικών χροιών.[15]

Μιχαήλ Κεφάλας (γεν. 1966)

Το πνευματικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο του συνθέτη Μιχαήλ Κεφάλα διοχετεύεται τόσο στην μουσική του μέσω της ιδιαίτερης υφής της όσο και σε ποικίλα ερευνητικά θέματα και δράσεις με εκπαιδευτικό και κοινωνικό αντίκρισμα, με επιρροές από το αρχαιοελληνικό πνεύμα, την αρμονία των σφαιρών, το συλλογικό και παιδαγωγικό έργο με δραστηριοποιήσεις σε μορφή Braille για ΑμΕΑ, όσο και την έρευνα σε όπερες και θεατρικά επιστημονικής φαντασίας. Στα έργα του, το πνευματώδες παιχνίδι αντανακλά σε μια σύγχρονη γραφή που ενώνει το ελληνικό στοιχείο με τη δυτική μουσική παράδοση. Στην μουσική του γραφή διακρίνονται μεταρομαντικά και νεοτονικά στοιχεία.[16] Στην εργογραφία του συμπεριλαμβάνονται έργα με την χρήση μαγνητοταινίας καθώς και συνύπαρξης της μουσικής με άλλες τέχνες. Αξιοσημείωτα είναι τα θρησκευτικά έργα, τα έργα μουσικής δωματίου, η χορωδιακή μουσική, τα έργα παιδαγωγικού χαρακτήρα καθώς και οι μελοποιήσεις του.

[15] Κατά την εκτίμησή μου, οι ιδιαίτερες ψυχολογικές εκφάνσεις της μουσικής του δημιουργίας και η λυρικότητα, μέσα από τις ηχοχρωματικές αντιθέσεις και το ακραίο εύρος συνηχήσεων των τονικών υψών, έχουν δημιουργήσει μια πλούσια μουσική παλέτα, κυρίως μέσα από την πρωτοποριακή μουσική έκφραση με τις επιδράσεις του δωδεκαφθογγισμού, της ατονικότητας, της σειραϊκότητας, του αλεατορισμού καθώς και της ηλεκτρονικής μουσικής. Η πρωτότυπη ήχηση αυτών των επιρροών σε μια μουσική εξελισσόμενη (όπως στο έργο *Time Suspended* για πιάνο, 2019), με μοτίβα ιδιαίτερων μουσικών σχέσεων, που οδηγούνται σε τονικά περάσματα, δημιουργεί μια εκφραστικότητα που αναδύεται εκ των έσω σε μια άυλη ηχητική διαύγεια και καθαρότητα, μέσα από την συνύπαρξη της εσωτερικότητας που διαγράφει περιγράμματα και της πρακτικότητας-πραγματικότητας που δίνει μια σταθερή αίσθηση της μουσικής, με ιδιαίτερη κορύφωση καθώς διανθίζεται μέσα από την ζεστασιά του ηχοχρώματος των εγχόρδων (βλέπε *Κουαρτέτο εγχόρδων, στην μνήμη του Γιάννη Καραστάθη*).

[16] Κατά την εκτίμησή μου, η δραματουργία, η εσωτερικότητα και η μελωδικότητα προέρχονται από την αστείρευτη ελληνικότητα της μουσικής του. Η ρομαντική και μεταρομαντική εκφραστικότητά της διοχετεύει την αισθαντικότητα της ανθρώπινης ψυχής, της ανιδιοτέλειας και της προσφοράς. Η μουσική υφή μεταφέρει τις ψηφίδες της μεταρομαντικής γλώσσας, εκφράζοντας την ρεαλιστική εικόνα του ανθρώπου που πρέπει να έρθει αντιμέτωπος με τα δεινά του, με πίστη, κουράγιο και δύναμη. Το διαυγές νοητικό παιχνίδι της μουσικής και των νοημάτων της σε συνύπαρξη με τις άλλες τέχνες δημιουργεί μια πρωτότυπη ηχητική διατύπωση με έντονο εκφραστικό υπόβαθρο (όπως στο έργο *Νανουρίσματα και θρήνοι για ένα αστερόπαιδο*, 2009-2010). Ξεφεύγοντας από τον συντηρητισμό, διανθίζει με την ηχοχρωματικότητα και την χρήση προηχογραφημένου υλικού τις λεπτές αποχρώσεις του ψυχισμού και των υφάνσεων της ανθρώπινης ζωής, μέσα από την δομική υφή του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, αγγίζοντας την κλασική οικουμενικότητα και τον νεορομαντικό διαφωτισμό του πνεύματος (βλέπε το έργο *Σιωπή* για σοπράνο και πιάνο, 1988).

Παναγιώτης Κόκορας (γεν. 1974)

Η ολοφωνική συνθετική υφή του συνθέτη Παναγιώτη Κόκορα εστιάζεται στην αυτονομία και την πληρότητα του κάθε ήχου-φωνής που συμβάλλει ισότιμα στην σύσταση του συμπαγούς απροσδιόριστου ηχητικού μουσικού όλου· ο ήχος, δηλαδή, λειτουργεί ως αυτόνομη οντότητα στο έργο, που έχει τον δικό του ρυθμό, αρμονία και ηχόχρωμα, ενώ διαφοροποιείται μέσω του ηχοχρώματος, της χωροχρονικής ακρίβειας, της μορφοποίησης και των σύγχρονων τεχνικών. Οι επιρροές[17] από ένα ευρύ φάσμα διανόησης και επιστημών διοχετεύονται στην μουσική του γραφή ως πολυεπίπεδη διάσταση της εξωμουσικότητας και των συνειρμικών ιδεών του ήχου. Η ασυμβίβαστη και πρωτοποριακή μουσική του γραφή, με διάχυτη ενέργεια, ηχητικές μάζες ακουστικών ή ηλεκτρονικών ήχων, ηχοχρωματικά και μορφολογικά μοντέλα και διαδικασίες, παρέχει ένα πλαίσιο για την κατανόηση αφηρημένων δομικών σχέσεων που δημιουργούν έναν ασαφή ηχητικό κόσμο.

Δημήτρης Κοντογιάννης (γεν. 1956)

Η ουσιαστική και νεωτερική γραφή του συνθέτη Δημήτρη Κοντογιάννη, μέσα από την ματιά του μουσικού και του ζωγράφου, εστιάζεται στην λιτότητα και την υπαινικτικότητα των μουσικών μορφών.[18] Έτσι, η σύνδεση της μουσικής με τις εικαστικές τέχνες διαφαίνεται στο έργο του, ενσωματώνοντας μουσικά πίνακες εικαστικών ή τις τεχνικές τους, εκφράζοντας κοινωνικά ή ιστορικά θέματα. Οι τρόποι ανάπτυξης στην μουσική του χρησιμοποιούν την λογική του μαδριγαλιού, την αυστηρή μορφή της φούγκας και την αντιστικτική υφή. Ωστόσο, στο έργο του αναπτύσσονται οι σύγχρονες τεχνικές, τα clusters και η χρήση θορύβων κυρίως με μια προγραμματική λειτουργία. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η σειραϊκότητα στην μουσική του έκφραση «σπάει» με την χρήση τροπικού ή χρωματικού μουσικού υλικού. Στην συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνονται έργα μουσικής δωματίου, μελοποιήσεις, έργα σε αρχαιοελληνικό ύφος και επεξεργασίες δημοτικών τραγουδιών.

[17] Κατά την εκτίμησή μου, η έντονη μουσική φασματική ενέργεια μεταλλάσσεται κάποιες στιγμές με ογκώδεις συν-ηχήσεις ή κατευνάζουσες μουσικές στιγμές, καλπάζουσες νέες προσμίξεις και ενδιαφέρουσες αντιπαραβολές αυτόνομων ηχητικών υποστάσεων, ενώ, στο χρονοδιάγραμμα του έργου, οι μεταθέσεις όγκων και οι εξορμήσεις νέων πειραματικών ηχοτοπίων δημιουργούν μια ενδιαφέρουσα συνύπαρξη φυσικών και ηλεκτρονικών ήχων, πολλές φορές με την ομοιόμορφη μετάθεση του ενός στο άλλο σε κάποιες στιγμές του έργου (όπως στο *West Pole* για πιάνο και ηλεκτρονικά, 2008). Η υφή της μουσικής μεταλλάσσεται, σχηματίζοντας ιδιαίτερες και αιχμηρές κορυφές (βλέπε το έργο *Cycling* για φλάουτο, 2009). Ο ήχος ως αυτόνομη οντότητα απαλλάσσεται από την μέχρι τώρα χρήση του και γίνεται κοινωνός νέων ηχητικών ιδεών και εξωμουσικών προεκτάσεων. Οι εξωμουσικές επιρροές στα έργα του αντικατοπτρίζουν ένα ευρύ πεδίο διανόησης και επιστημών, όπως, ενδεικτικά, της κβαντικής φυσικής, του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου στην αστρονομία, της ακουστικής καθώς και της ελληνικής μυθολογίας.

[18] Κατά την εκτίμησή μου, οι κλασικές επιρροές είναι διάχυτες, όπως η χρήση κλασικών μορφών, η αίσθηση σταθερότητας της δομής, η μουσική οικουμενικότητα της σύλληψης, η ισορροπία της μορφής και του περιεχομένου του μουσικού λόγου· η υπαινικτικότητα, η λιτότητα και η λακωνίζουσα μουσική γλώσσα συνιστούν επίσης απότοκα των επιρροών του κλασικισμού. Στην μουσική του διαφαίνεται η καθαρή μεταφορά των εικαστικών παραμέτρων, έτσι ώστε αυτή να διανθίζεται από την εξωμουσική χροιά άλλων τεχνών (βλέπε το *Κοντσέρτο για ορχήστρα, «Τέσσερα σκίτσα του μελτεμιού»*). Μέσω της προγραμματικότητας, το έργο αλλάζει μουσική υπόσταση, λόγω των δραματουργικών στιγμών, μεταφέροντας επιπλέον συμβολισμούς (βλέπε το *Τραγούδι της Σαπφούς* για φωνή και κιθάρα, 1984-1985), ενώ ταυτόχρονα η μουσική σχολιάζει με καλλιτεχνική αισθητική τις κοινωνικές ανησυχίες. Ακόμη, η σειρά φθόγγων «εξατμίζεται» με την εισαγωγή της τροπικότητας. Πιθανότατα η διάνθιση της εκφραστικότητας να διευρύνεται από την χρήση του μεταρομαντικού υλικού, του ελληνικού στοιχείου και των clusters, μεταβάλλοντας την ισορροπημένη έκφραση του κλασικισμού ή την μπαροκική αισθητική της αντιστικτικής γραφής.

Κωνσταντίνος Κουκιάς (γεν. 1965)

Η καινοτόμος γραφή του συνθέτη Κωνσταντίνου Κουκιά αναδεικνύει μέσα από την ελληνική και ανατολική φιλοσοφία και θρησκεία μια πρωτότυπη μουσική έκφραση σε συνδυασμό με τις άλλες τέχνες, την χρήση οπτικών-ηχητικών μέσων καθώς και την επεξεργασία των ακουστικών οργάνων. Ουσιαστικά, στην μουσική του συνυπάρχουν τα ακουστικά μουσικά όργανα παράλληλα με τους ηλεκτρονικά επεξεργασμένους ήχους, γίνεται χρήση της ετεροφωνίας, ενώ σημαντική είναι και η θέση των εκκλησιαστικών ύμνων και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.[19] Ο συνθέτης πραγματεύεται σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, με την χρήση της θεατρικότητας, της κινησιολογίας και της οπερατικής δομής. Η συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνει έργα σκηνικής μουσικής και μουσικής για τον κινηματογράφο. Η εκφραστικότητα του δημιουργού διοχετεύεται σε έναν μεγάλο αριθμό τεχνών, σκηνοθεσίας, ηχητικών εφέ, τεχνολογίας και εγκαταστάσεων, αφήγησης και συγγραφής κειμένων, χορού, θεατρικότητας και αρχιτεκτονικής, που συνυπάρχουν με την μουσική του.

Κωνσταντίνος Λυγνός (γεν. 1948)

Η ρεαλιστική – κοινωνική έως αφηγηματική – και ώριμη μουσική διάσταση των έργων του συνθέτη Κωνσταντίνου Λυγνού αντανακλά ένα σύγχρονο διευρυμένο μουσικό περιβάλλον, όπου τα ατονικά στοιχεία σταδιακά λιγοστεύουν[20] μέσα από την οπτική του ελληνικού δημώδους και νεοχατζιδακικού χρώματος. Παλαιότερα έργα του σχετίζονται με την ηλεκτρονική μουσική και με μουσική για παράσταση. Στην συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνονται έργα για πιάνο και σόλο όργανα, μουσική δωματίου, ορχηστρική μουσική, φωνητική μουσική και τραγούδια, μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο, ηλεκτροακουστική μουσική, καθώς και μεταγραφές δημωδών τραγουδιών· ακόμη, έργα σε ύφος latin, mambo, blues και κυρίως tango. Αξιοσημείωτες είναι οι μουσικές εναλλαγές που χρωματίζουν τις εντυπωσιακές μελοποιήσεις του, άλλοτε με λυρικότητα και άλλοτε με δυναμισμό, ενώ κάποιες άλλες με ένα ρεαλιστικό πλαίσιο σχολιασμού ή αφηγηματικότητας που ανταποκρίνεται σε σύγχρονες κοινωνικές ανάγκες.

[19] Κατά την εκτίμησή μου, η μυστηριώδης υφή συναντά την διαύγεια των ήχων σε μια άκρως πειραματική μουσική σκηνή και στην εκκλησιαστική μουσική. Η μουσική του παρουσιάζει μια ιδιαίτερη ιεροτελεστία ήχων μεταξύ της θρησκευτικής τελετουργίας και της φυσικότητας του περιβάλλοντος (βλέπε το έργο *Byzantine Images* για φλάουτο και ψηφιακό delay, 1986). Έτσι, η συνήχηση όμοιων φθόγγων σαν διαυγής καθρέφτης συναντά την διάφωνη ήχηση του επόμενου, ενώ μελωδικά μοτίβα μινιμαλιστικού χαρακτήρα, μικρές ιμπρεσιονιστικής υφής μουσικές στιγμές που συναντώνται και με ελληνικότατο χρώμα, συνθέτουν μια τελετουργική, διαλογιστική και περιγραφική αίσθηση. Στις όπερές του, η έντονη δραματουργία συνυπάρχει με τη λεπτή κινηματογραφική υφή μιας μεταρομαντικής έκφρασης, ενισχύοντας την εκφραστικότητα με επαναλαμβανόμενα παιχνιδιάρικα μοτίβα σε γρήγορη χρονική αγωγή (βλέπε την όπερα *Τέσλα*).

[20] Κατά την εκτίμησή μου, το ιδιαίτερο μουσικό του άκουσμα μέσα από σχέσεις τετάρτης σε φθόγγους και συγχορδίες και την ατονική του γραφή διευρύνεται με την εμφάνιση κάποιων τονικών σημείων, πιθανότατα επιρροών ενός δεύτερου νεοκλασικισμού, όπου η διανθισμένη μουσικά γλώσσα επιστρέφει από τις ηχητικές εμπειρίες της ατονικότητας. Η ελληνική μουσική παράδοση και το νεοχατζιδακικό χρώμα διαφαίνονται σε κάποιες από τις μελοποιήσεις του από την συλλογή *Έξι θαλασσινά τραγούδια*, ενώ κάποιες άλλες μελοποιήσεις της ίδιας συλλογής είναι διτονικές και ελεύθερα ατονικές, με ηχητικές εξομαλύνσεις μεταρομαντικών στοιχείων (βλέπε π.χ. το "Dark Seasons" από την συλλογή *A Baker's Dozen of Greek Folk Songs*).

Θεόδωρος Λώτης (γεν. 1967)

Η σύγχρονη οπτική του συνθέτη Θεόδωρου Λώτη εστιάζεται μέσω του έργου του σε ένα ευρύ φάσμα ηχογράφησης ηχητικών κόσμων και αφηρημένων ηχοτοπίων που έχουν ως έναυσμα ένα αντικείμενο, την ηχητική γλυπτική, τη χρήση υβριδικών οργάνων, την απόδοση του νοητού χώρου των ηχογραφήσεων κοντινών ή μακρινών φασμάτων, καθώς και την σύνδεση της μουσικής με τον χορό. Έτσι, η μουσική λειτουργεί ως ηχητική γλυπτική που ξεδιπλώνεται στον χρόνο, ενώ παράλληλα διαφαίνεται η συνάφεια της μουσικής με τις εικαστικές τέχνες και τον χορό.[21] Ακόμη, η ηχητική τέχνη, με το φάσμα μακρινών ή κοντινών ήχων, αποδίδει έναν νοητό χώρο έκφρασης με διαυγείς και άλλοτε πυκνές υφές, ενώ το υλικό του ήχου πλάθεται και καθοδηγεί την μεθοδολογία και τα εργαλεία της σύνθεσης. Στην εργογραφία του συνθέτη εντάσσονται έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής, αφηρημένων ηχοτοπίων, έργα μεικτά για χορό, εγκαταστάσεις και ηχοτοπία, καθώς και έργα για υβριδικά όργανα.

Σπύρος Μάζης (γεν. 1957)

Η πολυδιάστατη και σύγχρονη γραφή του συνθέτη Σπύρου Μάζη ενώνει μέσω φυσικότητας και καθαρότητας ένα ευρύ ερευνητικό πεδίο γύρω από τα μαθηματικά και την αστρονομία. Ουσιαστικά, η φυσικότητα και η καθαρότητα μπορεί να σχετίζεται ως οπτική στην χρήση του υλικού στην τέχνη, ενώνοντας τις συγκεκριμένες επιστήμες και κάτω από ένα ευρύτερο πρίσμα έκφρασης ή επεξεργασία του μουσικού υλικού.[22] Αυτό μπορεί να γίνει πιο αισθητό στην επιλογή των μελοποιήσεών του, καθ' ότι η «παρατήρηση των απλών φαινομένων» που έχουν οι συγκεκριμένες επιστήμες μπορεί να αποτελεί την ουσία της μουσικής κατάθεσης. Υπάρχει τεράστιο εύρος στην επιλογή των κειμένων, από ποιήματα της αρχαίας Ελλάδας έως σύγχρονη παγκόσμια ποίηση. Το μουσικό ενδιαφέρον του εστιάζεται στους μικροτόνους στα πνευστά, στην οπτική της "trivial music", σε πολυαρμονικούς και πολυφασματικούς τρόπους, δημιουργώντας «φυσικές» κλίμακες με τον συνδυασμό φυσικών αρμονικών.

[21] Κατά την εκτίμησή μου, η χωροχρονική εστίασή του μέσα από τις περιοδικές ταλαντώσεις μιας ατέρμονης μεταβλητότητας του ήχου πηγάζει ως επιρροή των εικαστικών τεχνών και του χορού. Οι ηχο-διατυπώσεις εκλαμβάνουν την φωτεινή διαύγεια και την σκοτεινή πύκνωση μέσα από το φάσμα, τον ηχητικό χώρο και το ηχόχρωμα, καθώς οργανώνονται και αναπτύσσονται με ίση συνεισφορά στο ηχητικό αποτέλεσμα. Η μουσική διαμορφώνεται ως ηχητικός καμβάς με τις εκφάνσεις και τις φωτοσκιάσεις του, ενώ την παλέτα του αποτελούν αντιθέσεις όπως η πύκνωση ή η αραίωση του υλικού, η εκφραστική γαλήνη ή η θύελλα, η έντονη ρυθμικότητα ή η ηρεμία. Επίσης, το έργο του συνθέτη διανθίζεται από την άυλη υφή και τις υλικές αισθητηριακές εμπειρίες (βλέπε π.χ. το έργο *A South Wild will bring the sand*), την νοητότητα, τις ηχητικές συμπαντικές εκλάμψεις, τον διαλογισμό. Ο δημιουργός, ως παρατηρητής των ήχων που ταξιδεύουν και των νοερών νοημάτων τους (βλέπε π.χ. το έργο *Instant of a Crystal Glass*), της καθημερινότητας της πόλης, αποτυπώνει την καταγραφή των διαλόγων του με τα φυσικά τοπία και την φιλοσοφία λαών με την εξόρμηση της εκφραστικής του δημιουργίας.

[22] Κατά την εκτίμησή μου, η λυρικότητα, η περιγραφικότητα και το μεταρομαντικό περιβάλλον δημιουργούνται μέσω της έντονης εστίασής του στην διαμόρφωση σχέσεων μεταξύ των φθόγγων – πιθανότατα και λόγω των ερευνητικών του πεδίων – και στην χρήση ηλεκτρονικών ηχητικών φασμάτων (βλέπε π.χ. το έργο *10 Dimensions – AEB160* για μεγάλη ορχήστρα). Έτσι, ένας γειτονικός φθόγγος ακολουθεί διαστήματα τρίτης, σαν άρπισμα, ώστε να δημιουργεί μια φωτεινή ιμπρεσιονιστική αίσθηση (όπως στην μελοποίηση του *A Leaf*). Επίσης, η δραματουργία σε φωνητικά έργα ενώνει το κλασικό στοιχείο με μια διακριτική θεατρική υφή, ενώ γίνεται χρήση του μουσικού συμβολισμού του μπαρόκ σε συγκεκριμένες λέξεις. Η μουσική έκφραση διανθίζεται από τον ελεγχόμενο αλεατορισμό, τον εξπρεσιονισμό, τις σύγχρονες τεχνικές και την ιδιαίτερη εστίαση στους αρμονικούς. Η χρήση ήχων της φωνής, όπως το σφύριγμα και ο ψίθυρος, ενοποιείται στην εκφραστικότητα και την περιγραφικότητα της μουσικής ως μέρος των μουσικών και εξωμουσικών νοημάτων της.

Αλέξανδρος Μαρκέας (γεν. 1965)

Το σύγχρονο μουσικό αποτύπωμα του συνθέτη Αλέξανδρου Μαρκέα, με προεκτάσεις στις σύγχρονες κοινωνικές εξελίξεις, διαμορφώνει την προσωπική του έκφραση περνώντας μέσα από το αρχαίο θέατρο, την αρχαία ελληνική ποίηση, την αρχιτεκτονική και τις πλαστικές τέχνες. Η έντονη λογική ότι η μουσική είναι η τέχνη του χρόνου και η τέχνη του χώρου οδηγεί στην συνύπαρξη της μουσικής με άλλες τέχνες και επιστήμες.[23] Οι επιρροές από το αρχαιοελληνικό πνεύμα, την ποίηση και την ένταξη της θεατρικότητας καθοδηγούν την προσωπική του μουσική έκφραση στην διάνθιση της δραματουργίας με μια απόλυτα σύγχρονη γραφή που ενισχύει τον ρόλο της απόλυτης μουσικής. Στην συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνονται έργα ορχηστρικής μουσικής, μουσικής δωματίου, φωνητικής μουσικής, όπερες και έργα για σόλο όργανο. Αξίζουν να αναφερθούν το έντονο ρυθμικό στοιχείο καθώς και τα προγραμματικά στοιχεία που είναι διάχυτα στα έργα του, παράλληλα με την διαδραστικότητα του ψηφιακού κόσμου, τις τεχνικές μοντάζ και κινηματογράφου.

Σπύρος Μαυρόπουλος (γεν. 1956)

Ο συνθέτης Σπύρος Μαυρόπουλος έχει έντονη παρουσία στον χώρο της θρησκευτικής, της χορωδιακής και της μουσικής για σύνολο πνευστών ή μπάντα. Οι μουσικές του επιρροές διανθίζονται κυρίως από τις κλασικές μορφές, τα μπαρόκ και τα ρομαντικά στοιχεία.[24] Άξιες αναφοράς είναι και οι μελοποιήσεις του, όπου πέρα από την αψεγάδιαστη μελωδικότητα και τις επτανησιακές του επιρροές, κάποιες διαθέτουν μια ιδιόμορφη εσωτερικότητα προερχόμενη από μικροκινήσεις της υποστηριζόμενης φωνής που θυμίζουν απαγγελία. Μια άλλη εκδοχή της συνθετικής δημιουργίας και της εύπλαστης ικανότητάς του να μεταβαίνει σε διαφορετικές τεχνοτροπίες ή εποχές αποτελεί το έργο του *Θέμα και παραλλαγές* επάνω σε ένα θέμα του Δημήτρη Δραγατάκη, όπου το θέμα στις παραλλαγές εμφανίζεται σε διάφορες τεχνοτροπίες, από το μπαρόκ μέχρι τον πολυτροπισμό και την ατονική μουσική. Παράλληλα, η μουσική του προσλαμβάνει μια σύγχρονη μουσική έκφραση μέσα από τις επιρροές των κερκυραϊκών ακουσμάτων, των δημωδών τραγουδιών και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, διανθίζοντας την ωριμότητα των κλασικών μορφών και παραλλαγών.

[23] Κατά την εκτίμησή μου, η εξωστρέφεια της μουσικής χροιάς των έργων του βρίσκει την διαύγεια του αρχαιοελληνικού θεάτρου παράλληλα με την σύγχρονη διατύπωση της αρχιτεκτονικής και της επιστήμης της τεχνολογίας (βλέπε το έργο *Music of Choices*), θυμίζει έναν διάλογο πνεύματος μέσα στον σύγχρονο ατέρμονο ρυθμό της τέχνης (βλέπε το ορχηστρικό έργο *Sea is History*). Στην διαισθαντική γραφή του, το διαχρονικό κλασικορομαντικό μεγαλοφυές στοιχείο της μουσικής του Beethoven δίνει το βάθρο για να «ακουμπήσει» η σύγχρονη τέχνη, ατενίζοντας το μακρινό της ταξίδι από την μεταρομαντική περίοδο, την μετασειραϊκότητα και τον αλεατορισμό. Στα προγραμματικά έργα του εντείνεται η κλασικορομαντική υφή, ενώ στους αυτοσχεδιασμούς του υπάρχουν έντονα στοιχεία του προετοιμασμένου πιάνου, της τυχαιότητας του Cage και της χρήσης της ηλεκτρονικής μουσικής. Το μουσικό υλικό χαρακτηρίζεται από ατονικές σχέσεις, έντονες διακυμάνσεις της έντασης και σύγχρονες τεχνικές των μουσικών οργάνων. Στοιχεία φολκλορικότητας ενώνονται με την τροπικότητα, ενώ σημαντικό είναι και το ρυθμικό στοιχείο στα έργα του.

[24] Κατά την εκτίμησή μου, η εντυπωσιακή μουσική εικόνα, η καθήλωση και η αίσθηση της «πλούσιας» μουσικής ενός πολυτελούς ακούσματος είναι επιρροές της μουσικής του μπαρόκ, ενώ, παράλληλα, στα θρησκευτικά έργα του συνθέτη δημιουργείται η αίσθηση της εξύψωσης του Θεού μέσω της ευλάβειας, της πίστης και της φωτεινότητας· έτσι, παράλληλα με την μεγαλοπρέπεια και την αισθητική του κλασικισμού, οδηγεί σε ένα πάντα άρτιο και αρμονικό μουσικό αποτέλεσμα. Αξιοσημείωτο είναι το ότι στο έργο *Όνειρο* για φωνή και πιάνο, σε ποίηση Μαρίας Πολυδούρη, το οποίο συντέθηκε το 2023, η γραμμή της φωνής, με μικρές κινήσεις στην μελοποίηση, θυμίζει μια νεωτεριστική εκδοχή του ομιλούμενου τραγουδιού παράλληλα με τις επιρροές των κερκυραϊκών ακουσμάτων και, βέβαια, της μελωδικότατης συνοδείας του πιάνου, σε μια ιδιαίτερα πρωτότυπη προσωπική έκφραση του συνθέτη. Κερκυραϊκές επιρροές συναντούμε και στο έργο *Κερκυραϊκή σουίτα* για κουιντέτο χάλκινων πνευστών, του 1984.

Γιώργος Μηνάς (γεν. 1954)

Η σύγχρονη και βαθυστόχαστη γραφή του συνθέτη Γιώργου Μηνά κινείται μέσω των μουσικοπνευματικών του εργαλείων σε ένα φιλοσοφικό, πνευματικό, κοινωνικό, ιστορικό, ψυχογραφικό πεδίο του αρχαιοελληνικού και του σύγχρονου κόσμου. Ουσιαστικά, η μουσική συνυπάρχει με άλλα πεδία στοχασμού, αλληλοεπιδρά στην δομή, στην παρουσίαση, στην αισθητική, στα πνευματικά και κοινωνικά μηνύματά της· έτσι, οι μουσικές έννοιες είναι απόλυτα συνυφασμένες με τα πνευματικά πεδία και εργαλεία του συνθέτη. Κάποια από τα δοκίμιά του εμφανίζουν άμεση επαφή με τα συνθετικά του έργα, καθώς και με τα μουσικοπνευματικά εργαλεία που χρησιμοποιεί στα έργα του. Στην συνθετική του δημιουργία[25] συμπεριλαμβάνονται όπερες, μουσική δωματίου και συμφωνική μουσική. Στα έργα του υπάρχει μια σκηνοθετική οργάνωση του υλικού του, μια πολυτασικότητα εννοιών· επίσης, συνύπαρξη της ποίησης και του θεάτρου με την μουσική, καθώς και η χρήση CD, επιστομίων πνευστών μουσικών οργάνων και τηλεβόα.

Βασίλης Μπακόπουλος (γεν. 1940)

Στα έργα του συνθέτη Βασίλη Μπακόπουλου, η κλασική αρμονία συναντά τα ιδιώματα της τζαζ, ρυθμικά και αρμονικά, προκειμένου να ωθήσει σε μια φρεσκάδα, ανανέωση και ευχαρίστηση το μουσικό άκουσμα. Από την κλασική μουσική υιοθετεί επίσης την δομή του έργου, ενώ οι επιρροές της τζαζ διαμορφώνουν την παρουσίαση των εκτελεστών όσο και εκείνη των σολιστικών περασμάτων των μουσικών οργάνων. Μέσα από τις δικές του μουσικές αναζητήσεις και την προσωπική του αισθητική διαμορφώνει έργα με λεπτές και περιγραφικές μουσικές αποχρώσεις, αφήνοντας την ψυχή του να περιπλανηθεί, καθώς το συναίσθημα στην μουσική είναι απαραίτητο. Το ενδιαφέρον του στρέφεται σε έργα ευχάριστων μουσικών αποτυπώσεων κατά την διάρκεια της ακρόασης και στην περιγραφή των «εντυπώσεων» και των συναισθημάτων.[26] Στην συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνονται έργα ορχηστρικής μουσικής, μουσικής δωματίου, έργα για κιθάρα, καθώς και μουσική που συνυπάρχει με αφήγηση.

[25] Κατά την εκτίμησή μου, η ψυχογραφική, φιλοσοφική και συμβολική διάσταση της χρήσης σύγχρονων τεχνικών και ήχων της φωνής εναποτίθεται σε μια μεταρομαντική μουσική χροιά. Η δραματουργία της, με σύγχρονες εκφραστικές διατυπώσεις και λεπτές ψυχογραφικές μουσικές πινελιές, διανθίζεται παράλληλα με μια σκηνοθετική χροιά, ώστε να ισχυροποιήσει μια πολυτασική μετουσίωση στον ακροατή. Έτσι, τα μουσικοπνευματικά εργαλεία του συνθέτη λειτουργούν αισθητικά στην μορφή του έργου και την μουσική του απόδοση: αυτά είναι η «συναισθηματική ρευστότητα του έργου», η «ενορχήστρωση συναισθημάτων», η «παρτιτούρα σημαίνει», ο «μουσικός χρησμός», η «σκηνοθεσία μιας παρτιτούρας» και η «μουσικοποίηση». Η δυναμική γραφή του έχει κλασική αισθητική, διαμορφώνοντας μια απόλυτη μουσική, με εξισορρόπηση περιεχομένου – μορφής, που κρατά την ουσία για να προαγάγει το υψηλό εστιάζοντας στον άνθρωπο. Η δραματουργικότητα απορρέει μέσω της ανάδειξης της ελληνικής διανόησης. Η μεταρομαντική γραφή του διανθίζεται με σύγχρονες τεχνικές, τροπικά στοιχεία, κλασικές μορφές, αναφορές στον δεύτερο νεοκλασικισμό, μικροχρωματικότητα και νεομοντερνισμό. Χαρακτηριστικά είναι τα έργα του *Hellas* για κουαρτέτο εγχόρδων, και *Μυκηναϊκός* για κρουστά, πιάνο και τηλεβόα.

[26] Κατά την εκτίμησή μου, η άποψη του συνθέτη ότι η μουσική ισούται με συναίσθημα διαφαίνεται στο έργο του μέσω των μουσικών του επιλογών, είτε αυτές γίνονται μέσα από συγκεκριμένη πρόθεση του συνθέτη είτε δημιουργούνται αβίαστα. Αν και η επικέντρωση στο συναίσθημα θα μπορούσε να θεωρηθεί επιρροή της ρομαντικής περιόδου, ωστόσο τα έργα του διακρίνονται από καθαρό και διαυγές άκουσμα, στέρεη λειτουργικότητα και ισορροπία της μορφής με το περιεχόμενο, δηλαδή στοιχεία του κλασικισμού (βλέπε το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1*). Έτσι, αυτή η συναισθηματική εξωστρέφεια του μουσικού του υλικού βρίσκει ερεθίσματα στην οικουμενικότητα της μουσικής γλώσσας που ανέδειξε το κλασικό έργο στην απόλυτη μουσική συμμετρία και παράλληλα το διαμόρφωνε μέσα από τα στοιχεία της ηχητικής προσιτότητας και κατατοπισμού του ακροατή μέσω των τονικών κέντρων ως σημαδιών της μελωδικής κατεύθυνσης στο μουσικό-νοητικό χάρτη του έργου. Η διαχρονικότητα των μουσικών ήχων ενώνεται με την ευχάριστη και απαλλαγμένη από τα δυτικά στερεότυπα τζαζ αρμονία (όπως στο *Συμφωνικό κοντσέρτο "Spring Time 2019"*).

Άλκης Μπαλτάς (γεν. 1948)

Τονικά και ατονικά στοιχεία ενυπάρχουν μέσα από την πολυστυλιστικότητα, την εκφραστικότητα και την ελληνικότητα στο έργο του συνθέτη Άλκη Μπαλτά, ενώνοντας την μουσική ιστορία με την σύγχρονη διανόηση. Στα έργα του, η μουσική του διατύπωση συνεχώς εξελίσσεται και διανθίζεται με εκφραστικότητα και δεξιοτεχνικά περάσματα, ενώ η δομή και η υφή φιλτράρουν προγενέστερες εποχές και τις διανθίζουν μέσω της σύγχρονης οπτικής του.[27] Η μουσική του συνυπάρχει με άλλες τέχνες, όπως το θέατρο σκιών ή αφήγηση σε κείμενο του συνθέτη. Στην μουσική του γραφή, πέρα από το εύρος των μουσικών επιρροών προγενέστερων εποχών, ενσωματώνει αριστοτεχνικά το ελληνικό και το κυπριακό στοιχείο, όπως και τις επιρροές από την Εθνική Σχολή μας. Όλα αυτά, παράλληλα με το πλούσιο εκπαιδευτικό και κοινωνικό αντίκρισμα των δράσεων του δημιουργού, λειτουργούν ως απόσταγμα σε έργα ορχηστρικής μουσικής, χορωδιακής μουσικής, μουσικής δωματίου, πιανιστικά έργα, επεξεργασίες δημωδών τραγουδιών, ενορχηστρώσεις και μεταγραφές έντεχνων έργων ελλήνων συνθετών.

Ασπασία Νασοπούλου (γεν. 1972)

Στο έργο της, η συνθέτρια Ασπασία Νασοπούλου, ενώνοντας το παλιό (Αναγέννηση, αρχαία Ελλάδα) με το σύγχρονο (επιπλέον στοιχεία: νέα, ειδικά φτιαγμένα, όργανα, χορός, βίντεο και χωρικά στοιχεία) και με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την χρήση κειμένου, χορού και ασυνήθιστων συνδυασμών οργάνων, προσφέρει μια σύγχρονη ματιά στην μουσική διανόηση και στην σύγχρονη έκφραση και τον διάλογο της δυτικής και της εξωδυτικής μουσικής. Η νεωτερική μουσική της γραφή,[28] σύγχρονη, με ποιητική υφή και εσωτερική δυναμικότητα, ενώνεται παράλληλα με τις άλλες τέχνες – εικαστικά, σκηνοθεσία, βίντεο – αντλώντας ένα λυρικό και θεατρικό πλαίσιο. Το ενδιαφέρον της στρέφεται στο ποιητικό υλικό διαφορετικών εποχών, από τα τραγούδια των τροβαδούρων μέχρι σύγχρονες ποιητικές αναζητήσεις. Στην συνθετική της δημιουργία εντάσσονται έργα για σόλο όργανα, μουσικής δωματίου και φωνητικής μουσικής. Στα έργα της συναντώνται ασυνήθιστοι συνδυασμοί μουσικών οργάνων και έργα για νέα, ειδικά φτιαγμένα, μουσικά όργανα.

[27] Κατά την εκτίμησή μου, η εύπλαστη δυναμικότητα της γραφής του ανταποκρίνεται σε μια ομοιόμορφη οργάνωση του εύρους των επιρροών και των πολυστυλιστικών μουσικών «οικοδομημάτων». Η μεστότητα της γραφής του δίνει με την ισορροπία της μορφής την διαχρονικότητα της σύλληψης σε ένα υψηλής τέχνης δημιούργημα, διαχέοντας την ελληνικότητά του στα παγκόσμια ρεύματα της εποχής (βλέπε το ορχηστρικό έργο *Παραλλαγές στο γαλάζιο*). Οι καλαίσθητες και γερές βάσεις του σύγχρονου έργου του – επιρροή από τον κλασικισμό – συνδέουν την μουσική εκφραστικότητα και την δεξιοτεχνία μέσα από τις μεταρομαντικές επιρροές και το πνευματικό μουσικό παιχνίδι της ενορχηστρωτικής αντίθεσης, όπως και της εναλλαγής ατονικού και τονικού περιβάλλοντος, της δυναμικότητας κ.λπ. (βλέπε το συμφωνικό έργο *Divertimento*). Πιθανότατα να υπάρχουν στο έργο του ψηφίδες οργάνωσης μέσω της μουσικής καθώς και της εξωμουσικής ελληνικότητας που να φανερώνονται νοητικά και αισθητικά στην μεστότητα της δομής, της υφής και της μουσικής διατύπωσης στην συνθετική δημιουργία του.

[28] Κατά την εκτίμησή μου, στο έργο της διαφαίνεται αισθητικά μια φυσικότητα και η γαλήνη της φύσης, ως απότοκα της αναγεννησιακής ομορφιάς που αναβιώνει μέσα από την σύγχρονη αισθητική της. Η σαφήνεια των μουσικών της μορφών θυμίζει το αρχαίο μέτρο μιας απολλώνιας αισθητικής (βλέπε το έργο *JoHakyu* για δύο βιολιά). Στο έργο της εμφανίζεται η ιδιαίτερη χρήση ασυνήθιστων ήχων της φωνής, όπου οι συνηχήσεις των διαστημάτων τετάρτης και τα glissandi δίνουν την αίσθηση μιας μετα-εξπρεσιονιστικής έκφρασης, η οποία, ωστόσο, δεν επιστρέφει στην τονικότητα. Διακρίνονται επίσης στοιχεία έντονης ρυθμικότητας (όπως στο έργο *Ten Dipoles* για νέα, ειδικά κατασκευασμένα, αερόφωνα όργανα), λυρικότητας της μουσικής αφήγησης, καθώς και οπερατικής εξπρεσιονιστικής χροιάς στην μελοποίηση.

Ρενέ Νικολάου (γεν. 1972)

Το βαθύ στοχαστικό περιεχόμενο της συνθέτριας Ρενέ Νικολάου διαχέεται με σύγχρονη ματιά σε όλα τα έργα της, αντλώντας από τη φύση, την αρχαία ελληνική διανόηση και την παράδοση λαών της Μεσοποταμίας. Έτσι, η έμπνευση από την φύση και την ανατολική φιλοσοφία διαχέεται σε διαφόρων προδιαγραφών έργα, με κοινό μουσικό τους στοιχείο την προγραμματική χροιά των ηχοχρωμάτων. Την συνθετική της δημιουργία διανθίζει μια μεταδωδεκαφθογγική γραφή με σύγχρονες τεχνικές, χρωματικά clusters και τροπικότητα, σε έργα συμφωνικής μουσικής και μουσικής δωματίου, έργα για πιάνο, μουσική για παιδιά, μελοποιήσεις, μουσική για παραστάσεις και θέατρο. Ακόμη, η στοχαστική έκφρασή της βρίσκει πρόσφορο έδαφος στην δημιουργία αρχέτυπων και φιλοσοφικών συνειρμών, παράλληλα με το μεγάλο ενδιαφέρον ένταξης μουσικών και φιλοσοφικών αναφορών στην αρχαία Ελλάδα, που εστιάζονται στο αρχαιοελληνικό ρυθμικό μετρικό σύστημα, στην εκφορά της αρχαιοελληνικής γλώσσας, στην χρήση τροπικότητας[29] και στην αφιέρωση της μουσικής της σε αρχαίους ιερούς τόπους.

Απόστολος Ντάρλας (γεν. 1972)

Η έντονη επιρροή του συνθέτη Απόστολου Ντάρλα από την αρχαία Ελλάδα είναι διάχυτη σε μεγάλο μέρος της συνθετικής του δημιουργίας. Οι επιρροές από το αρχαιοελληνικό πνεύμα γίνονται αισθητές μέσα από την θεματολογία των έργων του, όπως, για παράδειγμα, στην όπερα *Αγαμέμνων*, την εστίαση του συνθέτη στην εκφορά της γλώσσας, αλλά και τη μυστηριακή και τελετουργική μουσική υφή που αποπνέει το μεγαλύτερο μέρος της συνθετικής του δημιουργίας.[30] Στην εργογραφία του συμπεριλαμβάνονται έργα ορχηστρικής, φωνητικής και ηλεκτρονικής μουσικής, μουσικής δωματίου, όπερα, κινηματογραφικά, πιανιστικά και παιδαγωγικά έργα. Η μουσική του έκφραση αντλεί έντονα στοιχεία από τον μεταμοντερνισμό και τα σύγχρονα ιδιώματα. Τα συνθετικά του εργαλεία καθώς και η συνθετική του γλώσσα αποτυπώνονται με την χρήση τεμαχισμένων δωδεκάφθογγων σειρών, οκτάφθογγων κλιμάκων και τροπικών στοιχείων. Η έντονη δραματικότητα και λυρικότητα ενώνονται παράλληλα με το ενδιαφέρον του συνθέτη για την εμφάνιση πολλών δομών, μέσω της τεχνικής του «πολυδόμησης» και της χρήσης των αρχέγονων υλικών, σε μια σύνθεση χωρίς ραφές.

[29] Κατά την εκτίμησή μου, η μεταδωδεκαφθογγική μουσική διάλεκτος αναβιώνει την αισθαντικότητα της εξωμουσικής σκέψης μέσα από τις διευρυμένες σχέσεις των φθόγγων και της ηχοχρωματικής παλέτας. Τα μουσικά θραύσματα ενώνονται μέσα από το ατέρμονο χρονοδιάγραμμα της μουσικής για να αποτυπώσουν την στοχαστικότητα νοημάτων του ψυχισμού στην σύγχρονη αποτύπωση της τέχνης, παράλληλα με την διαχρονική ερμηνεία της εξωμουσικής διάστασης συμβολισμών, αρχέτυπων, φιλοσοφίας και στοιχείων μυστικισμού· έτσι, ενοποιούνται μέσα από ρυθμικά μοτίβα, τις μικρομιμήσεις, δημιουργώντας μουσικά ψήγματα μελωδικής υφής, όπου η εσωτερικότητα κορυφώνεται (βλέπε το κουαρτέτο εγχόρδων *Πετρώματα*). Η μουσική ενέργεια δημιουργεί απρόοπτες ηχητικές συνάφειες, ο ψυχισμός αντανακλάται σε μια εξπρεσιονιστική υφή, ενώ συνηχήσεις και clusters διατυπώνουν την ιδιαίτερη αρμονία της φύσης. Στο έργο *Abzu*, οι εξωμουσικές πινελιές θυμίζουν μια ιμπρεσιονιστική περιγραφικότητα και μετασειραϊκή εστίαση του ήχου και των συνηχήσεων, με μινιμαλιστική μουσική ατμόσφαιρα.

[30] Κατά την εκτίμησή μου, στην συνθετική του δημιουργία, η εκφραστικότητα διαχέεται με την έντονη δραματικότητα και τελετουργία στο μουσικό του υλικό, με την εξωμουσική εκφορά των στοιχείων και μεταμοντέρνο χαρακτήρα (βλέπε τη μονόπρακτη όπερα *Αγαμέμνων*, op. 104, 2011). Αυτές οι επιρροές διοχετεύονται με δυναμισμό και ένταση σε έργα ιδιαίτερων ηχητικών «οικοδομήσεων» (όπως το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 4*, op. 39). Αυτές οι μουσικές αποτυπώσεις, παράλληλα με τις σύγχρονες τεχνικές, την τροπικότητα, την ένταξη μουσικής χειρονομίας με την χρήση ελαττωμένων συγχορδιών, τις συνηχήσεις με την χρήση και των γειτονικών φθόγγων, τον τεμαχισμό και την διασκόρπιση του υλικού των σειρών, συνιστούν μερικά από τα ιδιαίτερα μουσικά στοιχεία των έργων του, ενώ η σταθερότητα, η ισορροπία και η οργάνωση της δομικής ποιότητάς τους επιτυγχάνεται με την εστίασή του στην δομή και στις μικροδομές μέσω της τεχνικής του «πολυδόμησης».

Νίκος Ντρέλας (γεν. 1959)

Η χρήση του κειμένου ως υλικό δομής και εννοιών που δημιουργεί στην μουσική του απασχολεί αρκετά τον συνθέτη Νίκο Ντρέλα, μαζί μάλιστα με ιδιαίτερες προσμείξεις ετερόκλητων στοιχείων, μαθηματικών σχέσεων ως άξονες συμμετρίας, ρυθμικής ασυμμετρίας και σχέσεων τονικών υψών που προέρχονται από την παράδοση και αναδύονται μέσα από το μελωδικό νέφος σε μια ενιαία μουσική διατύπωση.[31] Ουσιαστικά, η θέση του κειμένου είναι πολύ σημαντική, καθώς αυτό ως υλικό δημιουργεί τις δομές και τις έννοιες στην μουσική. Κατά δεύτερον, η χρήση λέξεων από την ποίηση αφενός δίνει το νόημα του ποιήματος και αφετέρου διευρύνει το νόημα στις διαστάσεις που επιθυμεί να δώσει ο συνθέτης. Στην μουσική του δημιουργία, η συμπερίληψη ετερόκλητων στοιχείων μέσα από μια άκρως πρωτότυπη έκφραση διευρύνεται στην δομή, τον ρυθμό και την αρμονία· τα στοιχεία μετρικής ασάφειας δημιουργούν ένα μουσικό νέφος, ενώ, παράλληλα, η αρμονία διευρύνεται με στοιχεία της ελληνικής παράδοσης που ο συνθέτης εντάσσει περίτεχνα στην μουσική του, όπως τις σχέσεις τονικών υψών και τη χρήση παραδοσιακών μουσικών οργάνων.

Απόστολος Παρασκευάς (γεν. 1964)

Στα έργα του συνθέτη Απόστολου Παρασκευά, οι σύγχρονες τεχνικές των μουσικών οργάνων έχουν την λειτουργικότητα των προγραμματικών στοιχείων, με μια έντονη κινηματογραφική υφή. Στην συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνονται έργα ορχηστρικής μουσικής, μουσικής δωματίου φωνητικής μουσικής, για σόλο όργανο και ηλεκτρονικής μουσικής. Η μουσική του έκφραση διανθίζεται από έντονη λυρικότητα και δραματικότητα, γαλήνη και ανησυχία, με τα τελετουργικά στοιχεία να διαδέχονται την προσωπική μουσική γραφή του εκλεκτικού συνθετικού ύφους του. Η προσωπική του γραφή διακρίνεται από τα κλασικά στοιχεία στην δομή του έργου, τις παραδοσιακές δυτικές μορφές, τους «ανήσυχους» ρυθμούς, τις καινοτόμες και σύγχρονες προσεγγίσεις στο αρμονικό και ρυθμικό στοιχείο, και την διευρυμένη αρμονία.[32] Ο συνθέτης αντλεί τα θέματά του από την αρχαιοελληνική μυθολογία και την λογοτεχνία, με βασική εστίαση στην ανθρώπινη ζωή και τον θάνατο.

[31] Κατά την εκτίμησή μου, η μεστότητα, η αιωρούμενη-μετέωρη αμφιβολία, το ανήσυχο ηχητικά τοπίο, η εσωτερική δυναμική, είναι στοιχεία της εξπρεσιονιστικής γραφής που επιστρέφει στην δομική ποιότητα και την εντυπωσιακή συμμετρία κλασικών στοιχείων· η μεγαλοπρέπεια «σπάει» από εσωτερική μετεώριση, η σταθερότητα ηχεί ως αστάθεια και η αιωρούμενη αμφιβολία ως σιγουριά. Σκοτάδι ή φώς; Πολλά ερωτήματα μένουν αναπάντητα σε μια εποχή μετά τον Ives, διαποτισμένη με νεώτερα ερεθίσματα και ιδιαίτερη ορθολογική δόμηση – λόγω της χρήσης των μαθηματικών – που δημιουργεί την σταθερότητα της δομής στην αστάθεια της αρμονίας, του ρυθμού ή της τονικότητας (βλέπε το έργο *Περιπατώ* για ορχήστρα). Επίσης, ενδιαφέρον προκαλούν η αντίθεση της διαύγειας με την ηχητική ασάφεια, λόγω της επιστροφής στην συνήχηση οκτάβων, η κινηματογραφική δραματουργία, οι έντονες ψυχολογικές περιγραφές, η εντυπωσιακή δυναμική εσωτερικότητα των υφών, η εκφραστικότητα και η μουσική εκφορά στοιχείων, σε μια μουσική που δεν «φλυαρεί», αλλά παρουσιάζεται επικεντρωμένη στην ουσία (όπως στο ορχηστρικό έργο *For your Keys only*).

[32] Κατά την εκτίμησή μου, οι κλασικές μορφές και η χρήση των διαστημάτων ογδόης σε μια ιδιαίτερη αρμονία ενισχύουν την εκφραστικότητα, απαλύνοντας το άκουσμα με ηρεμία για την επερχόμενη μουσική του αντίθεση μέσω δεξιοτεχνικών περασμάτων και ανήσυχων ρυθμών. Η κινηματογραφική υφή και η σκηνοθετική ματιά του μουσικού υλικού είναι ευδιάκριτες στις μουσικές στιγμές των έργων του, όπου η εκλεκτικότητα και η σύγχρονη έκφραση διανθίζονται από την δυτική παράδοση και την πρωτοπορία. Διαφαίνονται επίσης οι επιρροές του John Cage, όπως στο *Κοντσέρτο για κιθάρα «Φυγείν αδύνατον»*, του 1995, λόγω της χρήσης προετοιμασμένης κιθάρας, καθώς και στο έργο *Σιωπή*, όπου μέσα από τους ήχους της σιωπής αποτυπώνεται όλο το διάστημα της πανδημίας του κορονοϊού. Η μουσική του έκφραση έχει έντονη δραματικότητα και δυναμικά μουσικά «ξεσπάσματα», σύγχρονες τεχνικές, στοιχεία χρωματικότητας και φολκλορικής ελληνικότητας μελωδικών στιγμών, προγραμματικά στοιχεία, ενώ εκτείνεται ακόμη και σε αλεατορικά έργα και έργα ηλεκτρονικής μουσικής.

Γρηγόρης Πολύζος (γεν. 1986)

Στο έργο του συνθέτη Γρηγόρη Πολύζου υπάρχει ένα κράμα υφολογικών επιλογών που κινείται αρμονικά από έργα εντελώς τονικά έως καθαρά ατονικά, καθώς επίσης με σύγχρονη γραφή και προσέγγιση των δυνατοτήτων των οργάνων. Στα τονικά έργα του διαφαίνονται μελωδικά και μινιμαλιστικά στοιχεία με μια περιγραφική χρήση της μελωδικότητας. Η επικέντρωση του συνθέτη στο ηχόχρωμα του εκάστοτε οργάνου καθώς και στην μορφή του έργου διοχετεύεται σε ποικίλα έργα διαφορετικών προδιαγραφών.[33] Στην συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνονται έργα μουσικής δωματίου, πιανιστικά, φωνητικής μουσικής, μουσική για βίντεο και για παραστάσεις· επίσης, διακρίνεται η συνύπαρξη της μουσικής με άλλες μορφές τέχνης, όπως είναι το χωροθέατρο και η ποίηση. Ακόμη, σε αρκετά έργα του παρουσιάζεται μια συνάφεια του τίτλου τους με χρήση στοιχείων που σχετίζονται με την μορφή, τον ρυθμό ή το αρμονικό υλικό· ανιχνεύονται επίσης μινιμαλιστικά-περιγραφικά στοιχεία και υποβόσκουσες ή ευδιάκριτες αναφορές στην ελληνική μουσική παράδοση.

Χρήστος Σαμαράς (γεν. 1956)

Σύγχρονη και κλασική, η μουσική γραφή του συνθέτη Χρήστου Σαμαρά γίνεται κοινωνός πανανθρώπινων αξιών, κοινωνικών προβληματισμών και φιλοσοφικών ιδεών, προκειμένου ως όλον να ενώσει την ελληνική μουσική παράδοση με μια σύγχρονη γλώσσα διάχυτων αντιθέσεων ισορροπίας και βυζαντινών επιρροών. Η προσωπική του μουσική γλώσσα[34] πλάθεται μέσα από τους μουσικούς και κοινωνικούς στοχασμούς της, με έργα συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου, χορωδιακής μουσικής, όπερα, μελοποιήσεις και επεξεργασίες δημωδών τραγουδιών. Στην συνθετική του γραφή εντοπίζουμε πρώιμα πρωτοποριακά έργα με αυτοσχεδιαστικά στοιχεία, έργα με έντονα βυζαντινά στοιχεία, καθώς και έργα όπου η δυτική μουσική παράδοση ενώνεται με τα σύγχρονα ρεύματα σε μια ομογενοποιημένη προσέγγιση και αρμονική συνύπαρξη. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί η αίσθηση πληρότητας που δημιουργεί η χρήση ποικίλων μουσικών αντιθέσεων, στις οποίες οφείλεται η ισορροπία ενός έργου ως ολότητας.

[33] Κατά την εκτίμησή μου, στοιχεία τζαζ αρμονίας, ατονικότητα, σύγχρονες τεχνικές, στοιχεία χρωματικότητας, τονικότητα με μινιμαλιστικές περιγραφικές πινελιές και επιρροές ελληνικής μουσικής διανθίζουν την μουσική του έκφραση. Η εξπρεσιονιστική έκφραση διαμορφώνεται στην μουσική του μέσα από έναν διάλογο των ηχοχρωμάτων και με την αντιπαράθεση παράλληλων γραμμών ρυθμικής ασάφειας και μετρικής σαφήνειας, όπου η εκφραστική εξπρεσιονιστική διατύπωση ηχεί παράλληλα με την μετρική εκφορά μίας άλλης μουσικής γραμμής. Η ηχητική αίσθηση μπορεί πιθανότατα να προοικονομεί μια κυβιστική νεοκλασική περίοδο για τα μελλούμενα έργα του, όπου θα διαμορφωθεί μια νέα ηχητική εικόνα ενός καλλιτεχνικού έργου με την συνύπαρξη της εξπρεσιονιστικής διάθεσης, της νεοκλασικότητας και λεπτών ιμπρεσιονιστικών περασμάτων ελληνικής μελωδικότητας (βλέπε π.χ. το έργο *Κύκλος*, op. 7, για κλαρινέτο και πιάνο, 2018). Επίσης, στην μουσική του γίνεται χρήση ηλεκτρονικών περιβαλλόντων, όπως στην ελεγεία του *Waiting for Mister Samuel Beckett* για βιολί και ηλεκτρονικά. Οι μελοποιήσεις του διακρίνονται από βαθιά στοχαστικότητα.

[34] Κατά την εκτίμησή μου, η μουσική του γραφή, διασχίζοντας το ατέρμονο ταξίδι της μουσικής ιστορίας, ανταποκρίθηκε σε ένα εύρος επιρροών, διοχετεύοντάς τες στην προσωπική του μουσική έκφραση. Στα μεγάλων προδιαγραφών έργα του διαφαίνονται έντονα η κλασική μεγαλοπρέπεια, η αισθητική ισορροπία, η δομική ποιότητα και οι κλασικές μορφές (βλέπε το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, αρ. 2*, 2005). Ευδιάκριτες είναι η εκφραστικότητα και η δραματουργική υφή του ύστερου ρομαντισμού, καθώς και μια μεταρομαντική μουσική μετεώριση που αναδεικνύει την αίσθηση του αναπάντητου, της αμφιβολίας· ουσιαστικά, διαφαίνεται μια μεταρομαντική διαχείριση της ηχοχρωματικής παλέτας για την προσέγγιση λεπτών ψυχολογικών εννοιών, ενώ η χροιά του ήχου αναδεικνύει τις πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης (βλέπε το ορατόριο *Βυζαντινά Πάθη*, 2018). Η μουσική έκφρασή του, διανθισμένη με επιρροές από το αρχαιοελληνικό πνεύμα, επιστρέφει στην μεγαλοπρέπεια της τονικότητας, σε έναν δεύτερο νεοκλασικισμό, θέλοντας να αποτυπώσει την διαχρονικότητα του κάλλους στον βωμό των πανανθρώπινων αξιών.

Λίνα Τόνια (γεν. 1985)

Το μεγάλο ενδιαφέρον της και η σύγχρονη έρευνα της συνθέτριας Λίνας Τόνια για το διάστημα απέφεραν ως καρπούς έργα διαστημικής μουσικής γραφής, μέσα από την ανάλυση και την καταγραφή των ήχων της Γης, του Κρόνου και του Δία, οι οποίοι αποκωδικοποιήθηκαν μουσικά μέσω των σύγχρονων τεχνικών σύνθεσης και της παραδοσιακής αρμονίας. Στην συνθετική της δημιουργία[35] εντάσσονται έργα ορχηστρικής μουσικής, φωνητικής μουσικής, μουσικής δωματίου, όπερες, έργα για διάφορα μουσικά σύνολα, καθώς και μουσική για το θέατρο· επίσης, περιλαμβάνονται και έργα μουσικής δωματίου διαστημικής μουσικής γραφής, με ιδιαίτερους συνδυασμούς μουσικών οργάνων, που παρουσιάζουν ηχητικά τον κόσμο των τριών ουράνιων σωμάτων και του σύμπαντος. Σημαντική είναι και η εστίαση και ανάδειξη του ηχοχρώματος των μουσικών οργάνων. Έτσι, η σύγχρονη μουσική γραφή της διανθίζεται από τις πλούσιες αρμονίες της διαστημικής μουσικής, σε μια άκρως πρωτότυπη και προσωπική έκφραση.

Χρήστος Τσίτσαρος (γεν. 1961)

Οι επιρροές του συνθέτη Χρήστου Τσίτσαρου από τον ρομαντισμό, τον ιμπρεσιονισμό και τον μεταρομαντισμό τον οδήγησαν στην διαμόρφωση μιας σύγχρονης και μετατονικής μουσικής.[36] Μέσα από την έντονη εκφραστικότητα, την αισθαντικότητα και τα δεξιοτεχνικά μουσικά περάσματα, η προσωπική του μουσική έκφραση διοχετεύεται σε έργα για πιάνο, μουσικής δωματίου, παιδαγωγικού χαρακτήρα, καθώς και συνύπαρξης της μουσικής με τον χορό. Η βαθιά γνώση και χρήση κλιμάκων, τα τζαζ στοιχεία, η χρήση μελωδικών-ρυθμικών στοιχείων από τα δημοτικά τραγούδια της Κύπρου, συνενώνονται μέσα από την αντιστικτική υφή και τις κλασικές μορφές. Αξίζει να αναφερθεί ότι μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία από δημώδη κυπριακά τραγούδια μπορούν να συμπεριληφθούν στην διανθισμένη μουσική του έκφραση ακόμη και συγχωνευμένα σε φουγκάτο. Επίσης, τα θέματα που τον εμπνέουν είναι η ελληνική μυθολογία, η φύση καθώς και η συνύπαρξη του χορού με την μουσική.

[35] Κατά την εκτίμησή μου, η συνθετική δημιουργία της, ανταποκρινόμενη σε ιδιαιτέρων απαιτήσεων και προδιαγραφών έργα, διαμόρφωσε μια σύγχρονη μουσική γλώσσα με την εστίασή της στο ηχόχρωμα και την εκφραστικότητα των σύγχρονων τεχνικών. Οι επιρροές της ήταν διάχυτες στην συνθετική δημιουργία της ήδη σε νεανικά έργα της με προγραμματική διάθεση, όπου η μουσική συνυπήρχε με τα μαθηματικά και την αστρονομία. Η μουσική της επηρεάζεται από τον μεταρομαντισμό, ενώ παράλληλα μια δραματουργική διάθεση επέρχεται από μεταϊμπρεσιονιστικά στοιχεία με την διαμόρφωση ηχητικών όγκων και ιδιαίτερων συνηχήσεων clusters. Η εκφραστική δυναμική της διαχέεται από τις στιγμές της ρυθμικής ασάφειας στην δραματουργία μέσω της έντασης, της αγωνίας και του φόβου, δημιουργώντας λεπτές μουσικές αποτυπώσεις κινηματογραφικής υφής (όπως στο *Κοντσέρτο για πιάνο, "Les Mondes Flottands"*, 2015). Έτσι, η κλασική αρμονία, με τις σύγχρονες εξορμήσεις της γραφής της, διαγράφεται μέσα από τον ήχο της Γης, του Κρόνου και του Δία, συνθέτοντας μια διαστημική μουσική έκφραση (βλέπε το ορχηστρικό έργο *Ganymede*, 2020).

[36] Κατά την εκτίμησή μου, οι ρομαντικές επιρροές είναι εμφανείς μέσω της εκφραστικότητας και των καταιγιστικών δεξιοτεχνικών απαιτήσεων, στη μελωδικότητα και στο ποιητικό περιεχόμενο μιας μουσικής με έντονη συναισθηματική επιβλητικότητα· μια μουσική ισχυρή, που αποτελεί την καθαρή αρχέγονη φωνή της Δημιουργίας, καθώς η μορφική ποιότητα του έργου συνενώνει ουσιωδώς το περιεχόμενο και την μορφή του, την βούληση με την υποκειμενικότητα. Το έντονο ενδιαφέρον του συνθέτη για την χρήση κλιμάκων και τρόπων (βλέπε π.χ. τις *Θαλασσογραφίες* για πιάνο) δηλώνει μια ιμπρεσιονιστική έκφραση, όπως φανερώνουν οι επτατονικές βυζαντινές κλίμακες, οι πεντατονικές, οι οκτατονικές, οι κλίμακες μπλουζ κ.ά., οι οποίες εμφανίζονται παράλληλα με το διανθισμένο νεοτονικό ύφος του (βλέπε τη *Φαντασία* για όμποε, κλαρινέτο σε σι-ύφεση και πιάνο, 2017) και τα μεταρομαντικά στοιχεία από το πιανιστικό ρεπερτόριο του όψιμου ρομαντισμού – όπως της μουσικής του Ραχμάνινοβ – και των εθνικών σχολών. Επίσης, εμφανίζεται μια μουσική ιδιαίτερη, η υφή της οποίας έχει διακυμάνσεις, δηλώνοντας πιθανότατα κάποια επιρροή από τα πολωνικά έντεχνα μουσικά ακούσματα, καθώς μεταμορφώνει την ομαλότητα του γαλλικού ύφους· έτσι, η συνθετική του δημιουργία αναδεικνύει μια πλούσια σύγχρονη αισθητική του είδους.

Αναστάσης Φιλιππακόπουλος (γεν. 1969)

Στα έργα του συνθέτη Αναστάση Φιλιππακόπουλου διαφαίνονται οι φιλοσοφικές του επιρροές από την Άπω Ανατολή καθώς και η έννοια του «αρχαϊκού», που αποδίδουν την καθαρότητα και την διαύγεια της μονοφωνικής μουσικής γραφής του σε επίπεδο διαλογιστικής σκέψης. Ο συνθέτης εστιάζει την προσοχή του στην υπαινικτικότητα και την διαύγεια μιας φιλοσοφημένης προσέγγισης της μουσικής, στα πρότυπα του χαϊκού, καθώς ξετυλίγονται οι διαφορετικές αποχρώσεις του ίδιου «χώρου» του φθόγγου·[37] έτσι, η σημασία του κάθε φθόγγου που ηχεί και του «χώρου» του έγκειται στην σχέση του με τον προηγούμενο ή τον επόμενο φθόγγο. Στην συγκεκριμένη γραφή, η υπαινικτικότητα μπορεί να χαρακτηρίσει τις διαφορετικές μουσικές προσλαμβάνουσες που μπορεί να υιοθετήσει ακουστικά η ίδια από τον εαυτό της, αν αναλογιστούμε ότι σε μια σειρά φθόγγων ο «χώρος» της προηγούμενης συνήχησης μπορεί να ενταχθεί στην επόμενη.

Νίκος Φυλακτός (γεν. 1950)

Στην πρωτοπόρα μουσική γραφή του συνθέτη Νίκου Φυλακτού, τα σύγχρονα μουσικά ιδιώματα – αρχικά ο σειραϊσμός και στην συνέχεια ο ελεγχόμενος αλεατορισμός και η προγραμματική μουσική – συνυπάρχουν με νεοτονικά, τζαζ και αρχαιοελληνικά τετράχορδα. Στην συνθετική του δημιουργία συμπεριλαμβάνονται έργα συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου, φωνητικής μουσικής, όπερα και μελοποιήσεις ιδιαίτερου χαρακτήρα. Ακόμη, μερικά από τα έργα του εμφανίζουν κοινωνικά και ιστορικά θέματα, ενώ το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία. Στην σημερινή της μορφή, η μουσική του διανθίζει την μουσική της έκφραση με μεταμοντέρνα στοιχεία, τζαζ αυτοσχεδιασμούς και μια συνύπαρξη της νεοτονικότητας με ατονικά στοιχεία. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι το ενδιαφέρον του συνθέτη στρέφεται στην συνύπαρξη της δημοτικής μουσικής παράδοσης με τα σύγχρονα μουσικά ιδιώματα.[38]

[37] Κατά την εκτίμησή μου, στο έργο του εμφανίζεται μια πλούσια διαλογιστική «πολυφωνία», η έντονη φιλοσοφική χροιά της οποίας αναδεικνύει πολύμορφες νοητικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων, καθ' ότι ο «χώρος» του φθόγγου που ήχησε «εισβάλλει» στον «χώρο» ήχησης του επομένου· έτσι, η μονοφωνική μουσική είναι πάντα γεμάτη από ήχους, ατμόσφαιρες, συσχετισμούς και άτυπες μουσικές συνηχήσεις, ως μία διανοητική πολυφωνία μιας φιλοσοφικής μονοφωνίας. Οι τροπικές αναφορές θυμίζουν μια στοχαστική επιστροφή στο «αρχαϊκό» και το πρωτογενές (βλέπε το έργο *Song* για μπάσο φλάουτο). Ενώ η διαλογιστική χροιά μοιάζει φαινομενικά να απορρέει από τη μινιμαλιστική μουσική του Steve Reich και από εξωδυτικές επιρροές, τούτο δεν ισχύει λόγω της εκφραστικότητας και της οργάνωσης που εστιάζεται στην υπαινικτικότητα και την ουσία των ήχων του. Ουσιαστικά, λόγω των τετραχόρδων, ο συνθέτης ισχυροποιεί την υπαινικτικότητα, καθ' ότι μια χρωματική κίνηση των φθόγγων αφήνει απροσδιόριστες τις επιρροές του υλικού του. Έτσι, η πρωτότυπη μουσική έκφρασή του επικεντρώνεται στην δομή του έργου και τη χρήση του υλικού του, όπου με την στοχαστικότητα του χαϊκού φανερώνει μια διαύγεια και καθαρότητα, όπου ο ακροατής μπορεί να αφουγκραστεί την μουσική και να εισέλθει σε μια διαλογιστική μορφή μαζί της (όπως στα *Five Piano Pieces*).

[38] Κατά την εκτίμησή μου, οι έντονες επιρροές της προγραμματικότητας, της ατονικότητας και του ελεγχόμενου αλεατορισμού (βλέπε το έργο *Αλεατορικά σκίτσα*, 1974) αποτυπώνονται μέσα από μια ετοιμόλογη ηχητική διατύπωση έντονων μεταβολών-μεταπτώσεων ή από μια μεταρομαντική γαλήνη, ίσως με τις μεταϊμπρεσιονιστικές εκφάνσεις του Ravel (βλέπε το έργο *Divertimento*). Οι μετασειραϊκές επιρροές εξομαλύνουν ηχητικά μια διευρυμένη εξπρεσιονιστική δραματουργία στην υφή της μουσικής του, συντελώντας σε μια μουσική έκφραση απολυτότητας, όπου παράλληλα με την εξπρεσιονιστική δραματουργία διαμορφώνεται μια κινηματογραφική υφή αγωνίας, ανησυχίας κ.λπ. (βλέπε τη *Συμφωνία*, 1976). Έτσι, η προγραμματική χρήση του μουσικού υλικού συνενώνεται με μινιμαλιστικά μοτίβα ατονικού υλικού – και ρυθμικά συναντώνται στο έργο του – διαμορφώνοντας την αίσθηση της αφηγηματικότητας συμβάντων και μιας εμμονικότητας σκέψεων-αναμνήσεων του παρελθόντος στην ανθρώπινη φύση με εσωτερικές κορυφώσεις. Αξίζει να αναφερθεί το «Πιστοποιητικό αθανασίας», τιμητική διάκρισή του, καθώς και το «Μανιφέστο» του 1994 στο περιοδικό *Πνευματική Ιδιοκτησία*, πάνω στο οποίο θεμελιώνεται η νέα προγραμματική μουσική του συνθέτη.

Γιάννης Ψαθάς (γεν. 1966)

Η έμπνευση από άλλες τέχνες δίνει την κινητήριο δύναμη στον συνθέτη Γιάννη Ψαθά ώστε να εκφράσει τους προβληματισμούς του γύρω από τον άνθρωπο ως κέντρο των γεγονότων, την φύση και κοινωνικά θέματα, διανθίζοντας τη μουσική του με μια ένωση πολυπολιτισμικών στοιχείων, ελληνικής μουσικής και αρχαίου ελληνικού πνεύματος, σε μια σύγχρονη μουσική γλώσσα. Η διαπολιτισμική μουσική γραφή του διοχετεύεται μέσα από έργα για διάφορα σύνολα μουσικής δωματίου, κοντσέρτα, χορωδιακή και ορχηστρική μουσική. Επίσης, σημαντική θέση έχουν τα έργα του με προηχογραφημένη μουσική ή ηλεκτρονική μουσική παράλληλα με την σκηνική εκτέλεση. Έτσι, στην συνθετική του δημιουργία, η μουσική συνυπάρχει με τον κινηματογράφο, το βίντεο και την ποίηση. Επίσης, διαφαίνονται η χρήση της έντονης ρυθμικότητας, οι τζαζ επιρροές, τα μινιμαλιστικά μοτίβα και οι επιρροές από την ελληνική μουσική παράδοση μέσα από μια διαπολιτισμική μουσική κουλτούρα.[39]

Συμπερασματικά, εστιάζοντας την προσοχή μας στις εποχές της μουσικής και στην σύγχρονη έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία, παρατηρούμε ότι η φυγή από την τυποποιημένη μορφή της μουσικής διαμόρφωσε την υποκειμενικότητα της μουσικής έκφρασης που δημιούργησε τα ρεύματα του 20ού αιώνα. Ο σύγχρονος δημιουργός λαμβάνει υπόψη του όλες αυτές τις επιρροές, δεχόμενος μάλιστα σε μεγαλύτερο βαθμό τα εξωμουσικά ερεθίσματα και τις επιρροές από τις άλλες τέχνες. Όλη αυτή η πνευματική κινητικότητα της εποχής μας αντανακλάται στην μουσική έκφραση των δημιουργών. Πρακτικά, το σύγχρονο έργο είναι μια νοητική έκφραση στον χρόνο, που μας δίνει την δυνατότητα να δούμε πώς συντελούν σε αυτό οι επιρροές του δημιουργού, πώς ορίζουν τα επίπεδα της έκφρασής του και πώς τίθενται νοητικά. Η εμφάνιση του νεοκλασικισμού στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα αποτέλεσε μια αντίδραση της τότε εποχής στην διαμόρφωση των στοιχείων της αμέσως προηγούμενης, του ύστερου ρομαντισμού. Το ίδιο επαναλαμβάνεται μερικές δεκαετίες αργότερα, όπου παρατηρείται μια επιστροφή στο έργο του Beethoven και του Wagner. Έτσι, στην εποχή μας, η επιστροφή ορίζεται στον μεταρομαντισμό, με προσμίξεις στοιχείων από τον εξπρεσιονισμό ή τον ιμπρεσιονισμό. Ουσιαστικά, οι επιρροές όλων αυτών των τάσεων του 20ού αιώνα δημιουργούν, πάντα κατά την εκτίμησή μου, «προσωπικές» μουσικές εκφράσεις στην συνθετική δημιουργία. Αφουγκραζόμενοι τον δεύτερο νεοκλασικισμό, παρατηρούμε ότι η διαχρονική ισορροπία και ομορφιά του αποτελούν ισχυρές αισθητικές προσεγγίσεις για αρκετούς σύγχρονους δημιουργούς, ίσως επειδή αυτός διαθέτει την ισορροπία της δομής του έργου, κρατά το διαχρονικό κάλλος, είναι ευρύτερα οικουμενικός κ.λπ. Παράλληλα, η σύγχρονη πειραματική μουσική, προκειμένου να διαμορφώσει την έκφρασή της, ενισχύει το υλικό της με την μουσική χειρονομία, την δραματουργία, τις εναλλαγές δυναμικής και έκφρασης, τα μινιμαλιστικά στοιχεία, την προσθήκη φυσικών

[39] Κατά την εκτίμησή μου, το έντονο ρυθμικό στοιχείο έχει διάχυτες επιρροές από την διαλογιστική μινιμαλιστική σε μια σύγχρονη μουσική ατμόσφαιρα, ως επιρροή της ελληνικής μουσικής, όπου η έντονη μελωδικότητα «δονείται» σε ένα ρυθμικό πλαίσιο (βλέπε το χορωδιακό έργο *Νέμεση*), με μια τελετουργική υφή. Στα έργα του, μέσα από τις χρωματικές κινήσεις, την έντονη τροπικότητα και τα φολκλορικά στοιχεία, που παραπέμπουν στην ελληνικότητα και την διανόηση, ο άνθρωπος ως οντότητα ταξιδεύει με την βάρκα του ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, ατενίζοντας το μέλλον. Η χρήση της ηλεκτρονικής μουσικής δημιουργεί ηχητικές ατμόσφαιρες με πολλές εξωδυτικές επιρροές, ως κοινωνική εσωτερικότητα της φιλοσοφίας εξωδυτικών πολιτισμών παράλληλα με ένα ανανεωτικό τζαζ χρώμα. Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συνηχήσεις φθόγγων που δημιουργούν την αίσθηση μιας ατονικής και κινηματογραφικής μουσικής συνύπαρξης, παράλληλα με την κλασική χροιά, το διτονικό περιβάλλον, την εσωτερικότητα και την δραματικότητα της γραφής του (βλέπε το έργο *Planet Damnation* για ορχηστρικό σύνολο).

ήχων κ.λπ. Στην πραγματικότητα, ο μεταρομαντισμός είναι ακριβώς η ενδιάμεση «απάντηση», παράλληλα με την κινηματογραφική υφή, τις εξωδυτικές επιρροές, την μινιμαλιστική χρήση μοτίβων, την εξωμουσικότητα, την προγραμματική χρήση ήχων μουσικών ή μη, καθώς και την ελληνική μουσική. Έτσι, η προσθήκη εξωμουσικών τεχνών ή επιστημών, η ελληνική μουσική και η ευρύτερη ένταξη της ηλεκτρονικής μουσικής μπορούν να παρέχουν τις ζητούμενες ισορροπίες και να καλύψουν τις εκφραστικές ή αισθητικές απαιτήσεις του σύγχρονου δημιουργού.

Φ. Τσαλαχούρης, Δ. Δραγατάκης, Γ. Κωνσταντινίδης: εκλεκτικές συγγένειες με αναφορά στον μικρασιατικό ελληνισμό

Μαγδαληνή Καλοπανά

Εισαγωγή

Η σταθερή και σημαντική παρουσία των κοινοτήτων ελληνικής καταγωγής στην χερσόνησο της Μικράς Ασίας από τα μέσα του 11ου αιώνα π.Κ.Χ. έως τουλάχιστον το τέλος του Ελληνοτουρκικού Πολέμου το 1922 συνιστά τον μικρασιατικό ελληνισμό.[1] Ο προσδιορισμός του μακραίωνου πολιτιστικού κεφαλαίου αυτής της ελληνικής πληθυσμιακής ομάδας οφείλει να λάβει υπόψη την πολυπολιτισμική σύνθεση των δυτικών παραλίων της χερσονήσου της Ανατολίας·[2] Έλληνες, Τούρκοι, Ευρωπαίοι και άλλοι λαοί της περιοχής συμβίωναν – τουλάχιστον – κατά τον 19ο αιώνα στα πολυσύχναστα λιμάνια της ασιατικής Τουρκίας στο Αιγαίο Πέλαγος,[3] συνδιαλεγόμενοι – εκτός των άλλων – και με πλήθος μουσικών παραδόσεων: ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια και χορούς, βυζαντινές ψαλμωδίες, ευρωπαϊκά δημοφιλή άσματα και χορούς της εποχής, διερχόμενες ευρωπαϊκές όπερες και οπερέτες, τουρκική παραδοσιακή και θρησκευτική μουσική, θρησκευτικές μουσικές παραδόσεις άλλων δογμάτων.[4] Διαφορετική, βέβαια, μουσική κληρονομιά έφεραν οι έλληνες Μικρασιάτες των βορείων

[1] Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών ασχολείται από το 1930 με την έρευνα της ιστορίας και του πολιτισμού του μικρασιατικού ελληνισμού, ιδίως κατά την τελευταία φάση της μακραίωνης διαδρομής του στις αρχαίες του κοιτίδες. Βλ. σχετικά: «Το χρονικό του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών: 1. Πότε και πώς ιδρύθηκε. Πώς εργάστηκε. Τα επιτεύγματά του», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 1, 1977, σ. 323-329, https://doi.org/10.12681/deltiokms.183.

[2] Βλ. σχετικά Paschalis M. Kitromilides & Alexis Alexandris, "Ethnic survival, nationalism and forced migration: The historical demography of the Greek community of Asia Minor at the close of the Ottoman era", *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 5, 1984, σ. 9-44, https://doi.org/10.12681/deltiokms.205.

[3] Επρόκειτο τόσο για γηγενείς πληθυσμούς όσο και για Έλληνες που εγκαταστάθηκαν μετά το 1821, καθώς και για υπηκόους άλλων ευρωπαϊκών κρατών οι οποίοι αξιοποίησαν τις ευνοϊκές μεταρρυθμίσεις – γνωστές υπό τον όρο «Τανζιμάτ» (1839-1876) – με στόχο την αναδιοργάνωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας σε επίπεδο διοίκησης, οικονομίας και σχέσεων με τους υπηκόους της. Ο σχετικός όρος *Tanzimât* στην οθωμανική διάλεκτο σημαίνει «αναδιοργάνωση», ενώ από τους δυτικούς ερμηνεύτηκε ως «εκσυγχρονισμός». Βλ. σχετικά: Οδυσσέας Λαμψίδης, «Συνεχής η παρουσία του Ελληνισμού στο Μικρασιατικό Πόντο: Παράγοντες που συνέβαλαν στην επιβίωσή του», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 16, 2009, σ. 25-54, https://doi.org/10.12681/deltiokms.3· Μαρία Ανδρεάδη, *Η οικονομική δραστηριότητα των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, με έμφαση στη Σμύρνη, την περίοδο πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2020, http://hdl.handle.net/11610/21173· Βασιλική Βασιλοπούλου, *Ο Ελληνισμός της Μικράς Ασίας από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως τη Μικρασιατική Εκστρατεία (1830-1919)*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2022, http://dx.doi.org/10.26263/amitos-297.

[4] Βλ. ενδεικτικά: Θεοφάνης Αντ. Σουλακέλλης, «Μουσική και μουσικοί στη χερσόνησο της Μικράς Ασίας», στο: *Πρακτικά 1ου Συμποσίου «Ο ελληνισμός της Μικράς Ασίας από την Αρχαιότητα μέχρι την Μεγάλη Έξοδο» (26-28 Νοεμβρίου 2004)*, Κέντρο Σπουδής και Ανάδειξης Μικρασιατικού Πολιτισμού [ΚΕ.ΜΙ.ΠΟ.], Νέα Ιωνία 2005, σ. 193-200, https://kemipo-neaionia.gr/wp-content/uploads/2019/02/ΚΕΜΙΡΟ_Praktika_1_Symposiou.pdf· Λαμπρογιάννης Πεφάνης και Στέφανος Φευγάλας, «Μουσικές πρακτικές και ρεπερτόριο στη Σμύρνη με αφορμή μουσικά χειρόγραφα του 1922», στο: *Επιστημονική Επετηρίδα της Σχολής Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης: τόμος δεύτερος (2022-2023)*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2023, σ. 547-564.

παραλίων της Ανατολίας στη Μαύρη Θάλασσα (Πόντος), καθώς και της ασιατικής ενδοχώρας (Καππαδοκία), σε σχέση με εκείνους των πόλεων των αιγαιακών παραλίων.[5]

Οι μέχρι σήμερα μουσικολογικές έρευνες αφορούν – στη συντριπτική πλειονότητά τους – στην παραδοσιακή και αστική λαϊκή / δημοφιλή μουσική του μικρασιατικού ελληνισμού, με εστίαση στους πληθυσμούς που επαναπατρίστηκαν το 1922.[6] Οι ενδεικτικές μελέτες για την έντεχνη μουσική δημιουργία στα μεγάλα λιμάνια της Μικράς Ασίας δεν διαφοροποιούν την καθιερωμένη εικόνα.[7] Εντούτοις, ο επαναπατρισθείς ελληνικός μικρασιατικός πολιτισμός – με σημείο αφόρμησης το άλγος του ξεριζωμού – ενέπνευσε συχνά την έντεχνη δημιουργία του ελλαδικού χώρου. Έπειτα από το τραγικό 1922, ποικίλα έργα για μουσικά σύνολα διαφορετικής σύστασης φέρουν αναφορές στον μικρασιατικό ελληνισμό.[8] Οι συνθέτες, άλλοτε εκ των ελλήνων Μικρασιατών και άλλοτε εκ των ελλαδιτών, δημιουργούν έργα τα οποία από τον τίτλο τους ήδη ανακαλούν μνήμες του ελληνικού μικρασιατικού πολιτισμού. Η περιορισμένη μέχρι σήμερα έρευνα για το θέμα αυτό γεννά ένα διττό ερευνητικό ερώτημα: «ποια είναι τα έργα με αναφορές στον μικρασιατικό ελληνισμό» και «με ποια μουσικά μέσα επικοινωνούν την πολιτιστική αναφορά τους»;

Μεθοδολογία

Η απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων πραγματοποιείται με τη μεθοδολογία της πολλαπλής μελέτης περίπτωσης.[9] Συνεπώς, απαιτείται συλλογή πολλαπλών δεδομένων από περιπτώσεις που εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά με το μελετώμενο θέμα.

Η συλλογή των δεδομένων επιτυγχάνεται μέσω της έρευνας σε φυσικά αρχεία και ψηφιακά αποθετήρια έργων έντεχνης μουσικής,[10] ώστε να καταγραφούν εκείνα τα οποία απαντούν στο πρώτο ερευνητικό ερώτημα. Στη συνέχεια, και για την απάντηση του δεύτερου ερωτήματος, τα δεδομένα αναλύονται μέσω πρισματικής προσέγγισης: ιστορικά στοιχεία σύνθεσης και διάχυσης των μουσικών έργων, ανάλυση του μουσικού κειμένου και αισθητική ερμηνεία. Διευκρινίζεται ότι η ανάλυση του μουσικού κειμένου εστιάζεται σε μορφολογικά και τονικά χαρακτηριστικά, ενώ επισημαίνονται στοιχεία που αφορούν στα ρυθμικά στοιχεία και την ενορχήστρωση των έργων. Η ερμηνεία της ανάλυσης των έργων πραγματοποιείται με αισθητική προσέγγιση, η οποία βασίζεται

[5] Ο κλειστός χαρακτήρας πολλών από αυτές τις κοινότητες οδήγησε στα διακριτά γνωρίσματα της τοπικής παραδοσιακής μουσικής και στη μεταγενέστερη ενσωμάτωση στοιχείων από τη μητροπολιτική Ελλάδα και τη Δύση. Βλ. σχετικά Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Η μουσική παράδοση της Ινέπολης», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 16, 2009, σ. 347-378, https://doi.org/10.12681/deltiokms.19.

[6] Βλ. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* (από το 1977 έως σήμερα) και εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών (http://www.kms.org.gr), με εξέχουσες τις μελέτες του Μάρκου Φ. Δραγούμη και της Μέλπως Μερλιέ.

[7] Βλ. ενδεικτικά: Georgia Kondyli, "The opera in Smyrna in the 19th century according to the Greek-Smyrnian press", στο: *Opera and the Greek World during the Nineteenth Century*, Ionian University / Department of Music / Hellenic Music Research Lab – Corfu Philharmonic Society, Corfu 2019, σ. 136-141· Δημήτριος Οδ. Σταθακόπουλος, *Ιστορικές και κοινωνικές δομές του μουσικού θεάματος και ακροάματος στην Οθωμανική Αυτοκρατορία: η συμβολή των Ρωμηών*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών / Τμήμα Κοινωνιολογίας / Τομέας Νεοελληνικής Κοινωνίας, Αθήνα 2009.

[8] Βλ. ενδεικτικά Ιωάννης Ανδρόνογλου, «Οι μουσικές παραδόσεις των Ελλήνων της Θράκης, της Μικρασίας και του Πόντου: επιδράσεις στην έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία», *Journal of Culture in Tourism, Art and Education* 3/1, 2023, σ. 46-54.

[9] Colin Robson, *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*, β΄ έκδοση, Gutenberg, Αθήνα 2010, σ. 216-217.

[10] Βλ. σχετικά Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000, σ. 78-87 και 123-157.

στους σημειολογικούς όρους του *διακείμενου* και του *συγκείμενου*, όπως αυτοί τίθενται από τον Eero Tarasti.[11] Ειδικότερα, τα ιστορικά και μουσικο-αναλυτικά χαρακτηριστικά του έργου εκλαμβάνονται ως *διακείμενο,* δηλαδή ως «κατανόηση που αφορά στην αντιμετώπιση ενός σημείου ως μέρους ενός δικτύου κειμένων ή σημείων», και η διασύνδεση των εσωτερικών αυτών στοιχείων κάθε έργου με τον πολιτισμό του μικρασιατικού ελληνισμού, ως «διαδικασία της επικοινωνίας [που] οδηγεί στην κατανόηση ενός φαινομένου ή ενός μηνύματος», αποτελεί το *συγκείμενο* των έργων. Με άλλα λόγια, ως *διακείμενο* θεωρείται η ερμηνεία των μουσικών παραμέτρων των έργων και ως *συγκείμενο* προσλαμβάνεται το ευρύτερο πλαίσιο κατανόησης των μουσικών χαρακτηριστικών.[12]

Τεκμήρια

Η συλλογή των δεδομένων της έρευνας της γράφουσας επικεντρώθηκε στο αρχείο ελληνικής μουσικής «Πολύμνια» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών[13] και επεκτάθηκε σε πλήθος άλλων αρχείων και βάσεων δεδομένων,[14] όπου εντοπίστηκαν έργα έντεχνης ελληνικής μουσικής με αναφορές στον μικρασιατικό ελληνισμό, τα στοιχεία των οποίων παρατίθενται ακολούθως σε χρονολογική σειρά:

<u>Οργανική μουσική</u>

1. Β. [Τιμόθεος] Ξανθόπουλος, *Εις λεύκωμα Σμυρναίας*, για πιάνο [πριν το 1922] – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
2. Πέτρος Πετρίδης, *Διγενής Ακρίτας* (1934-1939) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
3. Πέτρος Πετρίδης, *Βυζαντινή θυσία* (1935) – ΑΕΜΘΤ.[15]
4. Ηλίας Παπαδόπουλος, *Μούσα δάκρουσα,* κοντσέρτο για ποντιακή λύρα και συμφωνική ορχήστρα (1951) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
5. Γιάννης Κωνσταντινίδης, *Μικρασιατική ραψωδία*, για συμφωνική ορχήστρα (1950-1965) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
6. Αμάραντος Αμαραντίδης, *Ποντιακοί χοροί*, για ορχήστρα εγχόρδων, φλάουτο, άρπα και κρουστά (1992).[16]

[11] Ο κεντρικός εκπρόσωπος της σύγχρονης μουσικής σημειολογίας, Eero Tarasti, διακρίνει στη θεωρία της μουσικής σημειωτικής «έξι νέα είδη σημείων: προ-σημάδια, μετα-σημάδια, σημάδια δράσης, εσωτερικά / εξωτερικά σημάδια και, τέλος, υποθετικά σημάδια». Ειδικότερα ως προς τα εσωτερικά και τα εξωτερικά σημεία, ο Tarasti υπογραμμίζει τη σημασία δύο σημειολογικών όρων: του διακείμενου (intertext), ως «κατανόησης που αφορά στην αντιμετώπιση ενός σημείου ως μέρους ενός δικτύου κειμένων ή σημείων», και του συγκείμενου (context): «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». Και συνεχίζει: «Επειδή κάτι μπορεί να φαίνεται διαφορετικό από αυτό που πραγματικά είναι, δημιουργώντας έτσι μια 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 δεις "μέσω" αυτής το άτομο ή την ομάδα που προσπαθεί να νομιμοποιήσει τη δύναμή της με τον ιδεολογικό λόγο», υπογραμμίζοντας τη σημασία του πλαισίου κατά την αναλυτική προσέγγιση των μουσικών έργων. Βλ. σχετικά Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2000, σ. 19, 65-66 και 88-89.

[12] Βλ. επίσης Τιτίκα Δημητρούλια & Γιώργος Κεντρωτής, «Κείμενο – συγκείμενο – διακείμενο», *Λογοτεχνική μετάφραση – θεωρία και πράξη*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, σ. 50-93, https://repository.kallipos.gr/handle/11419/5252.

[13] Αρχείο Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής [Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών] «Πολύμνια», https://polymnia.music.uoa.gr.

[14] Γενικά Αρχεία του Κράτους: 2022, έτος μνήμης, https://archives1922.gak.gr.

[15] Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου.

7. Αμάραντος Αμαραντίδης, *Τα παραμύθια του Πόντου*, για φλάουτο, άρπα, ορχήστρα εγχόρδων και τύμπανα [1992] – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
8. Αμάραντος Αμαραντίδης, *Πόντος*, για συμφωνική ορχήστρα (1995).[17]
9. Στυλιανός Κοψαχείλης, *Μικρά Ασία*, για ορχήστρα δωματίου (1995) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
10. Μιχάλης Αρχοντίδης, *Ποντιακή σουίτα*, για ορχήστρα εγχόρδων (1996) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
11. Δημήτρης Θέμελης, *Μικρασιάτικο*, τρίο εγχόρδων ή κουαρτέτο εγχόρδων (2004) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
12. Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες*, op. 58, για ορχήστρα εγχόρδων και gran cassa (2006) – ΜΒΛΒ.[18]

Φωνητική μουσική

13. Τιμόθεος Ξανθόπουλος, «Ανάμνησις της Σμύρνης», για φωνή και πιάνο [1907][19] – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
14. Διονύσιος Λαυράγκας, «Το τραγούδι της Σμύρνης», για φωνή και πιάνο [1919][20] – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
15. Τιμόθεος Ξανθόπουλος, «Η Σμύρνη μας», για φωνή και πιάνο [πριν το 1922] – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
16. Χρήστος Χαιρόπουλος, «Η[21] Σμυρνιές», για φωνή και πιάνο [πριν το 1922] – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
17. Δημήτριος Παύλοβιτς, «Ο στεναγμός της Σμύρνης», για φωνή και πιάνο [1923][22] – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
18. Γεώργιος Λαμπελέτ, "La Smyrniote" / «Η Σμυρνιά», για φωνή και πιάνο[23] (1934) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
19. Θεόφραστος Σακελλαρίδης, «Σμυρνιά», για φωνή και πιάνο (1938, *Σταχτοπούτα*) – ΑΕΜΘΤ.
20. Γιάννης Κωνσταντινίδης, *Οχτώ μικρασιάτικα τραγούδια*, για μικτή χορωδία a cappella (1972) – ΑΕΜΘΤ.
21. Γιάννης Κωνσταντινίδης, *Οκτώ μικρασιάτικα τραγούδια*, για [ασυνόδευτη] τετράφωνη μικτή χορωδία [1997] – ΜΒΛΒ.
22. Παύλος Τσακαλίδης, *Εμπνεύσεις από τον Πόντο: «Κι εποράω χωρίς Πατρίδαν»*, για φωνή, ποντιακή λύρα και πιάνο (2002) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
23. Παύλος Τσακαλίδης, *Εμπνεύσεις από τον Πόντο* [συλλογή έργων για ποικίλα μουσικά μέσα][24] (2002) – ΑΕΜΘΤ.

[16] Βλ. σχετική αναφορά στην ιστοσελίδα https://ellhnwnmikrasia.wordpress.com/moysikh/klassikh-mousikh-ellhnwn-mikrasiatwn-sunthetwn/αμάραντος-αμαραντίδης.

[17] Βλ. προηγούμενη υποσημείωση.

[18] Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη».

[19] Το έργο είναι αχρονολόγητο και η χρονολογία σύνθεσης εκτιμήθηκε με βάση τις χρονολογίες έκδοσης και δισκογράφησης. Βλ. σχετικά Μαγδαληνή Καλοπανά, «Τραγούδια για φωνή και πιάνο με θέμα τη Σμύρνη», ανακοίνωση στο Επετειακό Συνέδριο για τα 100 χρόνια από τη Μικρασιατική Καταστροφή, με θέμα «Το Κωνσταντινουπολίτικο και Μικρασιατικό Θέατρο έως το 1922. Συνέχειες και τομές στην Ελλάδα και τη Διασπορά μέχρι τον 21ο αιώνα», Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 12-15 Οκτωβρίου 2022· τα πρακτικά του συνεδρίου τελούν υπό έκδοση.

[20] Βλ. προηγούμενη υποσημείωση.

[21] Ορθογραφία πρωτοτύπου.

[22] Βλ. Καλοπανά, ό.π.

[23] Από τη συλλογή: Georges Lambelet, *La musique populaire Grecque*, Athènes 1934.

[24] Περιλαμβάνονται έξι (6) έργα φωνητικής μουσικής για φωνή ή μικτή χορωδία και συνοδεία, έξι (6) ποντιακά παραδοσιακά τραγούδια για μικτή χορωδία και πιάνο (με την εξαίρεση ενός a cappella), και

24. Δημήτρης Θέμελης, *Μικρασιάτικο*, για φωνή και πιάνο (2010) – Πολύμνια ΕΚΠΑ.
25. Μανώλης Εκμεκτσόγλου, *Πυρρίχιος*, για φαγκότο, κιθάρα και τσέλο (2015) – ΑΕΜΘΤ.
26. Χρήστος Σαμαράς, *Μνήμες*, για αφηγητή, υψίφωνο, χορωδία, κρουστά και ορχήστρα εγχόρδων (2022).[25]
27. Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Μικρασιάτικα τραγούδια*, επετειακή έκδοση με αφορμή τη συμπλήρωση 100 χρόνων από την Μικρασιατική Καταστροφή, επεξεργασία για φωνή και πιάνο (2022) – ΜΒΛΒ.

Η παράθεση των παραπάνω είκοσι επτά (27) έργων, προς απάντηση του ερευνητικού ερωτήματος: «ποια είναι τα έργα με αναφορές στον μικρασιατικό ελληνισμό;», δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί ενδεικτική. Σημειωτέον ότι η παρούσα λίστα περιλαμβάνει μόνον ακέραια έργα και όχι μέρη έργων, τα οποία αναφέρονται στον μικρασιατικό ελληνισμό.[26] Επιπλέον, στην παρούσα έρευνα δεν καταχωρήθηκαν έργα από αρχεία μη προσβάσιμα ή αποθετήρια υπό συστηματοποίηση, ούτε και αταύτιστα έργα, μολονότι αποτελούν πιθανές μελλοντικές πηγές νέων δεδομένων προς πληρέστερη απάντηση του παραπάνω ερευνητικού ερωτήματος.

Στα έργα που παρατέθηκαν ανωτέρω, η διασύνδεση με τον μικρασιατικό ελληνισμό γίνεται εμφανής από τον τίτλο ενός εκάστου. Η διαίρεση των έργων σε δύο ενότητες, οργανικής και φωνητικής μουσικής, είναι προσαρμοσμένη στη συνήθη συστηματοποίηση των Καταλόγων Έργων.

Η χρονική διασπορά των έργων σε όλο τον 20ό και στις αρχές του 21ου αιώνα είναι συγχρονισμένη με τα κοινωνικο-οικονομικά δεδομένα κάθε εποχής: συνοριακές ανακατατάξεις και μετακινήσεις πληθυσμών στο α΄ μισό του 20ού αιώνα (Α΄ Βαλκανικός Πόλεμος / 1908-1912, Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος / 1914-1918, Ελληνοτουρκικός Πόλεμος / 1919-1922), σταδιακή επαναφορά και ανάπτυξη των κοινωνικών δομών και της οικονομίας στο β΄ μισό του 20ού αιώνα και στις αρχές του 21ου (ίδρυση σωματείων Μικρασιατών, φορέων προστασίας της πολιτισμικής κληρονομιάς του μικρασιατικού πολιτισμού, αναγνώριση της γενοκτονίας των Ελλήνων της Μικράς Ασίας από το Τουρκικό Κράτος το 1998 από τη Βουλή των Ελλήνων και καθιέρωση εορτασμών μνήμης).

Στη συνέχεια, καθίσταται σκόπιμη η επιλογή έργων-μελετών περίπτωσης, τα οποία αντιπροσωπεύουν ένα σημαντικό χρονικό εύρος μουσικού αναστοχασμού πάνω στον μικρασιατικό ελληνισμό. Παράλληλα, οφείλει να συνεκτιμηθεί η διάχυση των έργων στο κοινό και η ενσωμάτωσή τους στο ρεπερτόριο της έντεχνης μουσικής, Τέλος, υπογραμμίζεται ότι για την παρούσα έρευνα αποτέλεσε προτεραιότητα η επιλογή έργων με κοινή – κατά το δυνατόν – ενορχήστρωση, προς ευχερέστερη αντιστοίχιση των μελετώμενων χαρακτηριστικών. Τα έργα τα οποία καλύπτουν τις παραπάνω προδιαγραφές είναι δύο ορχηστρικές συνθέσεις, η πρώτη από το β΄ μισό του 20ού

εννέα (9) έργα για ποικίλα μουσικά μέσα (συμφωνική ορχήστρα, κουαρτέτο εγχόρδων, κουαρτέτο ποντιακών λυρών, μουσικά σύνολα ευρωπαϊκών και παραδοσιακών οργάνων, πιάνο κ.ά.).

[25] Βλ. σχετικά: «Το πρώτο μουσικό έργο παγκοσμίως για τη Μικρασιατική Καταστροφή παρουσιάζεται στους Φιλίππους», *Kavala News*, 05 Αυγούστου 2022, https://www.kavalanews.gr/28284-proto-moysiko-ergo-pagkosmios-mikrasiatiki-katastrofi-paroysiazetai-stoys-filippoys.html.

[26] Στην περίπτωση αυτή εμπίπτει ιδιαίτερα ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, το έργο του οποίου βρίθει αναφορών στη Μικρά Ασία – λ.χ. το πρώτο μέρος, «Μικρασιάτικος», από τους *Τρεις ελληνικούς χορούς* (1949)· επίσης μέρη από τα *44 παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς λαϊκούς σκοπούς* (1949-1951): ΙΙ. «Μια που σέρνει το μαντήλι», ΧV. «Εγώ θα κάνω την αρχή», ΧΧΙΙ. «Η Παναγιώτα εκίνησε», ΧΧV. «Τούτ' η γης που την πατούμε», ΧΧΙΧ. «Ώρα καλή στην πρύμνη σας», ΧΧΧ. «Κάτω στο γιαλό», ΧΧΧΙΙΙ. «Ο μπάρμπ-Αντώνης έλεγε», ΧΧΧΙΧ. «Αχ! Βαχ! Στης μαντζουράνας τον ανθό», κ.ά.

αιώνα και η δεύτερη από το α΄ μισό του 21ου αιώνα, με σημαντική απήχηση στα ακροατήρια της έντεχνης μουσικής. Πρόκειται για:

- τη *Μικρασιατική ραψωδία*, για συμφωνική ορχήστρα (1950-1965), του Γιάννη Κωνσταντινίδη, και
- τις *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες*, op. 58, για ορχήστρα εγχόρδων και gran cassa (2006), του Φίλιππου Τσαλαχούρη.

Στη συνέχεια διερευνάται μέσω της – ιστορικής και μουσικής – ανάλυσης και της σημειολογικής ερμηνείας η απάντηση στο δεύτερο ερευνητικό ερώτημα: «με ποια μουσικά μέσα [τα έργα] επικοινωνούν την πολιτιστική αναφορά τους»;

Πρώτη μελέτη περίπτωσης: Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες*, op. 58, για ορχήστρα εγχόρδων και gran cassa (2006)

Ο Φίλιππος Τσαλαχούρης (γεν. Καμίνα Κονγκό, 1969) συνέθεσε τις *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες*, op. 58, για ορχήστρα εγχόρδων και gran cassa, το 2006, κατόπιν πρόσκλησης του Γιώργου Κουρουπού και της Ορχήστρας των Χρωμάτων.[27] Η ίδια ορχήστρα πραγματοποίησε την α΄ εκτέλεση του έργου υπό τον Μίλτο Λογιάδη, στις 14 Ιανουαρίου 2007, στο Μουσείο Μπενάκη (Αμφιθέατρο, Πειραιώς 138). Αργότερα, τον Μάρτιο του 2021, οι *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες* εκτελέστηκαν και βιντεοσκοπήθηκαν από τη Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών, υπό τον Καθηγητή Νικόλαο Μαλιάρα. Στη σχετική διαδικτυακή ανάρτηση[28] αναφέρεται: «Ο συνθέτης συνέθεσε […] την μεγάλη σειρά των "24 Ελληνικών Χορών για το Μουσείο Μπενάκη"[29] και του ζητήθηκε να μεταγράψει κάποιους χορούς για έγχορδα. Αποδέχθηκε την πρόσκληση αλλά συνέθεσε [επιπλέον] δύο νέους χορούς βασισμένους σε μικρασιατικά θέματα από το υλικό που είχε συγκεντρώσει. Ο μόνος χορός που είναι κοινός με τους "24" είναι ο δεύτερος, Ποντιακός». Το έργο έχει γνωρίσει μέχρι σήμερα πολλές εκτελέσεις από σημαντικές ορχήστρες.[30]

Η παρτιτούρα του έργου, η οποία ευγενικά διατέθηκε στην γράφουσα από τον συνθέτη,[31] φέρει (σ. 2) αφιέρωση «στὸν Θάνο Κωνσταντινίδη, ἕναν ἀνθρώπινο μικρασιάτη ἄνθρωπο…».[32] Ο ευπατρίδης Θάνος Κωνσταντινίδης (Σμύρνη, 1921 – Νέα

[27] Ο συνθέτης Γιώργος Κουρουπός (γεν. 1942) υπήρξε Καλλιτεχνικός Διευθυντής της Ορχήστρας των Χρωμάτων την περίοδο 1995-2010.

[28] Βλ. "Philippos Tsalachouris: Three Dance Images from Asia Minor. op. 58 – Athens Philharmonia Orchestra", https://www.youtube.com/watch?v=tuMBJ9zUNSc.

[29] *24 Ελληνικοί χοροί για το Μουσείο Μπενάκη*, op. 57, για μεγάλη ορχήστρα, βαρύτονο και χορωδία (α΄ εκτέλεση: 17 Ιουλίου 2007, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών). Το έργο είναι εμπνευσμένο από τους *36 ελληνικούς χορούς* του Νίκου Σκαλκώτα, η παρτιτούρα των οποίων φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη. Οι *24 Ελληνικοί χοροί για το Μουσείο Μπενάκη* εκδόθηκαν από το Μουσείο Μπενάκη το 2009 (μεταγραφή για δύο πιάνα: Διονύσης Μπουκουβάλας).

[30] «Ξεχωρίζει η εκτέλεση από την Κλασσική Ορχήστρα του Κιέβου που δόθηκε στην όπερα του Κιέβου στις 25 Μαρτίου του 2009» (βλ. συνοδευτικό κείμενο στο: https://www.youtube.com/watch?v=tuMBJ9zUNSc). Επίσης, το έργο έχει παιχτεί από την Ορχήστρα των Χρωμάτων υπό τον Μ. Λογιάδη, στο θέατρο «Μίκης Θεοδωράκης» στα Εξαμίλια Κορίνθου, στις 13 Ιουλίου 2008 (βλ. http://panagiotisandriopoulos.blogspot.com/2008/07/blog-post_13.html), από την Καμεράτα Ορχήστρα των Φίλων της Μουσικής υπό τον Ιωακείμ Μπαλτσαβιά, στο Αρχαίο Ωδείο της Κω, στις 28 Σεπτεμβρίου 2011 (βλ. https://www.ishow.gr/show.asp?guid=DA133CBF-8387-4956-8641-0238C9278BD8), και από την Ορχήστρα Πατρών υπό τον Τάσο Συμεωνίδη, στις 15 Ιουνίου 2012 (βλ. https://www.youtube.com/watch?v=e7mMMP5ieiU).

[31] Για κάθε ενδιαφερόμενο, υπάρχει επίσης η δυνατότητα ανάκτησης από τις Ψηφιακές Συλλογές της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη»: https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60953.

[32] «Υπάρχουν κάποιοι άνθρωποι που μας στηρίζουν με την ιαματική τους παρουσία… ή μάλλον που η παρουσία τους καθίσταται ιαματική στη νοσηρή ζωή μας… […] εμείς πολύ εύκολα αν μας ζητούσαν να

Σμύρνη, 2015) υπήρξε Επίκουρος Καθηγητής Νευρολογίας και Ψυχιατρικής του Πανεπιστημίου Αθηνών,[33] μέλος της Ένωσης Σμυρναίων και παράλληλα «ιστόρησε, ως φιλότεχνος, τη ζωή του μέσα στην τέχνη, την επιστήμη και την αρετή».[34]

Το έργο αναπτύσσεται σε τρία μέρη:

I. «Οδοιπορικός, Κρούεται εν Ορτάκιοϊ της Νικαίας (Βιθυνία)[35] εις οδοιπορίας» – Allegro
II. «Ένα καράβι από την Κρήτη, Τραγούδι του Πόντου»[36] – Allegro
III. «Του αποχωρισμού, Κρούεται εν Ορτάκιοϊ και εν τοις περιχώροις κατά την ώραν του εκ της πατρίδος αποχωρισμού» – Largo

Στο πρώτο μέρος εντοπίζονται τα χαρακτηριστικά μιας ιδιοσυγκρασιακής μονοθεματικής σονάτας (Πίνακας 1): εισαγωγή εκτενής, θέμα δύο οκταμέτρων, ήπια ανάπτυξη, διαφοροποιημένη επανέκθεση. Το θέμα του πρώτου μέρους προέρχεται από τη συλλογή δημωδών ελληνικών ασμάτων του Γεωργίου Παχτίκου,[37] ως το 124ο άσμα υπό τον τίτλο «Οδοιπορικόν μέλος», με την επισήμανση: «Κρούεται εν Ορτάκιοϊ της Νικαίας εις οδοιπορίας συνήθως υπό δύο ορθίων αυλών (ζουρνά) και δύο τυμπάνων. Οι χορευταί προηγούμενοι των μουσικών οργάνων κροτούσι τας χείρας των ρυθμικώς»[38] (σ. 183-184). Το καταγεγραμμένο στη συλλογή μέλος είναι σε μέτρο 3/8 και εκτείνεται σε 15 μέτρα με δίμετρη coda. Η τονικότητα είναι ο χρωματικός τρόπος από μι (ή Ήχος

πούμε ένα τέτοιο όνομα θα λέγαμε Θάνος Κωνσταντινίδης… […] θα μπορούσε η μουσική να περιγράψει έναν άνθρωπο;… θα μπορούσαν οι νότες αν μπουν στη σωστή σειρά να σχηματίσουν μια προσωπογραφία…; Αν γραφόταν ένα κομμάτι με τίτλο Θάνος Κωνσταντινίδης τι νότες θα έπρεπε να έχει…; Ίσως μια μελωδία από τα Βουρλά… ίσως να έπρεπε να προσθέσουμε και λίγη δόση ιστορίας… έχει ζήσει τόσα γεγονότα… κάποιο μουσικό θέμα θα υπάρχει… […] για τον Θάνο Κωνσταντινίδη λοιπόν… ένας στοχασμός… μια προσωπογραφία… σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση… που φέρει το όνομά του… την υπογράφει ο ομιλών και την εκτελούν οι συνήθεις ύποπτοι του ΝΕΚ» (απόσπασμα προλόγου στη συναυλία της α΄ εκτέλεσης του έργου από τον συνθέτη, Φ. Τσαλαχούρη, στο: Παναγιώτης Ανδριόπουλος, «Μνήμη Θάνου Κωνσταντινίδη – Εκατό χρόνια από τη γέννησή του (1921-2021)», *Ιδιωτική Οδός*, 16 Δεκεμβρίου 2021, http://panagiotisandriopoulos.blogspot.com/2021/12/1921-2021.html).

[33] Ο Θάνος Κωνσταντινίδης σπούδασε Ιατρική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διετέλεσε νευρολόγος ψυχίατρος, μαθητής και έπειτα συνεργάτης του Καθηγητή Ιωάννη Πατρικίου στον Ευαγγελισμό και στο Αιγινήτειο. Υπήρξε Επίκουρος Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών, για δύο δεκαετίες σύμβουλος διευθυντής του Ιπποκράτειου Νοσοκομείου, αλλά και ποιητής, συγγραφέας, γνωστός ως φίλος των τεχνών, με σημαντική δράση στην Εθνική Αντίσταση. Βλ. σχετικά: «Θάνος Κωνσταντινίδης», https://biblionet.gr/προσωπο/?personid=15934.

[34] Βλ. σχετικά: «Η Ένωση Σμυρναίων τιμά τον Θάνο Κωνσταντινίδη», 12 Ιανουαρίου 2016, https://mikrasiatis.gr/ienosi-smyrneon-tima-ton-thano-konstantinidi.

[35] Το Ορτάκιοϊ (τουρκικά: Ortaköy) ήταν κωμόπολη της Βιθυνίας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας κατά την περίοδο 1650-1920, έξι χιλιόμετρα βορειοανατολικά από την σημερινή Γκέιβε, στον ποταμό Σαγγάριο, με 10.000 περίπου κατοίκους (7.000 Έλληνες και 3.000 Αρμένιους). Καταστράφηκε το 1920 από ομάδες Κεμαλικών μετά από ολοκληρωτική σφαγή του πληθυσμού και φωτιά που ακολούθησε. Στο Ορτάκιοϊ γεννήθηκε και ο Γεώργιος Δ. Παχτίκος (Ορτάκιοϊ Βιθυνίας, 1869 – Κωνσταντινούπολη, 1916), διακεκριμένος εθνομουσικολόγος, συνθέτης και πολύγλωσσος φιλόλογος. Βλ. σχετικά Χρήστος Χατζηγεωργίου, *Το Ορτάκιοϊ Βιθυνίας – Αι σφαγαί και η ξεθεμελίωσις αυτών*, Αθήνα 1965.

[36] Βλ. σχετικά Δόμνα Σαμίου και Λάμπρος Λιάβας, *Τραγούδια της Ξενιτιάς*, Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου, Αθήνα 1989 (ηχητική έκδοση), https://www.youtube.com/watch?v=v16CzT9fbdQ.

[37] Γεωργίου Δ. Παχτίκου, *260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, Νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος, συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904)*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905.

[38] Είναι φανερή η αναθεώρηση των γραφομένων του Παχτίκου από τον συνθέτη, έτσι ώστε αυτά να υποδηλώνουν εντονότερα το επιθυμητό *συγκείμενο*, δηλαδή τη σχέση με τη βίαια εκρίζωση του μικρασιατικού πολιτισμού από τις εστίες του.

Πλάγιος του Β΄ Σκληρός Χρωματικός από μι / μακάμ Χιτζάζ)[39] και έχει γραφεί με οπλισμό φα♯. Η μελωδία χρησιμοποιείται από τον Τσαλαχούρη στο ίδιο μέτρο και στην ίδια τονικότητα με την καταγραφή του Παχτίκου, αλλά με τη μετατροπή του οπλισμού σε τυχαίο σημείο αλλοίωσης. Ο συνθέτης προσθέτει ευφυώς ένα μέτρο μεταξύ του 11ου και του 12ου μέτρου της καταγραφής, ώστε να δημιουργηθεί ένα συμμετρικό δεκαεξάμετρο θέμα, "διατηρώντας" την ασυμμετρία της πρωτότυπης μελωδίας στην coda (2 μέτρων στον Παχτίκο – 7 μέτρων στον Τσαλαχούρη). Ο συνθέτης προσθέτει επίσης ένα "τσάκισμα" (στο 15ο μέτρο του θέματος). Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο είναι το γεγονός ότι στη συλλογή του Παχτίκου το «Οδοιπορικόν μέλος» καταγράφεται με μελωδικό ισοκράτη και ρυθμική συνοδεία. Τα στοιχεία αυτά διατηρούνται από τον συνθέτη, με τη διαφορά ότι δεν υιοθετείται η αλλαγή του ισοκράτη στην τονική κατά τα τέσσερα τελευταία μέτρα του θέματος· αντ' αυτού, το πρώτο μέρος – σε συνέχεια παρενθετικής μετατροπίας στον Γ΄ ήχο στην αρχή της επανέκθεσης (μ. 86-108) – ολοκληρώνεται με μετατροπία στον διατονικό πλάγιο Β΄ ήχο. Χαρακτηριστική είναι η αντιστικτική του θέματος αυτοσχεδιαστική μελωδία, η οποία εκτελείται σολιστικά από το πρώτο βιολί της ορχήστρας.

Το δεύτερο μέρος αναπτύσσεται σε μια τριμερή μορφή με εσωτερική επανάληψη (ΑΒ:||Α). Το θέμα είναι το ποντιακό τραγούδι «Ένα καράβι κρητικό», το οποίο φέρει τον ρυθμό του χορού «Κοτσανγκέλ» (𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅗𝅥) σε δίσημο μέτρο (2/4).[40] Η τονικότητα του θέματος είναι ο υποφρύγιος (σολ – σολ), με εστίαση στο χαμηλό τετράχορδο στην φράση α του θέματος και στο ψηλό τετράχορδο στη φράση β του θέματος. Η επανάληψη της φράσης β του θέματος μετακινείται – όπως και στο παραδοσιακό τραγούδι – στον Δ΄ ήχο του μαλακού διατόνου (βάση στο σολ με σι♭). Τρία παραδοσιακά ρυθμικά σχήματα συνυπάρχουν στην ορχηστρική συνοδεία: μία προσαρμογή του διπλού τικ (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. → 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅗𝅥.) στα πρώτα βιολιά, μία εκδοχή του τικ (𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 → 𝅗𝅥.𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) στα δεύτερα βιολιά και χρήση της κεφαλής του ομάλ Κερασούντος (𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. → 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥) στις βιόλες. Η δομή εδώ είναι κυκλική, με την εισαγωγή (μ. 1-27) να επαναλαμβάνεται συντομευμένη ως γέφυρα (μ. 56-61) και ως κατακλείδα (μ. 89-100), περικλείοντας τις θεματικές ενότητες Α (μ. 28-55) και Α΄ (μ. 62-88). Στο μέρος αυτό (ΙΙ) αναλαμβάνει σολιστικό ρόλο το πρώτο έγχορδο κάθε ομάδας, εκφέροντας το θέμα. Η σολιστική αυτή διαχείριση στο τρίτο μέρος θα αποδοθεί στη βιόλα και στο πρώτο βιολί, αλλά και στη gran cassa.

Το θέμα του τρίτου μέρους περιέχεται επίσης στη συλλογή του Παχτίκου (126. «Οργανικόν μέλος αποχωρισμού», σ. 186). Στην παράθεση του μέλους στο έργο *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες* συμπεριλαμβάνεται το σχόλιο: «Κρούεται εν Ορτάκιοϊ και εν τοις περιχώροις υπό αυλών συνήθως κατά την ώραν του εκ της πατρίδος αποχωρισμού».[41] Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη μελωδία ως θέμα στο ίδιο μέτρο (4/4), χωρίς προσθαφαίρεση μέτρων, και στην ίδια τονικότητα (Ήχος Β΄ μαλακός χρωματικός από σι, με περιστασιακή μετακίνηση στο σκληρό χρωματικό άνω τετράχορδο: σι – ντο – ρε – μι – φα♯ – σολ – λα[♯] – σι). Σημειωτέα η είσοδος του θέματος στην 5η της κλίμακας (στις βιόλες) στην ανάπτυξη και την επανέκθεση, και η μετατροπία και κατάληξη στην τονική κατά την τελευταία εμφάνιση του θέματος (β΄ βιολιά), παραπέμποντας σε πολυφωνικές τεχνικές. Η δομή του μέρους αντιστοιχεί σε μία μονοθεματική σονάτα με

[39] Οι αντιστοιχίσεις των κλιμάκων σε ήχους, τρόπους και μακάμ γίνονται στο παρόν με βάση την έκδοση: Χρίστος Τσιαμούλης, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, β΄ έκδοση, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2014.

[40] Βλ. σχετικά: Βασιλική Κ. Τυροβολά, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*, Gutenberg, Αθήνα 1992.

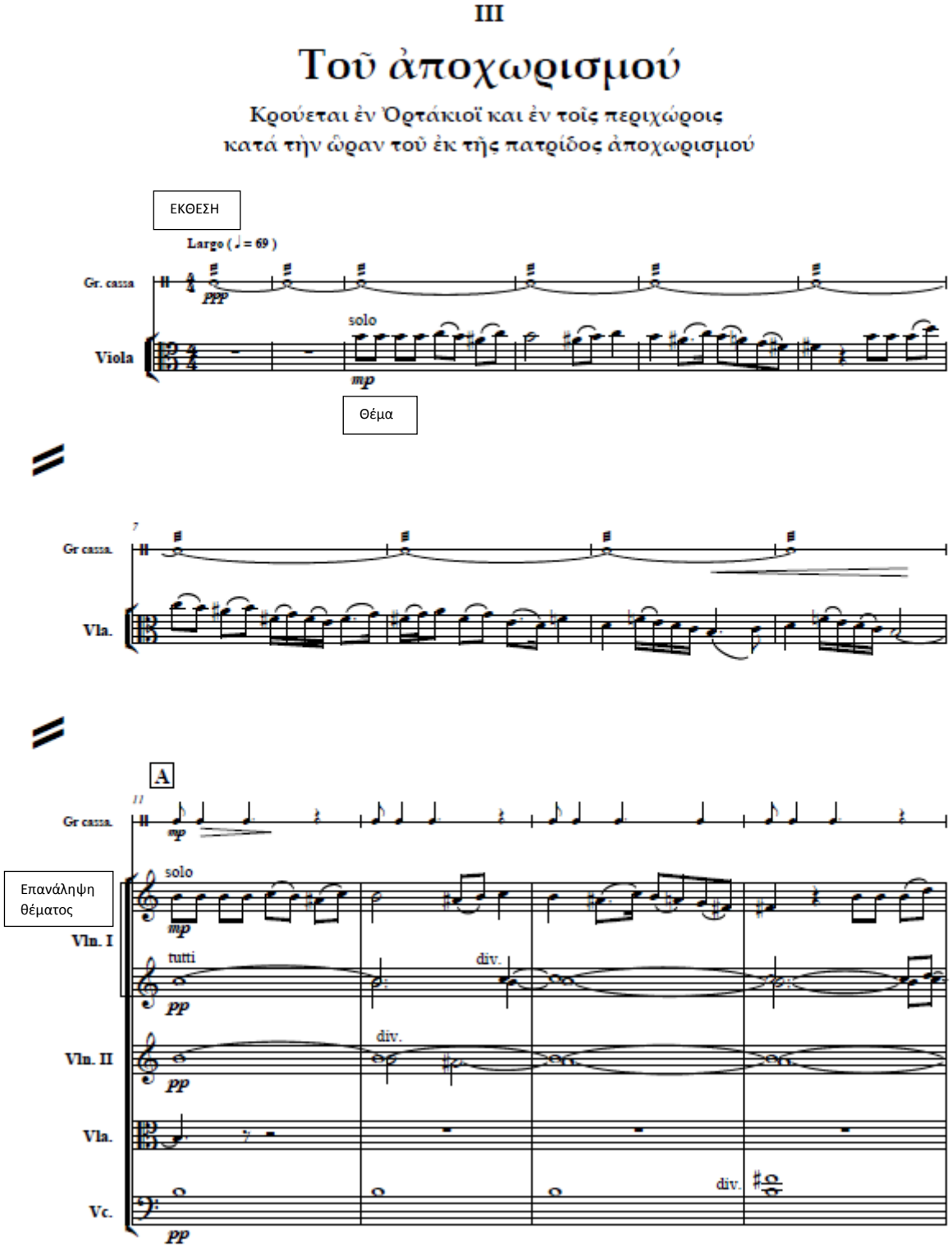
[41] Βλ. σχετικά: Μιχαήλ Αγγέλου, *Η μικρασιατική τραγωδία υπ' αυτόπτου μάρτυρος*, Ελευθεροτυπία, Αθήνα 2013.

ήπιο αναπτυξιακό μέρος, σε αντιστοιχία με το πρώτο μέρος του έργου· ισχύουν εκ νέου η τονική σαφήνεια και η ενορχηστρωτική διαύγεια και υποβλητικότητα. Όπως ήδη επισημάνθηκε, προστίθεται στο ορχηστρικό σύνολο με προβεβλημένο ρόλο η gran cassa, με ένα ρυθμικό σχήμα το οποίο ανακαλεί ταυτόχρονα το μέτρο των πένθιμων εμβατηρίων (4/4) και το ρυθμικό σχήμα «Ντουγιέκ» της οθωμανικής μουσικής (♪ ♩ ♪ ♩ ♩), διαδεδομένο στην ανατολική Μεσόγειο.

Συνοπτικά, η σημειολογική ερμηνεία των ιστορικών και μουσικο-αναλυτικών χαρακτηριστικών του έργου υποδεικνύει ως *διακείμενο* τη σύζευξη των παραδοσιακών μελωδιών, κλιμάκων και ρυθμικών σχημάτων με το περιβάλλον της έντεχνης μουσικής, με σεβασμό στην αυθεντικότητα των καταγεγραμμένων μελωδιών. Το μήνυμα, το οποίο απηχείται μέσω της πλαισίωσης που τίθεται (*συγκείμενο*), είναι ένας ευλαβικός διάλογος με το παρελθόν, μέσω του οποίου άλλα στοιχεία παραμένουν αναλλοίωτα (ρυθμικά σχήματα) και άλλα μεταπλάθονται (μελωδικά θέματα, κλίμακες), έτσι ώστε να αποκτούν νόημα στη σύγχρονη εποχή. Η σχέση με τον μικρασιατικό πολιτισμό, εξάλλου, τονίζεται με τη χρήση διακριτών θεμάτων της παραδοσιακής μουσικής του Πόντου και της Βιθυνίας, τα οποία αξιοποιούνται με αυτούσια ενσωμάτωση στην ορχηστρική γραφή και ήπια επεξεργασία.

ΜΕΡΟΣ	Εισαγωγή	Έκθεση	Ανάπτυξη	Επανέκθεση	Coda
I μονοθεματική σονάτα	**μ. 1-16**	**μ. 17-39** μ. 17-32: θέμα μ. 33-39: γέφυρα	**μ. 40-85** μ. 40-55: μελωδική επεξεργασία μ. 56-85: μελωδικο-ρυθμική επεξεργασία	**μ. 86-125** μ. 86-93: γέφυρα μ. 94-108: παραλλαγή θέματος (α΄ βιολιά) μ. 109-116: παραλλαγή θέματος (β΄ βιολιά) μ. 117-124: παραλλαγή θέματος (τσέλα)	–
II AB:||A	**μ. 1-27**	**μ. 28-55: θέμα** (μ. 28-36: φράση α, μ. 37-45: φράση β, μ. 48-55: επανάληψη φράσης β)	**μ. 56-61: ΓΕΦΥΡΑ (= ΕΙΣΑΓΩΓΗ)**	**μ. 62-88: θέμα** (μ. 62-69: φράση α, μ. 71-78: φράση β, μ. 82-88: επανάληψη φράσης β)	**μ. 89-100**
III μονοθεματική σονάτα	**μ. 1-2**	**μ. 3-18** μ. 3-10 θέμα (σόλο βιόλα) μ. 11-18: επανάληψη θέματος (σόλο βιολί)	**μ. 19-48** μ. 21-25: θέμα στην 5η / βιόλες μ. 26-29: επιστροφή θέματος στην τονική / β΄ βιολιά μ. 31-35: θέμα στην τονική / βιολοντσέλα μ. 36-40: κατάληξη θέματος / σόλο βιολί μ. 41-48: θεματικά στοιχεία	**μ. 49-57** μ. 49-53: θέμα στην 5η / βιόλες μ. 54-57: επιστροφή θέματος στην τονική / β΄ βιολιά	**μ. 58-64**

Πίνακας 1: Φίλιππου Τσαλαχούρη, *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες*, op. 58 (2006): δομή



Εικόνα 1: Φίλιππου Τσαλαχούρη, *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες*, op. 58 (2006): το θέμα του τρίτου μέρους

Δεύτερη μελέτη περίπτωσης: Γιάννης Κωνσταντινίδης, *Μικρασιατική ραψωδία*, για συμφωνική ορχήστρα (1950-1965)

Σύμφωνα με τον Γιώργο Σακαλλιέρο, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (Σμύρνη, 21 Αυγούστου 1903 – Αθήνα, 17 Ιανουαρίου 1984), «μελέτησε εξονυχιστικά εθνομουσικολογικές συλλογές ελληνικών λαϊκών τραγουδιών (Baud-Bovy, Pernot, Παχτίκου) και πειραματίστηκε με την εναρμόνισή τους στην παραγωγή ενός σχετικά μικρού αριθμού φωνητικών και ενόργανων έργων έντεχνης μουσικής από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 και μετά […]. Η έντεχνη μουσική του συνδυάζει μικρασιατικά παραδοσιακά στοιχεία και επιλεγμένες τεχνικές από τις δυτικές παραδόσεις. Αυτό που διακρίνει τη μουσική του είναι η χρήση των λαϊκών μελωδιών στην αναλλοίωτη κατάστασή τους, χωρίς διαστηματικούς μετασχηματισμούς ή θεματική ανάπτυξη, και με κύρια κατασκευαστική αρχή την παραλλαγμένη επανάληψη. […]. Το τροπικό αρμονικό λεξιλόγιό του και οι πολύχρωμες ενορχηστρωτικές ιδέες του, συχνά ραβελικής προέλευσης, φαίνονται να ταιριάζουν εξαιρετικά στον γηγενή τροπικό χαρακτήρα του ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού».[42]

Η *Μικρασιατική ραψωδία* / *Rapsodie Micrasiatique* είναι έργο αφιερωμένο στη μητέρα του συνθέτη και ολοκληρώθηκε μέσα σε διάστημα δεκαπενταετίας (1950-1965)· έχει εκδοθεί από το «Υπουργείον Πολιτισμού και Επιστημών» στη σειρά «Έργα Ελλήνων Συνθετών» (Αθήνα 1975).[43] Το έργο είναι γραμμένο για πλήρη συμφωνική ορχήστρα (3-3-3-3, 4-3-3-1, κρουστά, 2 άρπες, πλήρη ομάδα εγχόρδων) και έχει [προτεινόμενη] διάρκεια 18 λεπτών. Τα μέρη του έργου είναι τα εξής: I. Preludio (Lento) – Ostinato (Allegro moderato e poco pesante), II. Intermezzo (Lento – [Tempo I]), III. Finale (Allegretto con grazia).

Ο Γιώργος Σακαλλιέρος, βασιζόμενος στις σημειώσεις του συνθέτη, παραθέτει τα οκτώ μικρασιάτικα τραγούδια και χορούς, τα οποία χρησιμοποιεί ο Κωνσταντινίδης.[44] Ευρέως γνωστά, μεταξύ αυτών, είναι τα Κάλαντα των Φώτων Μικράς Ασίας που ακούγονται στο Ostinato του πρώτου μέρους, καθώς και οι μικρασιάτικοι χοροί του τρίτου μέρους (Καρσιλαμάς από τα Αλάτσατα Μικράς Ασίας, Αϊβαλιώτικος ζεϊμπέκικος, Σμυρνέικος ζεϊμπέκικος).

Εκείνο το οποίο αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του έργου είναι η δομή του. Ξεκινώντας από το δεδομένο της ενορχηστρωτικής πολυχρωμίας, η οποία ως "ενορχηστρωτική επεξεργασία" αντιπαρέρχεται την απουσία ρυθμικο-μελωδικής ή αρμονικής επεξεργασίας του θεματικού υλικού, είναι σημαντικό να σημειωθεί πως το βασικό χαρακτηριστικό της μορφής του έργου είναι η κυκλικότητα: οι τριμερείς – ως επί το πλείστον – μορφές στα μέρη του έργου και μία εμπεριεχόμενη στο τμήμα Γ του τρίτου μέρους μορφή σονάτας αποτελούν δομικά στοιχεία, τα οποία διασυνδέονται μέσω της κυρίαρχης παρουσίας των θεμάτων του πρώτου μέρους (Preludio). Η επαναληπτικότητα των θεμάτων αυτών (α και β), εν είδει άτυπης επωδού (Α), καθιστά όλο το έργο, μακροδομικά, μία ιδιοσυγκρασιακή μορφή ροντώ (Α-Β-Α′-Γ-Α′′-Δ-Α′′′-Ε).[45] Η πρόταση αυτής της απεικόνισης της δομής του έργου αποτυπώνεται στον Πίνακα 2, αξιοποιώντας την εμβριθή και τεκμηριωμένη ανάλυση της *Μικρασιατικής ραψωδίας* από τον Γιώργο Σακαλλιέρο.[46]

[42] Giorgos Sakallieros, "Constantinidis [Konstantinidis, Constantinides], Yannis", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06334 (3.9.2014), σε μετάφραση της γράφουσας.

[43] Η παρτιτούρα ανακτήθηκε από το ψηφιακό αποθετήριο «Πολύμνια» του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής – Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

[44] Βλ. σχετικά: Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 85.

[45] Βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2022, σ. 167, https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-76.

[46] Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 283-287.

Η επωδική ενότητα του έργου δομείται από το κυρίαρχο θέμα α και το θέμα β (I. Preludio). Η εναρκτήρια μελωδία (α: μ. 3-11) χωρίζεται σε δύο φράσεις (α1: μ. 3-5 και α2: μ. 5-8), με επανάληψη της δεύτερης φράσης (α2: μ. 8-11). Το θέμα αυτό, όπως μας πληροφορεί ο Σακαλλιέρος,[47] προέρχεται από την αστική λαϊκή μελωδία των δυτικών παραλίων της Μικράς Ασίας «Μαύρη πέτρα του γιαλού», η οποία δεν είναι καταγεγραμμένη και ο συνθέτης την ανέσυρε από τα βιώματά του· χρησιμοποιεί δε την κλίμακα: ντο – ρε – μι♭ – φα – σολ – λα♭ – σι♭ – ντο, που αντιστοιχεί στον διατονικό ελάσσονα τρόπο, τον επονομαζόμενο και νησιώτικη κλίμακα (αντίστοιχη της ευρωπαϊκής φυσικής ελάσσονος). Συνήθης στην παραδοσιακή μουσική είναι η αντιστοίχιση της μίας φράσης (α) της μελωδίας στο χαμηλό τετράχορδο και της έτερης φράσης (β) στο ψηλό πεντάχορδο. Τα χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα της μελωδίας, εξάλλου, είναι εκείνα του ογδόου με δύο δέκατα έκτα (♩𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) και του παρεστιγμένου ογδόου με δέκατο έκτο (♩.𝅘𝅥𝅯), τα οποία παραπέμπουν, αντίστοιχα, στους χαρακτηριστικούς ποντιακούς χορούς «κότσαρι» (♪𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰♪♪) και «τικ» (♪.𝅘𝅥𝅰♪♪). Το θέμα α κυριαρχεί στα ακραία τμήματα (μ. 3-27 και 42-51) της πρώτης ενότητας του πρώτου μέρους του έργου (I. Preludio) και επανέρχεται στο δεύτερο μέρος (II. Intermezzo) ως εισαγωγή (μ. 2-11), καθώς και στο τρίτο μέρος (μ. 59-69) πριν από την ιδιοσυγκρασιακή διθεματική σονάτα με τα δύο τελευταία θέματα του έργου. Το έτερο θέμα (β) του πρώτου μέρους χρησιμοποιεί τη μελωδία του ποντιακού τραγουδιού «Ώρα καλή ’ς την πρύμνην σας»:[48] εκτίθεται για πρώτη φορά στο τμήμα Β του πρώτου μέρους του έργου (μ. 27-41) και επανέρχεται στην coda του δεύτερου μέρους (μ. 100-105), καθώς και στην μεταβατική ενότητα του τρίτου μέρους (III. Finale), πριν και μετά το θέμα α (μ. 46-59 και 69-71). Μάλιστα, η χρήση των θεμάτων α και β στο τρίτο μέρος, σύμφωνα με τον Σακαλλιέρο, γίνεται «μέσα σε μία κατασκευή ιδιαίτερα δραματικού χαρακτήρα με εξωμουσικό συμβολισμό».[49]

Η αρμονική δεινότητα του συνθέτη, που εκφράζεται ποικιλοτρόπως, τόσο με διατονική αρμονία (I. Ostinato) όσο και με σύνθετη και χρωματική αρμονική προσέγγιση (III. Finale), δεν θα μας απασχολήσει εδώ. Επισημαίνεται, ωστόσο, η υποδειγματική ενορχηστρωτική τεχνική του συνθέτη, η οποία αναδεικνύεται στο μοίρασμα των θεματικών φράσεων σε ομάδες οργάνων και στη συνεχή ηχοχρωματική επεξεργασία του διαρκώς αναγνωρίσιμου θεματικού υλικού. Ακόμα και οι πολλαπλές – πολυφωνικές – είσοδοι καθώς και η πολυεπίπεδη συνύπαρξη θεμάτων στο τελικό μέρος του έργου (III. Finale: Β και Γ) είναι απόλυτα σαφείς, χάρη στην ενορχηστρωτική διαυγή αρτιότητα. Η τεχνική της παραλλαγής[50] κυρίως ως προς την ενορχήστρωση αλλά και την υφή και τη δομή – στη χρήση της επωδού – είναι ένα από τα πλέον σαφή χαρακτηριστικά του έργου.

Αν το *συγκείμενο* εδώ είναι οι ποικιλότροπες συζεύξεις θεματικού υλικού, ηχοχρωμάτων και διαπλεκόμενων μουσικών μορφών, το *διακείμενο* μπορεί να αναζητηθεί στη διασύνδεση με τη μικρασιατική παραδοσιακή – και αστική λαϊκή – μουσική στο σύνολό της,[51] καθώς και στον σύντομο θρήνο για την απώλεια της φυσικής

[47] Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 269.

[48] «Άδεται εν διαφόροις χωρίοις του Πόντου, όταν, όρθρου βαθέως, απέρχονται εκ του γάμου οι συγγενείς και φίλοι» (Παχτίκος, ό.π., σ. 54-55).

[49] Ο Γιώργος Σακαλλιέρος επισημαίνει «το σόλο της τρομπέτας στα μέτρα 63-68 του τρίτου μέρους» ως «μια τραγική κραυγή ενός κόσμου που χάνεται», παραπέμποντας επίσης στο ιδιόχειρο σημείωμα του συνθέτη για το έντυπο πρόγραμμα της α΄ εκτέλεσης του έργου (ΚΟΑ, Β. Κολάσης, 16 Φεβρουαρίου 1981, Αθήνα – Θέατρο Ολύμπια)· βλ. Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 284.

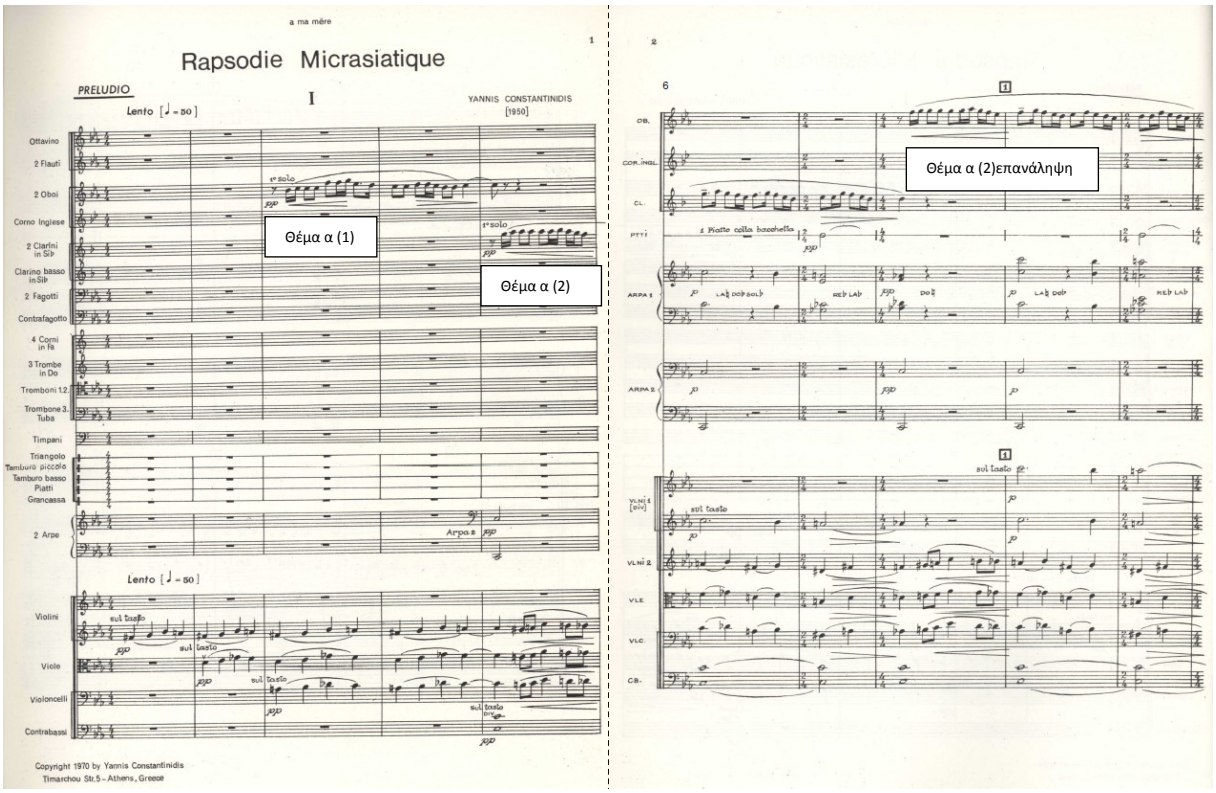
[50] Φούλιας, ό.π., σ. 182-183.

[51] Ο Βύρων Φιδετζής επισημαίνει ότι «στα τρία τμήματα του Finale αντιπαρατίθενται μελωδίες των οποίων η προέλευση συμβολίζει τα γεωγραφικά όρια της Μικρασιατικής χερσονήσου» (Βύρων Φιδετζής, «Γιάννης Κωνσταντινίδης – Τα έργα για ορχήστρα», σημείωμα στο ένθετο της δισκογραφικής έκδοσης των έργων σε δίσκο ακτίνας [CD], LYRA, 1995, όπως παρατίθεται στο: Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 284).

κοιτίδας της (στο τρίτο μέρος). Ο Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, επιπλέον, σημειώνει: «Αυτό που αξίζει να προσέξει κανείς είναι αυτή η ανεπίληπτη, διαρκώς παρούσα μελωδική γραμμή που διατρέχει το έργο του Κωνσταντινίδη και συνδέει τη μουσική του με την μουσική πολιτιστική κληρονομιά της Μικρασίας και του Μικρασιατικού Ελληνισμού».[52] Δεν θα ήταν υπερβολή να διατυπωθεί η άποψη ότι ο Κωνσταντινίδης μετουσιώνει την πολιτιστική μνήμη σε ένα κλασικό – πλέον – έργο της έντεχνης ελληνικής δημιουργίας.

ΜΕΡΟΣ	Εισαγωγή	Α	[Β]	Α	
I. Preludio [ΑΒΑ]	μ. 1-2	μ. 3-27: θέμα α έκθεση και επανεμφανίσεις ήπια παραλλαγμένες	μ. 27-41: θέμα β	μ. 42-50: θέμα α μ. 50-51: coda	Α
Ostinato [ΑΑ]	–	μ. 52-63: θέμα γ (Κάλαντα των Φώτων Μικράς Ασίας) μ. 64-75: επανάληψη	μ. 76-111: επαναλήψεις με παραλλαγές (μ. 76-87, μ. 88-99, μ. 100-111)	μ. 112-147: θέμα (μ. 124-135, μ. 136-147) μ. 148-159: coda	Β
II. Intermezzo [ΑΒΑ]	μ. 1 μ. 2-11: θέμα α	μ. 12-43: θέματα δ και ε	μ. 44-60	μ. 61-99: θέματα δ και ε μ. 100-105: coda (θέμα β)	Α΄ Γ Α΄΄
III. Finale [ΑΒΓ]	μ. 1	μ. 2-45: θέμα στ	μ. 46-71: θέματα α και β α (μ. 59-69) β (μ. 46-59, μ. 69-71)	μ. 72-202: Θέματα ζ και η (μορφή διθεματικής σονάτας)	Δ Α΄΄΄ Ε

Πίνακας 2: Γιάννη Κωνσταντινίδη, *Μικρασιατική ραψωδία* (1950-1965): δομή



Εικόνα 2: Γιάννη Κωνσταντινίδη, *Μικρασιατική ραψωδία* (1950-1965): το θέμα του πρώτου μέρους

[52] Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, «Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): ένας κοσμοπολίτης συνθέτης από την Σμύρνη», στο: Χάρης Σαπουντζάκης (επιμ.), *Η συμβολή των προσφύγων στην Πολιτική, Πολιτιστική και Οικονομική ανάπτυξη της Ελλάδας* (Πρακτικά 5ου Συμποσίου, 25-27 Νοεμβρίου 2011), Κέντρο Σπουδής και Ανάδειξης Μικρασιατικού Πολιτισμού [ΚΕ.ΜΙ.ΠΟ.], Νέα Ιωνία 2012, σ. 233-237: 236.

Συζήτηση

Αν το χαρακτηριστικότερο *διακείμενο* που αναδείχθηκε από την προηγηθείσα ανάλυση και ερμηνεία είναι η επαναληπτικότητα των κυρίαρχων παραδοσιακών θεμάτων και – κατά συνέπεια – η κυκλικότητα των μορφών των έργων, θα ήταν ίσως σκόπιμο στο παρόν σημείο να αντιπαρατεθεί συνοπτικά μία περίπτωση έργου, όπου τα στοιχεία αυτά εφαρμόζονται σε σημαντικό βαθμό, στο πλαίσιο ενός συγγενικού ιστορικού *συγκείμενου*: πρόκειται για το τρίτο μέρος (Lento) της *Συμφωνίας αρ. 6, «Το Χρέος»*[53] (Α.Κ.Κα. 1.10), του Δημήτρη Δραγατάκη,[54] το οποίο αναλύεται στη συνέχεια.

Πιο συγκεκριμένα, το συγ*κείμενο* που θέτει η *Συμφωνία αρ. 6* δεν αναφέρεται στον μικρασιατικό ελληνισμό αλλά στους Κρήτες, οι οποίοι υποχρεώθηκαν σε μετανάστευση στα τέλη του 17ου αιώνα, ως συνέπεια της πτώσης του Χάνδακα στους Οθωμανούς (1669).[55] Ο Δραγατάκης επενδύει μουσικά τη θεατρική αναπαράσταση του γεγονότος στους *Μαυρόλυκους* του Μανώλη Σκουλούδη[56] (Α.Κ.Κα. 16.7, 1971)[57] και στη συνέχεια χρησιμοποιεί το ίδιο θέμα στην *Συμφωνία αρ. 6, «Το χρέος»* (τρίτο μέρος). Το εξωμουσικό περιεχόμενο που προβάλλεται εδώ είναι η "υποχρέωση" της παλιγγενεσίας έπειτα από την καταστροφή μέσω της διατήρησης της ιστορικής μνήμης (η οποία εδώ αντιπροσωπεύεται από το θέμα της σκηνικής μουσικής). Υπό μία ευρύτερη έννοια, ο πολιτισμός των ελλήνων Μικρασιατών έδρασε στον ελλαδικό χώρο ακριβώς προς αυτή την κατεύθυνση. Συνεπώς, η συμπερίληψη του έργου του Δραγατάκη ως παράλληλη αναφορά μεταξύ των μελετών περίπτωσης δεν είναι άστοχη. Ένας επιπλέον ιστορικός συσχετισμός ίσως να είναι απαραίτητος: ο Τσαλαχούρης υπήρξε υπότροφος Ανωτέρων Θεωρητικών του Δραγατάκη, και μάλιστα τους συνέδεε σχέση αμοιβαίας εκτίμησης και φιλίας· επιπροσθέτως, είχε παρακολουθήσει, κατά τη διάρκεια της μαθητείας του δίπλα στον έμπειρο συνθέτη, τόσο την ολοκλήρωση της *Συμφωνίας αρ. 6*[58] όσο και την πρώτη

[53] Αναλυτική παρουσίαση του έργου πραγματοποιείται στο: Μαγδαληνή Καλοπανά, «Ο Διαγωνισμός Σύνθεσης του 1991 με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους», στο: 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, σ. 159-184. Βλ. επίσης σχετικά: Γιώργος Λεωτσάκος, «Αναφορά στη Συμφωνία αρ. 6, «Το χρέος» (1989), του Δημήτρη Δραγατάκη», *Μουσικολογία* 9, 1997, σ. 207-210.

[54] Η παρτιτούρα ανακτήθηκε από το «Αρχείο Δημήτρη Δραγατάκη», https://www.dimitrisdragatakis.com/product-page/symphony-no-6-to-chreos-the-duty-1989.

[55] Οι προσφυγικοί πληθυσμοί που κινήθηκαν προς τα Επτάνησα και η εφεξής μουσική συμπόρευσή τους ειδικότερα στο θέμα της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής, υπό τον συνήθη χαρακτηρισμό «Κρητο-επτανησιακό μέλος», είναι ένα θέμα το οποίο έχει απασχολήσει την έρευνα των τελευταίων δεκαετιών. Αναλυτική προσέγγιση του ζητήματος πραγματοποιείται στο: Κώστας Καρδάμης, «Εκκλησιαστική Μουσική», στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, τόμος Α΄, Ωδείον Αθηνών, Αθήνα 2022, σ. 190-201.

[56] Το θεατρικό έργο 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».

[57] Το θέμα εκτελείται πανομοιότυπα από την κρητική λύρα σαράντα τέσσερις φορές, στην πέμπτη θεατρική εικόνα του Α΄ μέρους της παράστασης. Στο πρόγραμμα (Εθνικό Θέατρο, 1-3 Οκτωβρίου 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».

[58] «Παρακολούθησα μαθήματα φούγκας με τον Δημήτρη Δραγατάκη […]. Για πολύ καιρό ασχολούμασταν μόνο με την έκθεση της φούγκας. Συνέθετε τότε την *Έκτη* του Συμφωνία και ομολογώ πως με ενδιέφερε πολύ περισσότερο» (Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Σκέψεις για τη λύπη του χρόνου, με αφορμή την πρώτη παγκόσμια εκτέλεση του ομώνυμου έργου: «Συμφωνία αρ. 3, opus 45»*, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ. 46-47).

εκτέλεσή της (29 Μαΐου 1998, ΚΟΑ – Β. Φιδετζής).[59] Η βιωμένη εμπειρία χρήσης θεματικού υλικού ευθέως αναφερόμενου στον ελληνικό μουσικό πολιτισμό από τον δάσκαλο άσκησε πιθανώς την επίδρασή της στη διαχείριση των δημοτικών μελωδιών από τον Τσαλαχούρη.

<table>
<tr><td>ΜΕΤΡΑ</td><td colspan="2">1-10</td><td>11-23</td><td>24-28</td><td>29-32</td><td colspan="2">33-35</td><td>36-65</td><td>66-69</td><td>70-76</td></tr>
<tr><td>I. Adagio</td><td colspan="2">Έκθεση
(θέμα α)</td><td>Επεξεργασία
(θέμα α)</td><td>Έκθεση
(θέμα β)</td><td>Επεξεργασία
(θέμα β)</td><td colspan="2">Επανέκθεση
(θέμα β)</td><td>Επεξεργασία
θεμάτων α & β</td><td>Επανέκθεση
(θέμα α)</td><td>Coda
(θέμα β)</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">1-10</td><td>11-94</td><td>95-105</td><td>105-160</td><td colspan="2">160-164</td><td>165-177</td><td>177-195</td><td></td></tr>
<tr><td>II. Vivace</td><td colspan="2">Μοτίβο α, μοτίβο β
(από θέμα α και θέμα β αντίστοιχα)</td><td>Ανάπτυξη
(συν ρυθμικό μοτίβο από πρώτο μέρος)
ΤΕΧΝΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΜΕΝΗΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗΣ</td><td>Επανέκθεση
(μοτίβο α, μοτίβο β, ρυθμικό μοτίβο)</td><td>Ανάπτυξη
(μοτίβο α, μοτίβο β, ρυθμικό μοτίβο)</td><td colspan="2">Θέμα γ</td><td>Επεξεργασία θέματος γ συν στοιχεία μοτίβων α και β</td><td>Coda</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">1-24</td><td>25-41</td><td>42</td><td>43-84</td><td colspan="2">85-97</td><td>98-103</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>III. Lento</td><td colspan="2">Έκθεση</td><td>Ανάπτυξη 1</td><td>Λύρα (θέμα)</td><td>Ανάπτυξη 2</td><td colspan="2">Επανέκθεση</td><td>Coda</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="11"></td><td>1-3</td><td>Εισαγωγή</td><td rowspan="11">Επεξεργασία στοιχείων θεμάτων α & β
συν ρυθμικό μοτίβο πρώτου μέρους</td><td rowspan="11"></td><td rowspan="11">44-46: θέμα λύρας στα βιολοντσέλα (λύδιο τετράχορδο από σολ♭: σολ♭ – ρε♭)

47-84: Επεξεργασία θέματος λύρας</td><td>85</td><td>Λύρα (θέμα)</td><td rowspan="11">Μοναδικό σημείο όπου συνηχεί η λύρα (θέμα) με (ήπια) ορχηστρική συνοδεία</td><td rowspan="11"></td><td rowspan="11"></td></tr>
<tr><td>4</td><td>Λύρα (θέμα)</td><td rowspan="2">86-90</td><td rowspan="2">Στοιχεία θεμάτων α & β</td></tr>
<tr><td>5-6</td><td>Στοιχείο εισαγωγής (2 μέτρα)</td></tr>
<tr><td>7</td><td>Λύρα (θέμα)</td><td rowspan="2">91</td><td rowspan="2">Λύρα (θέμα)</td></tr>
<tr><td>8-12</td><td>Λύδιο τετράχορδο στα έγχορδα</td></tr>
<tr><td>13</td><td>Λύρα (θέμα)</td><td rowspan="2">92-96</td><td rowspan="2">Στοιχεία θεμάτων α & β</td></tr>
<tr><td>14-17</td><td>Στοιχεία θεμάτων α & β</td></tr>
<tr><td>18</td><td>Λύρα (θέμα)</td><td rowspan="2">97</td><td rowspan="2">Λύρα (θέμα)</td></tr>
<tr><td>19-23</td><td>Στοιχεία θεμάτων α & β</td></tr>
<tr><td>24</td><td>Λύρα (θέμα)</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">1-10</td><td colspan="2">11-131</td><td colspan="4">132-180</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">IV. Allegro molto</td><td>1</td><td>Εισαγωγή</td><td colspan="2" rowspan="3">Ανάπτυξη 1
Επεξεργασία θέματος γ (ολόκληρου και τμηματικά)
μ. 110: εισαγωγή ρυθμικού μοτίβου πρώτου μέρους</td><td colspan="4" rowspan="3">Ανάπτυξη 2
Επεξεργασία θέματος λύρας
Αναστροφή διατονικού λύδιου τετραχόρδου → δώριο τετράχορδο (αντιμετάθεση ημιτονίου)</td><td rowspan="3"></td><td rowspan="3"></td><td rowspan="3"></td></tr>
<tr><td>2-4</td><td>Θέμα γ</td></tr>
<tr><td>3-10</td><td>Τμηματικές επαναλήψεις θέματος</td></tr>
</table>

Πίνακας 3: Δημήτρη Δραγατάκη, *Συμφωνία αρ. 6, «Το χρέος»* (1989), Α.Κ.Κα. 1.10: δομή

Η συμφωνική χρήση του θέματος της σκηνικής μουσικής στη *Συμφωνία αρ. 6* αντιστοιχεί σε ένα *διακείμενο* με σημαντικές ομοιότητες με τα έργα τα οποία αναλύθηκαν προηγουμένως. Η αδιατάρακτη παράθεση της αρχικής μορφής του θέματος από την κρητική λύρα – όργανο που απρόσμενα συμπεριλαμβάνεται και καθηλωτικά αντιπαρατίθεται στον ορχηστρικό όγκο – εξελίσσεται ταυτόχρονα με τη

[59] «Όταν δε παίχτηκε η 6η Συμφωνία, βράχνιασα από τα πολλά "Μπράβο" που φώναζα στο τέλος… Πριν αρχίσει η συναυλία, τον είχα δει στο Φουαγιέ και είχε τρομερή αγωνία, και όταν με είδε μου λέει: "Α, ήρθατε;". Δεν νομίζω ότι υπήρχε άλλος τέτοιος δάσκαλος…» (από συνέντευξη του Φίλιππου Τσαλαχούρη στη Μαγδαληνή Καλοπανά, Τετάρτη, 24 Ιανουαρίου 2007, Αίθουσα 33 του Ωδείου Αθηνών).

σταδιακή ενσωμάτωσή του στην ορχηστρική γραφή. Η μορφή του αντίστοιχου (τρίτου) μέρους είναι υβριδική: μία ιδιοσυγκρασιακή σονάτα, όπου η έκθεση και η επανέκθεση φέρουν μικροδομικά στοιχεία μορφής ροντώ, χάρη στην «τακτική επαναφορά του κυρίου θέματος», το οποίο «επανέρχεται σχεδόν πάντοτε αυτούσιο», «έπειτα από τη μεσολάβηση ενός ή περισσοτέρων επεισοδίων (συνήθως βασισμένων, κατά το μάλλον ή ήττον, στο υλικό του κυρίου θέματος)».[60]

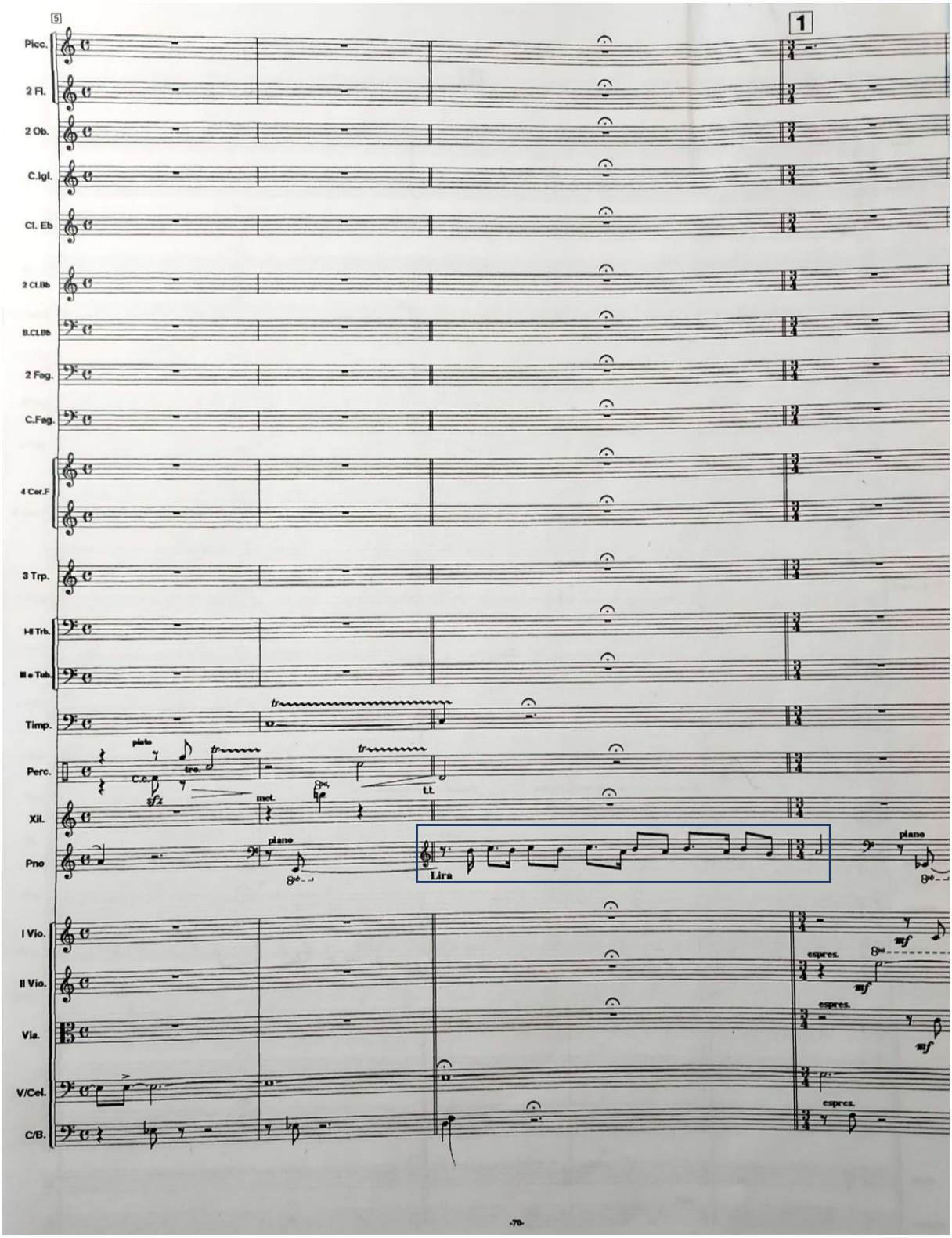
Συνολικά, στην *Έκτη συμφωνία* παρατηρείται μια μετακίνηση από ένα ελεύθερα ατονικό ιδίωμα, στο πρώτο και το δεύτερο μέρος – όπου κυριαρχούν ένα σύντομο θέμα διαδοχικής δευτέρας και ενάτης μικρής (α) και ένα χρωματικό φθογγικό σύνολο (β: σολ – σι♭ – ντο♯ – μι♭ – ρε) – προς την τονικότητα του θέματος της λύρας (λύδιο τετράχορδο: ντο – σι – λα – σολ)· στο τέταρτο μέρος, εξάλλου, κυριαρχεί ένα χαρακτηριστικό χρωματικό θέμα (γ) με αξιοποίηση όλων των φθόγγων – πλην του ντο – εντός του διαστήματος μίας ελαττωμένης πέμπτης (λα – μι♭) σε διαστήματα δευτέρας και τρίτης, ενώ, στο πλαίσιο της κυκλικότητας, το θέμα της λύρας επανακάμπτει, κλείνοντας το έργο.

Τα μέρη της συμφωνίας αναπτύσσονται σε ιδιοσυγκρασιακές μορφές σονάτας με ιδιαίτερα εκτενείς αναπτύξεις, οι οποίες όλες – πλην του τέταρτου μέρους[61] – κλείνουν με coda. Το τρίτο μέρος, Lento, είναι το μοναδικό μέσα στην *Συμφωνία αρ. 6*, όπου η θεματική ιδέα δεν παραλλάσσεται ούτε στο ελάχιστο από τον φορέα της (κρητική λύρα), παρά επαναλαμβάνεται έξι φορές στην έκθεση και τρεις στην επανέκθεση. Τα παραθέματα της λύρας πραγματοποιούνται κάθε φορά σε απόλυτη σχεδόν σιγή της ορχήστρας, η οποία έπειτα από κάθε εμφάνιση του θέματος ενσωματώνει σταδιακά στοιχεία αυτού στο ατονικό υλικό που η ίδια φέρει, για να καταλήξει στην δεύτερη ανάπτυξη του τρίτου μέρους να διατυπώσει το ίδιο το θέμα στα βιολοντσέλα (με το λύδιο τετράχορδο από σολ♭). Το θέμα της λύρας επανέρχεται τροποποιημένο στη δεύτερη ανάπτυξη του τέταρτου μέρους, με την οποία ολοκληρώνεται η *Συμφωνία αρ. 6* (με αντιμετάθεση του ημιτονίου και μετατροπή του λύδιου τετραχόρδου σε δώριο).

Χαρακτηριστική σε όλο το έργο και ιδίως στο πρώτο και το δεύτερο μέρος είναι η τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής, μέσα από την οποία τα αρχικά μοτίβα ανασυντίθενται διαρκώς. Μακροδομικά μπορούμε να μιλήσουμε για μία σειρά από χρωματικά θέματα (α, β, γ) και ένα διατονικό θέμα (της λύρας). Η αντιπαράθεση αυτών των δύο ομάδων γίνεται ιδιαίτερα σαφής στα μέρη ΙΙΙ και ΙV. Οι επαναλήψεις υλικού και από τις δύο ομάδες (συμπεριλαμβανομένου ενός ρυθμικού μοτίβου) ανάμεσα στα μέρη λειτουργούν ως πολλαπλές επωδοί και προσδίδουν ενότητα σε μία – υβριδική μεν, σύνθετη και συνεπή δε – δομή.

[60] «Μορφή ροντώ», στο: Φούλιας, ό.π., σ. 167.

[61] Σύμφωνα με τον Φίλιππο Τσαλαχούρη: «[…] Αυτό που μπορώ να πω για τη μουσική του είναι ότι η μουσική του δεν εξηγείται με μουσικούς όρους, δηλαδή αν στα έργα του αναλωθείς να ψάχνεις σειρές και μορφές, θα χάσεις την ουσία. Η μουσική του είναι χειρονομίες. […] Θυμάμαι μόνο μια κουβέντα, για το «Χρέος» – μου έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση που τελειώνει ξαφνικά. Του λέω: "Και αυτό το finale, τόσο σύντομο…"· μου λέει: "Ναι, έπρεπε να τελειώσει". Έτσι κατάλαβα και πάλι τη χειρονομία του: έφτιαξε ένα τυπικό finale» (από συνέντευξη στη γράφουσα, ό.π.).



Εικόνα 3: Δημήτρη Δραγατάκη, *Συμφωνία αρ. 6, «Το χρέος»* (1989), Α.Κ.Κα. 1.10: το θέμα της λύρας

Συμπεράσματα

Κατόπιν των αναλύσεων των έργων που προηγήθηκαν, είναι σκόπιμη η συνοπτική αναφορά στα στοιχεία του *διακείμενου*, τα οποία δίνουν έμφαση στη διασύνδεση με το *συγκείμενο* του μικρασιατικού πολιτισμού.

Τα θέματα που χρησιμοποιούν ο Τσαλαχούρης και ο Κωνσταντινίδης αποτυπώνουν σαφείς μελωδίες παραδοσιακών τραγουδιών (σε αντίθεση με το σπάραγμα του Δραγατάκη). Χαρακτηριστική είναι η ασύμμετρη δόμηση των φράσεων των κυρίαρχων θεμάτων: φράση τριών και πέντε μέτρων για το θέμα του Τσαλαχούρη (τρίτο μέρος)· ασύμμετρες φράσεις α και β του θέματος με επανάληψη (αββ), μη συνήθη στην έντεχνη μουσική, για τον Κωνσταντινίδη (πρώτο μέρος, θέμα α).

Ως προς τις κλίμακες, εντοπίστηκε ευρεία χρήση τρόπων της ελληνικής παράδοσης – οι οποίοι αντιστοιχίστηκαν με βυζαντινούς ήχους και αραβικά μακάμ – σε συνδυασμό με το αρμονικό ευρωπαϊκό λεξιλόγιο. Ενδεικτικά επαναλαμβάνεται εδώ η επιλογή διατονικών και χρωματικών κλιμάκων της ελληνικής παράδοσης: Ήχος Β΄ μαλακός χρωματικός από σι, με περιστασιακή μετακίνηση στο σκληρό χρωματικό άνω τετράχορδο στις *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες* (τρίτο μέρος), καθώς και η διατονική ελάσσων, η επονομαζόμενη και νησιώτικη κλίμακα (αντίστοιχη της ευρωπαϊκής φυσικής ελάσσονος), για το χαρακτηριστικό θέμα α της *Μικρασιατικής ραψωδίας* (πρώτο μέρος – Preludio). Η περίπτωση του διατονικού λύδιου τετραχόρδου του Δραγατάκη διαφοροποιείται εκ νέου.

Ως προς τα ρυθμικά στοιχεία που σχετίζονται με την παράδοση, ο Τσαλαχούρης εντάσσει το ευρέως χρησιμοποιούμενο στην ανατολική Μεσόγειο ρυθμικό σχήμα «Ντουγιέκ» της οθωμανικής μουσικής (♪ ♩ ♪ ♩ ♩) σε μέτρο 4/4 (τρίτο μέρος), ενώ στον Κωνσταντινίδη είναι εμφατική η παρουσία ζευγών δεκάτων έκτων, σε διασύνδεση με τις παραλλαγές του παραδοσιακού «τικ» του Πόντου, και του παρεστιγμένου ογδόου που ακολουθείται από δέκατο έκτο, σε διασύνδεση με τον χορό «κότσαρι» (πρώτο μέρος)· σημειώνεται ότι το παρεστιγμένο όγδοο που ακολουθείται από δέκατο έκτο στον Δραγατάκη αντιστοιχίζεται στον κρητικό πεντοζάλη. Σε κάθε περίπτωση, μέσω των ρυθμικών σχημάτων επιτυγχάνονται διασυνδέσεις με την ελληνική παράδοση, περισσότερο ή λιγότερο εμφατικές.

Η ορχηστρική γραφή παρουσιάζει δεξιοτεχνικό, διαυγή και υποβλητικό ηχοχρωματικό χειρισμό (ενορχηστρωτικές παραλλαγές ως τεχνική επεξεργασίας στη *Μικρασιατική ραψωδία*), και ευφυείς επιλογές συνδυασμών που τονίζουν το συγκείμενο των έργων: gran cassa ως αναφορά στο παραδοσιακό νταούλι στον Τσαλαχούρη, κρητική λύρα εντός του συμφωνικού συνόλου στον Δραγατάκη.

Στο σημείο αυτό οφείλει επίσης να αναφερθεί η αξιοποίηση της παραλλαγής ως βασικής τεχνικής επεξεργασίας του θεματικού υλικού, με επιμέρους διακυμάνσεις και ιδιαιτερότητες (παραλλαγή ως προς την τονικότητα, την υφή και τη μελωδία στον Τσαλαχούρη, ενορχηστρωτική παραλλαγή στον Κωνσταντινίδη, αναπτυσσόμενη παραλλαγή στην επιπρόσθετη περίπτωση του Δραγατάκη).

Οι δομές των μερών των έργων αναδεικνύουν ως πρωταγωνίστριες τις ιδιοσυγκρασιακές μορφές σονάτας και τις τριμερείς μορφές. Μακροδομικά, ωστόσο, το στοιχείο το οποίο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η επαναληπτικότητα, με την έννοια της κυκλικότητας που παρουσιάζει η συνολική δομή των έργων. Η χρήση μιας χαρακτηριστικής μελωδίας – καθώς και επιμέρους επαναλαμβανόμενων στοιχείων – ως επωδού, τόσο μέσα στο πλαίσιο του ίδιου μέρους (Δραγατάκης) όσο και στο σύνολο του έργου (Κωνσταντινίδης, Δραγατάκης), προσδίδει ιδιαίτερους συσχετισμούς στα έργα που μελετήθηκαν. Στις *Τρεις χορευτικές μικρασιατικές εικόνες* μπορεί επίσης να επισημανθεί η επίμονη διαφοροποιημένη επαναληπτικότητα του θέματος μέσα σε κάθε

μέρος, με τη χρήση πολυφωνικής προέλευσης τεχνικών. Σε κάθε περίπτωση, η ομοιότυπη επαναληπτικότητα των μελωδικών φράσεων που παραπέμπουν στην μικρασιατική – και ευρύτερα ελληνική – παράδοση συνιστά ένα στοιχείο αναγνωρισιμότητας του πρωτότυπου υλικού και των ρητών και άρρητων συνδηλώσεών του.

Τα περιγραφέντα χαρακτηριστικά ορίζουν τα γνωρίσματα μίας κοινής γλώσσας μεταξύ των συνθετών των συγκεκριμένων μελετών περίπτωσης για την προσέγγιση του μουσικού πολιτισμού του μικρασιατικού ελληνισμού. Αντίστοιχα στοιχεία, αν και διαφοροποιημένα σε επιμέρους παραμέτρους της μουσικής σύνθεσης – κυρίως ως προς τις χρησιμοποιούμενες δάνειες μελωδίες και τις συνακόλουθες κλίμακες – εντοπίστηκαν και στην αναφορά του Δραγατάκη στον ελληνικό πολιτισμό εν γένει.

Στο σημείο αυτό οφείλουμε σαφώς να λάβουμε υπόψη και την ευρύτερη αφομοίωση της παραδοσιακής μουσικής στην έντεχνη ελληνική δημιουργία. Σύμφωνα με την Αναστασία Σιώψη, η παραπομπή στη μουσική παράδοση στο έργο των συνθετών αποτελεί «μέσο προσέγγισης της "ελληνικότητας" μετά το 1922».[62] Με λίγα λόγια, «αυτούσιες δημοτικές ή δημοτικοφανείς μελωδίες αναπτύσσονται κυρίως μέσω ομοφωνικής υφής – που αφορά στην αντίληψη της μελωδικής γραμμής – σε σύντομες ενότητες ή μέρη».[63] Στην πραγματικότητα, η χρήση αυθεντικού μουσικού υλικού υπήρξε ένας τομέας που απασχόλησε ιδιαίτερα τους έλληνες συνθέτες κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα.[64] Με βάση, εξάλλου, την κατηγοριοποίηση των έργων της νεοελληνικής μουσικής με στοιχεία "εθνικής" ταυτότητας που προτείνει ο Γιώργος Σακαλλιέρος, τα έργα τα οποία αναλύθηκαν ανωτέρω ως μελέτες περίπτωσης εντάσσονται στην πρώτη κατηγορία, για την οποία επισημαίνονται ως χαρακτηριστικά η «ήπια και σύντομη επεξεργασία», η «ανανέωση του υλικού μέσω αρμονικής, ρυθμικής και ενορχηστρωτικής πλοκής» και η χρήση παρατακτικών – μη έντονα αναπτυξιακών – μορφών.[65] Σκόπιμη, επίσης, θα ήταν στο σημείο αυτό η αναφορά στην ανάλογη τακτική της προσέγγισης των παραδοσιακών μελωδιών στα τραγούδια της έντεχνης ελληνικής δημιουργίας,[66] με περισσότερο προβεβλημένη και πολυσύνθετη περίπτωση αυτή του Μανώλη Καλομοίρη, όπως αναλύεται από τον Νίκο Μαλιάρα.[67]

Συνολικά, η απάντηση στα ερευνητικά ερωτήματα προσέφερε αφενός τον εντοπισμό μιας ομάδας έργων αναφερόμενων στον μικρασιατικό ελληνισμό – διαμοιρασμένων σε ακαδημαϊκά, δημόσια και ιδιωτικά αρχεία – και αφετέρου προσδιόρισε ενδεικτικά μουσικά μέσα ενσωμάτωσης και επικοινωνίας του μουσικού κεφαλαίου που προσδιορίζει τον μικρασιατικό ελληνισμό (παραδοσιακή μουσική και αστικό τραγούδι).

[62] Αναστασία Σιώψη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη* Καλομοίρη, Παπαγρηγορίου – Νάκας (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 4), Αθήνα 2003, σ. 20.

[63] Γιώργος Σακαλλιέρος, «Εφαρμογές ανάλυσης σε έργα νεοελληνικής μουσικής με στοιχεία "εθνικής" ταυτότητας: κριτήρια, αισθητικές κατευθύνσεις, θεωρία και μεθοδολογία», στο: Κώστας Τσούγκρας (επιμ.), *Μουσική θεωρία και ανάλυση – μεθοδολογία και πράξη* (Πρακτικά συμποσίου, 29 Σεπτεμβρίου – 1 Οκτωβρίου 2006, Θέρμη Θεσσαλονίκης), Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 56-63: 58.

[64] Βλ. ενδεικτικά: Katy Romanou, "Local traditions and Western influence", στο: Katy Romanou (επιμ.), *Aspects of Greek and Serbian Music*, Edition Orpheus, Athens 2007, σ. 155-170. Για τη χρήση παραδοσιακού υλικού στο πλαίσιο της Εθνικής Σχολής Μουσικής, βλ. Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990.

[65] Σακαλλιέρος, «Εφαρμογές ανάλυσης σε έργα νεοελληνικής μουσικής…», ό.π., σ. 58.

[66] Βλ. σχετικά: Ιωάννης Φούλιας, «Το τραγούδι για φωνή και πιάνο στην Ελληνική Έντεχνη Μουσική», 15.08.2008, http://users.uoa.gr/~foulias/txtf/Greek_art_song.htm.

[67] Νίκος Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαγρηγορίου – Νάκας (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 1), Αθήνα 2001.

Η πιανιστική γραφή του Γεωργίου Πονηρίδη (1887-1982) από τα *Δύο πρελούδια* (1916) έως τον κύκλο *Αττικές σουίτες* (1937)

Ξένια Κωνσταντινίδου

Εισαγωγικά

Ο Γεώργιος Πονηρίδης γεννιέται στη Χαλκηδόνα της Κωνσταντινούπολης το 1887[1] και αφήνει την τελευταία του πνοή σε αθηναϊκή κλινική το 1982.[2] Σημαντική επίδραση στην διαμόρφωση της συνθετικής του γραφής ασκούν η ελληνική, η γαλλική αλλά και η βυζαντινή μουσική παράδοση, με την οποία έρχεται σε επαφή στον ναό της Αγίας Ευφημίας, ως μαθητής της σχολής βυζαντινής μουσικής και μεταγενέστερα ως μέλος του χορού.[3] Όπως αναφέρει ο Θωμάς Ταμβάκος, ο Πονηρίδης «αγάπησε τη βυζαντινή μουσική ανακαλύπτοντας σε αυτή μια σημαντική πηγή συνθετικής έμπνευσης που την προσάρμοσε σε νέα συνθετικά ιδιώματα και τεχνικές (ανιχνεύεται σε περισσότερα από 40 μουσικά έργα του)».[4] Ο Δημήτριος Α. Χαμουδόπουλος, σε άρθρο που γράφει λίγο καιρό μετά την εκδημία του Πονηρίδη στο περιοδικό *Νέα Εστία*, αναφέρει: «Η βυζαντινή μουσική με τους "ήχους" της και τη μελωδική γραμμή της μιλούσε πάντα στην ψυχή του όταν, παιδί ακόμα, τραγουδούσε στην εκκλησιαστική χορωδία της παλιάς εκκλησίας της Αγίας Ευφημίας. Από τότε ένιωθε μίαν ώθηση προς τη μουσική, που έγινε πραγματικότητα, όταν σε ηλικία 14 ετών άφησε την πατρίδα για να αφοσιωθεί στη μελέτη της Τέχνης αυτής, στη Δύση».[5]

Ο Πονηρίδης αφομοιώνει τη γαλλική μουσική παράδοση μαθητεύοντας στην Schola Cantorum (1919-1925) δίπλα στον Albert Roussel (ενορχήστρωση) και τον Vincent d'Indy (ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση). Παράλληλα, όπως μας πληροφορεί η Αλέκα Συμεωνίδου, «η γνώση της βυζαντινής μουσικής και η αγάπη του για το μονοφωνικό εκκλησιαστικό μέλος τον ώθησαν να εμβαθύνει και στο δυτικό γρηγοριανό μέλος, το οποίο μελέτησε με τον Amédée Gastoué»[6] στην ίδια σχολή. Ο Γιάννης Μπελώνης, στο βιβλίο του *Η μουσική δωματίου στην Ελλάδα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*,[7] αναφέρει επίσης ότι «τόσο ο Βάρβογλης, όσο και άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, όπως ο Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935) και ο Πέτρος Πετρίδης (1892-1977), οι οποίοι διέμειναν και σπούδασαν στο Παρίσι στις αρχές του 20ού αιώνα [στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας εγκαταστάθηκε στο Παρίσι και ο Γεώργιος Πονηρίδης], είχαν την τύχη να ζήσουν στο μεγαλύτερο ίσως πνευματικό κέντρο της περιόδου».

[1] Γεώργιος Κωνστάντζος, Θωμάς Ταμβάκος, Αθανάσιος Τρικούπης, «Πονηρίδης Γεώργιος», *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας – Θράκης, Αλεξανδρούπολη 2014, σ. 243.

[2] Στην εφημερίδα *Τα Νέα*, στη στήλη «Ακούω… Βλέπω», γίνεται αναφορά στον θάνατο του Γεωργίου Πονηρίδη, με τίτλο «Ο συνθέτης που έφυγε», Αθήνα, 2 Απριλίου 1982, σ. 2.

[3] Κωνστάντζος κ.ά., ό.π., σ. 243.

[4] Στο ίδιο, σ. 243.

[5] Δημήτριος Α. Χαμουδόπουλος, «Γεώργιος Πονηρίδης», *Νέα Εστία* 111, Αθήνα, 1 Μαΐου 1982, σ. 616-617.

[6] Αλέκα Συμεωνίδου, «Γεώργιος Πονηρίδης», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 350. Ο Amédée Gastoué (1873-1943) ήταν συνθέτης, μουσικολόγος και οργανίστας.

[7] Γιάννης Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου στην Ελλάδα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Η περίπτωση του Μάριου Βάρβογλη (1885-1967)*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2012, σ. 168.

Η μουσική εργογραφία του Πονηρίδη παραμένει κατά κύριο λόγο ανεξερεύνητη. Σύμφωνα με τις πηγές, κοινός τόπος είναι η διαπίστωση ότι το συνθετικό του έργο είναι επηρεασμένο από τα σύγχρονα ρεύματα της εποχής του, ιδιαίτερα της γαλλικής μουσικής,[8] ότι μετεξελίσσεται υφολογικά στα μεταγενέστερα έργα του και ότι διατηρεί σταθερά το βυζαντινό στοιχείο στη μουσική του. Έτσι, συναντάμε αναφορές που κάνουν λόγο για νεοκλασικές επιρροές,[9] για χρήση τροπικών μελωδιών και αφομοίωση της σειραϊκής τεχνικής,[10] για πολυτροπικότητα, εξευγενισμένους ρυθμούς, αντανάκλαση του ελληνισμού και της βυζαντινής μουσικής,[11] ενώ ο ίδιος χαρακτηρίζει ως «απόλυτα διάφωνο» το ύφος των έργων του της δεκαετίας του ’70.[12] Παρ’ ότι οι χαρακτηρισμοί αυτοί δεν αναφέρονται αμιγώς στο πιανιστικό του έργο, δεν μπορούμε να μην εικάσουμε ότι αυτοί αντανακλώνται και σε αυτό. Ο Νίκος Μαλιάρας αναφέρει στο λήμμα για τον Γεώργιο Πονηρίδη στο *Grove Music Online* ότι το έργο του ούτε έχει μελετηθεί ούτε ερμηνεύεται συχνά, ότι η προσωπικότητά του αναπτύχθηκε στο πνεύμα και την ιδεολογία της Ελληνικής Εθνικής Σχολής και ότι το πρώιμο και μεγαλύτερο μέρος της δημιουργικότητάς του πρέπει να κατηγοριοποιηθεί σε αυτό το πλαίσιο. Παρ’ όλα αυτά, η μακρά παραμονή του στη Γαλλία και στο Βέλγιο άσκησαν σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση μιας κοσμοπολίτικης προσωπικότητας, καθώς ο ίδιος ήρθε εκεί σε επαφή με ποικίλες αισθητικές προσεγγίσεις, διαφορετικές τεχνοτροπίες αλλά και νέες τεχνικές συνθέσεως. Το έργο του χαρακτηρίζεται από ένα προσωπικό ύφος, το οποίο εμπεριέχει τροπικά στοιχεία παραδοσιακών κλιμάκων και μελωδιών, έντονη χρωματικότητα, συχνή χρήση χαρακτηριστικών ελληνικών μέτρων και ρυθμών, γαλήνια και γνήσια αυτοσυγκράτηση, υποδεικνύοντας μια ευαίσθητη φύση.[13]

Η πιανιστική γραφή του Γεωργίου Πονηρίδη από τα *Δύο πρελούδια* (1916) έως τον κύκλο *Αττικές σουίτες* (1937)

Η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί να συμβάλει στην ιστορική τοποθέτηση του πιανιστικού ιδιώματος του συνθέτη, έτσι όπως αυτό εκφράζεται στα έργα της περιόδου μεταξύ των ετών 1916 και 1937. Αυτό το χρονικό διάστημα ορίζει και την παραμονή του Πονηρίδη στο εξωτερικό, καθώς έναν χρόνο αργότερα, εξαιτίας των πολιτικο-οικονομικών καταστάσεων της εποχής, επιστρέφει στην Ελλάδα. Βασική επιδίωξη της εργασίας αποτελούν η ανάδειξη και η τεκμηρίωση των προαναφερθεισών αναφορών, όπου αυτές εντοπίζονται, σε αυτό καθαυτό το πιανιστικό έργο του Πονηρίδη, ο τρόπος με τον οποίον αυτές εκφράζονται και, τέλος, το κατά πόσον διαπιστώνεται κάποια εξέλιξη στη συνθετική του γραφή.

Μια περιοδολογική οριοθέτηση της ζωής του Πονηρίδη στηριζόμενη σε γεωγραφικά κριτήρια, τα οποία σχετίζονται με τις σπουδές του αλλά και τις απαρχές της συνθετικής του δημιουργικότητας, θα μπορούσε να είναι η εξής: α) πρώτη περίοδος, των Βρυξελλών (1910-1918), β) δεύτερη περίοδος, του Παρισιού (1919-1937), γ) τρίτη περίοδος, των Αθηνών (1938-1982).

[8] Nicolas Slonimsky, “New Music in Greece”, *Writings on Music*, Routledge, New York – London 2005, σ. 73-84.

[9] Willy Apel, “George Poniridy”, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1969, σ. 354.

[10] Συμεωνίδου, ό.π., σ. 350.

[11] Τάκης Καλογερόπουλος, «Πονηρίδης, Γεώργιος», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Εκδόσεις Γιαλλελή, Αθήνα 1998, σ. 146-148.

[12] Κωνστάντζος κ.ά., ό.π., σ. 249.

[13] Nikos Maliaras, λήμμα “Poniridis, Georgios”, στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2280597 (31 Ιουλίου 2018).

Η πιανιστική εργογραφία του Πονηρίδη (Πίνακας 1) αριθμεί συνολικά τριάντα έργα, εκ των οποίων πέντε δεν έχουν ανευρεθεί (*Παραλλαγές αρ. 2*, *Τέσσερα πρελούδια*, *Τριλογία αρ. 1*, *αρ. 2* και *αρ. 3*) και δύο είναι ατελή (*Όνειρο*, *Μότο περπέτουο*). Εύκολα μπορούμε να παρατηρήσουμε από τον πίνακα ότι το «ελληνικό» στοιχείο, ως εξωμουσική αναφορά, μπορεί να εντοπιστεί στους τίτλους κάποιων έργων είτε σε άμεσο επίπεδο, όπου εμπεριέχεται η λέξη «ελληνικό», όπως στα έργα *Δύο ελληνικοί χοροί* και *Ελληνικοί ρυθμοί*, είτε ως έμμεση αναφορά με τη χρήση αρχαιοελληνικών λέξεων στους τίτλους, όπως στις *Αττικές σουίτες*, στις *Ευρυθμίες* και στις *Ευμολπίες.*[14]

Κατάλογος πιανιστικών έργων Γεωργίου Πονηρίδη (1887-1982)

Τίτλος	**Χρονολογία σύνθεσης**	**Έκδοση / σχόλια**
1. *Δύο πρελούδια*	1916	Maurice Sénart, Paris 1924 Salabert, Paris 1949
2. Μικρή σουίτα	1920	
3. *Σονάτα*	1921	
4. *Σκέρτσο*	1922	
5. *Δύο ελληνικοί χοροί*	1923	Oxford University Press, London 1926
6. *Ελληνικοί ρυθμοί*	1924	Maurice Sénart, Paris 1928
7. *Αττική σουίτα αρ. 1*	1937	
8. *Αττική σουίτα αρ. 2*	1937	
9. *Αττική σουίτα αρ. 3*	1937	
10. *Όνειρο*	1943	Ατελές
11. *Πρελούδιο και χορός*	1947	
12. *Παραλλαγές αρ. 2*	1956	Δεν έχει ανευρεθεί
13. *Ευρυθμία αρ. 1*	1956	
14. *Ευρυθμία αρ. 2*	1956	
15. *Τέσσερα πρελούδια*	1957	Δεν έχει ανευρεθεί
16. *Σονάτα «Αιολική» αρ. 1*	1961	
17. *Σονάτα αρ. 2*	1962	
18. *Ευρυθμία αρ. 3*	1965	
19. *Ευμολπία αρ. 1*	1965	
20. *Ευμολπία αρ. 2*	1966	
21. *Σονάτα αρ. 3*	1968	
22. *Ευμολπία αρ. 3*	1969	
23. *Ευμολπία αρ. 4*	1969	
24. *Ευρυθμία αρ. 4*	1971	
25. *Ευρυθμία αρ. 5*	1971	
26. *Τριλογία αρ. 1*	1961-1974	Δεν έχει ανευρεθεί
27. *Τριλογία αρ. 2*	1961-1974	Δεν έχει ανευρεθεί
28. *Τριλογία αρ. 3*	1961-1974	Δεν έχει ανευρεθεί
29. *Τριλογία αρ. 4*	1974	
30. *Μότο περπέτουο*	1976	Ατελές

Πίνακας 1: Γεώργιος Πονηρίδης (1887-1982), πιανιστική εργογραφία

Τα έργα *Δύο πρελούδια* (1916), *Δύο ελληνικοί χοροί* (1923), *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), *Αττική σουίτα αρ. 1* (1937), *Παραλλαγές αρ. 2* (1956), *Τέσσερα πρελούδια* (1957) και

[14] Μολπή: άσμα, ωδή, τραγούδι.

Σονάτα αρ. 2 (1962) έχουν ηχογραφηθεί από διάφορους πιανίστες. Βασική ερμηνεύτρια στις ηχογραφήσεις αυτές υπήρξε η πιανίστρια και σύντροφος του συνθέτη Μαρία Φραντζέσκου (1971, 1974), ενώ ακολούθησαν οι Νίκος Κωνσταντινίδης (1974), Γιώργος Χατζηνίκος (1988) και Αθηνά Φυτίκα (2013).[15] Επίσης, τρία έργα εκδόθηκαν από τους γαλλικούς μουσικούς οίκους Maurice Sénart και Salabert αλλά και από την Oxford University Press.

Μέχρι τον επαναπατρισμό του, το 1938, ο Πονηρίδης συνθέτει εννέα πιανιστικά έργα· πιο συγκεκριμένα, τα *Δύο πρελούδια* (1916), τη *Μικρή σουίτα* (1920), την *Σονάτα* (1921), το *Σκέρτσο* (1922), τους *Δύο ελληνικούς χορούς* (1923), τους *Ελληνικούς ρυθμούς* (1924) και τον κύκλο *Αττικές σουίτες αρ. 1-3* (1937). Στο πλαίσιο αυτής της δημοσίευσης δεν είναι δυνατή η εξέταση και των εννέα έργων· ως εκ τούτου, θα προσεγγιστούν τρία αντιπροσωπευτικά έργα της υπό εξέτασης περιόδου: αρχικά θα εξεταστούν τα *Δύο πρελούδια*, κατόπιν οι *Ελληνικοί ρυθμοί* και, τέλος, η *Αττική σουίτα αρ. 2*.

Δύο πρελούδια (1916)

Τα *Δύο πρελούδια* είναι το μόνο πιανιστικό έργο που ο Πονηρίδης συνθέτει στις Βρυξέλλες, το 1916. Πρόκειται για ένα νεοτονικό έργο με τροπικά χαρακτηριστικά, στο οποίο αντανακλώνται τόσο η ελληνική όσο και η βυζαντινή μουσική παράδοση. Οι παραδόσεις αυτές, πέρα από την έκδηλη ακουστική συσχέτιση που προκύπτει από την υφή, αποτυπώνονται και προσδιορίζονται επίσης ποιητικά στην αρχή των πρελουδίων: στο πρώτο πρελούδιο παρατίθενται οι στίχοι του Κωστή Παλαμά «Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολίτικα, μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα λυπητερά, πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζύ σας…», ενώ στο δεύτερο διαβάζουμε τον στίχο του βυζαντινού ύμνου «Κύριε των Δυνάμεων μεθ' ημών γενού…» («Κύριε των Δυνάμεων, στάσου πλάι μας»). Το έργο αφιερώνεται στην Andrée Sauraly-Thivet, εκδίδεται από τον γαλλικό εκδοτικό οίκο Maurice Sénart το 1924 και ηχογραφείται αρκετά χρόνια αργότερα από την πιανίστρια Μαρία Φραντζέσκου.[16]

Το πρώτο πρελούδιο έχει ασύμμετρο σύνθετο μέτρο 7/8, το οποίο υποδιαιρείται εσωτερικά σε 3/8 και 4/8. Αποτελείται από δύο αντιθετικά μέρη, τα οποία εναλλάσσονται μεταξύ τους διαμορφώνοντας τη μορφή: A-A^1-A^2-B-B^1-A^3-B^2-A^4-A^5-A^6 (Πίνακας 2).

εισαγωγή	A	A^1	A^2	B	B^1	A^3	B^2	A^4	γέφυρα	A^5	A^6
μέτρα: 1-4	5-12	13-28	29-40	41-48	49-56	57-66	67-72	73-88	89-92	93-100	101-121
μι			μι♭	λα♭-ρε♮	μι♭	λα♭	φα♭	λα♭	φα♭	μι	

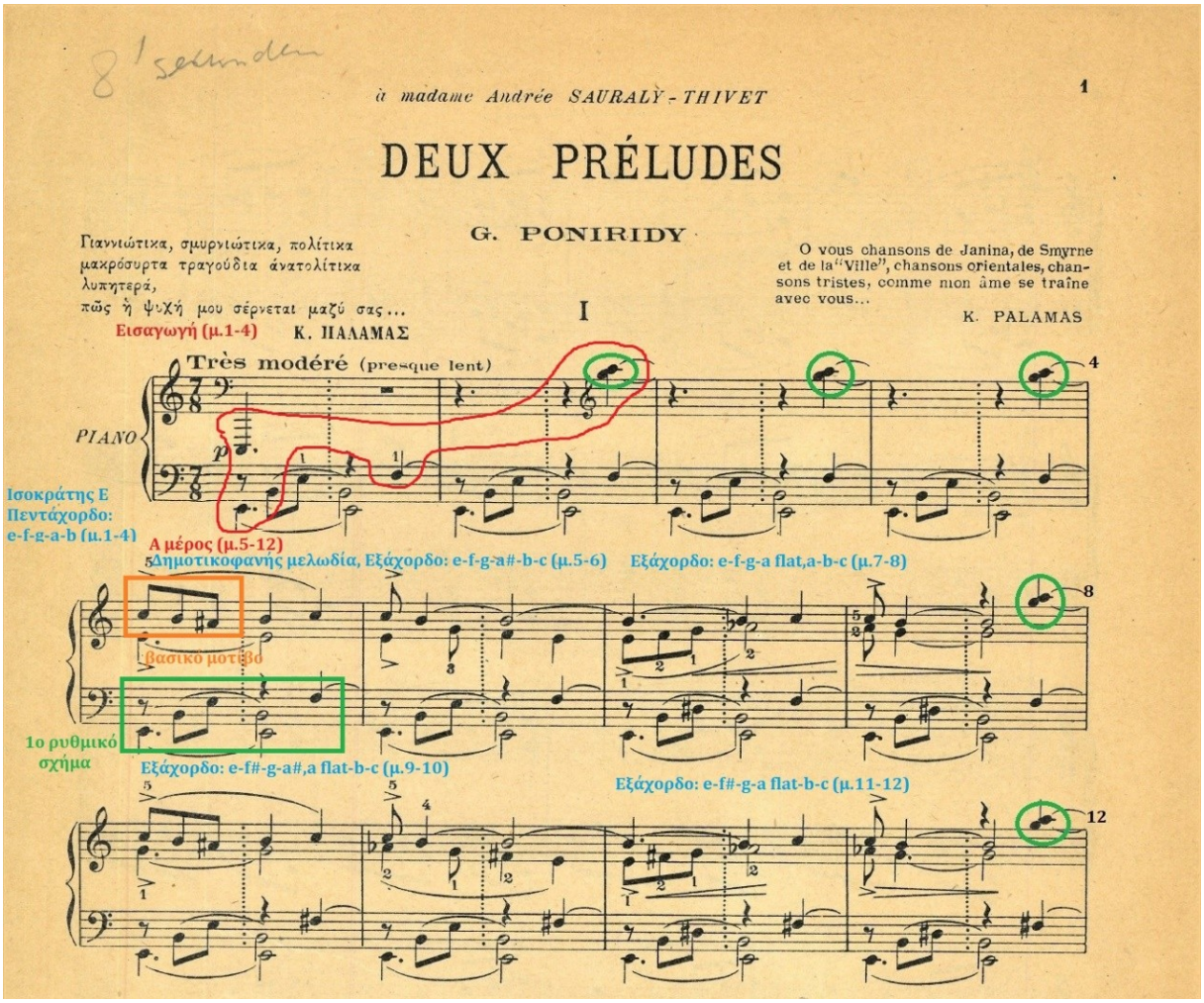
Πίνακας 2: Γεώργιος Πονηρίδης, *Δύο πρελούδια* (1916), μορφή πρώτου πρελουδίου

Το φθογγικό κέντρο του πρελουδίου είναι το μι. Η αντίθεση των μερών στηρίζεται στο δίπτυχο ρυθμικότητα – λυρικότητα. Τα μέρη Α εισάγουν μία δημοτικοφανή μελωδία, η οποία σε κάθε νέα της εμφάνιση συνοδεύεται από παραλλαγμένα ρυθμικά σχήματα. Στο μέρος Α (μ. 5-12) χρησιμοποιείται το πεντάχορδο που εισάγεται στην εισαγωγή (μ. 1-4), μι – φα – σολ – λα – σι (Παράδειγμα 1). Αυτό αλλοιώνεται ανά δύο μέτρα, είτε στον δεύτερο είτε στον τέταρτο φθόγγο, δημιουργώντας τα εξής τέσσερα εξάχορδα: μι – φα – σολ – λα♯ – σι – ντο (μ. 5-6), μι – φα – σολ – λα♭ / λα♮ – σι – ντο (μ. 7-8),

[15] Θωμάς Ταμβάκος, «Δισκογραφία Γεωργίου Πονηρίδη (1892-1982)», ανάκτηση από https://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/23026 (πρόσβαση στις 26 Απριλίου 2023).

[16] Ταμβάκος, ό.π.: Philips (κωδικός: 6331022, δίσκος επαφής 33 στρ. / LP, 1971)· τίτλος ηχογραφήματος: *Georges Poniridy, Works for piano*.

μι – φα♯ – σολ – λα♯ / λα♭ – σι – ντο (μ. 9-10), μι – φα♯ – σολ – λα♭ – σι – ντο (μ. 11-12). Αυτή η φθογγική μεταβλητότητα δεν ισχύει στα υπόλοιπα μέρη Α (Α^2 [μ. 29-40]: σολ – φα♭ – μι♭ – ρε, Α^3 [μ. 57-66] και Α^4 [73-88]: φα♭ – μι♭ – ρε♭ – ντο και ρε♭ – ντο – σι♮ – λα♭). Η ημιτονιακή κατιούσα και έπειτα ανιούσα κίνηση ντο – σι – λα♯ – σι (μ. 5) είναι το βασικό μελωδικό μοτίβο με το οποίο ξεκινούν τα μέρη Α και Α^1, Α^2, Α^5, Α^6· προεξέχει στην κατάληξη του πρελουδίου, εμφανιζόμενο τέσσερις φορές (στα μ. 113-114, 117 και 119). Στα μέρη Α^3 και Α^4, η κίνηση αυτή αντικαθίσταται από το ανιόν μελωδικό μοτίβο ντο – ρε♭ – μι♭ (στα μ. 57 και 73).



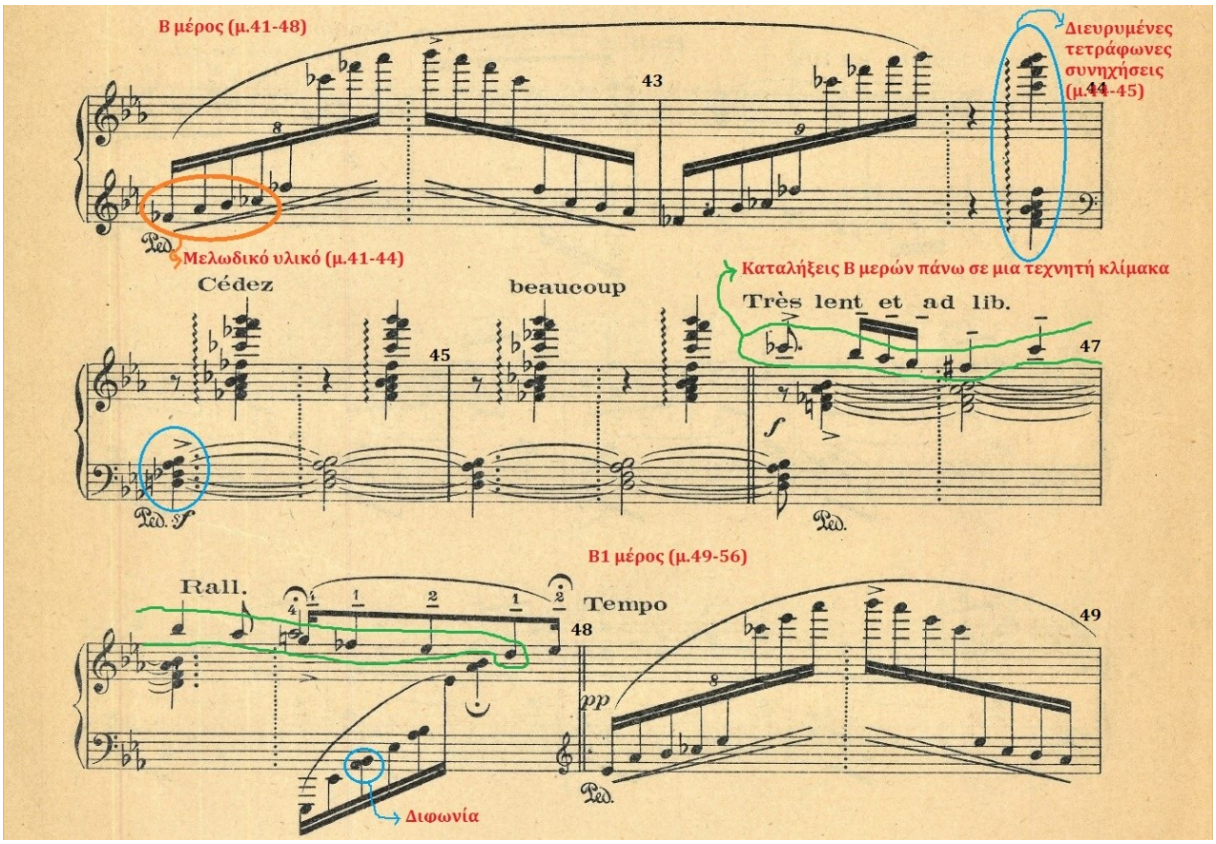
Παράδειγμα 1: Γεώργιος Πονηρίδης, *Δύο πρελούδια* (1916), πρώτο πρελούδιο, εισαγωγή (μ. 1-4) και μέρος Α (μ. 5-12)

Η πολυφωνική υφή των μερών Α προκύπτει από το συνοδευτικό ρυθμικό μέρος του πρελουδίου, το οποίο παραλλάσσεται σε κάθε νέα του εμφάνιση. Η χρήση των ισοκρατών είναι χαρακτηριστικό όλων των ρυθμικών σχημάτων, όπου στα μέρη Α, Α^1, Α^5 και Α^6 έχουμε ισοκράτη στο μι, στο Α^2 στο μι♭ και στα Α^3 και Α^4 στο λα♭. Τρεις διαφορετικές ρυθμικές υποκρούσεις εμφανίζονται στη βάση της συνοδείας: η πρώτη είναι ♩♩♩ ♩ ♩ (Α, Α^1 Α^5 και Α^6), η δεύτερη αποτελείται από συνεχή όγδοα (Α^2) και η τρίτη είναι ♩ ♩ ♩♩♩ (Α^3 και Α^4).

Η υφή στα λυρικά αντιθετικά μέρη Β (Παράδειγμα 2) παραμένει σταθερή και διαμορφώνεται από γρήγορα περάσματα οκτάηχων και εννιάηχων που ανακόπτονται

από σπαστές συγχορδίες (στα μ. 42, 44, 52 κ.α.), οι οποίες καταλήγουν, εκτός από το μέρος B^2 (στα μ. 47-48 και 56), σε μία κατιούσα μελωδική γραμμή πάνω σε μια τεχνητή κλίμακα, ντοβ – σιβ – λαβ – σολ – φα♯ / φαβ – μιβ – ρε♮ (στα μ. 47-48 και 55-56).

Χαρακτηριστικό γνώρισμα του πρελουδίου είναι οι συνηχήσεις διαστημάτων δευτέρας, σολ – λα (μ. 2-28), λαβ – σιβ και ρεβ – μιβ (μ. 57-60), λαβ – σιββ και φα – σολ (μ. 73-77), οι διευρυμένες τετράφωνες συνηχήσεις που χρησιμοποιούνται κυρίως στα μέρη Β, φαβ – λαβ – σιβ – ντοβ (μ. 42 και 44), ρε♮ – φα♮ – λαβ – σιβ (μ. 45), λαβ – σιβ – ντοβ – μιβ (μ. 50 και 52-54), φαβ – σολβ – λαβ – ντο♮ (μ. 68-70), φαβ – λαβ – ντο♮ – μιβ (μ. 77, 79, 81, 83 και 84), φαβ – λαβ – ντο – ρε (μ. 89-90), αλλά και συνηχήσεις πάνω σε διαστήματα δευτέρας, σολ – λα – ρε – μι (μ. 91-94, 99-100, 105-106, 111-112, 115-116, 118 και 120-121).



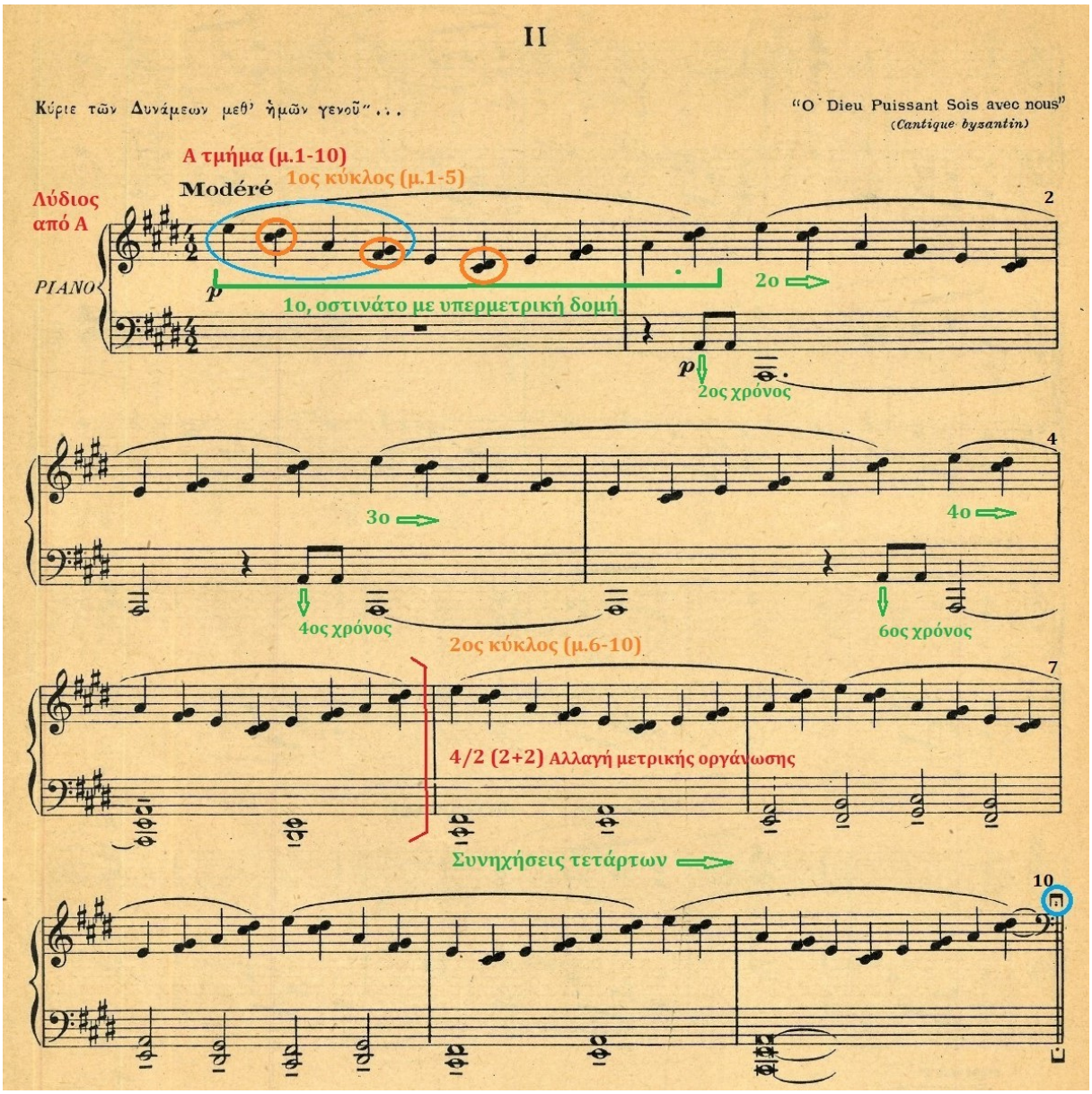
Παράδειγμα 2: Γεώργιος Πονηρίδης, *Δύο πρελούδια* (1916), πρώτο πρελούδιο, μέρος Β (μ. 43-48)

Στο δεύτερο πρελούδιο, ο θρησκευτικός χαρακτήρας υποβάλλεται, πέρα από τη μουσική αυτή καθαυτή, και από την εξωμουσική αναφορά σε έναν βυζαντινό στίχο που προέρχεται από το Μέγα Απόδειπνον και παρατίθεται τόσο στα ελληνικά («Κύριε των Δυνάμεων μεθ' ημών γενού…») όσο και στα γαλλικά: «O Dieu Puissant Sois avec nous (Cantique byzantine)».

Το πρελούδιο αυτό αποτελείται από εβδομήντα εννιά μέτρα και είναι μικρότερο από το πρώτο. Η χρονική αγωγή του είναι modéré και παραμένει σταθερή καθ' όλη τη διάρκεια του πρελουδίου, εκτός από το τελικό rallentando (στα μ. 77-79). Το φθογγικό κέντρο είναι το λα, ενώ το μέτρο είναι 4/2. Δύο αντιθετικά τμήματα μορφοποιούν το πρελούδιο, δημιουργώντας μια εξαμερή μορφή τύπου $A\text{-}B\text{-}A^1\text{-}B^1\text{-}A^2\text{-}B^2$ και coda (Πίνακας 3).

A	B	A^1	B^1	A^2	B^2	coda
μ. 1-10	μ. 11-25	μ. 26-35	μ. 36-50	μ. 51-60	μ. 61-75	μ. 76-79
Λύδιος από λα	Αιολικός από φα♯	Λύδιος από μι	Αιολικός από φα♯	Λύδιος από λα	Αιολικός από φα♯	Λύδιος από λα
	$\frac{6}{4}$		$\frac{5}{3}$		$\frac{6}{4}$	

Πίνακας 3: Γεώργιος Πονηρίδης, *Δύο πρελούδια* (1916), μορφή δεύτερου πρελουδίου

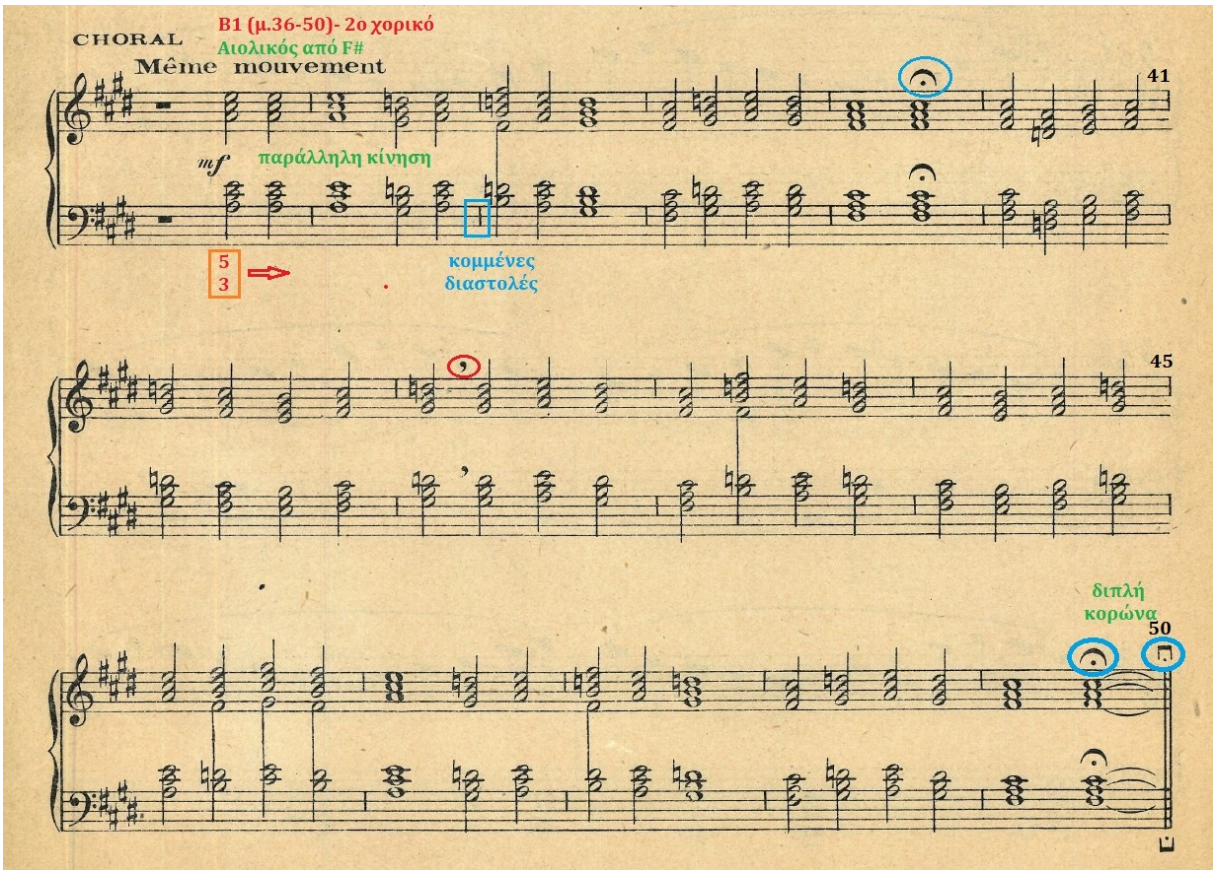


Παράδειγμα 3: Γεώργιος Πονηρίδης, *Δύο πρελούδια* (1916), δεύτερο πρελούδιο, μέρος Α (μ. 1-10)

Πέρα από την υφολογική διαφοροποίηση των τμημάτων, αυτά διαχωρίζονται και από κορώνες. Τα τμήματα Α καταλήγουν σε κορώνα μεγάλης διάρκειας, ενώ τα τμήματα Β καταλήγουν σε διπλή κορώνα: η πρώτη είναι κανονική, που τοποθετείται στην τελική συνήχηση κάθε χορικού, και η δεύτερη είναι κορώνα μεγάλης διάρκειας, που τοποθετείται πάνω από τη διπλή διαστολή, όπως συμβαίνει και στα τμήματα Α.

Όλα τα τμήματα Α διαρκούν δέκα μέτρα και αποτελούνται από ένα επαναλαμβανόμενο ostinato με υπερμετρική δομή (Παράδειγμα 3). Η μετρική έκταση του τμήματος εξαρτάται και προκύπτει από την δομή του ostinato, καθώς για να ξαναεμφανιστεί αυτό στον πρώτο χρόνο του μέτρου χρειάζεται να περάσουν πέντε μέτρα. Έτσι, ο κύκλος του ostinato εμφανίζεται δύο φορές (στα μ. 1-5 και 6-10), δημιουργώντας τη δεκάμετρη δομή του τμήματος Α. Το μελωδικό υλικό στηρίζεται στον λύδιο τρόπο από λα (Α και A^2) και από μι (A^1). Το ostinato διαγράφει αρχικά καθοδική και κατόπιν ανοδική κίνηση πάνω στους φθόγγους μι – ρε♯ – λα – σολ♯. Ο δεύτερος και ο τέταρτος φθόγγος, ρε♯ και σολ♯ αντίστοιχα, συνηχούν με τους φθόγγους που βρίσκονται κάτω από αυτούς σε διαστήματα δευτέρας μεγάλης, ρε♯ – ντο♯ και σολ♯ – φα♯. Η χρήση των διαστημάτων δευτέρας μπορεί να θεωρηθεί το μόνο κοινό χαρακτηριστικό αυτού του πρελουδίου με το πρώτο.

Στον πρώτο κύκλο του ostinato, το αριστερό χέρι τονίζει σε διαφορετικές οκτάβες και σε διαφορετικά μέρη του μέτρου το φθογγικό κέντρο λα στα τμήματα Α και A^2 και το αντίστοιχο μι στο A^1: αρχικά εισέρχεται στον δεύτερο χρόνο (μ. 2), κατόπιν στον τέταρτο (μ. 3) και, τέλος, στον έκτο (μ. 4). Στον δεύτερο κύκλο του ostinato, το σύνθετο μέτρο των 4/2 υποδιαιρείται σε 2/2 και 2/2, δίνοντας την αίσθηση μετρικής αλλαγής· εδώ εμφανίζονται συνηχήσεις από τέταρτες, οι οποίες διαγράφουν αντίθετη κίνηση προς το ostinato (μ. 5-10).



Παράδειγμα 4: Γεώργιος Πονηρίδης, *Δύο πρελούδια* (1916), δεύτερο πρελούδιο, μέρος B^1 (μ. 36-50)

Τα αντιθετικά τμήματα Β είναι χορικά μέρη, που επισημαίνονται και από τον Πονηρίδη ως τέτοια: "choral" (Παράδειγμα 4). Οι κομμένες διαστολές των τμημάτων αυτών υποδεικνύουν την ανάγκη για μια απρόσκοπτη ροή της μουσικής, η οποία ανασαίνει ανά

διαστήματα στις κορώνες (στα μ. 15, 25, 40, 50, 65 και 75) αλλά και από τις ανάσες που υποδεικνύονται με κόμμα (στα μ. 18, 43 και 68). Στη μελωδία ηχεί ο βυζαντινός ύμνος, έτσι όπως ψάλλεται κατά τη διάρκεια του Μεγάλου Αποδείπνου. Το μελωδικό υλικό στηρίζεται στον αιολικό τρόπο από φα♯, ενώ το αρμονικό αποτελείται από απλές τρίφωνες συνηχήσεις, οι οποίες κινούνται παράλληλα με τη μελωδία: στο πρώτο χορικό (μ. 11-25) οι συνηχήσεις αυτές βρίσκονται σε δεύτερη αναστροφή, στο δεύτερο (μ. 36-50) σε ευθεία κατάσταση και στο τρίτο (μ. 61-75) πάλι σε δεύτερη αναστροφή.

Ελληνικοί ρυθμοί (1924)

Οι *Ελληνικοί ρυθμοί* είναι ένα έργο που αντανακλά – από τον τίτλο του κιόλας – την πρόθεση του συνθέτη να αναδείξει τον ρυθμικό και μετρικό πλούτο της ελληνικής μουσικής παράδοσης· το συνθέτει κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Παρίσι, το 1924, και το αφιερώνει στη Γιούλα, πρόσωπο για το οποίο δεν γνωρίζουμε κάτι παραπάνω. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1928, το έργο εκδόθηκε από τον γαλλικό μουσικό εκδοτικό οίκο Maurice Sénart. Είναι το μόνο από τα πιανιστικά έργα του Πονηρίδη που έτυχε επανειλημμένων ηχογραφήσεων,[17] από πιανίστες όπως η Μαρία Φραντζέσκου (1971),[18] ο Νίκος Κωνσταντινίδης (1974)[19] και, πιο πρόσφατα, η Αθηνά Φυτίκα (2013).[20]

Πρόκειται ουσιαστικά για μία σουίτα που αποτελείται από έξι χορούς από διαφορετικές περιοχές της Ελλάδας: έτσι, έχουμε τον σμυρναίικο, τον θεσσαλικό, τον ποντιακό, τον θρακιώτικο, τον ηπειρώτικο και τον κρητικό ρυθμό (Πίνακας 4). Η τροπικότητα, η χρωματικότητα, ο αυτοσχεδιασμός και η ρυθμική ποικιλία είναι τα στοιχεία που συνθέτουν τη νεοτονική υφή του έργου. Κάθε χορός είναι αυτοτελής, ωστόσο διαφαίνεται η εκ των προτέρων μορφολογική οργάνωση των χορών που εξασφαλίζει την ισορροπία και τη μορφολογική ποικιλία του έργου ως συνόλου. Όπως διαπιστώνουμε και από τον πίνακα, εκτός από τον σύντομο διμερή σμυρναίικο ρυθμό, ο ποντιακός και ο ηπειρώτικος έχουν την ίδια τετραμερή μορφή, ο θεσσαλικός και ο θρακιώτικος την ίδια πενταμερή μορφή, ενώ ο θεσσαλικός και ο κρητικός, τέλος, μορφοποιούνται με την αρχή της παραλλαγμένης επανάληψης. Η επιλογή της σειράς των χορών είναι τέτοια που διαμορφώνει μια επιταχυνόμενη χρονική αγωγή, με τον ηπειρώτικο χορό να είναι ο πιο γοργός.

Όλοι οι χοροί εστιάζονται σε ένα φθογγικό κέντρο και τέσσερις από αυτούς, οι I, II, IV και V, καταλήγουν σε κάποιο διαφορετικό: στον I και II η μετατόπιση γίνεται σε απόσταση πέμπτης, μι♭ – σι♭ και σι – φα♯ αντίστοιχα, στον IV σε απόσταση δευτέρας, μι – ρε, και στον V σε απόσταση τρίτης, σολ – μι♭. Στον τρίτο χορό το φθογγικό κέντρο ντο δεν μετατοπίζεται, ενώ ο τελευταίος χορός, ο κρητικός, βρίσκεται στο φθογγικό κέντρο του εναρκτήριου χορού (μι♭), σηματοδοτώντας μια κυκλικότητα σε επίπεδο μακροδομικής φθογγοκεντρικής οργάνωσης της σουίτας.

[17] Ταμβάκος, ό.π.

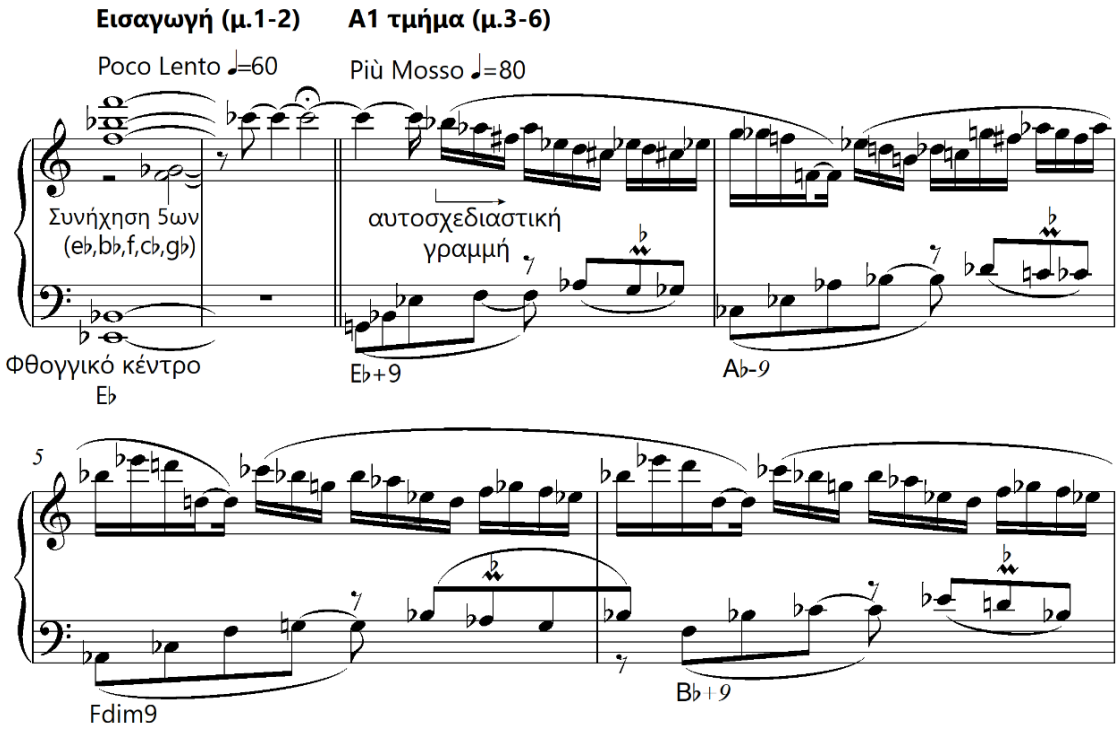
[18] Philips (κωδικός: 6331022, δίσκος επαφής 33 στρ. / LP, 1971)· τίτλος ηχογραφήματος: *Georges Poniridy, Works for piano*.

[19] Musical Heritage Society (κωδικός: MHS 3055, δίσκος επαφής 33 στρ. / LP, 1974, Η.Π.Α.)· τίτλος ηχογραφήματος: *Twentieth-Century Greek Piano Music*. Ο δίσκος περιέχει επίσης πιανιστικά έργα των Νίκου Σκαλκώτα και Μάνου Χατζιδάκι.

[20] Ιόνιο Πανεπιστήμιο (άνευ κωδικού, δίσκος ακτίνας / CD, 2013)· τίτλος ηχογραφήματος: *Le Clavier d' Apollon: Έλληνες συνθέτες γαλλικής παιδείας*. Ο δίσκος περιέχει επίσης έργα για πιάνο των Μάριου Βάρβογλη, Γιώργου Κουρουπού, Ρένας Κυριακού, Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, Σπύρου Σαμάρα και Κυριάκου Σφέτσα.

Χοροί	Μορφή					Φθογγικά κέντρα	Μέτρο	Χρονική αγωγή
I. Σμυρναίικος	A^1	A^2				μι♭ → σι♭	4/4	♩ = 60, ♩ = 80
II. Θεσσαλικός	A^1	A^2	A^3	B	A^4	σι → φα♯	3/8	♩. = 76
III. Ποντιακός	A^1	A^2	B	A^3		ντο	8/8	♩ = 72
IV. Θρακιώτικος	A^1	A^2	A^3	B	A^4	μι → ρε	9/8 (♩. ♩. ♩.)	♩. = 69
V. Ηπειρώτικος	A^1	A^2	B	A^3		σολ → μι♭	9/8 (♩ ♩ ♩ ♩.)	♪ = 200
VI. Κρητικός	A^1	A^2	A^3	A^4	A^5	μι♭	3/8	♪. = 144

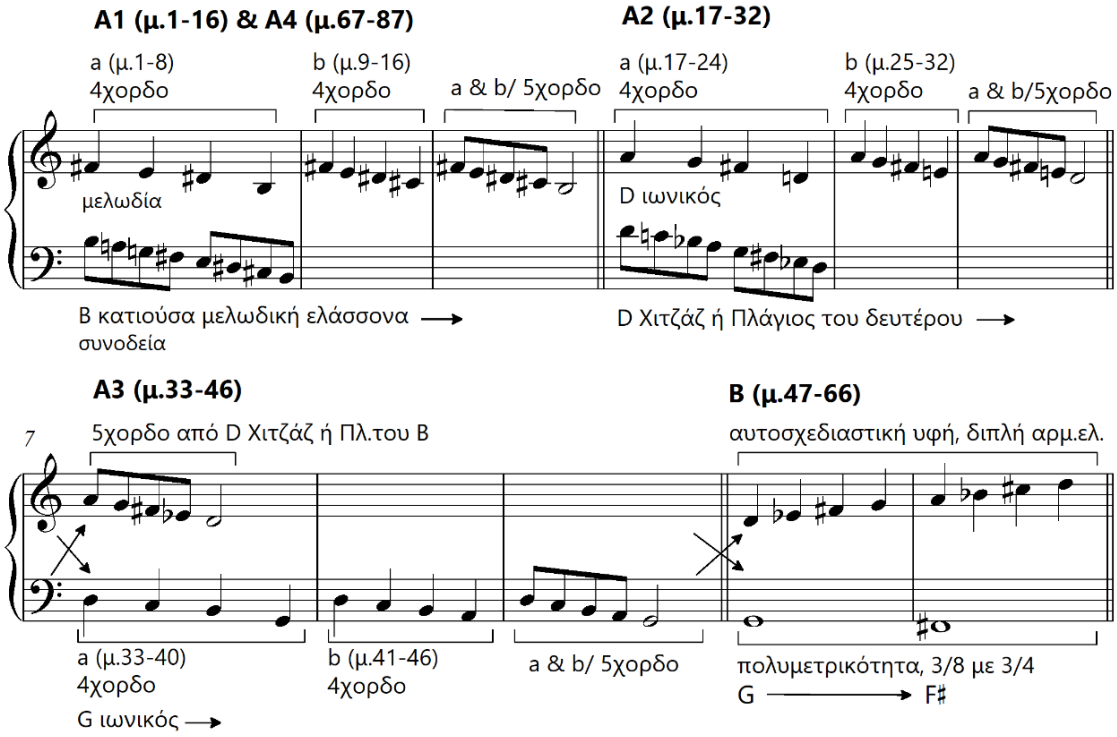
Πίνακας 4: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924)



Παράδειγμα 5: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), Σμυρναίικος, εισαγωγή και τμήμα Α1

Ο *σμυρναίικος ρυθμός* είναι ένας σύντομος χορός που αποτελείται από εικοσιένα μέτρα. Έχει μέτρο 4/4 και διμερή μορφή τύπου A^1-A^2. Η χρονική αγωγή εναλλάσσεται μεταξύ Poco lento ♩ = 60 (εισαγωγή και τμήμα A^1) και più mosso ♩ = 80 (τμήμα Α). Το φθογγικό κέντρο του χορού είναι το μι♭ και τα τμήματά του διαχωρίζονται από μία κάθετη συνήχηση μι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης (στα μ. 11 και 12) που λειτουργεί ως τομή στον χορό. Η δίφωνη υφή του χορού αποτελείται από μια αυτοσχεδιαστική μελωδική γραμμή, η οποία συνοδεύεται από σπαστές συγχορδίες μετ' ενάτης (Παράδειγμα 5), οι οποίες είναι κυρίως μείζονες στο τμήμα A^1 (μ. 3-14) και ελάσσονες στο τμήμα A^2 (μ. 15-21). Η έναρξη και η λήξη του χορού βασίζονται σε κατασκευές συνηχήσεων από

διαστήματα πέμπτης, μι♭ – σι♭ – φα (μ. 1) και σι♭ – φα – ντο♭ (μ. 21). Οι φθόγγοι της τελικής συνήχησης εντοπίζονται τις περισσότερες φορές στις ενάρξεις των αυτοσχεδιαστικών περασμάτων. Η αυτοσχεδιαστική γραμμή κατατέμνεται σε τετράδες δεκάτων έκτων. Ένα άλλο μελωδικό στοιχείο που προεξέχει στην τομή του χορού είναι το κατιόν μελωδικό σχήμα ρε♮ – ντο♭ – σι♭ – λα♮, που προέρχεται από την αρμονική μι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 11-14). Παρόμοια κατιούσα κίνηση στους ίδιους φθόγγους εμφανίζεται στο τμήμα A^1 στις δίφωνες συνηχήσεις της υψηλής περιοχής, οι οποίες, έχοντας ως ισοκράτη το μι♭, μεγεθύνονται διαστηματικά, ξεκινώντας από ένα διάστημα δευτέρας μεγάλης και καταλήγοντας σε ένα διάστημα τέταρτης καθαρής: μι♭ – ρε♭ (μ. 15), μι♭ – ντο (μ. 16), μι♭ – ντο♭ (μ. 17) και μι♭ – σι♭ (μ. 18).



Παράδειγμα 6: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), Θεσσαλικός, μελωδικό υλικό

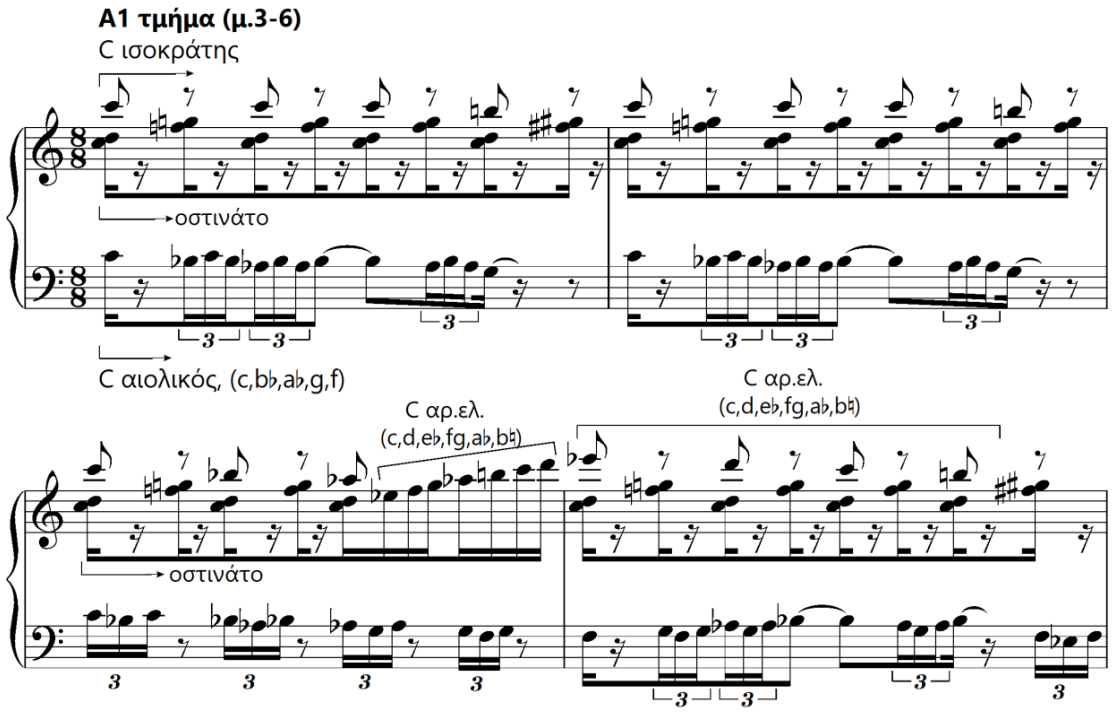
Ο *θεσσαλικός ρυθμός* έχει πενταμερή μορφή τύπου A^1-A^2-A^3-B-A^4. Έχει σταθερή χρονική αγωγή Vivo ♩. = 76 και μέτρο 3/8. Η μορφή του διαμορφώνεται μέσω της τεχνικής της παραλλαγμένης επανάληψης και, πιο συγκεκριμένα, μέσω μεταφοράς (A^2 και A^3), μερικής μελωδικής και ρυθμικής παραλλαγής στην συνοδεία και στις γέφυρες (A^2), αντικατάστασης της συνοδευτικής γραμμής με ostinato (A^3), καθώς και της πολυμετρικότητας (A^3), δηλαδή της ταυτόχρονης συνύπαρξης μιας ρυθμικής μετρικής δομής με μία άλλη: στην παρούσα περίπτωση συνυπάρχουν τα 3/8 με τα 3/4 (τμήμα B, καθώς επίσης μ. 75-77 και 79-81). Το αρχικό φθογγικό κέντρο του χορού είναι το σι, όμως καταλήγει στο φα♯. Η υφή είναι δίφωνη, με εξαίρεση κάποιες επιτόπιες κάθετες συνηχήσεις πεμπτών στα υποτμήματα b των τμημάτων A, A^1 και A^3 (στα μ. 12, 16, 28, 78, 82 και 84). Η μελωδική γραμμή χαρακτηρίζεται από ποικιλία, καθώς χρησιμοποιούνται τα εναρκτήρια πεντάχορδα από τέσσερις διαφορετικές κλίμακες / τρόπους (Παράδειγμα 6): πιο συγκεκριμένα, στα τμήματα A^1 και A^4 χρησιμοποιείται το πεντάχορδο από τη σι-ελάσσονα, στο τμήμα A^2 από τον ιωνικό από ρε, στο τμήμα A^3 από τον ιωνικό από σολ και, τέλος, στο τμήμα B χρησιμοποιείται ολόκληρη η διπλή αρμονική ρε-ελάσσων στην

αυτοσχεδιαστική υφή του τμήματος. Οι επιλεγμένες βάσεις των κλιμάκων διαμορφώνουν σχέσεις τρίτης (ρε και σολ) προς το φθογγικό κέντρο του κομματιού (σι). Τέλος, όπως και στον σμυρναίικο ρυθμό, έτσι και εδώ, η καταληκτική συνήχηση δομείται πάνω σε διαστήματα πεμπτών: σι – φα♯ – ντο♯ – σολ.

Ο *ποντιακός ρυθμός*, όπως και ο Θρακιώτικος, είναι ένα από τα πιο εκτενή κομμάτια, με διάρκεια περίπου τριών λεπτών. Η υφή του έργου χαρακτηρίζεται από τροπικότητα, ρυθμικότητα, σταδιακές πυκνώσεις και αραιώσεις. Το φθογγικό κέντρο του κομματιού είναι το ντο, έχει μέτρο 8/8 και χρονική αγωγή Moderato ♩ = 72. Η μορφή του είναι τετραμερής, τύπου A^1-A^2-B-A^3. Ο χορευτικός ρυθμικός παλμός εισάγεται στη δίμετρη εισαγωγή (μ. 1-2).

Η τρίφωνη υφή του τμήματος A^1 (μ. 3-18) αποτελείται από μία μελωδική γραμμή, η οποία συνοδεύεται από μια επαναλαμβανόμενη συνοδεία δύο επιπέδων, τύπου ostinato (Παράδειγμα 7). Στο πρώτο επίπεδο, σύντομα staccati πάνω στον φθόγγο ντο λειτουργούν ως ισοκράτες και στολίζουν το δεύτερο επίπεδο των διφωνιών όπου χρησιμοποιείται το φθογγικό υλικό ντο – ρε – φα – σολ. Ο μελισματικός χαρακτήρας της μελωδίας ή του θέματος είναι εμφανής. Αυτό που ξεχωρίζει σε αυτήν είναι οι τονισμένοι φθόγγοι που προεξέχουν και αποκτούν ακουστική βαρύτητα· αρχικά, αυτοί διαγράφουν μία κατιούσα κίνηση, ντο – σι♭ – λα♭ – σολ – φα (στα μ. 3-9), και κατόπιν άλλη μία από τη «δεσπόζουσα», σολ – φα – μι♭ – ρε (στα μ. 12 και 14), ενώ το τέλος εστιάζεται στον τέταρτο και τον τρίτο φθόγγο, δηλαδή φα – μι♭ (μ. 15-18).

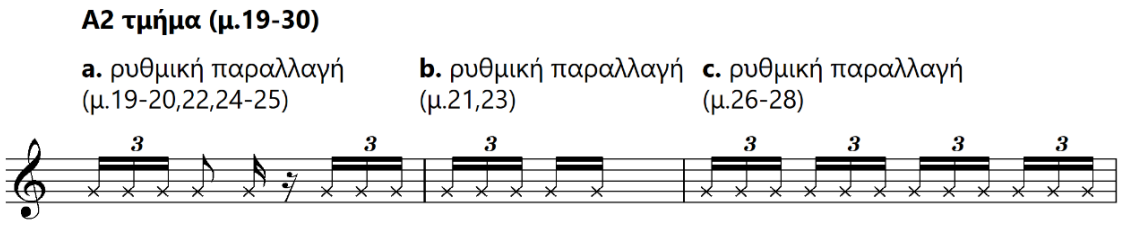
Το μελωδικό υλικό στηρίζεται στο αιολικό τρόπο από ντο, ντο – ρε – μι♭ – φα – σολ – λα♭ – σι♭ (μ. 3-9), ενώ κατά τόπους παρεκκλίνει στην αρμονική ντο-ελάσσονα, ντο – ρε – μι♭ – φα – σολ – λα♭ – σι♮, και, πιο συγκεκριμένα, στις γέφυρες (στα μ. 5 και 7) και στην συνοδεία (στο μ. 6). Η τροπική μετατροπία που συντελείται στο υποτμήμα b μάς μεταφέρει στον δώριο από ντο, ντο – ρε – μι♭ – φα – σολ – λα♮ – σι♭ (μ. 10-18)· όπως και πριν, έτσι και εδώ αποκλίνει στις γέφυρες προς την Σολ-μείζονα / αρμονική σολ-ελάσσονα, σολ – λα♮ – σι♮ – ντο – ρε – μι♭ – φα♯ (μ. 12 και 14).



Παράδειγμα 7: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), Ποντιακός, τμήμα Α1 (μ. 3-6)

Ενώ η μελωδική γραμμή του τμήματος A^2 (μ. 19-30) διατηρείται σε γενικές γραμμές ίδια με εκείνη του A^1, αυτή αλλοιώνεται και μεταφέρεται στον μιξολύδιο από ντο, ντο – ρε – μι♮ – φα – σολ – λα♮ – σι♭. Στοιχεία διανθισμού (στα μ. 19 και 20), ανεπαίσθητων παραλλαγών (στο μ. 22), φθογγικής μεταφοράς κατά ένα διάστημα δευτέρας επάνω (στα μ. 21 και 23) και τονισμού του φθόγγου σι♭ εντοπίζονται στην επέκταση του τμήματος αυτού (στα μ. 26-28).

Η πύκνωση της υφής στην συνοδεία, σε συνδυασμό με τις τρεις ρυθμικές παραλλαγές που υφίσταται το αρχικό συνοδευτικό υλικό, λειτουργούν ως στοιχεία διαφοροποίησης (Παράδειγμα 8). Η πρώτη ρυθμική παραλλαγή περιλαμβάνει ένα τρίηχο δεκάτων έκτων, ένα όγδοο, ένα δέκατο έκτο, μία παύση δεκάτου έκτου και ξανά ένα τρίηχο δεκάτων έκτων (μ. 19-20, 22 και 24-25). Η δεύτερη ρυθμική παραλλαγή διαμορφώνεται από ένα τρίηχο δεκάτων έκτων και δύο δέκατα έκτα (μ. 21 και 23). Τέλος, η τρίτη ρυθμική παραλλαγή, που επιταχύνει τη μουσική επιφάνεια για την κορύφωση, αποτελείται από συνεχή τρίηχα δεκάτων έκτων (μ. 26-28).



Παράδειγμα 8: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), Ποντιακός, ρυθμικές παραλλαγές στην συνοδεία

Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας του *θρακιώτικου ρυθμού* παραπέμπει στο άκουσμα ενός λαϊκού οργανοπαίχτη που αυτοσχεδιάζει. Σε αυτό το κομμάτι, η παράδοση συνδυάζεται με την τροπική και χρωματική επεξεργασία: πρόκειται για ένα πολυτροπικό κομμάτι, όπου η τροπική εναλλαγή (modal interchange) πάνω σε ένα κοινό φθογγικό κέντρο (ρε) και η τροπική συνύπαρξη αποτελούν βασικά στοιχεία της υφής του σε ένα περιβάλλον μονοφωνικό (τμήμα A^1), πολυφωνικό (τμήματα A^2, A^3 και A^4) και ομοφωνικό (τμήμα Β). Το φθογγικό κέντρο του χορού είναι το ρε και έχει πενταμερή μορφή, τύπου A^1-A^2-A^3-Β-A^4. Το μέτρο είναι 9/8 και υποδιαιρείται εσωτερικά ανά τρία όγδοα (3+3+3). Τα γρήγορα τριάρια είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του ζωναράδικου θρακιώτικου χορού και στην προκειμένη περίπτωση ο ρυθμός είναι αυτός που υπαινίσσεται τον χορό και όχι η μελωδία. Η χρονική αγωγή στα τμήματα Α είναι Andantino ♩. = 69, ενώ στο αντιθετικό τμήμα Β το μέτρο αλλάζει σε 4/4 και το παρεστιγμένο τέταρτο των τμημάτων Α ισούται με το τέταρτο (♩ = ♩.).

Όσον αφορά την τροπική εναλλαγή, παρατηρούμε ότι στα τμήματα A^1 και A^4 ο μιξολύδιος / αιολικός από ρε (ρε – μι – φα♯ – σολ – λα – σι♭ – ντο) μετατρέπεται σε διπλή αρμονική ρε-ελάσσονα (ρε – μι♭ – φα♯ – σολ – λα – σι♭ – ντο♯) στις καταλήξεις (μ. 6 και 39-44). Οι ίδιοι τρόποι συνυπάρχουν (διτροπικότητα) στο τμήμα A^2, ενώ στο επόμενο τμήμα, A^3, συνυπάρχουν ο αιολικός τρόπος από σολ (σολ – λα – σι♭ – ντο – ρε – μι♭ – φα) και η διπλή αρμονική ρε-ελάσσων. Η σύνθετη κλίμακα που προκύπτει από δύο τετράχορδα πάνω σε έναν κοινό φθόγγο και συγκεκριμένα το σολ (σολ – φα♯ – μι♭ – ρε και σολ – λα♭ – σι♮ – ντο) χρησιμοποιείται στην επέκταση του τμήματος A^3 (στα μ. 17-18 και 21-22). Η τροπική εναλλαγή υφίσταται και στο τμήμα Β, όπου ο μιξολύδιος από λα♭ μετατρέπεται σε μιξολύδιο από ρε♭ και κατόπιν σε φρύγιο από λα♭. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η γραμμή του μπάσου, που από την έναρξη διαγράφει μία καθοδική

βηματική κίνηση μι – ρε – ντο – σι – λα, προτού καταλήξει στην τομή του κομματιού στο ρε♭ (μ. 23). Αντίθετα, στο τμήμα Β η κίνηση του μπάσου στηρίζεται πάνω σε πηδήματα πεμπτών, λα♭ – μι♭ – λα♭ – ρε♭ – λα♭, καταλήγοντας στο φθογγικό κέντρο ρε♮ (Πίνακας 5).

Andantino ♩. = 69				♩ = ♩. de la mesure précédente	Come prima
9/8				4/4	9/8
A1	A2	A3		B	A4
(μ. 1-7)	(μ. 7-13)	(μ. 13-16, 19-20)	(μ. 17-18, 21-22)	(μ. 24-35)	(μ. 36-47)
μιξολύδιος / αιολικός από ρε (ρε – μι – φα♯ – σολ – λα – σι♭ – ντο)		αιολικός από σολ (σολ – λα – σι♭ – ντο – ρε – μι♭ – φα♮)	σύνθετη κλίμακα από δύο τετράχορδα πάνω σε κοινό φθόγγο (σολ) (σολ – φα♯ – μι♭ – ρε, σολ – λα♭ – σι♮ – ντο)	μιξολύδιος από λα♭ (λα♭ – σι♭ – [ντο;] – ρε♭ – μι♭ – φα – σολ♭) (μ. 24-32)	μιξολύδιος / αιολικός από ρε (ρε – μι – φα♯ – σολ – λα – σι♭ – ντο)
				μιξολύδιος από ρε♭ (ρε♭ – μι♭ – [φα;] – σολ♭ – λα♭ – σι♭ – ντο♭) (μ. 32-34)	
διπλή αρμονική ρε-ελάσσων (ρε – μι♭ – φα♯ – σολ – λα – σι♭ – ντο♯)		διπλή αρμονική ρε-ελάσσων		φρύγιος από λα♭ (λα♭ – σι♭♭ – ντο♭ – ρε♭ – μι♭ – φα♭ – σολ♭) (μ. 35)	διπλή αρμονική ρε-ελάσσων (ρε – μι♭ – φα♯ – σολ – λα – σι♭ – ντο♯)

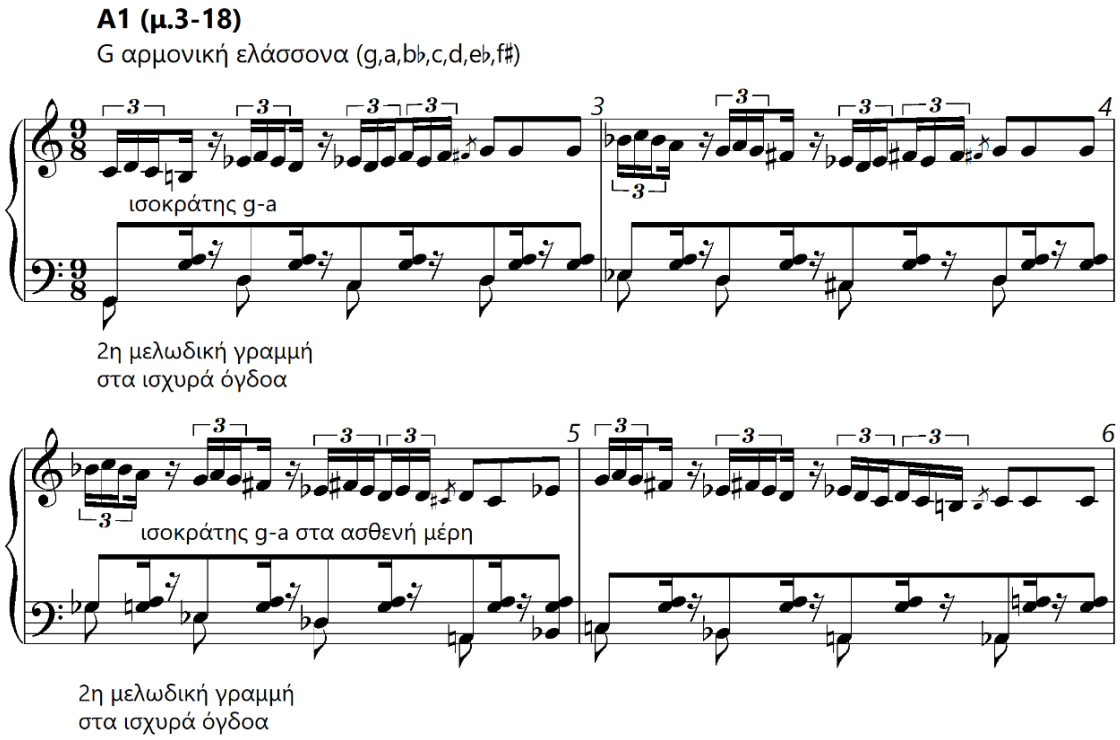
Πίνακας 5: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), Θρακιώτικος, μελωδικό υλικό και μορφή

Ο *ηπειρώτικος ρυθμός* έχει τετραμερή μορφή, τύπου A1-A2-B-A3. Όπως και ο Θρακιώτικος, έχει μέτρο 9/8, αλλά με διαφορετική υποδιαίρεση, έτσι όπως χρησιμοποιείται στην ηπειρώτικη μουσική παράδοση (♩ ♩ ♩ ♩.). Τα εννιάσημα μέτρα, όπως και τα επτάσημα, χρησιμοποιούνται λιγότερο από το πεντάσημο μέτρο στο πολυφωνικό ηπειρώτικο τραγούδι.[21] Η χρονική αγωγή είναι Allegro con rhytmo (♪ = 200) και διατηρείται σταθερή καθ' όλη τη διάρκεια του χορού. Το φθογγικό κέντρο είναι το σολ, αλλά το κομμάτι καταλήγει σε μια συνήχηση πεμπτών πάνω στο μι♭, όπως και στους χορούς I, II, III και VI.

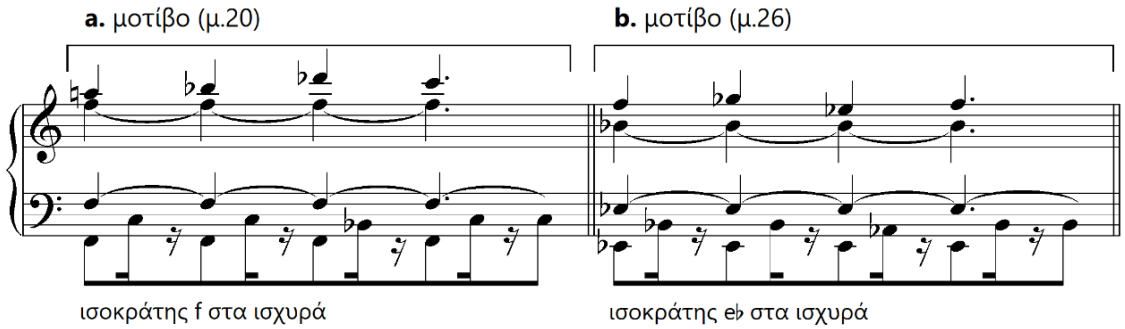
Τα στοιχεία που συνθέτουν τον συγκεκριμένο χορό είναι το αναλλοίωτο χαρακτηριστικό ρυθμικό του σχήμα, η βασική του μελωδική γραμμή, μία δεύτερη μελωδική γραμμή που αναπτύσσεται στα ισχυρά μέρη του μέτρου της συνοδείας, καθώς και ο ισοκράτης που εμφανίζεται στα ασθενή μέρη του μέτρου (Παράδειγμα 9). Οι ισοκράτες αποτελούνται κυρίως από διαστήματα δευτέρας και, πιο συγκεκριμένα, σολ – λα (μέρος A1) και ρε – μι (μέρος A2). Στα τμήματα A2 και A3, τα διαστήματα δευτέρας μεταβάλλονται σε διαστήματα πέμπτης ελαττωμένης, κατά κύριο λόγο, σε ένα διάστημα τέταρτης αυξημένης και σε ένα πέμπτης καθαρής (στα μ. 12-14 και 36-44). Ως προς το μελωδικό υλικό, στα τμήματα Α χρησιμοποιείται κυρίως η αρμονική ελάσσων με παλινδρομικούς φθόγγους· πιο συγκεκριμένα, στην αρμονική σολ-ελάσσονα (σολ – λα – σι♭ – ντο – ρε – μι♭ – φα♯), που χρησιμοποιείται στα τμήματα A1 και A2, παλινδρομούν ο δεύτερος φθόγγος (λα → λα♭), ο τέταρτος (ντο → ντο♯) και ο έβδομος (φα♮ → φα♯). Η

[21] Κώστας Λώλης, *Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι*, Ιωάννινα 2006, σ. 50.

χρωματική υφή του αντιθετικού τμήματος Β συνυπάρχει με δύο χαρακτηριστικά μελωδικά μοτίβα (Παράδειγμα 10): το μοτίβο a, λα – σι♭ – ρε♭ – ντο (στα μ. 20 και 31) και το μοτίβο b, φα – σολ♭ – μι♭ – φα (στο μ. 26), το οποίο αργότερα εμφανίζεται και σε μεταφορά κατά μία πέμπτη κάτω, σι♭ – ντο♭ – λα♭ – σι♭ (στο μ. 29). Οι ισοκράτες του τμήματος αυτού εμφανίζονται στα ισχυρά μέρη του μέτρου και σε σχέση με το αρχικό φθογγικό κέντρο κινούνται με βηματική κίνηση προς τα κάτω, σολ – φα – μι♭. Ο χορός καταλήγει σε μία συνήχηση πεμπτών, μι♭ – λα – ρε – σολ.



Παράδειγμα 9: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), Ηπειρώτικος, τμήμα A^1 (μ. 3-8)



Παράδειγμα 10: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), Ηπειρώτικος, μοτίβα a και b του τμήματος Β (μ. 19-34)

Ο *κρητικός ρυθμός* είναι ένας πολύ σύντομος χορός και δομείται με βάση την αρχή της παραλλαγμένης επανάληψης. Αυτό που κυρίως παραλλάσσεται στα τμήματά του δεν είναι η μελωδία αλλά το μέτρο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υφίσταται κάποια επεξεργασία και η μελωδική γραμμή. Η μορφή του χορού είναι τετραμερής, τύπου A^1-A^2-A^3-A^4, χωρίς να μεσολαβεί κάποιο αντιθετικό τμήμα, όπως συμβαίνει και στον Σμυρναίικο· το μέτρο είναι 3/8, ενώ η χρονική αγωγή Allegro con brio (♪. = 144). Το

εναρκτήριο φθογγικό κέντρο είναι το μι♭ και ο χορός καταλήγει σε μία συνήχηση πεμπτών, σι♭ – φα♮ – ντο♭ – σολ♭· το τμήμα A^2 μεταφέρεται στη ντο♭, το A^3 στη μι, ενώ το τελευταίο τμήμα, A^4, επανέρχεται στη μι♭, προσδίδοντας κυκλικότητα στον χορό.

Η ρυθμική παραλλαγή των τμημάτων διαμορφώνεται ως εξής: η βασική ρυθμική διαδοχή τριών κρούσεων του A^1 παραλλάσσεται στην συνοδευτική γραμμή του A^2 σε δύο κρούσεις κατά το ρυθμικό φαινόμενο του ημιόλιου· κατόπιν, στο τμήμα A^3 το ημίολο αντικαθίσταται από συνεχή τρίηχα δεκάτων έκτων, τα οποία διαγράφουν μελωδική κίνηση πάνω στον φρύγιο / αιολικό από μι· τα τρίηχα δεκάτων έκτων παραμένουν και στο επόμενο τμήμα, A^4, ωστόσο η μελωδική κίνηση του A^3 εγκαταλείπεται και στη θέση της χρησιμοποιείται ένας ισοκράτης πάνω στο φα (Πίνακας 6).

A^1	A^2	A^3	A^4
(μ. 1-21)	(μ. 22-38)	(μ. 39-47)	(μ. 48-63)
3/8, Allegro con brio (♪. = 144)			
μι♭	ντο♭	μι♮	μι♭ κατάληξη σε συνήχηση πεμπτών, στο μ. 62 (σι♭ – φα♮ – ντο♭ – σολ♭)
Ρυθμικά παραλλαγμένη επανάληψη – συνοδευτική γραμμή			
3/8	Ημίολο 3/8 → 3/4	τρίηχα 𝅘𝅥𝅯 μελωδική κίνηση πάνω στον φρύγιο / αιολικό από μι	τρίηχα 𝅘𝅥𝅯 πάνω σε ισοκράτη επί του φα

Πίνακας 6: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ελληνικοί ρυθμοί* (1924), Κρητικός, μορφή, φθογγικά κέντρα και ρυθμικές παραλλαγές

Το μελωδικό υλικό του χορού στηρίζεται σε κλίμακες / τρόπους με κοινό αφετηριακό φθόγγο το μι♭. Έτσι, στο τμήμα A^1 χρησιμοποιείται η ανιούσα μελωδική μι-ύφεση-ελάσσων, μι♭ – φα – σολ♭ – λα♭ – σι♭ – ντο♮ – ρε♮ (μ. 1-10), η οποία κατόπιν μετατρέπεται σε αιολικό από μι♭, μι♭ – φα – σολ♭ – λα♭ – σι♭ – ντο♭ – ρε♭ (μ. 11-18), ενώ στο τέλος του ίδιου τμήματος χαρακτηριστικές επιτόπιες αλλοιώσεις (ρε♮ – ντο♭) το μεταφέρουν στην αρμονική μι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 18-21). Νέο υλικό εμφανίζεται στο τμήμα A^3, όπου στην συνοδευτική γραμμή χρησιμοποιείται ο φρύγιος / αιολικός από μι (μι – φα / φα♯ – σολ – λα – σι – ντο – ρε), ενώ στη μελωδική ο αιολικός από μι (μι – φα♯ – σολ – λα – σι – ντο – ρε). Τέλος, η μελωδική γραμμή σε κάποια σημεία κινείται σε παράλληλες πέμπτες καθαρές (π.χ. στα μ. 4-5, 7-8 κ.α.), εκτός από το τμήμα A^1.

Αττική σουίτα αρ. 2 (1937)

Ο Πονηρίδης, μετά τους *Ελληνικούς ρυθμούς*, συνθέτει το επόμενο πιανιστικό του έργο έπειτα από δεκατρία χρόνια. Σε αυτό το μεσοδιάστημα είναι παραγωγικός σε άλλα μουσικά είδη, καθώς συνθέτει ορχηστρικά έργα,[22] έργα μουσικής δωματίου,[23] φωνητικά,[24] τραγούδια για φωνή και πιάνο,[25] καθώς και το μπαλέτο του *Δωδεκάμερο* (1934).

[22] *Συμφωνικό ποίημα* (1926), *Συμφωνικό τρίπτυχο* για μεγάλη ορχήστρα (1927) και *Συμφωνία αρ. 1* (1935).
[23] *Τραγούδι* για βιολί και πιάνο (1928).
[24] *Δύο σεπτέτα* για φωνή, πιάνο και έγχορδα (1925) και *Δύο ποιήματα σε ελληνικό λαϊκό ύφος* για φωνή, φλάουτο, κλαρινέτο, πιάνο και κουαρτέτο εγχόρδων σε ποίηση Κ. Κρυστάλλη (1924-1925).
[25] *Τρεις μελωδίες* για τενόρο και πιάνο σε ποίηση Κ. Καβάφη (1933) και *Νυχτωδία*, τραγούδι για δύο φωνές και πιάνο (1934).

Οι *Αττικές σουίτες* είναι ένας κύκλος από τρεις αυτοτελείς σουίτες που γράφονται την ίδια χρονιά, το 1937, στο Παρίσι. Σε αντίθεση με τις πολυμερείς μπαροκικές σουίτες, τούτες αποτελούνται από τρία – σχεδόν ίδια – μέρη (Πίνακας 7): τα εναρκτήρια μέρη είναι η Toccata στην πρώτη σουίτα και τα Preludio / Prélude στη δεύτερη και την τρίτη αντίστοιχα, τα οποία λειτουργούν εισαγωγικά για το δεύτερο μέρος – Fuga (στην πρώτη), Fughetta (στη δεύτερη) και L'istesso Tempo / Canon (στην τρίτη σουίτα) – ενώ όλες ολοκληρώνονται με ένα καταληκτικό μέρος, Finale.

	Αττική σουίτα αρ. 1	*Αττική σουίτα αρ. 2*	*Αττική σουίτα αρ. 3*
μέρη	Toccata	Preludio	Prélude
	Fuga I	Fughetta	L'istesso Tempo / Canon
	Finale	Finale	Finale
	Fuga II (δεύτερη εκδοχή)		
διάρκεια	12′	10′	10′

Πίνακας 7: Γεώργιος Πονηρίδης, *Αττικές σουίτες αρ. 1-3* (1937)

Η *Αττική σουίτα αρ. 2* αποτελείται από τρία μέρη και, συγκεκριμένα, από το Preludio, τη Fughetta και το Finale. Ο συνδετικός κρίκος των μερών της προκύπτει από τη χρήση κοινού μελωδικού υλικού – κυρίως την αρμονική ελάσσονα για τα πρώτα δύο μέρη και τη διπλή αρμονική ελάσσονα για το τελευταίο μέρος· επίσης, η σχέση πεμπτών αποτελεί τη βάση για τη διαμόρφωση των φθογγικών κέντρων των μερών: ντο (I) – ρε (II) – σολ (III).

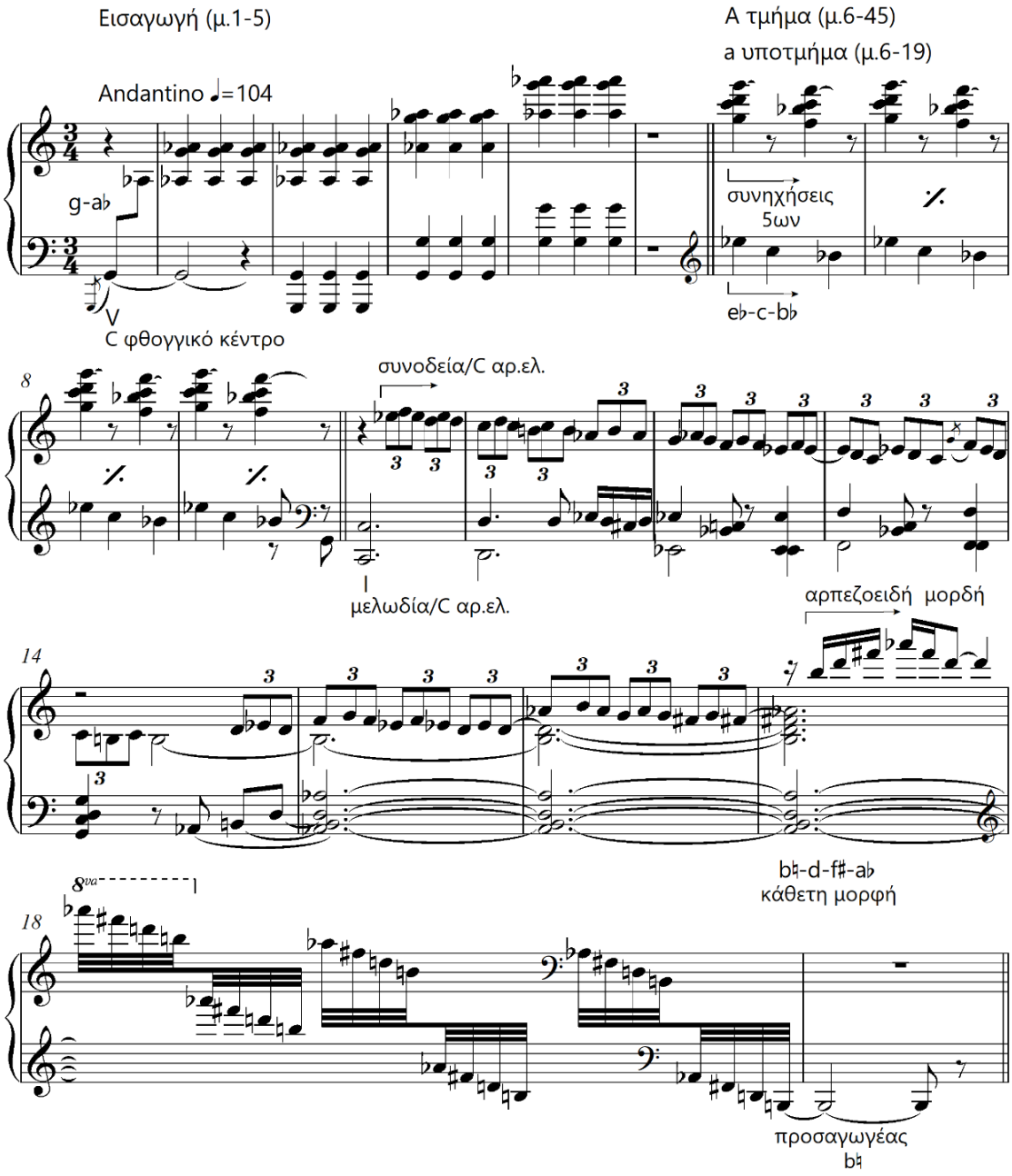
A (μ. 1-45)				B (μ. 46-94)			
εισαγωγή	a	a^1	a^2	a	αρχική μελωδία	a′	coda
(μ. 1-5)	(μ. 6-19)	(μ. 20-34)	(μ. 35-45)	(μ. 46-62)	(μ. 63-68)	(μ. 69-86)	(μ. 87-94)
σολ – λα♭	αιολικός από ντο αρμονική ντο-ελάσσων σι♮ – ρε – φα♯ – λα♭ (μ. 17-19)	αιολικός από σολ αρμονική σολ-ελάσσων φα♯ – λα – ντο♯ – μι♭ (μ. 30-34)	αιολικός από ρε αρμονική ρε-ελάσσων	• Χρωματικότητα • Νέα ρυθμικά στοιχεία • Συνηχήσεις δευτέρας	Εμβόλιμο θέμα από αρμονική μι-ελάσσονα	όπως μ. 46-62 με αντιστροφή φωνών	ελαττωμένη συγχορδία ρε – φα – λα♭
ντο ντο	ρε	σολ	ρε	ρε	μι		σολ

Πίνακας 8: Γεώργιος Πονηρίδης, *Αττική σουίτα αρ. 2* (1937), I. Preludio

Το εναρκτήριο πρελούδιο έχει τριμερή μορφή (Πίνακας 8), τύπου Α (μ. 1-45), Β (μ. 46-94) και Α′ (μ. 95-131)· το μέτρο είναι 3/4 και η χρονική αγωγή Andantino (♩ = 104). Το τμήμα Α (μ. 1-45) εισάγεται έπειτα από πεντάμετρη εισαγωγή, που ξεκινάει με ελλιπές μέτρο και τονίζει τους φθόγγους σολ – λα♭· το ίδιο συμβαίνει και στην εισαγωγή της φουγκέτας αλλά με διαφορετικούς φθόγγους (σι♭ – λα♮). Τρία υποτμήματα, τα a, a^1 και a^2, διαμορφώνουν το τμήμα Α, όπου τα a^1 και a^2 αποτελούν επαναλήψεις σε μεταφορά και με ορισμένες τροποποιήσεις του υποτμήματος a. Το υποτμήμα a ξεκινάει με μία ρυθμικομελωδική δομή ενός μέτρου, που επαναλαμβάνεται τρεις φορές προτού εισαχθεί η βασική μελωδία του πρελουδίου: αποτελείται από δύο συνηχήσεις κατασκευασμένες

πάνω σε διαστήματα πέμπτης, σολ – ντο – ρε και φα – σι♭ – ντο (μ. 6-9), οι οποίες ακούγονται στην υψηλή περιοχή και συνοδεύουν ένα κατιόν μελωδικό μοτίβο πάνω στους φθόγγους μίας συγχορδίας ντο-ελάσσονος μεθ' εβδόμης άνευ πέμπτης (ντο – μι♭ – σι♭).

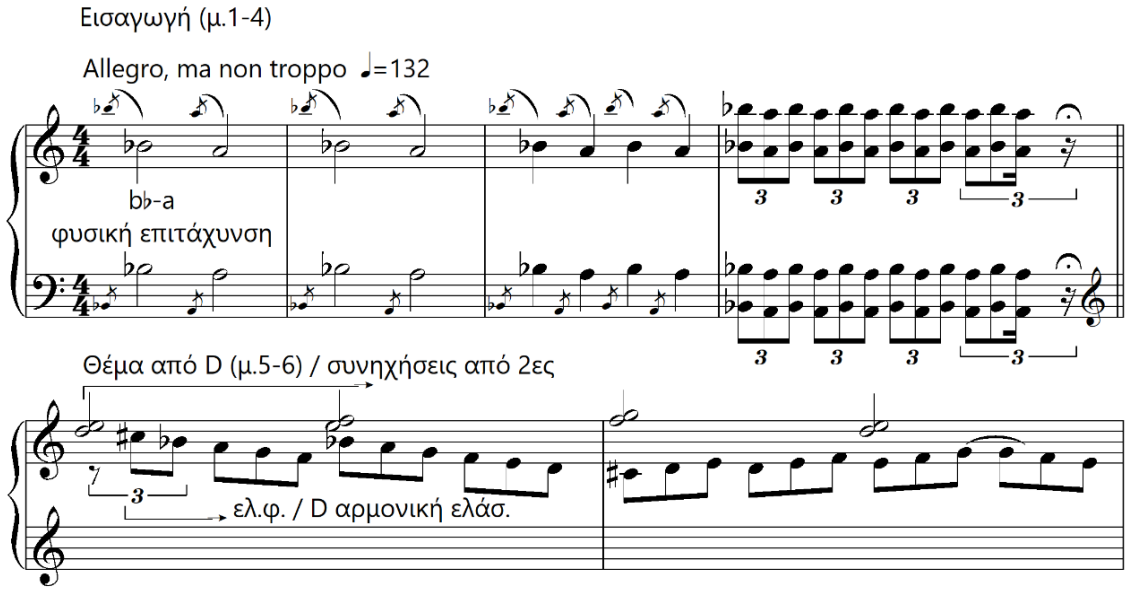
Η ανιούσα κίνηση της μελωδίας (Παράδειγμα 11) κινείται πάνω στους φθόγγους της αρμονικής ντο-ελάσσονος διατρέχοντας μία απόσταση εβδόμης: ντο – ρε – μι♭ – φα – σολ – λα♭ – σι♮ (μ. 10-14)· αυτή συνοδεύεται από τρίηχα ογδόων σε αντίθετη κίνηση, τα οποία διατρέχουν μία απόσταση ενδεκάτης ξεκινώντας από το μι♭'' (μ. 10) και καταλήγοντας στο σι♮ (μ. 14). Το υποτμήμα καταλήγει στην τετράφωνη συνήχηση που προκύπτει από τη διπλή αρμονική ντο-ελάσσονα, σι♮ – ρε – φα♯ – λα♭ (μ. 17), και κατόπιν εκτίθεται σε αρπισματική μορφή δεκάτων έκτων (μ. 18) για να καταλήξει στον προσαγωγέα σι♮ (μ. 19).



Παράδειγμα 11: Γεώργιος Πονηρίδης, *Αττική σουίτα αρ. 2* (1937), I. Preludio, εισαγωγή (μ. 1-5) και υποτμήμα α (μ. 6-19)

Το αντιθετικό τμήμα Β (μ. 46-94) χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα, ενώ εισάγει και δύο νέα ρυθμικά στοιχεία: αυτά είναι τα εξάηχα δεκάτων έκτων που θα χρησιμοποιηθούν και στην coda (μ. 120-129), καθώς και το παρεστιγμένο δέκατο έκτο που ακολουθείται από τριακοστό δεύτερο (στα μ. 54, 57, 77 και 80). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το εμβόλιμο αρχικό θέμα του τμήματος Α που εμφανίζεται στην αρμονική μι-ελάσσονα στα μισά του τμήματος (μ. 63-68), διαχωρίζοντάς το έτσι σε δύο ίσα – περίπου – μέρη. Το πρελούδιο καταλήγει στη διφωνία σι♭ – ντο♯ και στον εναρκτήριο φθόγγο της φουγκέτας που έπεται, σι♭, στο μπάσο.

Η Fughetta διακρίνεται για την απλότητά της, το συνεκτικό της θέμα και την απουσία κάποιας πολύπλοκης πολυφωνικής επεξεργασίας, κάτι που ισχύει και για τα αντίστοιχα μέρη στις άλλες *Αττικές σουίτες*· έχει μέτρο 4/4 και χρονική αγωγή Allegro ma non troppo (♩ = 132). Το φθογγικό κέντρο είναι το ρε, ενώ το υλικό που χρησιμοποιείται σε κάθετο και οριζόντιο επίπεδο προέρχεται εξ ολοκλήρου από την αρμονική ρε-ελάσσονα. Το δίμετρο θέμα πάνω σε μισά αποτελείται από διφωνίες σε διαστήματα δευτέρας που κινούνται ανοδικά και εισάγεται μετά από την τετράμετρη εισαγωγή (Παράδειγμα 12). Η εισαγωγή εκθέτει τους φθόγγους σι♭ – λα, οι οποίοι δημιουργούν μια φυσική επιτάχυνση· κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και στην εισαγωγή του πρελουδίου.



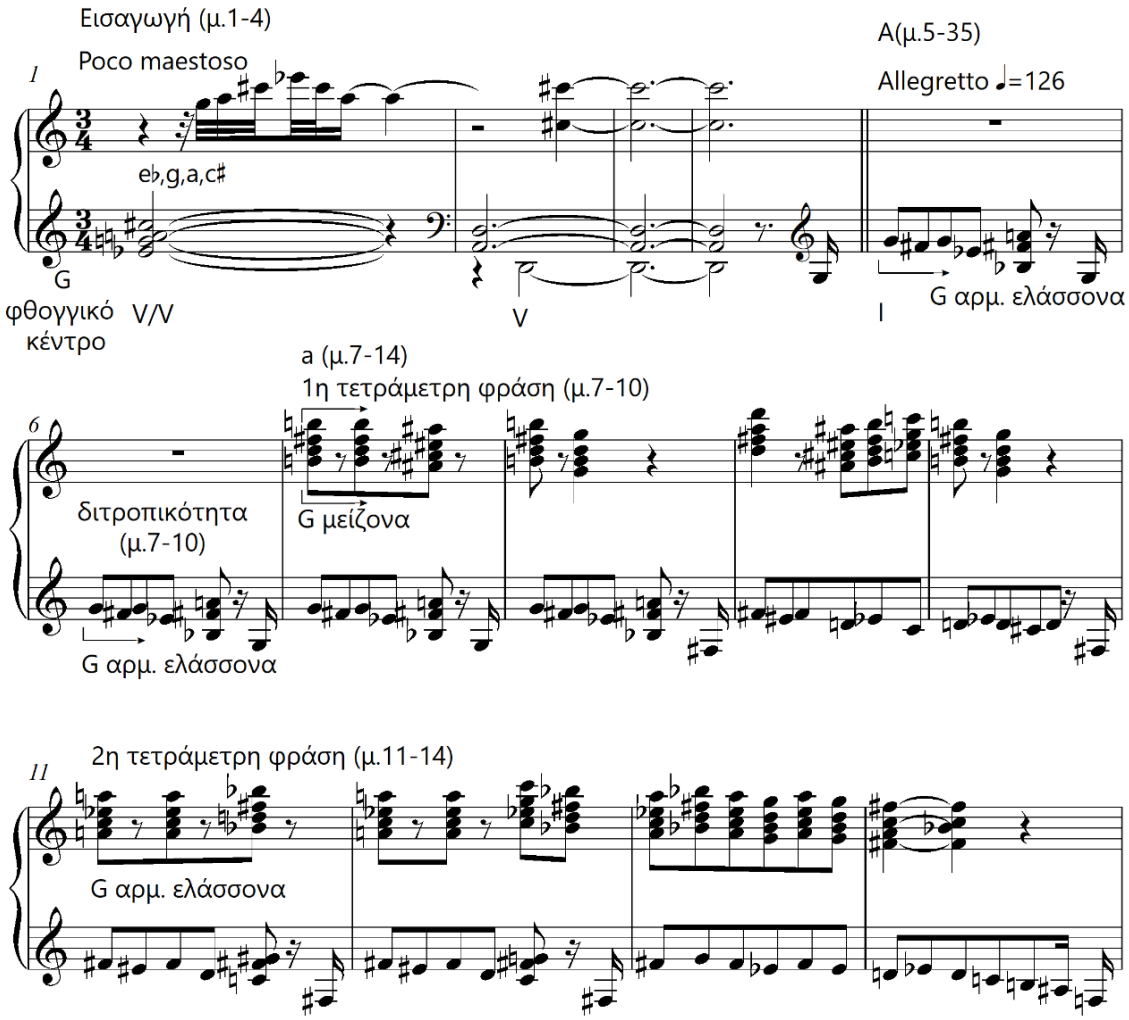
Παράδειγμα 12: Γεώργιος Πονηρίδης, *Αττική Σουίτα αρ. 2* (1937), II. Fughetta, εισαγωγή (μ. 1-4) και θέμα (μ. 5-6)

Το θέμα αρχικά εμφανίζεται τέσσερις φορές, από ρε και λα εναλλάξ (Πίνακας 9)· στις δύο πρώτες εμφανίσεις του (στα μ. 5-6 και 7-8) συνοδεύεται και από μια ελεύθερη φωνή, τύπου αντιθέματος, που κινείται βηματικά με τρίηχα ογδόων στην κύρια κλίμακα της φουγκέτας, ενώ η τρίφωνη υφή κατά την τρίτη και την τέταρτη εμφάνιση του θέματος (στα μ. 9-10 και 11-12) προκύπτει από την προσθήκη και μιας δεύτερης ελεύθερης φωνής. Έπειτα από μία σύντομη δίμετρη διακοπή, στην οποία εμφανίζονται τα στοιχεία της εισαγωγής, το θέμα εκτίθεται από σολ και από μι, και καταλήγει με «πτώση» στη δεσπόζουσα μέσω των θεμελίων σι♭ – σολ – λα (στα μ. 22-23). Το τμήμα που ακολουθεί έχει λειτουργία επεισοδίου και αποτελείται από μία δίμετρη δομή, η οποία επαναλαμβάνεται δύο φορές κατά μία οκτάβα χαμηλότερα κάθε φορά (στα μ. 24-25, 26-27 και 28-29)· τα στοιχεία που την αποτελούν είναι μία κατιούσα χρωματική κίνηση μειζόνων συγχορδιών σε δεύτερη αναστροφή και οι χαρακτηριστικοί φθόγγοι

της εισαγωγής. Η φουγκέτα ολοκληρώνεται με παρόμοιο τρόπο, όπως στην πτώση επί της δεσπόζουσας, στο φθογγικό κέντρο ρε.

Εισαγωγή	Θέμα (1)	Θέμα (2)	Θέμα (3)	Θέμα (4)	Εισαγωγή	Θέμα (5)	Θέμα (6)	Πτώση στη V	Επεισόδιο	Θέμα (7)	Θέμα (8)	Πτώση στην I
μέτρα: 1-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	19-23	23-30	31-32	33-34	35-39
	ρε	λα	ρε	λα		σολ	μι	σι♭ – σολ – λα		ρε	λα	σι♭ – σολ – λα – ρε

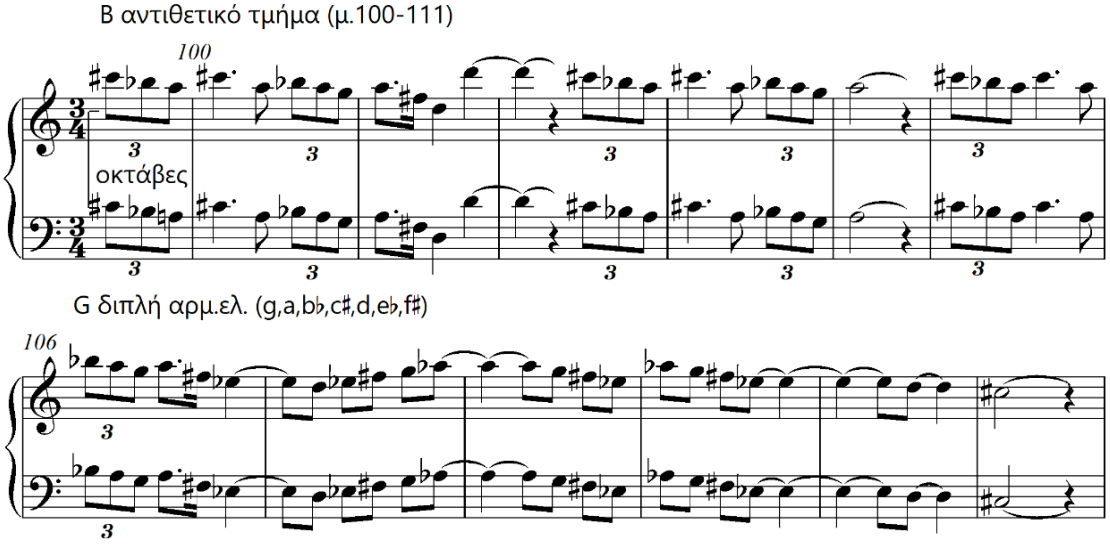
Πίνακας 9: Γεώργιος Πονηρίδης, *Αττική σουίτα αρ. 2* (1937), II. Fughetta, μορφή



Παράδειγμα 13: Γεώργιος Πονηρίδης, *Αττική σουίτα αρ. 2* (1937), III. Finale, εισαγωγή (μ. 1-4) και υποτμήμα a (μ. 5-14)

Το τελευταίο μέρος, Finale, έχει εξαμερή μορφή, τύπου A-A^1-A^2-A^3-B-A^4, μέτρο 3/4 και χρονική αγωγή Allegretto (♩ = 126) – εκτός από την εισαγωγή που ξεκινά με την ένδειξη Poco maestoso. Το φθογγικό κέντρο του μέρους που εισάγεται στο τμήμα Α είναι το σολ, ενώ η εισαγωγή ξεκινάει με σχέση διπλής δεσπόζουσας προς αυτό (μι♭ – σολ – λα – ντο♯) που οδηγείται σε μία δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης μεγάλης (ρε – λα – ντο♯). Το τμήμα Α αποτελείται από δύο υποτμήματα, συγκεκριμένα τα a (μ. 5-14) και a^1 (μ. 15-22), καθώς και μία επέκταση (στα μ. 23-35). Δύο τετράμετρες φράσεις μορφοποιούν το υποτμήμα a (μ. 7-10 και 11-14)· στην πρώτη έχουμε το στοιχείο της διτροπικότητας

ανάμεσα στην Σολ-μείζονα και την αρμονική σολ-ελάσσονα, η οποία όμως διακόπτεται στη δεύτερη φράση (Παράδειγμα 13). Τα στοιχεία που μορφοποιούν το υποτμήμα αυτό είναι το ρυθμικομελωδικό σχήμα της συνοδείας σε όγδοα που διακόπτονται από τρίφωνες συνηχήσεις και η μελωδική γραμμή που εκτίθεται με κοφτές τετράφωνες συνηχήσεις. Στην επέκταση του ιδίου τμήματος τονίζεται και προεξέχει η δεσπόζουσα ρε· σε αυτόν τον τονισμό παρεμβάλλεται μέσω καθοδικού περάσματος η αρμονική σολ-ελάσσων, ωστόσο έπειτα επανέρχεται εκ νέου ο τονισμός αυτής και της δεσπόζουσάς της, λα (στα μ. 31-32). Οι φθόγγοι που προεξέχουν στη μελωδική γραμμή είναι οι λα – σι♭ – ντο♯, με τους οποίους και καταλήγει το τμήμα (μ. 35). Τα υπόλοιπα τμήματα Α μεταφέρονται σε άλλα φθογγικά κέντρα: συγκεκριμένα, το A^2 (μ. 55-79) μεταφέρεται στο ρε, το A^3 (μ. 80-98) στο ντο, ενώ το A^4 (μ. 112-131) επανέρχεται στο σολ. Το αντιθετικό μέρος Β (μ. 100-111), εξάλλου, προβάλλει τη λιτή και διάφανη γραμμή μιας μελωδίας σε οκτάβες επάνω στη διπλή αρμονική σολ-ελάσσονα, σολ – λα – σι♭ – ντο♯ – ρε – μι♭ – φα♯ (Παράδειγμα 14).



Παράδειγμα 14: Γεώργιος Πονηρίδης, *Αττική σουίτα αρ. 2* (1937), III. Finale, τμήμα Β (μ. 100-111)

Συμπεράσματα

Επιστρέφοντας λοιπόν στα αρχικά ερωτήματα που τέθηκαν, πρέπει να δούμε αν όντως αναδεικνύονται και τεκμηριώνονται οι βιβλιογραφικές αναφορές για το μουσικό ύφος του Πονηρίδη στο πιανιστικό του έργο και αν διαπιστώνεται κάποια εξέλιξη στην πιανιστική του γραφή έως το 1937.

Ξεκινώντας από το δεύτερο σκέλος, διαπιστώνουμε ότι από τα *Δύο πρελούδια* που συνθέτει ο Πονηρίδης στις Βρυξέλλες (1916) έως και τις τρεις *Αττικές σουίτες* (1937) που γράφονται στο Παρίσι δεν παρατηρείται κάποια υφολογική διαφοροποίηση. Αυτό δεν σημαίνει ότι όλα τα έργα ακολουθούν μια κοινή αισθητική πορεία· αντιθέτως, το βασικό συμπέρασμα που μπορούμε να εξάγουμε από την παρούσα μελέτη είναι ότι η νεοτονική γραφή του Πονηρίδη, κατά την περίοδο που εξετάζουμε, μπορεί να κατηγοριοποιηθεί σε δύο κατηγορίες και ότι η όποια εξέλιξη στη γραφή του συντελείται στα κατοπινά του έργα: έτσι, από τη μια έχουμε έργα που αντανακλούν τόσο μουσικά όσο και ποιητικά την ελληνική και βυζαντινή μουσική παράδοση και από την άλλη έργα που είναι νεοκλασικά.

Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται τα *Δύο πρελούδια*, οι *Δύο ελληνικοί χοροί* και οι *Ελληνικοί ρυθμοί*. Η μορφή τους προκύπτει από δύο αντιθετικά

τμήματα (Α-Β), εκτός από τον Σμυρναίικο (A^1-A^2) και τον Κρητικό (A^1-A^2-A^3-A^4) που δεν έχουν αντιθετικό τμήμα· τα υπόλοιπα έργα, ανάλογα με τις επαναλήψεις των τμημάτων τους, αποκτούν τριμερή έως δεκαμερή μορφή (Πρελούδιο αρ. 1). Διαπιστώνουμε ότι, στην πλειονότητά τους, οι βιβλιογραφικές αναφορές για το μουσικό ύφος του Πονηρίδη που αναφέραμε στην εισαγωγή ανταποκρίνονται στα έργα αυτής της κατηγορίας. Μέσω αυτής της μελέτης θα προσθέταμε και πιο συγκεκριμένα υφολογικά χαρακτηριστικά, όπως τα στοιχεία της πολυμετρικότητας (Θεσσαλικός), της ρυθμικής παραλλαγής (Ποντιακός) και του αυτοσχεδιασμού (Σμυρναίικος, Θεσσαλικός, Ποντιακός, Θρακιώτικος), την τεχνική της παραλλαγμένης επανάληψης (Θεσσαλικός, Κρητικός) και την πύκνωση και αραίωση της υφής (Ποντιακός). Η αρμονική γλώσσα αυτών των έργων υφαίνεται από διάφωνα διαστήματα δευτέρας, πέμπτης ελαττωμένης και τετάρτης αυξημένης (Πρελούδιο αρ. 1, Ηπειρώτικος), διευρυμένες συγχορδίες με έβδομη, ενδέκατη και δέκατη τρίτη (Σμυρναίικος), απλές τρίφωνες συνηχήσεις (Πρελούδιο αρ. 2) αλλά και συνηχήσεις κατασκευασμένες από διαστήματα πέμπτης (Πρελούδιο αρ. 2, καταλήξεις *Ελληνικών ρυθμών*), ενώ συχνή είναι η χρήση επαναλαμβανόμενων σχημάτων τύπου ostinato (Πρελούδιο αρ. 2, Ελληνικός χορός αρ. 2, Θεσσαλικός, Ποντιακός) καθώς και ισοκρατών (Πρελούδιο αρ. 1, Ελληνικός χορός αρ. 1, Ηπειρώτικος, Κρητικός). Η δημιουργία δημοτικοφανών μελωδιών, η τροπική εναλλαγή πάνω σε κοινό φθόγγο (Θρακιώτικος, Κρητικός), η διτροπικότητα (Θρακιώτικος), η κατασκευή σύνθετων κλιμάκων από τετράχορδα με κοινό φθόγγο (Θρακιώτικος), η χρήση πενταχόρδων (Θεσσαλικός), η παλινδρομικότητα του δεύτερου, τέταρτου και έβδομου φθόγγου μιας κλίμακας (Πρελούδιο αρ. 1, Ηπειρώτικος), η παράλληλη κίνηση (Πρελούδιο αρ. 2, Κρητικός) καθώς και η χρωματικότητα (Ηπειρώτικος) είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μελωδική υφή.

Τα έργα της δεύτερης κατηγορίας είναι η *Μικρή σουίτα*, η *Σονάτα*, το *Σκέρτσο* και οι *Αττικές σουίτες αρ. 1-3*· πρόκειται για έργα που ακολουθούν τη νεοκλασική μουσική παράδοση, η οποία εμπεριέχει και ρομαντικά στοιχεία. Η επανασύνδεση με το προρομαντικό παρελθόν στο έργο του Πονηρίδη εκδηλώνεται μέσω της επαναχρησιμοποίησης ειδών και μορφών της μπαρόκ και της κλασικής περιόδου (σουίτα, σονάτα, σκέρτσο, fuga, fughetta, cantus firmus) και της χρήσης εκτελεστικών καλλωπιστικών τεχνικών – συγκεκριμένα, στα έργα του Πονηρίδη που μας αφορούν χρησιμοποιείται εκτενώς το mordant: *Μικρή σουίτα* (Ι), *Σκέρτσο* (τμήμα Β), *Αττική σουίτα αρ. 1* (ΙΙ), *αρ. 2* (ΙΙ), *αρ. 3* (Ι). Επίσης, η ποικιλία ύφους επιτυγχάνεται μέσα από τον ιμπρεσιονιστικό χαρακτήρα (παράλληλη κίνηση συγχορδιών), τη χρήση πεντατονικών κλιμάκων (*Αττική σουίτα αρ. 1*) αλλά και τη ρομαντικού τύπου χρωματικότητα. Υφολογικά χαρακτηριστικά της πρώτης κατηγορίας έργων διαπιστώνονται και σε αυτήν την κατηγορία: πιο συγκεκριμένα, αυτά είναι η μετρική ποικιλία (2/4, 3/4, 4/4, 12/8), οι ρυθμικές εναλλαγές, η γενικευμένη χρήση της αρμονικής ελάσσονος και της διπλής αρμονικής ελάσσονος, η χρήση διάφωνων διαστημάτων δευτέρας, οι συνηχήσεις από πέμπτες και οι διευρυμένες συνηχήσεις. Ειδοποιό διαφορά στα έργα *Μικρή σουίτα*, *Σονάτα* και *Σκέρτσο* αποτελεί η ύπαρξη μιας βασικής ρυθμικομελωδικής ιδέας, η οποία συγκροτεί τη μορφή και ενοποιεί τα τμήματα των έργων. Οι ιδέες αυτές διακρίνονται για τον διατονικό τους χαρακτήρα και αυτό προδίδεται εν μέρει και από τη χρήση οπλισμού· ωστόσο, δεν επιτελούνται αυστηρές τονικές λειτουργίες, καθώς η χρήση διευρυμένων, διάφωνων συνηχήσεων καθώς και η χρωματικότητα θολώνουν οποιαδήποτε νύξη σταθερότητας (*Σονάτα*, *Σκέρτσο*).

Τέλος, η μοναδική υφολογική παράμετρος που δεν εντοπίζεται στην υπό εξέταση περίοδο (1916-1937) είναι η αφομοίωση της σειραϊκής τεχνικής. Αρκετά χρόνια αργότερα, μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, ο Πονηρίδης συνθέτει τις *Ευρυθμίες αρ. 1* (1956): πρόκειται για ένα ατονικό έργο, στο οποίο το φθογγικό υλικό αποτελείται από τέσσερις δωδεκάφθογγες σειρές.

Στρατής Μυριβήλης – Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: *Αητός* και *Χορικό* για χορωδία a cappella

Μαρία Ντούρου

Εισαγωγή

Ο Στρατής Μυριβήλης, κατά κόσμον Ευστράτιος Σταματόπουλος, πολέμησε εθελοντικά στους Βαλκανικούς Πολέμους, στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και πήρε μέρος στη Μικρασιατική Εκστρατεία. Ο μυθιστοριογράφος και διηγηματογράφος, εκπρόσωπος της Γενιάς του ’30 και συγγραφέας, μεταξύ άλλων, των αντιμιλιταριστικών μανιφέστων *Η Ζωή εν τάφω* και *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*, είχε και μία αφανή λυρική πτυχή η οποία εκφράστηκε με τη δημιουργία δύο ποιητικών συλλογών, *Το τραγούδι της Γης* και *Μικρές φωτιές*· η δεύτερη από αυτές κυκλοφόρησε στην κορύφωση της γερμανικής κατοχής, το 1942, λίγους μήνες μετά τον θάνατο του ποιητή Ιωάννη Γρυπάρη, στον οποίο και αφιερώθηκε.

Το 1959, έναν χρόνο μετά την είσοδο του Μυριβήλη στο πάνθεον των Ακαδημαϊκών, ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου επιλέγει δύο ποιήματα από το δεύτερο μέρος της ποιητικής συλλογής *Μικρές φωτιές* και συνθέτει τα τραγούδια *Αητός*[1] για τετράφωνη μικτή χορωδία a cappella (ΑΚΙ-Ντ 158) και *Χορικό* για τετράφωνη ανδρική χορωδία a cappella (ΑΚΙ-Ντ 159).

Στην παρούσα ανακοίνωση, κατόπιν ιστορικοφιλολογικής προσέγγισης των ποιημάτων και σύνθεσης του ιστορικού πλαισίου των τραγουδιών, επιχειρείται μουσικοποιητική ανάλυση του μελοποιημένου Μυριβήλη από τον Παπαϊωάννου, με στόχο την ανάδειξη των μουσικών εκφραστικών μέσων και των συνθετικών ευρημάτων που αποδίδουν μουσικά τον αετό ως προαιώνιο σύμβολο μαχητικότητας, ελευθερίας και λεβεντιάς, αλλά και την αρχέγονη σχέση του ανθρώπου με τη μάνα γη.

1. Το ιστορικό πλαίσιο της ποιητικής συλλογής

Η ποιητική συλλογή *Μικρές φωτιές* φέρει τον υπότιτλο *Ποιήματα και τραγούδια*· ουσιαστικά αποτελείται από δύο μικρότερες συλλογές-μέρη: τα ποιήματα *Αϊτός* και *Χορικό* ανήκουν στα *Τραγούδια*. Μεσούσης της γερμανικής κατοχής, για να εκδοθεί η ποιητική συλλογή πέρασε από τη λογοκρισία της Γενικής Διευθύνσεως Τύπου και Ραδιοφωνίας, κατά την οποία τα εν λόγω ποιήματα δεν «ενόχλησαν» τους λογοκριτές. Σύμφωνα με τον Μάριο-Κυπαρίσση Μώρο[2] αλλά και όπως προκύπτει από την έρευνα

[1] Η ορθογραφία του ουσιαστικού διαφοροποιείται στον τίτλο του τραγουδιού (αητός) από τον τίτλο του ποιήματος όπως αυτός απαντά στην ποιητική συλλογή (αϊτός). Το «αητός» προέρχεται από το ουσιαστικό «αίητος» της δωρικής διαλέκτου και το «αϊτός» από το ουσιαστικό «αίετος» της ιωνικής διαλέκτου, με κοινή ρίζα το ρήμα «ἄΐσσω» που σημαίνει κινούμαι με αστραπιαία κι ορμητική κίνηση (βλ. λήμμα «αετός», στο: *Μείζων Ελληνικό Λεξικό*, Τεγόπουλος – Φυτράκης, Αθήνα 1997, σ. 31, και Παναγιώτης Χ. Δορμπαράκης, *Επίτομον Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1984, σ. 27· επίσης, το λήμμα «ἄΐσσω», στο *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* των Liddel & Scott, διαθέσιμο στο: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddell-scott/search.html?lq=ἄΐσσω [τελευταία πρόσβαση: 20.03.2023]).

[2] Μάριος-Κυπαρίσσης Μώρος, «Επίμετρο», στο: Στρατής Μυριβήλης, *Μικρές φωτιές, ποιήματα και τραγούδια*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2019, σ. 83.

του αρχείου του Μυριβήλη,[3] πριν δει το φως της δημοσιότητας, η ποιητική συλλογή γνώρισε πολλά στάδια επεξεργασίας από τον δημιουργό της. Η σύγκριση του αρχικού χειρόγραφου με τη δακτυλογραφημένη εκδοχή αλλά και τα τυπογραφικά δοκίμια της έκδοσης, στα οποία και πάλι έγιναν κάποιες αλλαγές πριν την κυκλοφορία της ποιητικής συλλογής, επιβεβαιώνουν αυτό το γεγονός. Ενδεικτικά, σημειώνεται ότι το ποίημα *Αητός* έφερε αρχικά τον τίτλο *Ανοιξιάτικο* και το *Χορικό* τον τίτλο *Ξελόγιασμα*.[4] Πριν τη συμπερίληψή του στην ποιητική συλλογή, το *Χορικό* απαγγέλθηκε στην Ορχηστική Επίδειξη του Επαγγελματικού Τμήματος της Σχολής Κούλας Πράτσικα[5] στις 23 Ιουνίου 1938 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και δημοσιεύτηκε το 1940 με τον τίτλο *Μάνα Γη* στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Πειραϊκά Γράμματα*,[6] το οποίο κυκλοφόρησε την πρωτομαγιά και ήταν αφιερωμένο στα λουλούδια. Η ποιητική συλλογή πήρε αριθμό αδείας από τους λογοκριτές στις 13 Σεπτεμβρίου 1942 και εκδόθηκε στην Αθήνα από τον εκδοτικό οίκο Ι. και Π. Ζαχαρόπουλου· αποτελεί φόρο τιμής στον ποιητή Ιωάννη Γρυπάρη και λειτουργεί ως υπενθύμιση του έργου του στους αναγνώστες της εποχής. Την ίδια χρονιά είδε το φως της δημοσιότητας ο *Ήλιος ο πρώτος* του Οδυσσέα Ελύτη, ενώ παράνομα κυκλοφόρησαν τα *Ακριτικά* του Άγγελου Σικελιανού και η *Δοκιμασία* του Γιάννη Ρίτσου. Οι *Μικρές φωτιές* επανεκδόθηκαν με αφορμή τη συμπλήρωση 50 χρόνων από τον θάνατο του συγγραφέα από τις εκδόσεις «Βιβλιοπωλείον της Εστίας» το 2019, με την επιμέλεια του Παντελή Μπουκάλα και επίμετρο από τον Μάριο-Κυπαρίσση Μώρο, ο οποίος, ογδόντα σχεδόν χρόνια μετά την πρώτη κυκλοφορία της ποιητικής συλλογής, επισημαίνει ότι χωρίς τις *Μικρές φωτιές* μια συνολική θεώρηση της συγγραφικής πορείας του Μυριβήλη θα χώλαινε.[7]

2. Τα ποιήματα και η νοηματική τους απόδοση

Το 1943, στο περιοδικό *Νέα Εστία* (τεύχος 391), ο Τέλλος Άγρας συνοψίζει τα βασικά χαρακτηριστικά της ποιητικής συλλογής, ως εξής:

> Τέκνα της παράδοσης και της πρόζας τα επιμέρους τμήματα, διακρίνονται […] από δύναμη στο αίσθημα, ρωμαλέα γλώσσα […], καθαρότητα νοήματος. Με τη σαφήνεια και τη μεγαλοπρέπεια, παρμένες από την Παράδοση, και με την άνεση της συνθέσεως, παρμένη από τον Ελεύθερο Στίχο, ο Μυριβήλης έγραψε ολόκληρες τις *Μικρές φωτιές*.[8]

Τωόντι, στα ποιήματα *Αητός* και *Χορικό* τα χαρακτηριστικά αυτά είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτα.

[3] Αρχείο Στρατή Μυριβήλη, Αποθετήριο Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, κωδικός αναγνώρισης: GR-ASCSA GL SM 053, Αθήνα· βλ. https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/z4k3-9dnq-9pmy (τελευταία πρόσβαση: 02.05.2023).

[4] Μώρος, ό.π., σ. 86.

[5] Βλ. Στεριανή Τσιντζιλώνη, «Χορευτικά σώματα και ιστορία: αναλύοντας τρεις στιγμές από την ιστορία του χορού στην Ελλάδα», διαθέσιμο στο: https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/tsintziloni_steriani.pdf (τελευταία πρόσβαση: 21.02.2023).

[6] Στρατής Μυριβήλης, «Μάνα Γη», *Πειραϊκά Γράμματα* 2, Μάιος 1940, σ. 37. Το τεύχος ανατυπώθηκε στις 28 Απριλίου από την εφημερίδα *Κυριακάτικη Δημοκρατία*. Πρβλ. Κώστας Γ. Τσικνάκης, «Το ολάνθιστο τεύχος ενός περιοδικού», 2022, διαθέσιμο στο: https://www.timesnews.gr/to-olanhtisto-teychos-enos-periodikoy (τελευταία πρόσβαση: 16.05.2023).

[7] Μώρος, ό.π., σ. 106.

[8] Τέλλος Άγρας, στο: Στρατής Μυριβήλης, *Μικρές φωτιές, ποιήματα και τραγούδια*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2019, σ. 104-105.

2.1. *Αϊτός*[9]

Ποιος είδε αϊτό ουρανόζωστο κι αϊτόν ουρανομάχο,
ν' απλώνει κόκκινα φτερά, τα σύννεφα να οργώνει;

Νύχτα ήταν και τον είδα εγώ να φέγγει στο σκοτάδι.
Πήρε φωτιά το σύλογγο κι από τη μέση εδιάβη
κι ανάψαν οι φτερούγες του, βροχή έσταζε το γαίμα.

Πήρε τις φλόγες για φτερά και χύθηκε τ' αψήλου
και στ' ουρανού σημάδεψε την πιο ψηλή καμάρα,
ζωσμένος τη λαμπρή φωτιά και την πυρρή λαχτάρα.

Κει στάθη, κει ζυγιάστηκε, κει σειούσε τα φτερά του
και πλήθος τ' άστρα πέφτανε, κόκκινα και γαλάζια.
Κι έφεγγε η νύχτα απ' τα φτερά κι η θάλασσα απ' τη φλόγα.

Ο αητός, το προαιώνιο σύμβολο αγωνιστικότητας, περηφάνιας, λεβεντιάς και δύναμης, όπως τον ανταμώνουμε στο δημοτικό μας τραγούδι, αναβιώνει από την πένα του Μυριβήλη στα χρόνια της γερμανικής κατοχής και από γενναίος κλέφτης της περιόδου της Τουρκοκρατίας μεταμορφώνεται σε αγωνιστή, αντάρτη, πολεμιστή, ο οποίος σημαδεύει την πιο ψηλή καμάρα του ουρανού, αναμετριέται με τα άστρα, μάχεται, κομίζει το φως και την ελπίδα, και συμβολίζει διαχρονικά τον ελεύθερο αγωνιζόμενο Έλληνα. Ο αητός αποκαλύπτεται στον ποιητή, ο οποίος μοιράζεται με τον αναγνώστη του την αποκάλυψη αυτή και επιβεβαιώνει την ύπαρξη του ουρανομάχου και ουρανόζωστου πτηνού. Το ποίημα έχει πολλά κοινά με το δημοτικό τραγούδι· ενδεικτικά αναφέρονται το μέτρο του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου, η υιοθέτηση ιδιωματικών λέξεων και εκφράσεων, όπως «σύλογγο», «γαίμα», «τ' αψήλου», «σειούσε», η χρήση σχημάτων λόγου, όπως η υπερβολή «Κι έφεγγε η νύχτα απ' τα φτερά κι η θάλασσα απ' τη φλόγα», η εμφατική επανάληψη του τοπικού επιρρήματος «κει» στον στίχο «Κει στάθη, κει ζυγιάστηκε, κει σειούσε τα φτερά του», οι μεταφορές «βροχή έσταζε το γαίμα», «τα σύννεφα να οργώνει», καθώς και η ζωντανή και παραστατική γλώσσα στην οποία κυριαρχούν το ρήμα και το ουσιαστικό. Μία ειδοποιός διαφορά είναι η ύπαρξη ομοιοκαταληξίας, αν και αυτή εμφανίζεται σε μόλις δύο δίστιχα του ποιήματος.

2.2. *Χορικό (Γη, μάνα Γη)*[10]

Γη, μάνα Γη, πώς με δένει
κραταιά σου η αγάπη!
Μες στο νέο κορμί μου ανθείς,
τραγουδάς και πενθείς.
Κι όσο πάνω ψηλώνω, κλαδώνω
τους εφτά ουρανούς ν' αγκαλιάσω,
τόσο οι ρίζες μου μέσα βαθιά σου,
μέσα ορμούν και τρυπούν την καρδιά σου,
μάνα Γη, τον καημό, το δαρμό,
τη χαρά σου να πιω, να χορτάσω!

Το ποίημα μοιάζει να «δραπέτευσε» από το *Τραγούδι της Γης*, την πρώτη ποιητική συλλογή του Μυριβήλη, η οποία αποτελεί ύμνο στη γη και τη γονιμότητά της. Οι ποιητές όλων των εποχών αποκαλούν τη γη *μητέρα*: πιο συγκεκριμένα και ενδεικτικά, «Γαῖα θεά, μῆτερ μακάρων θνητῶν τ' ἀνθρώπων» αποκαλεί τη γη ο Ορφέας στον *Ύμνο της*

[9] Στρατής Μυριβήλης, *Μικρές φωτιές, ποιήματα και τραγούδια*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2019, σ. 72.
[10] Μυριβήλης, ό.π., σ. 73.

Γαίας,[11] «Ὦ γαῖα μῆτερ ἠλίου» ο Ευριπίδης στην τραγωδία του *Ιππόλυτος*,[12] «Μάννα γη» ο Κωστής Παλαμάς στο ποίημά του *Γύριζε*,[13] ενώ *Ω Γη μητέρα* είναι ο τίτλος ποιήματος του Αριστομένη Προβελέγγιου[14] και *Μάνα γη* ο τίτλος ποιήματος του σύγχρονου ποιητή Γιάννη Γερογιάννη.[15] Ο Μυριβήλης λοιπόν αποτελεί κομμάτι της προαιώνιας λογοτεχνικής παράδοσης αλλά και μυθιστορίας που θέλει τη γη μητέρα των πάντων αλλά και κομμάτι κάθε ύπαρξης που γέννησε. Ο ποιητής απευθύνεται σε αυτή τη μάνα, αφουγκράζεται τα συναισθήματά της, υιοθετεί το τραγούδι της, γίνεται η γέφυρα που θα την ενώσει με τον ουρανό, καθώς όσο μεγαλώνει και ωριμάζει και θεριεύει, τόσο περισσότερο δένεται μαζί της, δεν ξεχνά τις ρίζες του, δεν γίνεται αιθεροβάμων, αλλά επιθυμεί να γίνει κοινωνός όλων όσα κομίζουν η μακραίωνη ιστορία, οι παραδόσεις και τα δημιουργήματά της. Ο στίχος όντας ελεύθερος και η γλώσσα λιτή, παραστατική, ζωντανή, με ιδιαίτερη έμφαση στο ουσιαστικό και το ρήμα σε πρώτο και δεύτερο πρόσωπο, συνθέτουν μία συγκινησιακά φορτισμένη εκμυστήρευση με διονυσιακές εκφάνσεις.

3. Το ιστορικό πλαίσιο και οι εκτελέσεις των τραγουδιών

Τα τραγούδια *Αητός* (ΑΚΙ-Ντ 158) και *Χορικό* (ΑΚΙ-Ντ 159) ολοκληρώθηκαν με μόλις μία μέρα διαφορά, στις 26 και 27 Οκτωβρίου 1959 αντίστοιχα. Χρονολογικά, τα τραγούδια τοποθετούνται στην τρίτη περίοδο της συνθετικής δημιουργίας του Παπαϊωάννου (1953-1965), κατά την οποία ο συνθέτης προσεγγίζει, ενστερνίζεται αλλά και διδάσκει τις νεότερες τεχνικές και το δωδεκάφθογγο, και πιο συγκεκριμένα έναν χρόνο μετά την ολοκλήρωση δύο αμιγώς δωδεκαφθογγικών έργων για πιάνο, του έργου *12 Ινβεντσιόνες και Τοκάτα* (ΑΚΙ-Ντ 153) στις 28 Μαΐου 1958 και της *Σονάτας* (ΑΚΙ-Ντ 154) στις 21 Οκτωβρίου του ίδιου έτους, γεγονός που εν μέρει επηρεάζει και το χορωδιακό μουσικό συντακτικό του συνθέτη, αν κρίνει κάποιος από την τονική ρευστότητα και τις αλλεπάλληλες διάφωνες συνηχήσεις που γεννιούνται από τη συνοδοιπορία των φωνών στο τραγούδι *Αητός*, αλλά και που θα μπορούσε να συνδεθεί και με τη μουσική απόδοση του νοήματος του ποιήματος για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω.

Ο *Αητός* έχει εκτελεστεί, αλλά στο αρχείο του συνθέτη δεν έχουν βρεθεί ακριβής ημερομηνία, τόπος και συντελεστές. Το *Χορικό* ερμηνεύτηκε για πρώτη φορά στις 2 Απριλίου 1964 στο Θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στη Θεσσαλονίκη, από τη Χορωδία του Μουσικού Τμήματος του Α.Π.Θ. υπό τη διεύθυνση του ιδρυτή της, Γιάννη Μάντακα. Εκείνη την εποχή ο Μάντακας παρακολουθούσε μαθήματα σύγχρονης μουσικής με τον συνθέτη, τον οποίο, στην εκπομπή «Έργα Ελλήνων Συνθετών» που παρουσίαζε, αποκαλούσε χαρακτηριστικά «πρύτανη των σύγχρονων ελλήνων συνθετών».[16]

[11] Βλ. *Ορφικοί Ύμνοι*, «26. Γῆς», Θεογονία ονομάτων επίσκεψις, ρήματα βραχέα, διαθέσιμο στο: https://www.theogonia.gr/bibliothiki/downloads/The_Hymns_of_Orpheus.pdf (τελευταία πρόσβαση: 25.02.2023), σ. 30.

[12] Βλ. Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 601, διαθέσιμο στο: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=8&text_id=124 (τελευταία πρόσβαση: 15.01.2023).

[13] Βλ. Κωστής Παλαμάς, *Ποιήματα*, «Γύριζε», στ. 10, διαθέσιμο στο: http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/kwsths_palamas/poihmata.htm#ΓΥΡΙΖΕ (τελευταία πρόσβαση: 20.03.2023).

[14] Βλ. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα, Ανθολόγηση νεοελληνικής λογοτεχνίας (19ος-20ός αι.): Αριστομένης Προβελέγγιος, *Ω Γη μητέρα*, διαθέσιμο στο: https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/new/show.html?id=216 (τελευταία πρόσβαση: 30.04.2023).

[15] Γιάννης Γερογιάννης, *Πολίτης του Κόσμου*, Δρόμων, Αθήνα 2018, σ. 78.

[16] Γιάννης Μάντακας (παραγωγή), *Έργα Ελλήνων Συνθετών*, «Αφιέρωμα στον Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου», Ε.Ρ.Τ. / Ρ.Σ.Μ., 15.04.1983, Αρχειακές Συλλογές Α.Π.Θ., διαθέσιμο στο: http://digital.lib.auth.gr/record/148855/files/1.pdf (τελευταία πρόσβαση: 15.05.2023).

Το *Χορικό* ερμηνεύτηκε από τους ίδιους συντελεστές και στις 22 Σεπτεμβρίου 1964 σε Βραδυά Ελληνικών Χορωδιών που διοργανώθηκε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών. Για ερασιτεχνική εκδήλωση έκανε λόγο ο κριτικός Ιωάννης Γιαννούλης στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* της 24ης Σεπτεμβρίου· εξήρε τις ικανότητες του Μάντακα ως μαέστρου, αλλά θεώρησε ότι το φοιτητικό δυναμικό της χορωδίας ήταν αδύνατο να «εγκύψει στις σοβαρές μελέτες που αξιώνουν οι σελίδες του Θ. Αντωνίου, του Γ. Α. Παπαϊωάννου και του Ν. Σκαλκώτα, οι οποίοι εκφράζουν […] τη γλώσσα και την τεχνική της σύγχρονης εποχής».[17] Η κριτική είναι αρκετά αυστηρή και άδικη για τους νεαρούς χορωδούς της χορωδίας του Μάντακα, ειδικά κρίνοντας από τη δράση και την επίδοσή της κατά την πρώτη εκτέλεση ιδιαίτερα απαιτητικών πρωτοποριακών έργων.

Τα τραγούδια εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Νάκα με την επιμέλεια του Μιχάλη Αδάμη το 1993. Το χειρόγραφο των τραγουδιών φιλοξενείται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, όπου φυλάσσεται το Αρχείο του Γ. Α. Παπαϊωάννου (φάκελος 21). Επίσης, αντίγραφο των τραγουδιών από το χέρι του συνθέτη και με την υπογραφή του φιλοξενείται σε έντυπη μορφή στο Αρχείο του Μάντακα στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Α.Π.Θ. και σε ψηφιακή μορφή στη Ψηφιοθήκη του Α.Π.Θ.[18]

4. Η μουσική απόδοση των ποιημάτων

4.1. *Αητός*

Δομή: Η δομή του τραγουδιού είναι συνυφασμένη με τις νοηματικές ενότητες του ποιήματος και συνοψίζεται στον παρακάτω πίνακα μαζί με ενδεικτικές πληροφορίες για το tempo, την κατανομή των φωνών, τις κορυφώσεις και το μουσικό συντακτικό του συνθέτη.

***Αητός*, ΑΚΙ-Ντ 158, για μικτή χορωδία a cappella**	
στ. 1-5. Α΄ Ενότητα: μ. 1-18	
στ. 1-3	**μ. 1-11**: Andante sostenuto
Ποιος είδε αϊτό ουρανόζωστο κι αϊτόν ουρανομάχο, ν' απλώνει κόκκινα φτερά, τα σύννεφα να οργώνει;	μ. 1-8: Τ.Β., τονικό-τροπικό περιβάλλον με υπαινιγμούς Νικρίζ
Νύχτα ήταν και τον είδα εγώ να φέγγει στο σκοτάδι.	μ. 8-11: S.A.T.B., διευρυμένη τονικότητα
στ. 4-5	**μ. 12-18**
Πήρε φωτιά το σύλογγο κι από τη μέση εδιάβη	μ. 12-14: Allegro. S.A., διευρυμένη τονικότητα
κι ανάψαν οι φτερούγες του, βροχή έσταζε το γαίμα.	μ. 15-18: Tempo primo S.A.T.B., διευρυμένη τονικότητα, δυσδιάκριτο τονικό κέντρο (1η κορύφωση)

[17] Ιωάννης Γιαννούλης, «Φεστιβάλ Αθηνών: Βραδυά Ελληνικών Χορωδιών», εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ*, 24.09.1964, Ψηφιακές Συλλογές, Ψηφιοθήκη Α.Π.Θ., διαθέσιμο στο: http://digital.lib.auth.gr/record/102938/files/arc-2008-40650.pdf (τελευταία πρόσβαση: 10.04.2023).

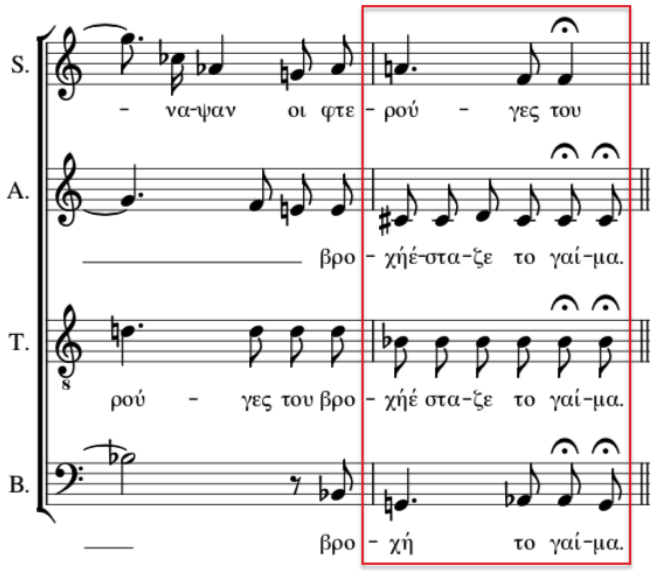
[18] Βλ. http://digital.lib.auth.gr/record/132638/files/001.pdf (τελευταία πρόσβαση: 10.05.2023).

στ. 6-10. Β΄ Ενότητα: μ. 19-34	
στ. 6-8	**μ. 19-27**: S.A.T.B.
Πήρε τις φλόγες για φτερά και χύθηκε τ’ αψήλου	μ. 19-20: διευρυμένη τονικότητα
και στ’ ουρανού σημάδεψε την πιο ψηλή καμάρα,	μ. 21-24: ομοίως, διαδοχική είσοδος φωνών
ζωσμένος τη λαμπρή φωτιά και την πυρρή λαχτάρα.	μ. 25-27: ομοίως, κλείσιμο μετά από unisono (2η κορύφωση)
στ. 9-10	**μ. 28-34**: S.A.T.B. (μ. 30: T.B.)
Κει στάθη, κει ζυγιάστηκε,	μ. 28-29: ομοίως.
κει σειούσε τα φτερά του και πλήθος τ’ άστρα πέφτανε, κόκκινα και γαλάζια.	μ. 30-34: τονικό-τροπικό περιβάλλον με υπαινιγμούς Νικρίζ, φρύγιος από φα, δώριος από σι-ύφεση(τελική κορύφωση)
στ. 11. Επίλογος: μ. 35-38	
Κι έφεγγε η νύχτα απ’ τα φτερά κι η θάλασσα απ’ τη φλόγα.	S.A.T.B. Ισοκράτημα – Φα-μείζων

Πίνακας 1: *Αητός*, ΑΚΙ-Ντ 158, για μικτή χορωδία a cappella. Η δομή

Μελοποίηση: Η μελοποίηση του ποιήματος είναι συλλαβική. Μελισματικά μελοποιείται η τονισμένη συλλαβή της λέξης «αητόν» κατά τη μελοποίηση του ερωτήματος που θέτει ο ποιητής στους δύο πρώτους στίχους του ποιήματος. Το μέλισμα είναι ένα από τα εκφραστικά μέσα που επιλέγει ο συνθέτης για να αποδώσει μουσικά τον αναβιωμένο από τον ποιητή αητό του δημοτικού μας τραγουδιού.

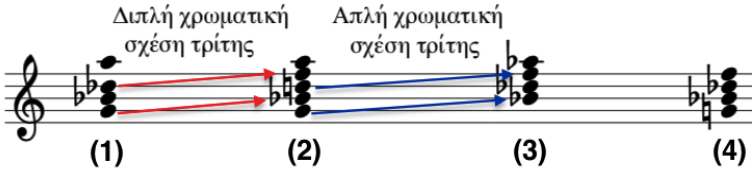
Μουσικό συντακτικό: Το μουσικό συντακτικό είναι ένας συνδυασμός τροπικότητας και διευρυμένης τονικότητας με ελεύθερες χρωματικές διανθίσεις. Η πλοκή αυτού του συνδυασμού εξελίσσεται στην πορεία του τραγουδιού κατά τη μουσική απόδοση του στοιχείου της υπερβολής αλλά και εν γένει του επικοδραματικού χαρακτήρα του ποιήματος.



Παράδειγμα 1: *Αητός*, μ. 17-18. Μουσική απόδοση στίχου 5. Πρώτη κορύφωση τραγουδιού

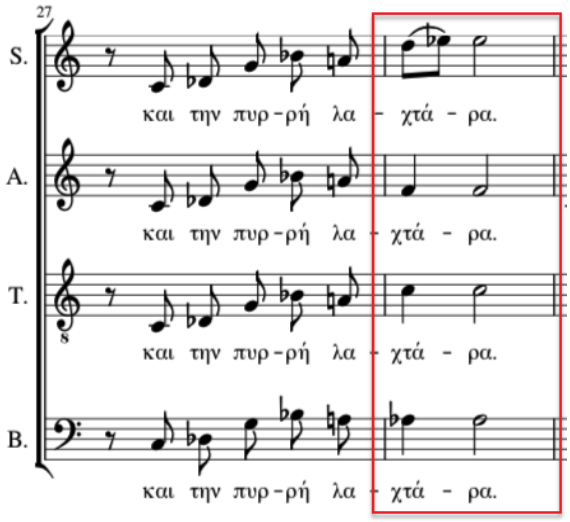
Οι κορυφώσεις του τραγουδιού: Η πρώτη κορύφωση συντελείται κατά τη μελοποίηση του στίχου «κι ανάψαν οι φτερούγες του, βροχή έσταζε το γαίμα», κατά την οποία το τονικό κέντρο γίνεται δυσδιάκριτο, καθώς από την συνοδοιπορία των φωνών γεννιούνται συνεχόμενες αλλοιωμένες συνηχήσεις μεθ' εβδόμης και ενάτης μικρής ή μεγάλης, οι οποίες δεν αποζητούν λύση – αντιθέτως παραμένουν μετέωρες στο τέλος της μουσικής φράσης, το οποίο, προφανώς, συμπίπτει με την ολοκλήρωση του στίχου (βλ. Παράδειγμα 1).

Επιπλέον, διαπιστώνεται ότι οι τέσσερις καταληκτικές συγχορδίες (βλ. Παράδειγμα 2), αν γραφτούν σε ευθεία κατάσταση και με αντικατάσταση του ντο-δίεση από τον εναρμόνιο φθόγγο του, το ρε-ύφεση, αποτελούν τμήματα μίας ελαττωμένης συγχορδίας από σολ με μεγάλη ένατη (συγχορδία 1), η οποία με βαρύνσεις-οξύνσεις και προσθαφαιρέσεις φθόγγων της μετατρέπεται σε σολ-ελάσσονα με έβδομη μικρή και ένατη μεγάλη (συγχορδία 2), σε σι-ύφεση-ελάσσονα με έβδομη μικρή (συγχορδία 3) και, τέλος, σε ελαττωμένη από σολ με έβδομη μικρή (συγχορδία 4). Επίσης, μεταξύ των συγχορδιών 1, 2 και 3 διαφαίνονται χρωματικές σχέσεις τρίτης, αν εξεταστούν τμηματικά.



Παράδειγμα 2: *Αητός*, μ. 18 (αναγωγή). Οι καταληκτικές συγχορδίες της πρώτης κορύφωσης

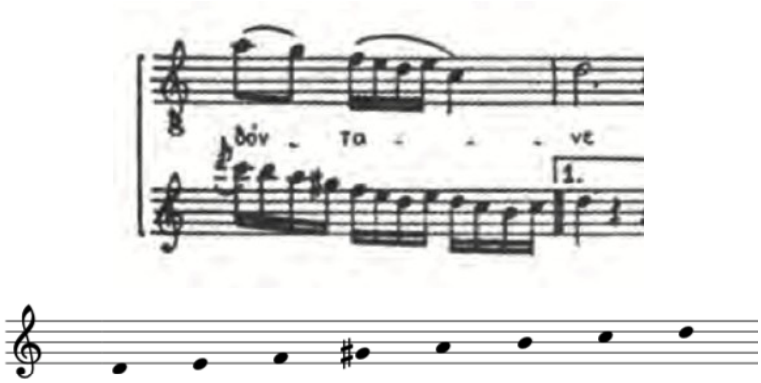
Η κατάληξη της δεύτερης κορύφωσης του τραγουδιού με τη μελοποίηση του στίχου «ζωσμένος τη λαμπρή φωτιά και την πυρρή λαχτάρα» είναι σαφώς πιο απλή ως προς το αρμονικό πλέγμα (βλ. Παράδειγμα 3). Από την εμφατική μουσική απόδοση με unisono, ο συνθέτης δημιουργεί μία πρόσκαιρη πτωτική αίσθηση με το ανιόν διάστημα τετάρτης καθαρής στις σοπράνο. Οι δύο καταληκτικές συγχορδίες, αν γραφτούν σε ευθεία κατάσταση, απέχουν κατά ανιόν διάστημα τρίτης μικρής, ενώ και οι δύο μαζί συνθέτουν την ελαττωμένη συγχορδία από ρε μεθ' εβδόμης και ενάτης μικρής. Ως εκ τούτου και η δεύτερη κορύφωση ολοκληρώνεται με συγγενείς συγχορδίες, χωρίς όμως πλέον να πρωτοστατεί το χρωματικό στοιχείο.



Παράδειγμα 3: *Αητός*, μ. 26-27. Μουσική απόδοση των καταληκτικών λέξεων του στίχου 8. Δεύτερη κορύφωση τραγουδιού

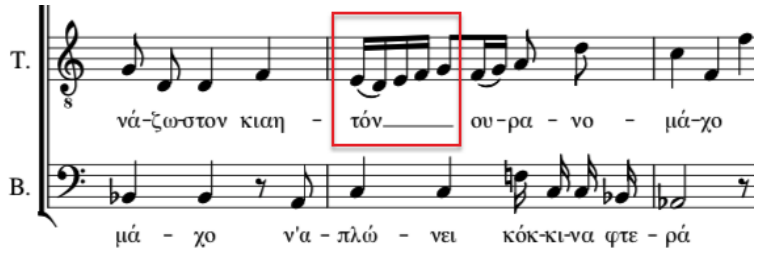
Κατά τη μουσική απόδοση του στίχου «και πλήθος τ' άστρα πέφτανε, κόκκινα και γαλάζια», ο οποίος σηματοδοτεί το τέλος της αφήγησης των κατορθωμάτων του αητού, ο συνθέτης κινείται πλέον σε μία, ας επιτραπεί ο όρος, διευρυμένη τροπικότητα. Το τροπικό στοιχείο δεν εμφανίζεται πρώτη φορά στο τραγούδι: είναι το έτερο βασικό στοιχείο του μουσικού συντακτικού του συνθέτη, ζυμώνεται με τη διευρυμένη τονική αρμονία και τη χρωματικότητα, όπως προαναφέρθηκε, και είναι άμεσα συνυφασμένο με την αναβίωση του αητού ως συμβόλου και ως πηγής έμπνευσης της λαϊκής μούσας.

Πριν όμως γίνει αναφορά σε αυτή την τρίτη και τελευταία κορύφωση, ας ανατρέξουμε στα πρώτα μέτρα του τραγουδιού για να δούμε πώς ο συνθέτης καλωσορίζει τον αητό στο μουσικό σκηνικό. Κατά πρώτον, στο εν γένει τονικο-τροπικό περιβάλλον αξίζει να επισημανθούν τα στοιχεία εκείνα που δημιουργούν συνειρμούς με το δημοτικό τραγούδι *Ο Αϊτός*, όπως αυτό έχει καταγραφεί από τη Μέλπω Μερλιέ,[19] και ειδικότερα συνειρμούς με τη διανθισμένη μελωδική γραμμή του κλαρίνου, η οποία κινείται στον δώριο από ρε με οξυμένο τον τέταρτό του φθόγγο, παραπέμποντας στον λαϊκό δρόμο Νικρίζ,[20] κατά πολλούς «ποιμενικό μινόρε» ή Σουζινάκ (βλ. Παράδειγμα 4).



Παράδειγμα 4: *Ο Αϊτός*, καταγραφή: Μέλπω Μερλιέ, κατιών δώριος από ρε με οξυμένο τον τέταρτο φθόγγο του ή δρόμος Νικρίζ στο μέρος του κλαρινέτου (δεύτερο πεντάγραμμο)

Από αυτή τη μελωδική γραμμή είναι εμπνευσμένο το μέλισμα της τονισμένης συλλαβής *τον* του ουσιαστικού «αητόν» (βλ. Παράδειγμα 5). Άλλο παρόμοιο μέλισμα δεν απαντά στο τραγούδι και οι αξίες δεκάτων έκτων που το αποδίδουν εμφανίζονται με συνέπεια κάθε φορά που ο συνθέτης εντείνει τη δραματικότητα της μουσικής αφήγησης των κατορθωμάτων του αητού (μ. 7, 8, 10, 11, 13, 19, 20, 30 και 32).

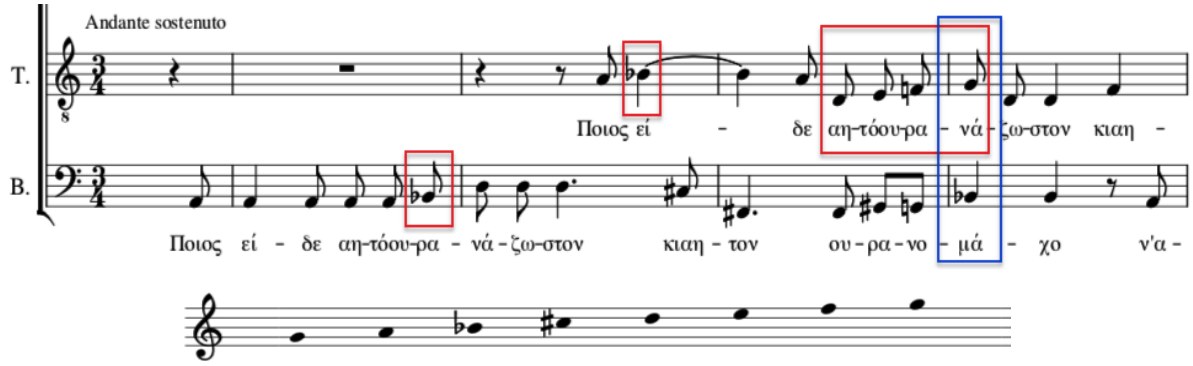


Παράδειγμα 5: *Αητός*, μ. 4-6. Μελισματική απόδοση της συλλαβής *τον* του ουσιαστικού «αητόν» του στίχου 1

[19] Μέλπω Μερλιέ, *Τραγούδια της Ρούμελης*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 1931, ανατύπωση 1981, σ. 4. Ηχογράφημα διαθέσιμο στο: http://www.mla.gr/song_prev_el.php?song_id=17112 (τελευταία πρόσβαση: 30.04.2023).

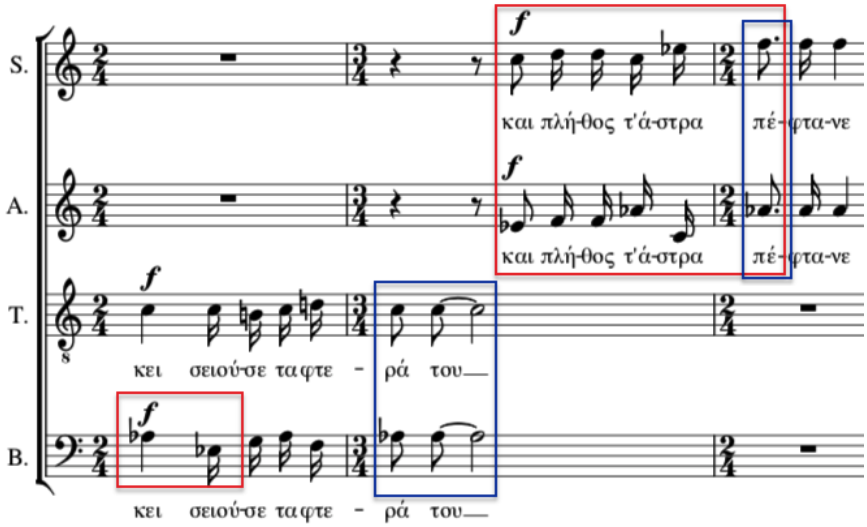
[20] Για τον δρόμο Νικρίζ, βλ. Νίκος Ανδρίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδίασμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, Αθήνα 2018, σ. 167.

Στη μεταφορά του από σολ ο δρόμος Νικρίζ προσλαμβάνει σι-ύφεση και ντο-δίεση. Στο μ. 2 το σι-ύφεση κάνει αισθητή την παρουσία του κατά την είσοδο των τενόρων, συνηχεί με το ντο-δίεση στους μπάσους και κατόπιν το τετράφθογγο ρε – μι – φα – σολ και η κατάληξη των δύο φωνών σε συνήχηση σι-ύφεση – σολ (μ. 4) επιτείνουν αυτόν τον συνειρμό. Είναι γεγονός ότι ο συνθέτης δεν μας αποκαλύπτει σαφώς τις προθέσεις του, αφού στους μπάσους υπεισέρχεται μία σύντομη χρωματική μελωδική γραμμή (βλ. Παράδειγμα 6).



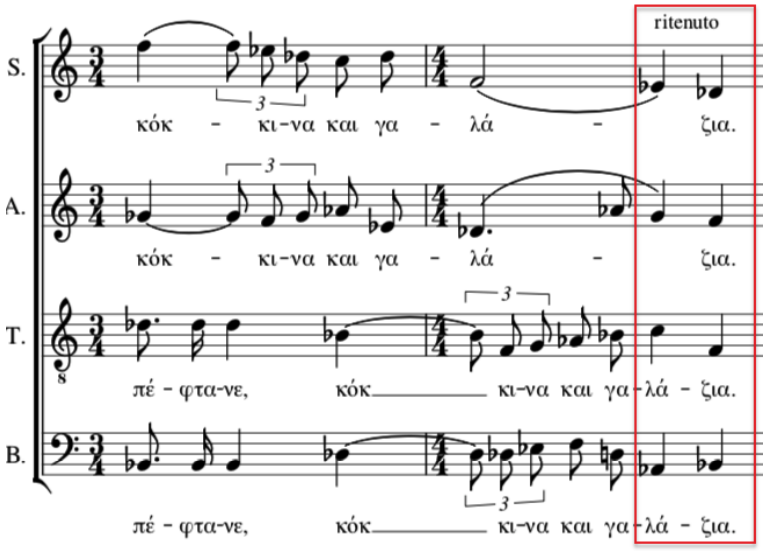
Παράδειγμα 6: *Αητός*, μ. 1-4. Μουσική απόδοση των στίχων 1-2. Υπαινιγμοί Νικρίζ

Ωστόσο, λίγο πριν την τελική κορύφωση του τραγουδιού αυτός ο συνειρμός-υπαινιγμός του Νικρίζ επανέρχεται στα μ. 30-31, αυτή τη φορά από φα (βλ. Παράδειγμα 7). Τόσο η πρόσληψη των μι και λα-ύφεση σε ένα μουσικό μονοπάτι από φα όσο και οι καταλήξεις αφενός σε μία συνήχηση λα-ύφεση – ντο στις ανδρικές φωνές (μ. 31) και αφετέρου σε μία συνήχηση λα-ύφεση – φα στις γυναικείες (μ. 32) δεν μπορούν να θεωρηθούν τυχαίες.



Παράδειγμα 7: *Αητός*, μ. 30-32. Μουσική απόδοση των στίχων 9 (δεύτερο ημιστίχιο) και 10 (πρώτο ημιστίχιο). Υπαινιγμοί Νικρίζ

Η τρίτη και τελευταία κορύφωση του τραγουδιού ξεκινά αμέσως μετά από αυτούς τους προαναφερθέντες υπαινιγμούς στον δρόμο Νικρίζ από φα, ο οποίος «μετατρέπεται» σε φρύγιο από φα και η κορύφωση ολοκληρώνεται με πτώση στον δώριο από σι-ύφεση (βλ. Παράδειγμα 8).



Παράδειγμα 8: *Αητός*, μ. 33-34. Μουσική απόδοση των τελικών λέξεων του στίχου 10. Τρίτη κορύφωση

Παράλληλα, αξίζει να αναφερθεί η επιδίωξη του συνθέτη να διανθίζει το τροπικό στοιχείο με συνεχόμενες συγχορδίες μεθ' εβδόμης, οι οποίες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής αφήγησης και η λύση τους, όπως έχει προαναφερθεί, δεν είναι στις επιλογές του Παπαϊωάννου.

Μετά την τρίτη κορύφωση, ακολουθεί ο επίλογος του τραγουδιού με εναρκτήρια μία συγχορδία της Φα-μείζονος, η οποία έρχεται πράγματι ως κάθαρση, ως φως το οποίο απλώνεται σταδιακά πάνω στο ισοκράτημα των μπάσων μετά τις αλλεπάλληλες μετατροπίες και διαφωνίες που προηγήθηκαν, επισφραγίζοντας το τέλος του τραγουδιού.

4.2. *Χορικό (Γη, μάνα Γη)*

Δομή: Η δομή του τραγουδιού είναι συνυφασμένη με τις νοηματικές ενότητες του ποιήματος και συνοψίζεται στον παρακάτω πίνακα, με ενδεικτικές πληροφορίες για τη σύνθεση του χορωδιακού σχήματος, τις καταλήξεις των ενοτήτων και των μουσικών φράσεων, το tempo, τις κορυφώσεις και το μουσικό συντακτικό του συνθέτη.

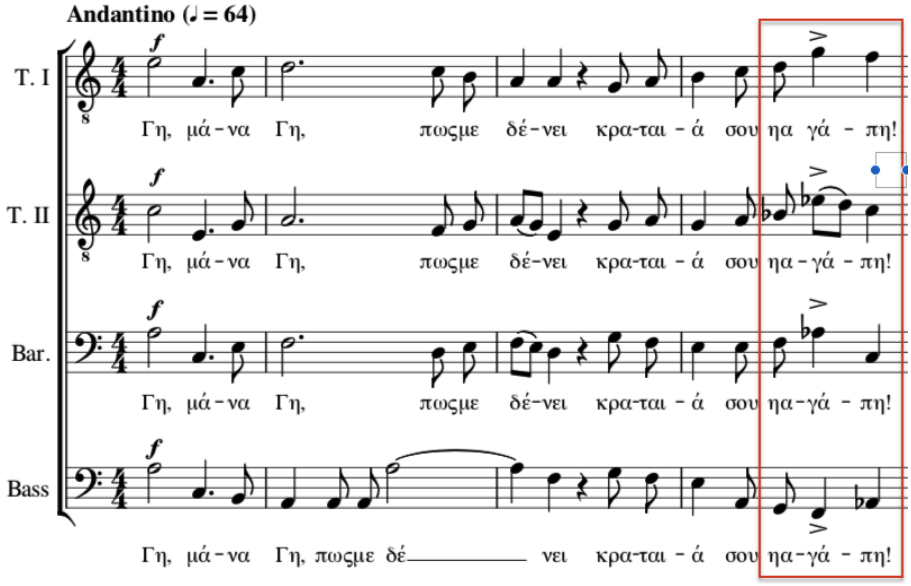
***Χορικό (Γη, μάνα, Γη)*, ΑΚΙ-Ντ 159, για ανδρική χορωδία a cappella (T.I, T.II, Bar, B)**	
Στίχοι	**Καταλήξεις φράσεων**
στ. 1-4. Α΄ Ενότητα: μ. 1-8, Andantino	
Γη, μάνα Γη, πώς με δένει κραταιά σου η αγάπη!	φα-ελάσσων (απλή χρωματική σχέση τρίτης με τη συγχορδία της finalis του αιόλιου)
Μες στο νέο κορμί μου ανθείς, τραγουδάς και πενθείς.	Λα-ύφεση-μείζων (και μεθ' εβδόμης)
στ. 5-8. Β΄ Ενότητα: μ. 9-15	
Κι όσο πάνω ψηλώνω, κλαδώνω τους εφτά ουρανούς ν' αγκαλιάσω,	μ. 9-12: Μι-ύφεση-μείζων (κατάληξη με διπλή χρωματική σχέση)
τόσο οι ρίζες μου μέσα βαθιά σου, μέσα ορμούν και τρυπούν την καρδιά σου,	μ. 12-15: σολ-δίεση-ελάσσων (κατάληξη με χρωματική σχέση τριτόνου)

στ. 9-10. Επίλογος: μ. 16-20, Adagio	
μάνα Γη, τον καημό, το δαρμό, τη χαρά σου να πιω, να χορτάσω!	μ. 16-20: άτυπο fugato, διευρυμένη τονικότητα – κατάληξη σε Σολ-μείζονα

Πίνακας 2: *Χορικό (Γη, μάνα Γη)*, ΑΚΙ-Ντ 159, για ανδρική χορωδία a cappella. Η δομή και οι καταλήξεις των μουσικών φράσεων

Μελοποίηση: Η μελοποίηση του ποιήματος είναι συλλαβική, με μόλις τέσσερα λακωνικά μελίσματα στους τενόρους ΙΙ και στους βαρύτονους, στην τονισμένη συλλαβή ισάριθμων λέξεων. Πρόκειται ουσιαστικά για διαβατικούς φθόγγους αποκλειστικά σε αξίες ογδόων (μ. 3: «δένει», μ. 4: «αγάπη» και μ. 11: «εφτά») και κατιόν διάστημα δευτέρας μεγάλης (μ. 7: «κορμί»).

Ερμηνευτικά το τραγούδι αυτό είναι λιγότερο απαιτητικό από τον *Αητό*, καθώς ο μεστός και συνάμα επιγραμματικός, εξομολογητικός χαρακτήρας του ποιήματος απέχει από την έντονη επικοδραματική αφήγηση του *Αητού*. Στο *Χορικό*, η ύπαρξη των διάφωνων συγχορδιών μεθ' εβδόμης και ενάτης τίθεται στην υπηρεσία της εμφατικής μελοποίησης λέξεων και φράσεων με ιδιαίτερο συγκινησιακό φορτίο μέσα σε ένα εν γένει διευρυμένο τονικο-τροπικό μουσικό συντακτικό το οποίο διανθίζεται με χρωματικότητα. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η μουσική απόδοση των δύο πρώτων στίχων: «Γη, μάνα Γη, πώς με δένει / κραταιά σου η αγάπη!» (βλ. Παράδειγμα 9).

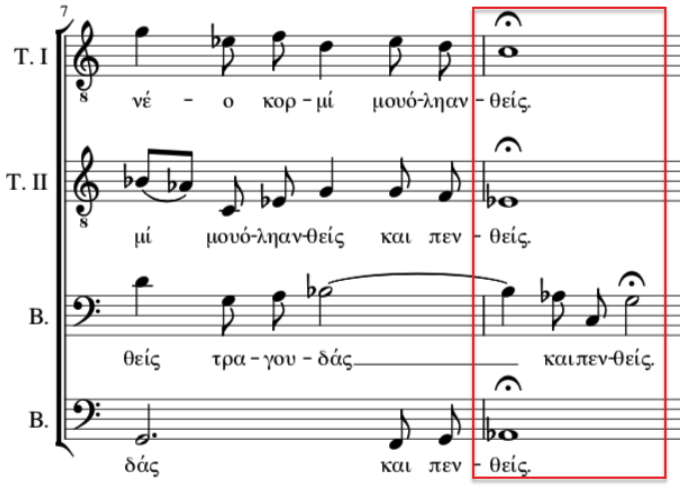


Παράδειγμα 9: *Χορικό (Γη, μάνα Γη)*, μ. 1-4. Μουσική απόδοση των στίχων 1-2. Πρώτη κατάληξη

Η προσφώνηση, η διαπίστωση του δεσμού αγάπης αλλά και του μεγέθους της αγάπης που δένει τον άνθρωπο με τη μάνα Γη, και η υπογράμμισή τους με το σημείο στίξης του θαυμαστικού αποδίδονται μουσικά με ομοφωνική γραφή σε αιόλιο τρόπο από λα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η προαιώνια σχέση του ανθρώπου με τη μάνα Γη αποτυπώνεται μουσικά σε μία κλίμακα που ανέκαθεν είχε την ίδια finalis, λα, είτε ως αιόλιος αρμονία με κατιούσα κίνηση στην αρχαία ελληνική μουσική είτε ως αιόλιος εκκλησιαστικός τρόπος στο μουσικό σύστημα της Αναγέννησης. Τα δύο σύντομα μελίσματα στις ενδιάμεσες φωνές υπογραμμίζουν τις δύο πιο σημαντικές συντακτικά και σημασιολογικά λέξεις των στίχων, το ρήμα «δένει» και το ουσιαστικό «αγάπη». Επίσης, η σταδιακή διεύρυνση του διαστηματικού εύρους της χορωδιακής γραφής, εκκινώντας από την ίδια οκτάβα και καταλήγοντας σε δύο και πλέον οκτάβες με

τονισμό της τονισμένης συλλαβής της λέξης «αγάπη» (μ. 4), με μετατροπία και με απρόσμενη εισαγωγή στο τροπικό περιβάλλον μίας διάφωνης συγχορδίας μεθ' εβδόμης και ενάτης η οποία λύνεται στον εαυτό της, αποδίδει μουσικά το συγκινησιακό φορτίο των στίχων αλλά και τη διάχυση του μηνύματος της εξομολόγησης και της διαπίστωσης του ποιητή.

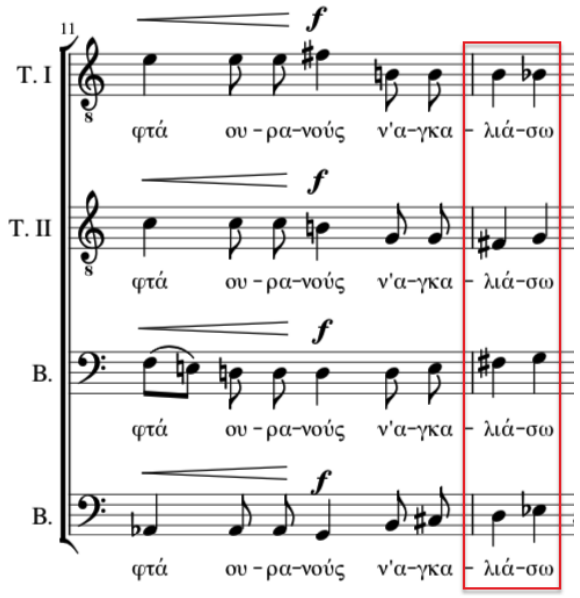
Κατά την εξέλιξη του τραγουδιού εναλλάσσονται ομοφωνικά και αντιστικτικά περάσματα. Οι καταλήξεις των μουσικών φράσεων, εκτός από τη δεύτερη φράση, ολοκληρώνονται με τρίφωνη σύμφωνη συγχορδία. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη καταλήγει στη συγχορδία της φα-ελάσσονος (μ. 4), η οποία με την πρώτη βαθμίδα του αιόλιου έχει απλή χρωματική σχέση τρίτης (βλ. Παράδειγμα 9). Η δεύτερη φράση παραμένει σε τρόπο και καταλήγει με απροσδόκητη πτώση στη συγχορδία της Λα-ύφεση-μείζονος που δευτερευόντως γίνεται μεθ' έβδομης μεγάλης για τη μουσική απόδοση του ρήματος «πενθείς» από τους βαρύτονους με ανιόν διάστημα πέμπτης καθαρής. Το ρήμα «πενθείς» συνοδοιπορεί με το ρήμα «ανθείς» στους τενόρους Ι, αποδίδοντας μουσικά το δίπολο «ανθίζω – πενθώ» και, κατ' επέκταση, τα δίπολα «χαρά – λύπη», «ζωή – θάνατος», «άνοιξη – φθινόπωρο», τα οποία ενυπάρχουν στον κύκλο της φύσης (βλ. Παράδειγμα 10).



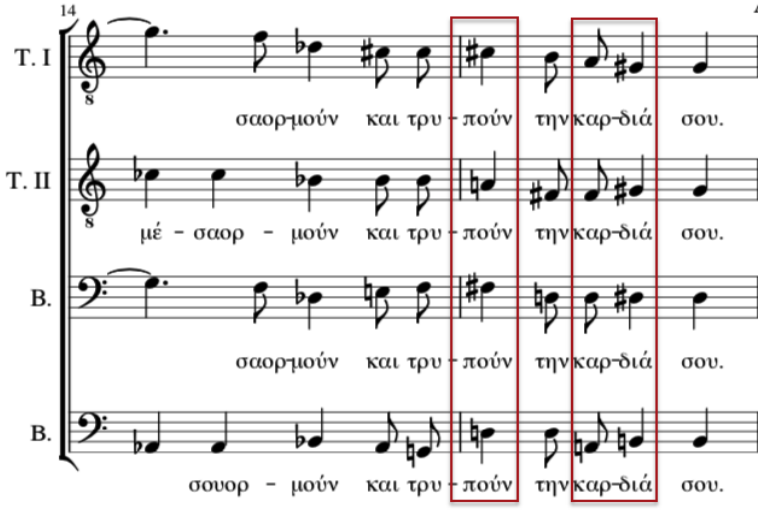
Παράδειγμα 10: ***Χορικό (Γη, μάνα Γη)*****, μ. 7-8. Μουσική απόδοση των στίχων 3-4. Δεύτερη κατάληξη**

Η τρίτη φράση (μ. 9-12) κινείται στα όρια της διευρυμένης αρμονίας, ξετυλίγεται ομοφωνικά και αποτελεί την κορύφωση του τραγουδιού. Και σε αυτή τη φράση η τονισμένη συλλαβή του ουσιαστικού «ουρανούς», το οποίο φέρει ιδιαίτερο συγκινησιακό φορτίο, μελοποιείται με μία μείζονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη. Η φράση καταλήγει απρόσμενα μετά τη συγχορδία της σι-ελάσσονος στη συγχορδία της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 12), εναρμονίως τη Ρε-δίεση-μείζονα, και σχηματίζει με την προηγηθείσα σι-ελάσσονα διπλή χρωματική σχέση τρίτης, η οποία αποδίδει εμφατικά τον ρηματικό τύπο «ν' αγκαλιάσω» (βλ. Παράδειγμα 11).

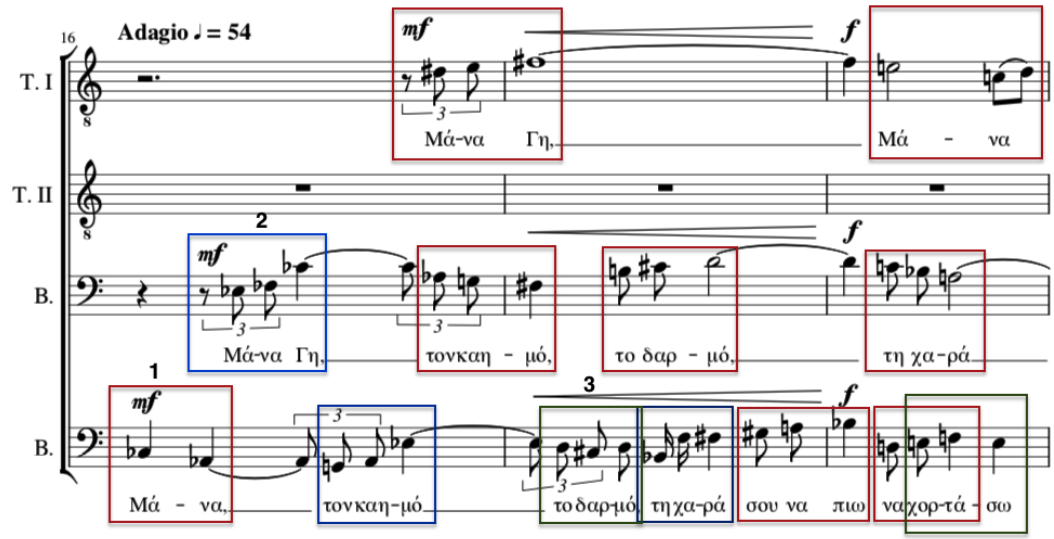
Η τέταρτη φράση (μ. 12-15) αποτελεί την αποκλιμάκωση του τραγουδιού. Εκκινεί με διαδοχική είσοδο των φωνών και ολοκληρώνεται ομοφωνικά με την επανάληψη της συγχορδίας της σολ-δίεσης-ελάσσονος, η οποία έχει χρωματική σχέση τριτόνου με την προηγηθείσα συγχορδία της Ρε-μείζονος, υπογραμμίζοντας μουσικά το ουσιαστικό «καρδιά» της φράσης «τρυπούν την καρδιά σου» του στίχου 8. Παράλληλα, η τονισμένη συλλαβή του ρήματος «τρυπούν» μελοποιείται με μία μείζονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη, ένα εύρημα του συνθέτη για τη μουσική απόδοση λέξεων με ιδιαίτερο συναισθηματικό φορτίο, όπως προαναφέρθηκε (βλ. Παράδειγμα 12).

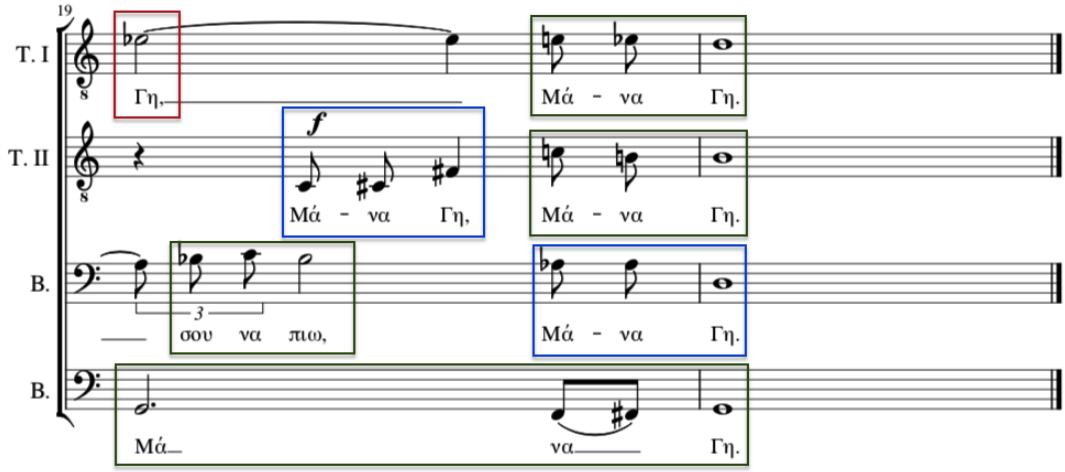


Παράδειγμα 11: ***Χορικό (Γη, μάνα Γη)*****, μ. 11-12. Μουσική απόδοση των στίχων 5-6. Τρίτη κατάληξη**



Παράδειγμα 12: ***Χορικό (Γη, μάνα Γη)*****, μ. 14-15. Μουσική απόδοση των στίχων 7-8. Τέταρτη κατάληξη**





Παράδειγμα 13: *Χορικό (Γη, μάνα Γη)*, μ. 16-20. Μουσική απόδοση των στίχων 9-10

Το τραγούδι ολοκληρώνεται με ένα άτυπο φουγκάτο (μ. 16-20) εν είδει επιλόγου και ανακεφαλαίωσης του νοήματος του ποιήματος, όπου ο ποιητής επαναφέρει την προσφώνηση «μάνα Γη», η οποία αυτή τη φορά μελοποιείται από τον συνθέτη πολυφωνικά πέντε φορές (βλ. Παράδειγμα 13), αντισταθμίζοντας την ομοφωνική μουσική απόδοση της ίδιας προσφώνησης στην αρχή του τραγουδιού (μ. 1-2). Το φθογγικό υλικό του επιλόγου συντίθεται από τρία φθογγικά συμπλέγματα τα οποία αποδίδουν μουσικά την προσφώνηση «μάνα Γη» και «δανείζουν» το φθογγικό τους υλικό για τη μελοποίηση του καταληκτικού δίστιχου του ποιήματος. Με αυτό το συνθετικό εύρημα ο συνθέτης διαχέει την προσφώνηση στον μουσικό χωροχρόνο και την καθιστά γεννήτορα-κτήτορα του «καημού», του «δαρμού» αλλά και της «χαράς» που ο ποιητής προσδοκά να γευτεί από τα σωθικά της «μάνας Γης». Το φθογγικό σύμπλεγμα 1 (με κόκκινο στο Παράδειγμα 13) εκκινεί από ένα διάστημα τρίτης μικρής (μ. 16: «Μάνα»), εξελίσσεται σε ανιόν τρίφθογγο με ακραίο διάστημα τρίτης μικρής (μ. 16-17: «Μάνα Γη») και διευρύνεται διαστηματικά σε τρίτης μεγάλης αλλά και σε διάρκεια (18-19: «Μάνα Γη»). Κατά τη μελοποίηση του τελευταίου δίστιχου παρουσιάζεται επίσης ως κατιόν τρίφθογγο με ακραίο διάστημα τρίτης ελαττωμένης (μ. 16-17: «τον καημό») και ως ανιόν με την ίδια διαστηματική σύνθεση (μ. 17-18: «σου να πιω»)· επιπλέον, ως ανιόν με ακραίο διάστημα τρίτης μικρής (μ. 17: «το δαρμό» και μ. 18: «να χορτάσω») και ως κατιόν με την ίδια διαστηματική σύνθεση (μ. 18: «τη χαρά»). Το φθογγικό σύμπλεγμα 2 (με μπλε στο παράδειγμα 13) εκκινεί με συνδυασμό ανιόντων διαστημάτων δευτέρας μικρής και πέμπτης καθαρής (μ. 16: «Μάνα Γη»), μεταφέρεται μία έκτη χαμηλότερα με την ίδια διαστηματική σύνθεση (μ. 16: «τον καημό»), με αλλαγή της σειράς των διαστημάτων του (μ. 17: «τη χαρά») και επανέρχεται ως ανιόν αλλά διαστηματικά συρρικνωμένο (μ. 19: «Μάνα Γη») και ως κατιόν και φθογγικά απλοποιημένο (μ. 19-20: «Μάνα Γη»). Το φθογγικό σύμπλεγμα 3 (με πράσινο στο Παράδειγμα 13) συγγενεύει διαστηματικά με το 1: εκκινεί με ανιόν ποίκιλμα (μ. 17: «το δαρμό» και μ. 18: «χορτάσω» – εδώ σε συνδυασμό με το 1), μετεξελίσσεται σε κατιόν ποίκιλμα με χρωματικούς φθόγγους και διευρύνεται η διάρκειά του (μ. 19-20: «Μάνα Γη»), επανέρχεται με κατιόντες χρωματικούς φθόγγους (μ. 19-20: «Μάνα Γη») και καταλήγει σε ζεύγος φθόγγων (μ. 19-20, «Μάνα Γη»). Η οριζόντια και κάθετη συνύπαρξη των φθογγικών συμπλεγμάτων κορυφώνει την πλοκή του αρμονικού πλέγματος του τραγουδιού και ταυτόχρονα αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα αντιστικτικής τεχνικής με διευρυμένο τονικά μουσικό συντακτικό και κατάληξη στη συγχορδία της Σολ-μείζονος, ακόμα μία τρίφωνη σύμφωνη συγχορδία, εύρημα που σηματοδότησε το τέλος των μουσικών φράσεων του τραγουδιού.

Επίλογος

Στην παρούσα ανακοίνωση επιχειρήθηκε μουσικοποιητική ανάλυση του μελοποιημένου Μυριβήλη από τον Παπαϊωάννου με στόχο την ανάδειξη των μουσικών εκφραστικών μέσων και των συνθετικών ευρημάτων που αποδίδουν μουσικά τον αητό ως προαιώνιο σύμβολο μαχητικότητας, ελευθερίας και λεβεντιάς, αλλά και την αρχέγονη σχέση του ανθρώπου με τη μάνα Γη. Η διευρυμένη τονικότητα, οι σαφείς τροπικές αναφορές και το χρωματικό στοιχείο συνθέτουν τη μουσική παλέτα του Παπαϊωάννου η οποία προορίζεται κυρίως για τα χορωδιακά έργα της τρίτης περιόδου της συνθετικής του δημιουργίας, κατά την οποία, ενστερνιζόμενος τις αντιλήψεις του μουσικού μοντερνισμού, έχει πλέον επικεντρωθεί στη μελέτη και διδασκαλία του δωδεκάφθογγου και των νεότερων τεχνικών μουσικής σύνθεσης.

Από τον εξάστιγμο πίνακα ψαλτικής του Δοσιθέου στον σύγχρονο κώδικα e-Braille βυζαντινής μουσικής

π. Θεόδωρος Τσαμπατζίδης

Εισαγωγικά: βιογραφικά στοιχεία π. Δοσιθέου

Ο Δοσίθεος μοναχός, κατά κόσμον Παντελής Παρασκευαΐδης του Αναστασίου, και αργότερα Κατουνακιώτης μοναχός, με βάση τις βιβλιογραφικές πηγές και την έρευνά μας σε απτικά μουσικά βιβλία ψαλτικής και χειρόγραφα στα αρχεία της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος και της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους, είναι ο μεγάλος δημιουργός και εφευρέτης της πλήρους και ακριβούς μεθόδου μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής στο απτικό σύστημα Braille (Tsampatzidis, 2012: 34). Γεννήθηκε στην Αττάλεια, στα μεσογειακά παράλια της Μικράς Ασίας, το 1912. Σε ηλικία μόλις πέντε ετών τυφλώνεται λόγω βαρείας μορφής μηνιγγίτιδας (Δοσίθεος, 1992: 7). Όπως καταγράφεται, η μητέρα του λυπήθηκε σε τέτοιο βαθμό από την αρρώστια και την τύφλωση του παιδιού της που αρρώστησε και η ίδια και πέθανε μετά από δύο χρόνια (Μπασιάς, 1998).

Το 1922, με τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής και σε ηλικία δέκα ετών, ξεριζώνεται από τον τόπο του και παίρνει τον δρόμο της προσφυγιάς, ερχόμενος στην Αθήνα ως πρόσφυγας μαζί με τον πατέρα του και την θετή μητέρα του. Εκεί που ήταν άρχοντες στον τόπο τους, ξεκινούν τώρα από το μηδέν. Μέσα σε μεγάλη φτώχεια και ανέχεια, εγκαθίστανται σε προσφυγικό οίκημα στην περιοχή των Σφαγίων, στη σημερινή περιοχή του Ταύρου, στη δημοτική ενότητα του Δήμου Μοσχάτου-Ταύρου, στην Αττική. Ο προσφυγικός δήμος μετονομάστηκε σε Ταύρος για να θυμούνται οι Ατταλειώτες που εγκαταστάθηκαν εκεί την μεγάλη οροσειρά του Ταύρου που περιβάλλει την Αττάλεια (Καζάνας, 2014).

Ακολούθως, ο Δοσίθεος εισέρχεται οικότροφος στον Οίκο Τυφλών στην Καλλιθέα, που είχε ιδρυθεί το 1907 από τους μεγάλους έλληνες συγγραφείς και ποιητές Δημήτριο Βικέλα και Γεώργιο Δροσίνη (Τσαβαλιά, 2015: 225). Στο μαθησιακό περιβάλλον του Οίκου Τυφλών μαθαίνει τα πρώτα γράμματα, διδάσκεται το σύστημα Braille, οργανική μουσική, καθώς και θεωρητικά στοιχεία της μουσικής, κατά τα έτη 1924 έως 1928.

Η βυζαντινή μουσική στον Οίκο Τυφλών, επειδή δεν υπήρχε ένα αντίστοιχο σύστημα γραφής όπως στη δυτική μουσική, διδασκόταν με τρόπο εμπειρικό, μέσω απομνημόνευσης και ακουστικής μίμησης ψαλμώδησης ύμνων και τροπαρίων. Ως τρόφιμος της Σχολής, ο Δοσίθεος διακρίνεται για τις μουσικές του ικανότητες και την αγάπη του στη βυζαντινή μουσική. Ήταν τέτοια η αγάπη του για την εκκλησία που, σύμφωνα με τα λεγόμενα του συμμαθητή του στη Σχολή Αναστασίου Μαυρουδή, όταν χτυπούσε η καμπάνα τις Κυριακές, επειδή τότε δεν υπήρχε εκκλησία στη Σχολή και δεν εκκλησιάζονταν τα παιδιά, δάκρυζε (Μπασιάς, 1998).

Από μικρός, ο Δοσίθεος επιδίδεται στην εκμάθηση της εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής. Μαζί με άλλους οικοτρόφους επισκεπτόταν τακτικά τον πρωτοψάλτη Σταύρο Σταυρίδη, που ήταν και αυτός από τις αλησμόνητες πατρίδες, γνήσιος εκφραστής της βυζαντινής παράδοσης και πρωτοψάλτης στον Ιερό Ναό Αγίας Τριάδος στο Νέο Ηράκλειο (Δοσίθεος, 1992: 7). Με τη βοήθεια του πρωτοψάλτη Σταυρίδη, επειδή δεν υπήρχε ακριβής

τρόπος μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής στο σύστημα ανάγνωσης και γραφής των τυφλών, επιστρατεύει όλες του τις δυνάμεις για να προσαρμόσει την ψαλτική σημειογραφία των βλεπόντων στη γραφή των τυφλών και κατορθώνει το έργο αυτό σε ηλικία μόλις δεκαπέντε ετών (Μπασιάς, 1998).

Στο εγχείρημα μεταφοράς της σημαδογραφίας της εκκλησιαστικής μουσικής στο σύστημα Braille, ο Δοσίθεος χρησιμοποιεί ως βάση την παρασημαντική που χρησιμοποιούν οι βλέποντες, καθώς υποστήριζε πως η γραφή συνδέεται άρρηκτα και με την ερμηνεία και ότι μεταγράφοντας με απόλυτη ακρίβεια τη γραφή των βλεπόντων στο σύστημα Braille δημιουργούσε έναν κοινό κώδικα επικοινωνίας μεταξύ βλεπόντων και τυφλών (Μπασιάς, 1998). Προς τον σκοπό αυτό, επινοεί ειδικούς εξάστιγμους κωδικούς και προσαρμόζει στο σύστημα Braille τη μουσική σημειογραφία της ψαλτικής. Διακρινόμενος για το χάρισμα της καλλιφωνίας, αναλαμβάνει θέση Ιεροψάλτου στον Ιερό Ναό Αγίου Πρωτομάρτυρος Στεφάνου στη Νέα Ιωνία Αττικής (Δοσίθεος, 1992: 7).

Το 1932, σε ηλικία 20 ετών, αποφασίζει να αναχωρήσει για το Άγιο Όρος, στα ασκητικά Κατουνάκια (Μπασιάς, 1998). Όπως καταγράφεται στον υπ' αρ. Α4.Κ.12 Κώδικα του Μοναχολογίου του Αρχείου της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους, εκάρη μοναχός το 1935 και έλαβε το όνομα Δοσίθεος. Κατά την διαμονή του στα Κατουνάκια είχε την ευκαιρία να εντρυφήσει πάνω στη ψαλτική τέχνη και, κυρίως, πάνω σε έργα μεγάλων διδασκάλων της εκκλησιαστικής ψαλτικής τέχνης. Στα Κατουνάκια παρέμεινε μέχρι το έτος 1939 (Δοσίθεος, 1992: 8). Εκεί διακρίνεται ως άριστος ερμηνευτής της ψαλτικής παράδοσης, διδάσκαλος και μελοποιός. Μεταξύ των μαθητών του είναι οι διαπρεπείς ψάλτες από τις συνοδείες των Θωμάδων και Δανιηλαίων. Σημαντική είναι η μαρτυρία του γέροντα Θωμά από τη Συνοδεία των Θωμάδων, από τους γνησιότερους εκφραστές της αγιορείτικης ψαλτικής παράδοσης, ότι ο τυφλός γέροντας Δοσίθεος αποτέλεσε τον κατεξοχήν δάσκαλο της αδελφότητας των Θωμάδων (Μπασιάς, 1998).

Το 1939, μετά από οκτώ χρόνια, ο Δοσίθεος εξέρχεται του Αγίου Όρους και αποφασίζει να επιστρέψει στην Αθήνα και να ασχοληθεί διεξοδικά με τη μελέτη και διδασκαλία του συστήματός του σε τυφλούς που γνώριζε από επισκέψεις στο Άγιο Όρος (Δοσίθεος, 1992: 8). Ο τρόπος γραφής στο σύστημα Braille ήταν αργός και επίπονος, καθώς εκείνη την εποχή δεν υπήρχαν τυπογραφεία ούτε γραφομηχανές. Ο Δοσίθεος έγραφε σε πινακίδα, μέσα στην οποία περνούσε το χαρτί και το τρυπούσε με ένα σουβλί που λεγόταν κέντρο. Ατελείωτες ώρες, με τη βοήθεια μαθητών του, έγραφε βιβλία για τον εαυτό του και για τους τυφλούς. Η μεγαλύτερή του χαρά ήταν να εξυπηρετεί τυφλούς ιεροψάλτες, επειδή εκείνη την περίοδο υπήρχαν πολύ μεγάλες ελλείψεις (Μπασιάς, 1998).

Πρέπει να σημειώσουμε ότι λίγο πριν την μέθοδο του Δοσιθέου προϋπήρχε η μέθοδος του Δημητρίου Χρυσαφίδη, η οποία είχε εγκριθεί από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος το 1931. Η μέθοδος του Χρυσαφίδη αποτελεί έναν τρόπο καταγραφής της βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille που βασίζεται στον τρόπο μεταφοράς ενός κειμένου βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμο, όπως στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, με προσθήκη και επινόηση ειδικών εξάστιγμων κωδικών που αφορούν στις άφωνες και άχρονες υποστάσεις, τα φθορικά σημεία, τις χρόες, τα ρυθμικά και χρονικά σημάδια και άλλους χαρακτήρες, οι οποίοι χρειάζεται να επισημανθούν απτικά.

Ο γέροντας Δοσίθεος, στην προσπάθειά του να μεταφέρει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το μουσικό κείμενο βυζαντινής μουσικής στο απτικό σύστημα Braille (σε σχέση με το σύστημα των βλεπόντων), επινοεί ειδικούς εξάστιγμους κωδικούς και προσαρμόζει στο σύστημα Braille τη μουσική σημειογραφία της ψαλτικής με βάση την εγκεκριμένη Νέα Αναλυτική Σημειογραφία των τριών διδασκάλων, Χρυσάνθου Μητροπολίτου

Δυρραχίου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Με τον τρόπο αυτόν, επιχειρεί και επιτυγχάνει να μεταφέρει στο σύστημα Braille τα βασικά μουσικά βιβλία της Ψαλτικής.

Μέχρι το τέλος της ζωής του ο Δοσίθεος μελοποιούσε ύμνους, παρά τα προβλήματα της υγείας του. Συνδέθηκε με διάφορες μοναστικές κοινότητες στην Αττική, ενώ παράλληλα δεν διέκοψε την επικοινωνία του με το Άγιο Όρος, αλλά πραγματοποιούσε επισκέψεις εκεί με την ευκαιρία λατρευτικών συνάξεων, ψάλλοντας μαθήματα δικά του και άλλων σπουδαίων διδασκάλων μέχρι τα τελευταία χρόνια της ζωής του (Μπασιάς, 1998). Η κοίμησή του καταγράφεται την Παρασκευή των Βαΐων, την 23η Μαρτίου 1991.

Χαρτογράφηση του απτικού κώδικα του Δοσιθέου

Για την χαρτογράφηση του κώδικα, ο Δοσίθεος μοναχός επινοεί ειδικούς εξάστιγμους χαρακτήρες-κωδικούς από τους 63 δυνατούς συνδυασμούς του βασικού κελιού στο σύστημα Braille. Η προσαρμογή, με βάση τη μέθοδο του Δοσιθέου, γίνεται προκειμένου να μεταφερθεί με ακρίβεια κάθε χαρακτήρας της σημαδογραφίας της ψαλτικής. Κατά τη μεταφορά αυτή, ο Δοσίθεος μοναχός συμπεριλαμβάνει όλα τα βυζαντινά μουσικά σημάδια, τους εν χρήσει χαρακτήρες, φωνητικούς και χρονικούς, τις μαρτυρίες, τις πλοκές χαρακτήρων, τα φθορικά σημεία, τις άφωνες υποστάσεις και τις χρόες. Δεν παραλείπει επίσης να επινοήσει ειδικά εξάστιγμα για ειδικούς χαρακτήρες του υμνολογικού κειμένου και, γενικότερα, για κάθε άλλο 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 συνεργασίας και επικοινωνίας ανάμεσα στη μουσική γραφή τυφλών και βλεπόντων.

Για την καταλογογράφηση και κωδικοποίηση των εξάστιγμων απτικών συμβόλων που ο ίδιος επινοεί, ο γέροντας Δοσίθεος ταξινομεί τους χαρακτήρες σε έναν πίνακα με τον τίτλο «Πίναξ Διδασκαλικός». Στον παρακάτω Πίνακα 1, αποτυπώνεται ο διδασκαλικός αυτός πίνακας του Δοσιθέου μοναχού, τον οποίο χρησιμοποιεί στα βιβλία του (Δοσίθεος, 1992: 10-11).

Ο Διδασκαλικός Πίνακας μεταφοράς της ψαλτικής συμβολογραφίας στο σύστημα Braille του Δοσιθέου μοναχού αποτελείται από 15 σειρές, τις οποίες αριθμεί από το 1 έως το 15, και από 19 στήλες, τις οποίες ονομάζει με το ελληνικό σύστημα αρίθμησης, από το Α έως το Σ. Λόγω του μεγάλου αριθμού των στηλών, ο πατήρ Δοσίθεος χωρίζει τον πίνακα σε δύο τμήματα: το πρώτο περιλαμβάνει τις στήλες Α έως Κ και το δεύτερο τις στήλες Λ έως Σ. Προκειμένου να γίνει ευκολότερα απτικά αντιληπτή και κατανοητή η ταξινόμηση, στο δεύτερο τμήμα επαναλαμβάνεται η αρίθμηση των γραμμών, χωρίς όμως να γίνεται χρήση τελείας με τον εξάστιγμο κωδικό 2, 5 και 6 αμέσως μετά τον αριθμό, όπως γίνεται στο πρώτο τμήμα.

Στις δύο πρώτες στήλες, Α και Β, καταγράφεται ο συνδυαστικός τρόπος μεταφοράς μαρτυρικών σημείων του διατονικού γένους στο απτικό σύστημα Braille.

Στη στήλη Γ καταγράφονται εξάστιγμοι κωδικοί μεταφοράς των χροών, των διατονικών φθορικών σημείων, της εναρμόνιας φθοράς, της γενικής δίεσης και της γενικής ύφεσης.

Στη στήλη Δ καταγράφονται βασικοί φωνητικοί χαρακτήρες και ακολούθως, στις επόμενες στήλες μέχρι και τη στήλη Ν, η προσθήκη χρονικών σημείων και οι πλοκές με βάση τον αρχικό σημειογραφικό χαρακτήρα.

Στη στήλη Ξ καταγράφονται εξάστιγμοι κωδικοί μεταφοράς των αρκτικών μαρτυριών, οι οποίοι τοποθετούνται στην αρχή των μουσικών κειμένων, καθώς και των σημείων παύσεων-σιωπών.

Στις στήλες Ο και Π καταγράφονται εξάστιγμοι κωδικοί μεταφοράς των μαρτυρικών σημείων του χρωματικού γένους.

Στη στήλη Ρ καταγράφονται χρονικά σημεία και χρονικές αγωγές.

Στην τελευταία στήλη Σ καταγράφονται δυσκολότεροι συνδυασμοί και πλοκές χαρακτήρων με ενσωμάτωση χρονικών σημείων, όπως του αργού και του δίαργου, με προσθήκη αλλοιώσεων και φθορικών σημείων.

Πίνακας 1: Διδασκαλικός Πίνακας του Δοσιθέου μοναχού

Εξετάζοντας τις στήλες Λ, Μ και Ν, παρατηρούμε ομοιομορφία στον σχηματισμό εξάστιγμων κωδικών κατά τη μεταφορά φωνητικών χαρακτήρων ανάβασης και κατάβασης. Η υπερβατή ανάβαση και κατάβαση αποτυπώνεται με χρήση έξι σταθερών βοηθητικών δεικτών με συνδυασμούς των κουκίδων 4, 5 και 6.

Σχεδόν σε ολόκληρη την γραμμή 1 καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς σε απτική μορφή συμπλεγμάτων τα οποία περιλαμβάνουν τον χαρακτήρα ισότητας, το ίσον.

Στη γραμμή 2 καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς σε απτική μορφή συμπλεγμάτων με το ολίγον ως βασικό χαρακτήρα ανάβασης.

Κατά παρόμοιο τρόπο, στις γραμμές 3 έως 10 καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς συμπλεγμάτων βασικών σημειογραφικών χαρακτήρων.

Στη γραμμή 11 καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς σε απτική μορφή σημαδοφώνων που περιλαμβάνουν το συνεχές ελαφρόν.

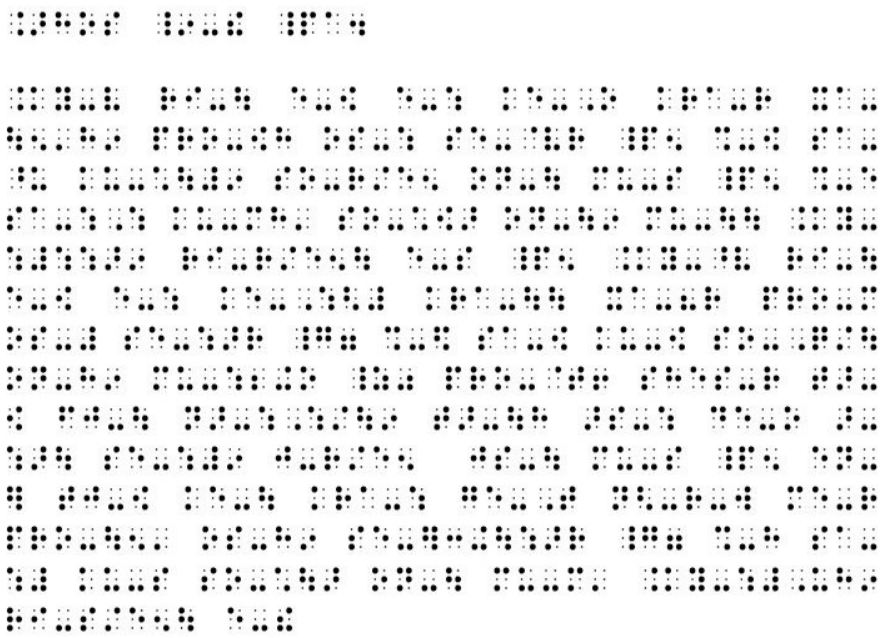
Στη 12η γραμμή επισημαίνονται χαρακτήρες ποιότητας, όπως η βαρεία, το ομαλόν, το ψηφιστόν κ.ά.

Στις γραμμές 13 και 14 καταγράφονται αναλυτικά τα σημεία αλλοίωσης των μουσικών διαστημάτων.

Ο τρόπος μεταφοράς και ενσωμάτωσης του υμνολογικού κειμένου στη μέθοδο του Δοσιθέου παρατηρούμε ότι γίνεται σε μία ενιαία απτική γραμμή, μαζί με το μουσικό κείμενο, όπως ακριβώς και στη μέθοδο του Χρυσαφίδη (Τσαμπατζίδης, 2007: 258-266).

Τα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου μεταφέρονται σε αντιστοίχιση με απτικούς εξάστιγμους χαρακτήρες που αποτυπώνουν τα σύμβολα του ελληνικού αλφαβήτου. Η σύνδεση μεταξύ υμνολογικού και μουσικού ψαλτικού κειμένου, συλλαβή προς συλλαβή, γίνεται με τη χρήση μίας παύλας, η οποία τοποθετείται ως ενωτικό ή διαχωριστικό σημάδι ανάμεσα στη συλλαβή του υμνολογικού κειμένου και στο συσχετιζόμενο μουσικό κείμενο· αυτή αντιστοιχεί σε απτικό εξάστιγμο κωδικό αποτελούμενο από τις κουκίδες 3 και 6.

Στην παρακάτω Εικόνα 1, καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς του Κεκραγαρίου του πρώτου ήχου από το Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου στον απτικό κώδικα Braille, βάσει της μεθόδου του Δοσιθέου μοναχού.



Εικόνα 1: Κεκραγάριο Α΄ ήχου του Πέτρου Πελοποννησίου στη μέθοδο του Δοσιθέου μοναχού (Δοσίθεος, 1992: 12)

Τέλος, χρειάζεται να σημειωθεί ότι ο πατήρ Δοσίθεος δεν παραλείπει να συμπεριλάβει στον Διδασκαλικό Πίνακα εξάστιγμους κωδικούς για την απτική καταγραφή ειδικών σημειογραφικών στοιχείων, τα οποία αφορούν στο υμνολογικό κείμενο, όπως χαρακτήρες τους οποίους συναντάμε σε αναγραμματισμούς μελισματικών γραμμών. Η επισήμανση των ειδικών ποιητικών χαρακτήρων του υμνολογικού κειμένου γίνεται στην τελευταία, 15η γραμμή του Διδασκαλικού Πίνακα (Δοσίθεος, 1992: 10-11).

Πλεονεκτήματα της μεθόδου

Μέσω της κωδικοποίησης, ταξινόμησης και χαρτογράφησης των εξάστιγμων κωδικών της μεθόδου του Δοσιθέου μοναχού μπορεί κάθε πρόσωπο με οπτική ανεπάρκεια να μεταγράφει εύκολα μουσικά κείμενα από την γραφή των βλεπόντων, να διδαχθεί και να είναι σε θέση να αποδώσει σε παραλλαγή και μέλος μουσικά κείμενα. Με τον τρόπο αυτόν, επιτυγχάνεται άριστη συνεργασία ανάμεσα σε ιεροψάλτες, μαθητές και δασκάλους της ψαλτικής (Μπασιάς, 1998). Μέσω του Διδασκαλικού Πίνακα, ο γέροντας Δοσίθεος κατόρθωσε να διδαχθεί από βλέποντες δασκάλους, να μεταφέρει στη γραφή των τυφλών πλήθος βιβλίων, να υπαγορεύει έργα του σε βλέποντες με μεγάλη ευχέρεια και ακρίβεια, καθώς και να αποκτήσει δεκάδες βλέποντες μαθητές.

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 αυτόν, επιτυγχάνεται μεγαλύτερη αυτονομία, ενισχύοντας και υποστηρίζοντας σε μεγάλο βαθμό το συμπεριληπτικό περιβάλλον μάθησης.

Με τον Διδασκαλικό Πίνακα καθίσταται εύκολη η επικοινωνία ανάμεσα σε τυφλούς γνώστες του κώδικα και σε βλέποντες. Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του τυφλού μουσικοδιδασκάλου Μανώλη Μπασιά, ο οποίος αναφέρει ότι, μέσω του Διδασκαλικού Πίνακα του Δοσιθέου, μετέφερε πλήθος βιβλίων στο απτικό σύστημα, όπως το Ειρμολόγιο του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, καθ' υπαγόρευση της συζύγου του και των μικρών του παιδιών ηλικίας μόλις οκτώ ετών (Μπασιάς, 1998).

Έγκριση της μεθόδου του Δοσιθέου

Η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος, με την υπ' αρ. πρωτοκόλλου 798 / 7 Ιουνίου 1960 επιστολή της προς το Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, εγκρίνει την εισαγωγή της σημαδογραφίας του Δοσιθέου μοναχού στις Σχολές στις οποίες διδάσκεται σε τυφλούς η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Προς τον σκοπό αυτόν, προηγήθηκε η συγκρότηση ειδικής επιτροπής από τον Σύλλογο, κατόπιν της από 28ης Οκτωβρίου 1958 αιτήσεως του γέροντα Δοσιθέου προς εξέταση του νέου συστήματος γραφής της βυζαντινής μουσικής σημαδογραφίας για τυφλούς. Η επιτροπή αυτή αποτελούταν από τους Σίμωνα Καρά και Παναγιώτη Δημητρόπουλο, συγκροτήθηκε και συνεδρίασε την 28η Ιανουαρίου 1959, και αφού μελέτησε και εξέτασε τα δύο εν χρήσει συστήματα, του Χρυσαφίδη και του Δοσιθέου, αποφάνθηκε υπέρ των πλεονεκτημάτων και της πληρότητας του παρά του μουσικοδιδασκάλου και μοναχού πατρός Δοσιθέου συστήματος γραφής της βυζαντινής μουσικής, προτείνοντας την υιοθέτησή του στη Σχολή του Συλλόγου και σε κάθε άλλη κρατική ή εκκλησιαστική σχολή. Ακολούθως, στις 15 Μαρτίου 1960, το Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής αποστέλλει προς την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος δείγμα γραφής της βυζαντινής μουσικής για τυφλούς με βάση τη μέθοδο του Δοσιθέου μοναχού, την έκθεση της συσταθείσας Μουσικής Επιτροπής του Συλλόγου και αντίγραφο πρακτικού του Συλλόγου περί της αποδοχής του συστήματος μεταγραφής, το οποίο υπογράφουν ο Πρόεδρος Σίμων Καράς και ο Γραμματέας Ίων Δραγούμης. Η έγκριση εφαρμογής της μεθόδου του Δοσιθέου μοναχού από την Ιερά Σύνοδο ανοίγει τον δρόμο για την περαιτέρω διάδοση της μεθόδου.

Το κύριο βάρος της επιμέλειας, διατήρησης και διάδοσης του έργου του Δοσιθέου μοναχού αναλαμβάνει ο Σύλλογος Τυφλών Ιεροψαλτών «Η Νέα Παρασημαντική», ο οποίος συστάθηκε ως Σωματείο και εγκρίθηκε στις 23 Μαρτίου 1988 από το Πολυμελές Πρωτοδικείο Αθηνών. Στα ιδρυτικά μέλη του συμπεριλαμβάνονται ο γέροντας Δοσίθεος, ο Μανώλης Μπασιάς, ο Σταύρος Πέτσαλης, ο Ιωάννης Περδικούρης, ο Πέτρος Θαναηλίδης κ.ά. Με βάση την έρευνά μας, ο σημερινός πρόεδρος του Συλλόγου και του Φάρου Τυφλών, Μανώλης Μπασιάς, είναι επικεφαλής μιας σημαντικής προσπάθειας διατήρησης και διάδοσης του σπουδαίου έργου της μεταφοράς της ψαλτικής σημειογραφίας με βάση τον κώδικα του Δοσιθέου μοναχού στο σύστημα Braille σε παγκόσμιο επίπεδο, μέσω της συμπλήρωσης των έργων του πατρός Δοσιθέου και της ψηφιοποίησης των μουσικών κειμένων και της μεθόδου εκμάθησης, που παραχωρήθηκαν και φιλοξενούνται στην ιστοσελίδα της Ιεράς Μονής Αγίου Αντωνίου στην Αριζόνα.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η μέθοδος του Χρυσαφίδη αποτελεί την πρώτη κατά σειρά εγκεκριμένη μέθοδο μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille, η

μέθοδος του Δοσιθέου, ως ολοκληρωμένος και πλήρης κώδικας μεταφοράς, μπορεί να αξιοποιηθεί για εκπαιδευτική χρήση σε μαθητές μουσικών σχολείων, ωδείων και εκκλησιαστικών σχολών καθώς και σε ακαδημαϊκό περιβάλλον μάθησης, και να θεωρηθεί κώδικας Braille βυζαντινής μουσικής δευτέρας βαθμίδας.

Ο κώδικας e-Braille βυζαντινής μουσικής βάσει της μεθόδου του Δοσιθέου

Με βάση τον ηλεκτρονικό κώδικα e-Braille βυζαντινής μουσικής (Tsampatzidis, 2012: 36), μπορεί να γίνει αντιστοίχιση κάθε μουσικού χαρακτήρα με γράμματα του λατινικού αλφαβήτου. Κάθε σημειογραφικός απτικός χαρακτήρας της μεθόδου του Δοσιθέου μπορεί να μεταφερθεί σε ηλεκτρονική μορφή προς περαιτέρω επεξεργασία στην οθόνη του υπολογιστή και με παράλληλη χρήση φωνητικού οδηγού-συνθετητή φωνής.

Ο ηλεκτρονικός κώδικας βυζαντινής μουσικής αναπτύχθηκε και εφαρμόστηκε σταδιακά 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 (Τσαμπατζίδης, 2014: 537). Για πρώτη φορά στην Ελλάδα, μέσα από υλοποίηση ευρωπαϊκού έργου eTwinning (https://www.etwinning.net) που αφορά στη συνεργασία σχολικών μονάδων της Ευρώπης, επινοήθηκε και έγινε χρήση ειδικού ηλεκτρονικού κώδικα, προκειμένου να μεταγραφούν κείμενα ευρωπαϊκής, βυζαντινής και ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε μορφή ηλεκτρονικού κειμένου Braille, ώστε να αναρτηθούν στην ψηφιακή πλατφόρμα του έργου με τίτλο “Music Library” (Tsampatzidis, 2021: 101-103). Η εκπόνηση του έργου αποτέλεσε σημαντικό βήμα στον τομέα της συμπερίληψης μαθητών με διάφορες ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες και μαθησιακές δυσκολίες: μαθητές με ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες και μαθητές τυπικής μάθησης έμαθαν να συνεργάζονται και να αλληλοϋποστηρίζονται δημιουργικά, καθώς 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: 109-112).

Το παραπάνω εκπαιδευτικό πρότζεκτ ξεκίνησε ως μία προσπάθεια ψηφιακής κωδικοποίησης μουσικής με βάση τη μελέτη χειρογράφων απτικής μορφής από το Αναστασιματάριο: 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 e-Braille και στον εν χρήσει διεθνή μουσικό κώδικα Braille (Jenkins, 1960). Επιπρόσθετα, έγινε προσαρμογή του ηλεκτρονικού κώδικα για τη μεταγραφή μουσικών κειμένων στο γνωστικό αντικείμενο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και ψαλτικής τέχνης (Τσαμπατζίδης, 2007: 262-265).

Στους παρακάτω πίνακες καταγράφεται ο τρόπος ψηφιακής χαρτογράφησης και αντιστοίχισης βασικών κωδικών μεταφοράς της ψαλτικής σημειογραφίας στο ηλεκτρονικό σύστημα ψαλτικού Braille, βάσει της μεθόδου του Δοσιθέου.

Στον Πίνακα 2 καταγράφονται τα μαρτυρικά σημεία της μεσοειδούς περιοχής στο διατονικό γένος, σύμφωνα με τη μέθοδο του Δοσιθέου μοναχού. Παρατηρούμε ότι στο απτικό σύστημα του Δοσιθέου οι μαρτυρίες αποτυπώνονται με τρία εξάστιγμα κελιά: το πρώτο εξάστιγμο καθορίζει την περιοχή ψαλμώδησης, το δεύτερο εξάστιγμο καταγράφει το αρχικό γράμμα του ονόματος της μαρτυρίας και το τρίτο, όπως και στο συμβατικό σύστημα μουσικής σημαδογραφίας, περιγράφει τον συμβολογραφικό χαρακτήρα του κάτω τμήματος των μαρτυριών καθ’ ομοιότητα στη σειρά διαδοχής.

Οπτικός Χαρακτήρας	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμοι κωδικοί Κουκίδες	Ηλεκτρονικός Κωδικός
		4,5,6-1,3-3,5	_k9
		4,5,6-1,4,5-2,3,6	_d8
		4,5,6-1,2,4,5-2,3,5,6	_g7
		4,5,6-1,2-2,3,5	_b6
		4,5,6-1,2,3,4-2,6	_p5
		4,5,6-1,3,4,5-2,3,4	_n4
		4,5,6-1,3,5,6-3,5,6	z0

Πίνακας 2: Μαρτυρίες της μεσοειδούς περιοχής στο διατονικό γένος στη μέθοδο του Δοσιθέου

Στον Πίνακα 3 καταγράφονται τα μαρτυρικά σημεία της νητοειδούς περιοχής στο διατονικό γένος, σύμφωνα με τη μέθοδο του Δοσιθέου μοναχού.

Οπτικός Χαρακτήρας	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμοι κωδικοί Κουκίδες	Ηλεκτρονικός Κωδικός
		5-1,4,5-2,3,6	"d8
		5-1,2,4,5-2,3,5,6	"g7
		5-1,2-3,4,5	"b6
		5-1,2,3,4-2,6	"p5
		5-1,3,4,5-2,3,5,6	"n7
		5-1,3,5,6-3,5,6	"z0

Πίνακας 3: Μαρτυρίες της νητοειδούς περιοχής στο διατονικό γένος στη μέθοδο του Δοσιθέου

Στον Πίνακα 4 καταγράφονται τα μαρτυρικά σημεία της υποτοειδούς περιοχής στο διατονικό γένος.

Οπτικός Χαρακτήρας	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμοι κωδικοί Κουκίδες	Ηλεκτρονικός Κωδικός
		4,5-1,3-3,5	^k9
		4,5-1,4,5-2,3,6	^d8

Πίνακας 4: Μαρτυρίες της υποτοειδούς περιοχής στο διατονικό γένος στη μέθοδο του Δοσιθέου

Κατά τη μεταφορά των μαρτυρικών σημείων στην υποτοειδή περιοχή παρατηρούμε ότι δεν είναι απαραίτητη η αναστροφή των επιμέρους σημειογραφικών

χαρακτήρων, διότι χρησιμοποιείται ο γνώμονας, ως δείκτης περιοχής, που καθορίζει την περιοχή ψαλμώδησης.

Κατά παρόμοιο τρόπο και με χρήση εξάστιγμων κωδικών από τις στήλες Α και Β του γενικού Διδασκαλικού Πίνακα μεταφοράς του Δοσιθέου μοναχού (Tsampatzidis, 2012: 35), γίνεται η απτική μεταφορά των μαρτυρικών σημείων και στις κλίμακες του σκληρού και του μαλακού διατόνου.

Στον Πίνακα 5 καταγράφεται αναλυτικά ο οπτικός σημειογραφικός χαρακτήρας για τον χαρακτήρα «ίσον», η απτική επισήμανσή του, η περιγραφή των ανάγλυφων κουκίδων-εξάστιγμων κωδικών με αναλυτική αριθμητική μορφή και ο ηλεκτρονικός κωδικός, ως συμβολικός χαρακτήρας, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στον ηλεκτρονικό κώδικα e-Braille 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 5: Ο χαρακτήρας «ίσον» στη μέθοδο του Δοσιθέου

Το ολίγον, χαρακτήρας ανάβασης κατά μία φωνή, αποτυπώνεται με τον εξάστιγμο κωδικό που περιλαμβάνει τις κουκίδες 1, 5 και 6, ενώ αντιστοιχεί με τον χαρακτήρα (:) στον διεθνή κώδικα Braille (Παπαδόπουλος, 2005: 86).

Η πεταστή, με διττή διάσταση ως χαρακτήρας ποιότητας και ανάβασης κατά μία φωνή, αποτυπώνεται με τον εξάστιγμο κωδικό που περιλαμβάνει τις κουκίδες 1, 2, 3 και 6, ενώ αντιστοιχεί με τον χαρακτήρα (v) στον διεθνή κώδικα Braille.

Το κέντημα, που το συναντάμε σε πλοκές χαρακτήρων, αποτυπώνεται με τον εξάστιγμο κωδικό που περιλαμβάνει τις κουκίδες 1, 2, 4, 5 και 6, ενώ αντιστοιχεί με τον χαρακτήρα] στον διεθνή κώδικα Braille.

Στον Πίνακα 6 καταγράφονται αναλυτικά οι βασικοί σημειογραφικοί χαρακτήρες ανάβασης και κατάβασης, σύμφωνα με τη μέθοδο του 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 6: Βασικοί χαρακτήρες ανάβασης και κατάβασης στη μέθοδο του Δοσιθέου

Με χρήση ειδικών εξάστιγμων κωδικών κατά παρόμοιο τρόπο στη μέθοδο του Δοσιθέου, παρατηρούμε ότι γίνεται η απτική σημειογραφική αποτύπωση χαρακτήρων που αποτυπώνουν πλοκές και συμπλέγματα.

Στον Πίνακα 7 καταγράφονται και περιγράφονται απτικοί σημειογραφικοί χαρακτήρες ανάβασης μέχρι επτά φωνές, που αποτυπώνουν συνδυασμούς χαρακτήρων.

Όνομα Χαρακτήρα	Φωνές Ανάβασης	Οπτική Απεικόνιση	Απτική Επισήμανση	Κουκίδες	Ηλεκτρονικός Κωδικός
Ολίγον με κέντημα δεξιά	2			1,2,4,5,6	]
Ολίγον με κέντημα κάτω	2			1,2,4,5,6	]
Ολίγον με πεταστή	2			4 & 1,2,3,6	@v
Ολίγον με κέντημα επάνω	3			4 & 1,2,4,5,6	@]
Πεταστή με κέντημα	3			4,5 & 1,2,3,6	^v
Ολίγον με υψηλή επάνω και δεξιά	4			2,4,5,6	W
Πεταστή με υψηλή επάνω και δεξιά	4			4,5,6 &1,2,3,6	_v
Ολίγον με υψηλή επάνω και αριστερά	5			4 & 2,4,5,6	@w
Πεταστή με υψηλή επάνω και αριστερά	5			5 & 1,2,3,6	"v
Ολίγον με κέντημα και υψηλή επάνω δεξιά	6			4,5 & 2,4,5,6	^w
Πεταστή με κέντημα και υψηλή επάνω δεξιά	6			4,6 & 1,2,3,6	.v
Ολίγον με κέντημα και υψηλή επάνω αριστερά	7			4,5,6 & 2,4,5,6	_w
Πεταστή με κέντημα και υψηλή επάνω αριστερά	7			5,6 & 1,2,3,6	;v

Πίνακας 7: Χαρακτήρες ανάβασης μέχρι επτά φωνές στη μέθοδο του Δοσιθέου

Παρατηρούμε ότι χρησιμοποιείται το ίδιο απτικό σύμβολο για την απτική αποτύπωση της πλοκής που αποτελείται από ολίγον με κέντημα δεξιά και της πλοκής που αποτελείται από ολίγον με κέντημα κάτω, προς διευκόλυνση των χρηστών. Επίσης, παρατηρείται ομοιομορφία στον σχηματισμό των απτικών σημειογραφικών εξάστιγμων κωδικών: διακρίνεται μια κλιμακωτή σύνθεση, η οποία διατηρεί το δεύτερο μέρος κάθε διπλού εξάστιγμου απτικού σημειογραφικού χαρακτήρα σταθερό, ενώ εναλλάσσεται το πρώτο εξάστιγμο σύμβολο.

Τα απτικά σύμβολα που χρησιμοποιούνται μπορούν να χαρακτηριστούν ως επισυναπτόμενοι απτικοί βοηθητικοί δείκτες πλοκής, ανοδικής ή καθοδικής μελωδικής κίνησης. Η προσθήκη αυτή γίνεται σταδιακά ως εξής:

- Βοηθητικός δείκτης 1, εξάστιγμο με την κουκίδα 4.
- Βοηθητικός δείκτης 2, εξάστιγμο με τις κουκίδες 4 και 5.
- Βοηθητικός δείκτης 3, εξάστιγμο με τις κουκίδες 4, 5 και 6.
- Βοηθητικός δείκτης 4, εξάστιγμο με την κουκίδα 5.

- Βοηθητικός δείκτης 5, εξάστιγμο με τις κουκίδες 4 και 6.
- Βοηθητικός δείκτης 6, εξάστιγμο με τις κουκίδες 5 και 6.

Όπως παρατηρούμε, οι εξάστιγμοι κωδικοί των βοηθητικών δεικτών αντιστοιχούν με τους δείκτες οκτάβας στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille (Jenkins, 1960: 22), γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Δοσίθεος μοναχός γνώριζε τον διεθνή μουσικό κώδικα Braille.

Σε περίπτωση που δεν επαρκούν οι συνδυασμοί, σύμφωνα με τον Διδασκαλικό Πίνακα του Δοσιθέου, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και τρίτο εξάστιγμο για την απτική καταγραφή σε κυκλική επανάληψη. Κατά παρόμοιο τρόπο, μεταφέρονται χρονικά σημεία, φθορικά σημεία, σημεία χρονικής αγωγής και σημεία αλλοίωσης. Ο τρόπος μεταφοράς και ενσωμάτωσης του υμνολογικού κειμένου στη μέθοδο του Δοσιθέου παρατηρούμε ότι γίνεται σε μία ενιαία απτική γραμμή, μαζί με το μουσικό κείμενο, όπως ακριβώς και στη μέθοδο του Χρυσαφίδη (Τσαμπατζίδης, 2007: 259). Τα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου μεταφέρονται σε αντιστοίχιση με απτικούς εξάστιγμους χαρακτήρες, οι οποίοι αποτυπώνουν τα σύμβολα του ελληνικού αλφαβήτου, όπως στον Πίνακα 8.

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

Δίψηφο Φωνήεν	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμος Κωδικός	Ηλεκτρονικός Κωδικός
ΑΙ	⠣	1,2,6	<
ΕΙ	⠫	1,4,6	%
ΟΙ	⠪	2,4,6	[
ΑΥ	⠡	1,6	*
ΕΥ	⠩	1,5,6	:
ΟΥ	⠥	1,3,6	U
ΗΥ	⠳	1,2,5,6	\
ΥΙ	⠿	1,2,4,5,6	]

Πίνακας 8: Αλφάβητο και δίψηφα φωνήεντα σε αντιστοίχιση με εξάστιγμους κωδικούς

Στην Εικόνα 2 καταγράφεται ο τρόπος ψηφιακής καταγραφής και μεταφοράς του Κεκραγαρίου Α΄ ήχου του Πέτρου Πελοποννησίου στον κώδικα e-Braille βυζαντινής μουσικής, βάσει της μεθόδου του Δοσιθέου και μέσω της αντιστοίχισης των εξάστιγμων χαρακτήρων με ψηφιακά σύμβολα.

.>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 2: Μεταφορά του Κεκραγαρίου Α΄ ήχου του Πέτρου Πελοποννησίου στον κώδικα e-Braille βυζαντινής μουσικής βάσει της μεθόδου του Δοσιθέου

Κώδικας e-Braille παλαιογραφίας βυζαντινής μουσικής

Πρέπει να σημειώσουμε ότι μέσω της μεθόδου του Δοσιθέου είναι δυνατή και η μεταφορά ορισμένων χαρακτήρων της παλαιογραφίας της βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille. Προς το σκοπό αυτόν, προσαρμόσαμε σε ηλεκτρονική μορφή τους ειδικούς εξάστιγμους κωδικούς της παλαιογραφίας της βυζαντινής μουσικής με βάση το υλικό που χορηγήθηκε από τον Σύλλογο Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής Τυφλών Ιεροψαλτών «Η Νέα Παρασημαντική» στην Ιερά Μονή Αγίου Αντωνίου στην Αριζόνα, το οποίο απέστειλε ο Μανώλης Μπασιάς. Μέσα από την ιστοσελίδα της Ιεράς Μονής (https://stanthonysmonastery.org/pages/braille-notation) παρέχεται και πρόταση μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής παλαιογραφίας στο απτικό σύστημα γραφής Braille, την οποία επιμελήθηκε ο ιερομόναχος Εφραίμ, που ασχολήθηκε ενδελεχώς με θέματα μουσικής εκπαίδευσης τυφλών πάνω στην ψαλτική τέχνη. Η προτεινόμενη συμβολογραφική απτική γραφή αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση και ανακοίνωση του τρόπου μεταφοράς συμβόλων της παλαιογραφίας (Κωνσταντίνου, 2014: 70-74) με χρήση εξάστιγμων κωδικών.

Στον Πίνακα 9 καταγράφονται οι εξάστιγμοι απτικοί κωδικοί που προτείνονται για τη μεταφορά ορισμένων χαρακτήρων της παλαιογραφίας της 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 9: Απτικοί κωδικοί μεταφοράς χαρακτήρων της παλαιογραφίας της βυζαντινής μουσικής

Σύμφωνα με την έρευνά μας, η πρόταση μεταφοράς-ενσωμάτωσης στοιχείων παλαιογραφίας εφαρμόστηκε πιλοτικά στον Σύλλογο Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής Τυφλών Ιεροψαλτών στην Αθήνα, αλλά τα πρώτα αποτελέσματα δεν ήταν τόσο ενθαρρυντικά, για τους παρακάτω λόγους:

- Προστίθεται μία νέα μεγάλη λίστα απομνημόνευσης εξάστιγμων κωδικών στην ήδη υπάρχουσα μεγάλη λίστα του Διδασκαλικού Πίνακα του Δοσιθέου μοναχού.
- Με την εισαγωγή των απτικών συμβόλων παλαιογραφίας αυξάνεται σημαντικά ο όγκος του μουσικού κειμένου, με αποτέλεσμα την αύξηση του επιπέδου δυσκολίας ανάγνωσης.
- Δεν είναι εύκολα διακριτοί οι απτικοί χαρακτήρες της παλαιογραφίας, όπως στη συμβατική γραφή.
- Δεν είναι ευρέως γνωστός και διαδεδομένος σε τυφλούς ιεροψάλτες ο τρόπος ψαλμώδησης και ερμηνείας των χαρακτήρων-χειρονομιών της παλαιάς γραφής.

Συνοψίζοντας, με την χρήση και την εφαρμογή κώδικα e-Braille βυζαντινής μουσικής παρατηρούμε ότι παρέχεται η δυνατότητα εύκολης προσβασιμότητας στο μουσικό κείμενο. Το ηλεκτρονικό κείμενο αποθηκεύεται και εκτυπώνεται εύκολα σε εκτυπωτή ανάγλυφης μορφής ή σε μονάδα εξόδου Braille (Κουλικούρδη, 2009: 199-208).

Επιπρόσθετα, παρέχεται καλύτερη οργάνωση του υλικού, ενισχύεται σε μεγάλο βαθμό το ψηφιακό περιβάλλον μάθησης, μεγιστοποιείται η δυνατότητα παροχής εξ αποστάσεως εκπαίδευσης και υποστήριξης, επιτυγχάνεται εξοικονόμηση χώρου και δεν απαιτείται επιπρόσθετο οικονομικό κόστος.

Εν κατακλείδι, θεωρούμε ότι η ενσωμάτωση και η εφαρμογή απτικής αποτύπωσης εξάστιγμων κωδικών μεταφοράς της παλαιογραφίας της βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille μπορεί να θεωρηθεί ως κώδικας Braille βυζαντινής μουσικής επιπέδου τρίτης βαθμίδας, για ακαδημαϊκή χρήση, και να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης για περαιτέρω έρευνα.

Βιβλιογραφία

Bullock, John (2009): "The story of Louis Braille", *Archives of Ophthalmology* 127/11, σ. 1532-1533.

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

Kersten, Fred (1997): "The history and development of Braille music methodology", *The Bulletin of Historical Research in Music Education* 18/2, σ. 106-125.

King, Alasdair (2001): *Text and Braille computer translation*, διπλωματική εργασία, University of Manchester, https://www.alasdairking.me.uk/brailletrans/King-Text BrailleTranslation.pdf.

Krolick, Bettye (1996): *New international manual of Braille music notation*, World Blind Union, Amsterdam.

Morse, Alan (2017): "Valentin Haüy and Louis Braille: Enabling education for the blind", στο: Michael Marmor & Daniel Albert (επιμ.), *Foundations of Ophthalmology*, Springer, Cham, σ. 45-63 [https://doi.org/10.1007/978-3-319-59641-9_5].

Saint Anthony's Greek Orthodox Monastery, [χ.χ.]: "Braille notation", https://stanthonys monastery.org/pages/braille-notation.

Tsampatzidis, Theodoros (2012): *Special educational needs and music education: Transcribing byzantine chant music into braille*, διπλωματική εργασία, Middlesex University, London, http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.24130.50885.

Tsampatzidis, Theorodos (2021): "Innovative and prize-winning educational music activities in special education thought the eTwinning Project", *European Journal of Special Education Research* 7/3, σ. 101-119 [http://dx.doi.org/10.46827/ejse.v7i3.3913].

Βούλγαρις, Νικόλαος (1893): «Αντώνιος Παλατιανός», *Παρνασσός* 15/12, σ. 901-909 [https://pleias.library.upatras.gr/index.php/parnassos/article/view/19862/19846].

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

Καζάνας, Γεώργιος (2014): «Παναγίες της Μικράς Ασίας και της Θράκης», https://mikrasiatwn.wordpress.com/2014/07/16/παναγίες-της-μικράς-ασίας-και-της-θράκ.

Καλιατζιά, Ιουλία (2014): «Μουσικός κώδικας για άτομα με πρόβλημα όρασης και σύγχρονα μέσα πρόσβασής τους στη μουσική», στο: Γιάννης Παπαδάτος, Σταυρούλα Πολυχρονοπούλου & Αγγελική Μπαστέα (επιμ.), *4ο Πανελλήνιο Συνέδριο Επιστημόνων Εκπαίδευσης: Πρακτικά*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, σ. 116-134 [https://doi.org/10.12681/edusc.204].

Καράς, Σίμων (1976): *Η βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Ελλάδι*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα.

Κατσούλης, Φίλιππος [χ.χ.]: *Οδηγός εκπαιδευτικού για την εκπαίδευση στο ανάγλυφο σύστημα γραφής και ανάγνωσης Braille*, Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Αθήνα, https://prosvasimo.iep.edu.gr/Books/2020/BRAILLE/ΟΔΗΓΟΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ_BRAILLE_FINAL_10.pdf.

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

Κουλικούρδη, Άννα (2009): *Πληροφοριακή συμπεριφορά των ατόμων με αναπηρία και οι υποστηρικτικές τεχνολογίες σε περιβάλλον βιβλιοθηκών*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, http://dx.doi.org/10.12681/eadd/17257.

Κωνσταντίνου, Γεώργιος (2014): *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Άγιον Όρος.

Μπασιάς, Εμμανουήλ (1998): «Ο τρόπος μελέτης και απόδοσης μουσικών κειμένων από άτομα στερούμενα όρασης. Εκτύπωση και έκδοση ειδικών μουσικών κειμένων», https://www.eoty.gr/o-tropos-meletis-kai-apodosis-mousikon-keimenon-apo-atoma-steroumena-orasis-ektyposi-kai-ekdosi-eidikon-mousikon-keimenon.

Παλατιανός, Αντώνιος (1882): *Δοκίμιον περί εφαρμογής εις την ελληνικήν γλώσσαν της αναγλυπτογραφίας Βράιλ προς εκπαίδευσιν των τυφλών*, εκδόσεις Κοραής, Κέρκυρα.

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

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

Τσακιρίδης, Δημήτριος (2008): *Μουσική εκπαίδευση για άτομα με προβλήματα όρασης: Η προσαρμογή του Sibelius speaking, στα ελληνικά Windows*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/3982/2/TsakiridisPE2008.pdf.

Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος (2007): «Οι δυνατότητες μεταφοράς της βυζαντινής παρασημαντικής στο σύστημα γραφής μπράιγ», *Γρηγόριος Παλαμάς* 90/817, σ. 253-271.

Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος (2014): «Βραβευμένες, καινοτόμες, εκπαιδευτικές δράσεις στην ειδική αγωγή μέσω εφαρμογής προγραμμάτων eTwinning», στο: Νίκος Τζιμόπουλος, Γιώργος Αυγέρης & Άρης Λούβαρης (επιμ.), *Πρακτικά εισηγήσεων 1ου Πανελληνίου Συνεδρίου eTwinning: Αξιοποίηση των ΤΠΕ στα σχολικά προγράμματα για την Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αθήνα, σ. 537-544, http://www.etwinning.gr/images/praktika2014/1o-CONF-2014-Praktika.pdf.

Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος (2020): «Καταγραφή και μεταφορά ισοκρατήματος στο μουσικό σύστημα Braille για εκπαιδευτική χρήση διδασκαλίας ψαλτικής τέχνης σε μαθητές με μειωμένη όραση», στο: Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος, Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Πρακτικά του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας* (Θεσσαλονίκη, 27-29 Νοεμβρίου 2020), Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, σ. 509-520, https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2022/12/ConfProc2020.pdf.

Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος (2021): «1821-2021: 200 χρόνια από την επανάσταση της μουσικής αναγλυπτογραφίας – Ιστορική επισκόπηση, τάσεις, καινοτόμες δράσεις και προοπτικές», στο: 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, σ. 69-94, https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2023/03/ConfProc2021.pdf.

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

Χρύσανθος [εκ Μαδύτων] (1977): *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα.

Η βυζαντινή Οκτώηχος: ένα λεπτό εργαλείο εξερεύνησης της μεσαιωνικής εκκλησιαστικής μουσικής των χριστιανικών παραδόσεων της Ευρώπης

Παναγιώτης Σάρμας

1. Εισαγωγή

1.1. Στόχοι

Η παρούσα εισήγηση φιλοδοξεί να παρουσιάσει πολύ συνοπτικά ιδέες για κάτι το οποίο θα μπορούσε να εξελιχθεί σε ένα νέο πεδίο έρευνας, με αντίκτυπο στην ορθότερη ιστορικά καλλιτεχνική ερμηνεία όχι μόνο του βυζαντινού ρεπερτορίου αλλά και συνολικότερα της μεσαιωνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Το μουσικό υλικό έχει αντληθεί κυρίως από την εν εξελίξει διδακτορική διατριβή μου πάνω στα εωθινά δοξαστικά.

Ειδικότερα, οι στόχοι της εισήγησης είναι:

- Η προσπάθεια κατανόησης της Οκτωήχου μέσα από θεωρητικές και πρακτικές πηγές της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου.
- Η τεκμηρίωση της ύπαρξης του λεγόμενου «χρωματικού» και «εναρμονίου» γένους μελοποιίας και η θέση τους στο παλαιό Στιχηράριο.
- Η νευματική και ενδεχομένως διαστηματική συγγένεια στη βυζαντινή, λατινική και σλαβική εκκλησιαστική μουσική.
- Η ύπαρξη μιας lingua franca στη μουσική αυτών των στενά συνδεδεμένων πολιτισμών και της ευρύτερης περιοχής της ανατολικής Μεσογείου.
- Η χρήση της Οκτωήχου για την κατανόηση αυτής της lingua franca.

1.2. Η μουσικολογική οπτική της παρούσας εισήγησης

Ο σύγχρονος μουσικός τρόπος σκέψης προϋποθέτει υποσυνείδητα μια βασική εξοικείωση με τα καλλιτεχνικά, φιλοσοφικά, επιστημονικά και άλλα επιτεύγματα του παρελθόντος. Όμως η ασυνείδητη μεταφορά αυτού του τρόπου σκέψης σε παρελθούσες εποχές μπορεί να επιφέρει σύγχυση. Εδώ θα γίνει μια προσπάθεια παρουσίασης του οκτώηχου τροπικού συστήματος μέσα από τις έννοιες και την ορολογία της εποχής του και ανάδειξης των υποκείμενων φιλοσοφικών και αισθητικών του θεμελίων. Τα προτεινόμενα διαστηματικά διαγράμματα αποτελούν προσπάθειες προσέγγισης και εργαλεία κατανόησης, όχι άκαμπτα τονικά ύψη.

2. Η Οκτώηχος

Το τροπικό σύστημα της Οκτωήχου αποτελεί την βάση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής και στοιχεία για την ύπαρξη και τη συσχέτισή του με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική υπάρχουν ήδη από τον 3ο αιώνα μ.Χ. (Αλεξάνδρου 2017, 401-404). Ήδη από τη Μεταρρύθμιση του 1814 ξεκίνησε η συζήτηση για την συμβατότητά του με το παλαιότερο σύστημα, ενώ αργότερα ξένοι μουσικολόγοι εξέφρασαν αμφισβητήσεις για την ύπαρξη του λεγόμενου «χρωματικού» γένους. Στην παρούσα εισήγηση δεν θα αναζητηθεί κάποιο ιδεατό «ακριβές κούρδισμα» και οι

μετρήσεις χρησιμοποιούνται ενδεικτικά για μια στοιχειώδη ποσοτικοποίηση των ηχητικών μεγεθών· τα κριτήρια θα είναι περισσότερο μουσικά και αισθητικά, και λιγότερο αριθμητικά.

2.1. Ο μηχανισμός της έλξης

Ας ξεκινήσουμε βλέποντας τον μηχανισμό της έλξης, ο οποίος είναι ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία δημιουργίας τονικών κέντρων, μελωδικών τάσεων και μακροσκοπικής μουσικής εξέλιξης. Αυτός επηρεάζεται από παράγοντες όπως ο Ήχος, το διάστημα που γίνεται κυρίαρχο λόγω της μελωδικής κίνησης (κατά διφωνία, κατά τριφωνία, σε τροχό), τα σημαδόφωνα που χρησιμοποιούνται κ.λπ.

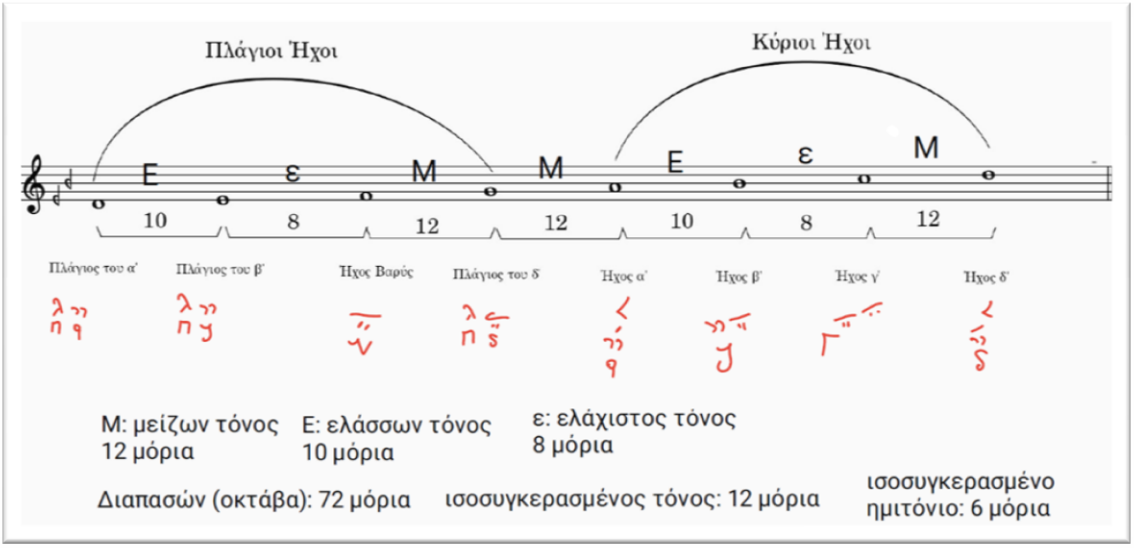
Έτσι, κάποιοι φθόγγοι ψάλλονται πιο έντονα και το ύψος τους είναι σταθερά καθορισμένο (π.χ. η πρώτη και η τελευταία νότα ενός τετραχόρδου). Άλλοι φθόγγοι διαφοροποιούν το τονικό τους ύψος σε διάφορους βαθμούς, λόγω της «βαρυτικής» έλξης του τροπικά σημαντικού γείτονά τους, και ψάλλονται επίσης κάπως ελαφρά.

2.2. Τα τρία γένη της Οκτωήχου

Τα τρία γένη της Οκτωήχου είναι φυσικά αλληλένδετα μεταξύ τους. Μικρές αλλαγές στο διατονικό γένος, με τη χρήση των μελωδικών έλξεων, το μεταμόρφωναν στο εναρμόνιο και το χρωματικό γένος. Αυτές οι μικρές αλλαγές εκμεταλλεύονται έντεχνα τις προϋπάρχουσες τάσεις στη διαστηματική δομή της διατονικής κλίμακας και εξαρτώνται από το διάστημα που κυριαρχεί στη μελωδική κίνηση (τροχό, τριφωνία ή διφωνία).

2.2.1. Το διατονικό γένος

Το διατονικό γένος είναι η βάση στην οποία χτίζεται η Οκταηχία. Ο όρος «διατονικός» σημαίνει «με πλήρεις τόνους» και στο σύστημα της Νέας Μεθόδου ο όρος «τόνος» σημαίνει το διάστημα μίας δευτέρας που είναι μεγαλύτερο από ένα ημιτόνιο. Σύμφωνα με τη Νέα Μέθοδο, υπάρχουν τρία είδη τόνων: ο μείζων, ο ελάσσων και ο ελάχιστος (βλ. Πίνακα 1).

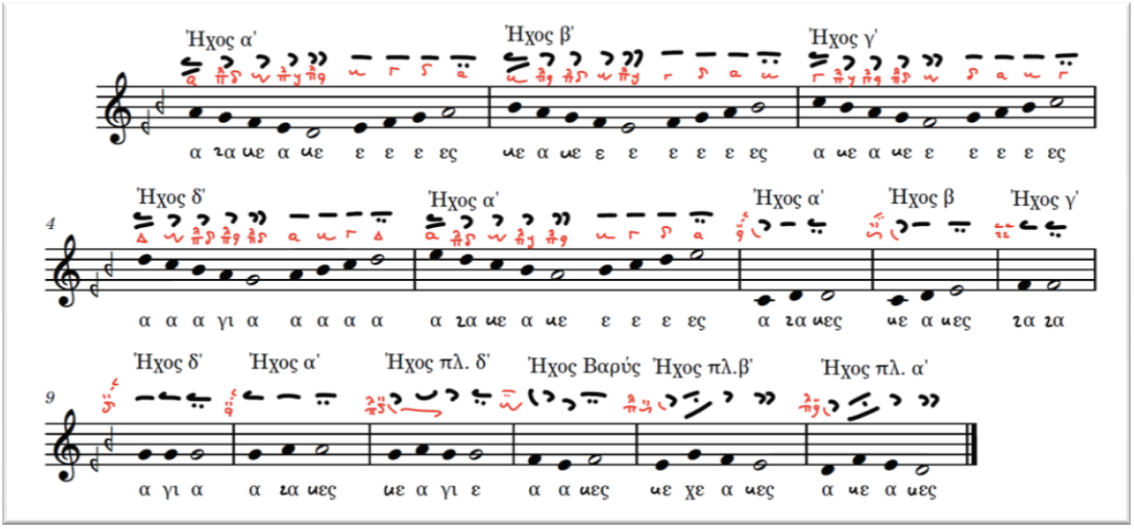


Πίνακας 1: Οι κύριοι και πλάγιοι ήχοι της Οκτωήχου

Είναι πολύ σημαντικό να συνειδητοποιηθεί ότι, παρ' όλο που ο ελάχιστος τόνος είναι αρκετά κοντά στο ημιτόνιο, εξακολουθεί να θεωρείται πλήρης τόνος. Αυτό μπορεί

να ακούγεται αντιφατικό στον μουσικό που έχει εκπαιδευτεί στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, αλλά είναι καθοριστικό για τον μουσικό «χαρακτήρα» του διατονικού είδους: το κάνει να ακούγεται μουσικά πιο «ουδέτερο» από τα άλλα δύο είδη. Ο Μανουήλ Χρυσάφης δηλώνει στο περίφημο *Θεωρητικό* του: «ψάλλεται κατ' άρχὰς πρῶτος ἦχος· σοῦ δὲ ποιοῦντος ἐναλλαγὴν εἰς δεύτερον ἦχον, ἢ εἰς τρίτον, ἢ εἰς τέταρτον καὶ καθεξῆς, οὐ λέγω τοῦτό ἐστι φθοράν, ἐπειδὴ *φωνὰς τελείας* ἐξέρχη»[1] (Conomos 1985, 48). Η εισαγωγή διαστημάτων μικρότερων από έναν *ελάχιστο* τόνο (ημιτονίων ή και ακόμα μικρότερων) με τη χρήση μελωδικών έλξεων που προκαλούνται από μια *φθορά*, οδηγεί σε μετάβαση σε διαφορετικό γένος.

Κάθε Ήχος έχει μια χαρακτηριστική ποιότητα, η οποία μεταδίδεται με τη βοήθεια του ηχήματος: Ανανες, Νεανες, Νανα κ.λπ. Ο Γαβριήλ Ιερομόναχος δηλώνει πως «ἡ γὰρ ἑκάστου ἦχου ἰδέα ὥς τι χρῶμα ἐστίν, ὃ χωρίζει ἕκαστον τῶν ἤχων ἀπὸ τῶν ἄλλων». Όπως δείχνει ο οπλισμός του πενταγράμμου (βλ. Πίνακα 2), για να δημιουργηθούν τα τρία είδη τόνων αρκεί να κατέβουν κατά δύο μόρια οι τόνοι μι / βου και σι / ζω σε σχέση με την επτάφωνη συγκερασμένη κλίμακα.



Πίνακας 2: Μικρά και μεγάλα απηχήματα των διατονικών ήχων

2.2.2. Οι φθορές

Στο περίπλοκο θέμα των φθορών είναι δύσκολο να βρεθεί συναίνεση κατά την παράλληλη εξέταση των διαφόρων πραγματειών. Γι' αυτό είναι απαραίτητη η παρατήρηση της πραγματικής χρήσης τους από τους μελουργούς στα μουσικά χειρόγραφα, προκειμένου να συμπεράνουμε την ακριβή λειτουργία τους. Οι φθορές εισάγουν αλλαγές στην κανονική διαστηματική δομή ενός Ήχου και προκαλούν μεταβολές (μετατροπίες). Η σύνθεση κομματιών με αυξανόμενη τροπική πολυπλοκότητα κατά την περίοδο της Καλοφωνίας πρέπει να προκάλεσε μια διεύρυνση του όρου.

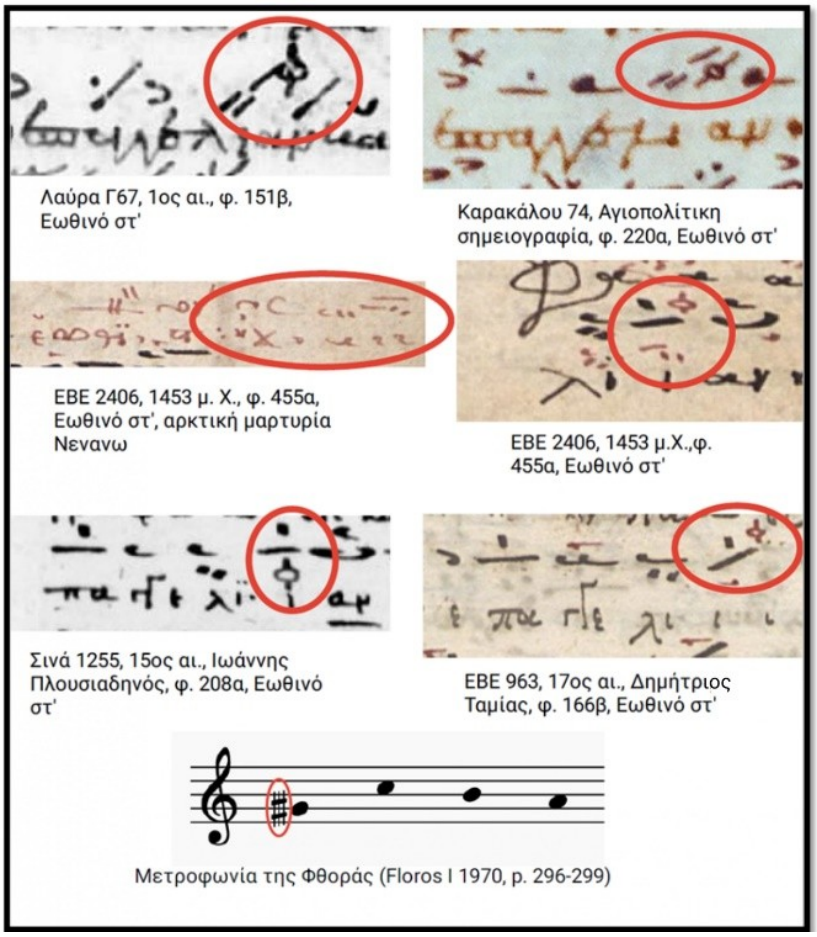
2.2.2.1. Μαρτυρίες θεωρητικών

Ο κατάλογος των *Μελωδημάτων* του μουσικού χειρογράφου της Μονής Μεγίστης Λαύρας Γ67 (11ος αι. μ.Χ., φ. 159β) περιέχει μόνο μία *Φθορά* καθώς και ένα *Ημίφθορον*. Ο κατάλογος περιέχει επίσης το Νανα, το οποίο σε μεταγενέστερες πραγματείες και σε

[1] Η πιο φυσική και ξεκάθαρη ερμηνεία σε αυτό το σημείο είναι ότι με το «φωνάς τελείας» (τέλειοι τόνοι) ο Χρυσάφης υπονοεί τόνους διαφόρων μεγεθών, διαφορετικά θα έπρεπε να συμπεράνουμε ότι το διάστημα μεταξύ του α΄ και του δ΄ ήχου είναι αυτό μίας αυξημένης τριφωνίας / τετάρτης (λα – ρε-δίεση), αντί για αυτό μίας τέλειας τριφωνίας / τετάρτης (λα – ρε), γεγονός το οποίο θα ήταν παράλογο.

όλα τα μουσικά χειρόγραφα με μεσοβυζαντινή σημειογραφία χαρακτηρίζεται ως φθορά του γ΄ ήχου και έχει στενή σχέση με τον πλάγιο του δ΄. Οι υστεροβυζαντινές πραγματείες περιέχουν έως και δέκα φθορές (Floros 1970, I, 283).

Ο Μανουήλ Χρυσάφης (Conomos 1985, 57-58, 64-66), ο Αγιοπολίτης (Raasted 1983, 10) και ο ΕΒΕ 899 (Gerlach 2006, 128), μεταξύ άλλων, κατατάσσουν τα Νενανω και Νανα ως αυτόνομους ήχους, αυξάνοντας τον συνολικό αριθμό των ήχων σε δέκα.[2] Πράγματι, στο ρεπερτόριο της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, ένα σημαντικό μερίδιο των μελών του πλαγίου β΄ και του πλαγίου δ΄ έχει την αρχική μαρτυρία και τις μεσομαρτυρίες στις φθορές Νενανω και Νανα αντίστοιχα.



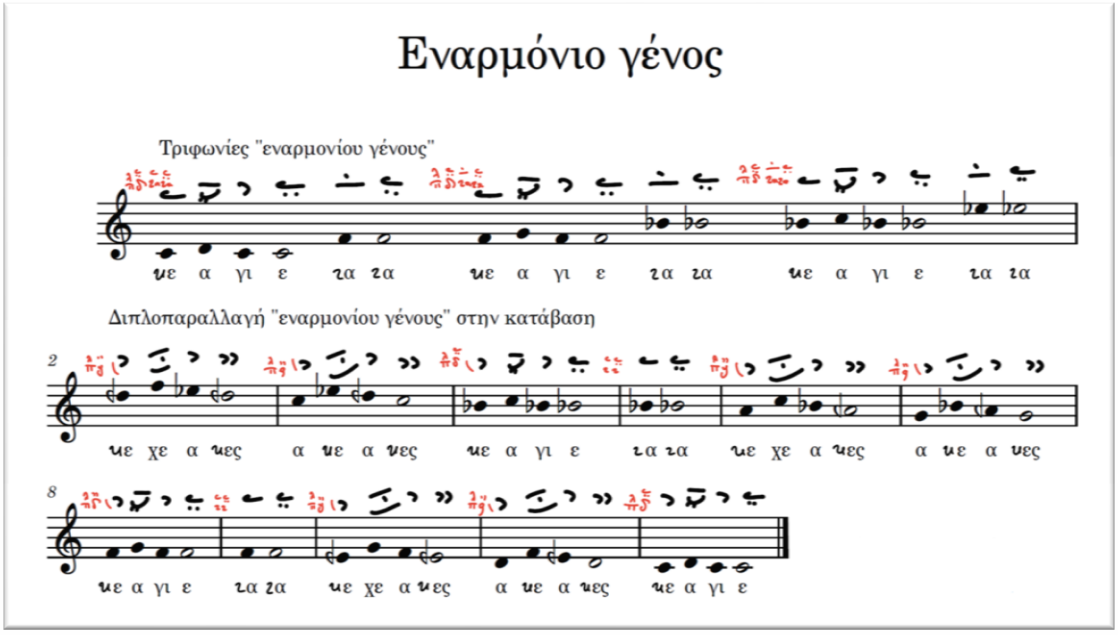
Εικόνα 1: Φθορικά σημαδόφωνα και η μετροφωνία τους στο Εωθινό στ΄ στην λέξη «έπαγγελίαν», 11ος-17ος αι.

Η συγκριτική μελέτη των παλαιοβυζαντινών και μεσοβυζαντινών χειρογράφων αποκαλύπτει ένα πολύ ενδιαφέρον φαινόμενο: το σημείο της *Φθοράς* της παλαιοβυζαντινής σημειογραφίας αντικαθίσταται από την φθορά Νανα στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία, αλλά σχεδόν πάντα στο πλαίσιο του Νενανω του πλαγίου β΄ ή στον πλάγιο δ΄. Μερικά δείγματα παρουσιάζονται στην Εικόνα 1, μαζί με τη μετροφωνία της *Φθοράς*, όπως αυτή συναντάται στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Floros 1970, I, 296-299). Θα πρέπει να επισημανθεί ότι το σημείο αλλοίωσης στη μετροφωνία προστέθηκε από εμένα, και δεν προτείνεται από τον Κ. Φλώρο (βλ. παρακάτω, 2.2.4).

[2] Παρά το ότι ο Αγιοπολίτης συγχέει την ορολογία του *Ήχου Μέσου*, η επιλογή του ρεπερτορίου αποκαλύπτει ότι αναφέρεται στον Νενανω και τον Νανά.

2.2.3. Το εναρμόνιο γένος

Το εναρμόνιο γένος εκμεταλλεύεται τον ελάχιστο τόνο Νανα της διατονικής κλίμακας και, έλκοντας τον Νεανες προς τον Νανα, όταν η μελωδία κινείται κατά τριφωνίες, δημιουργεί ένα πολύ ισχυρό καταληκτικό συναίσθημα προς τον Νανα. Δεν είναι σαφές ποια διαστηματική δομή προτείνει η Νέα Μέθοδος για το εναρμόνιο γένος, ποιοι ήχοι ή κλάδοι ήχων ανήκουν σε αυτό και ποιο μέρος του ρεπερτορίου ψάλλεται σύμφωνα με αυτό. Ο Χρύσανθος προτείνει πέντε διαφορετικές κλίμακες (Χρύσανθος 1832, 114-116), ενώ ο Χουρμούζιος (Γιαννόπουλος 2007, 45, 88) και ο Γρηγόριος (Γιαννόπουλος 2011, 114-115) διαφέρουν ελαφρώς στην προσέγγισή τους. Η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881 προσπάθησε να απλοποιήσει το θέμα. Ειδικά στο μέγεθος των μικρών διαστημάτων, οι υπολογισμοί κυμαίνονται μεταξύ μισού τόνου και ενός τετάρτου του τόνου. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι οι Τρεις Διδάσκαλοι επηρεάστηκαν από τη θεωρία των Μακάμ και από το γεγονός ότι τον 17ο και 18ο αιώνα οι συνθέτες άρχισαν να ενσωματώνουν κοσμικά στοιχεία στη μουσική τους. Οι πραγματείες και τα μουσικά χειρόγραφα, από τον 11ο αιώνα και μετά, υποδεικνύουν σχεδόν με βεβαιότητα ότι το εναρμόνιο γένος συνδέεται στενά με τη φθορά Νανα και τη μελωδική κίνηση κατά τριφωνίαν.



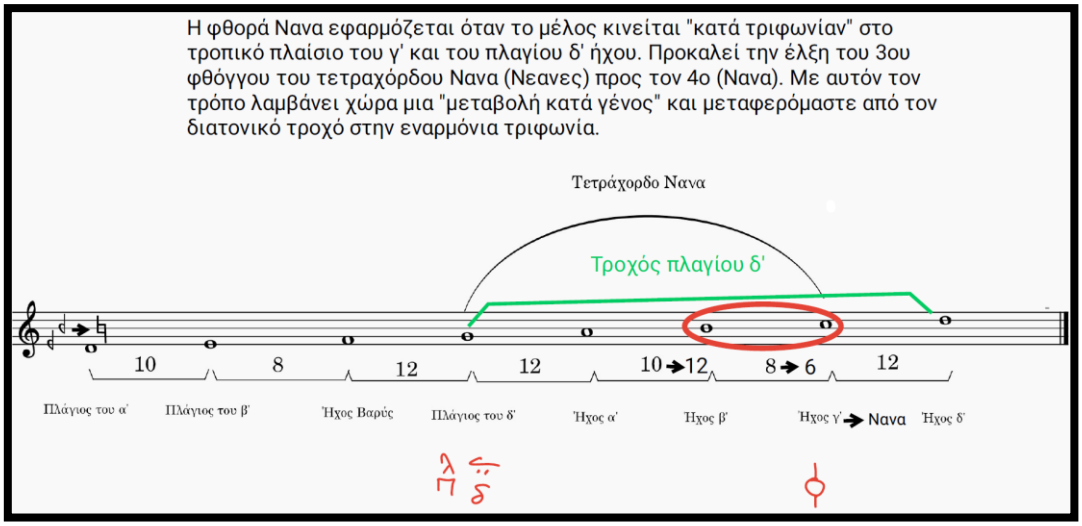
Πίνακας 3: Παραλλαγή και διπλοπαραλλαγή του εναρμονίου γένους

2.2.3.1. Μαρτυρίες θεωρητικών

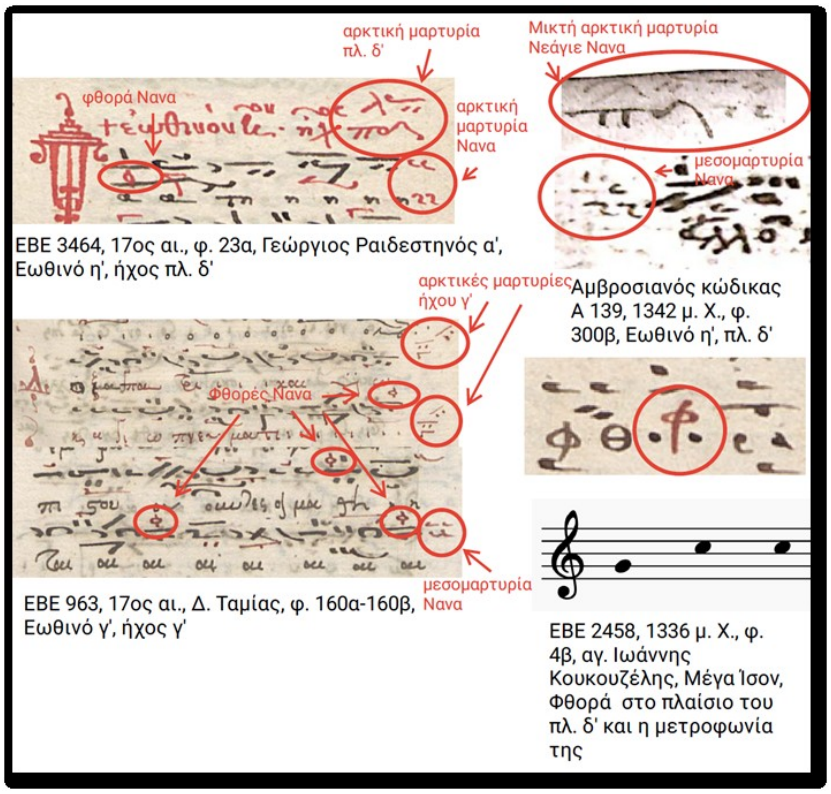
Το θέμα του Νανα είναι πολύπλοκο, διότι συναντάται ως αρκτική μαρτυρία και μεσομαρτυρία, ως φθορά ή ακόμη και ως αυτόνομος ήχος. Ο Μανουήλ Χρυσάφης λέει ότι «πλὴν ὅτε γένηται τριφωνία ἀπὸ τοῦ τρίτου, τότε τίθεται ἡ τοῦ τρίτου φθορά, ἥτις λέγεται καὶ φθορὰ πλαγίου τετάρτου καὶ ὀνομαζόμενη νανά» (Conomos 1985, 56). Ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός γράφει: «ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τετάρτου, ἐν ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει τὸν τρίτον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ πρώτου κατὰ τὸ μέτρον τῆς παραλλαγῆς. Κατά δὲ τὸ μέτρον τῆς *διπλοπαραλλαγῆς*, καὶ τὸν κανόνα τὸν λέγοντα *ὅτι πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ*, οὗτος τρέπεται εἰς πλάγιον τοῦ τετάρτου ακωλύτως» (Διονυσίου 570, φ. 122β).

2.2.3.2. Η παραγωγή του εναρμονίου γένους από το διατονικό

Ο πυρήνας του μουσικού φαινομένου είναι απλός και μπορεί να αναλυθεί στα εξής: το διάστημα μεταξύ του β΄ και του γ΄ ήχου είναι ένας ελάχιστος τόνος (Νανα). Όταν η μελωδία κινείται κατά τριφωνίες, και πιο συγκεκριμένα στο τετράχορδο Νεαγιε (πλάγιος δ΄) – Νανα (ήχος γ΄), τότε ο β΄ ήχος (Νεανες) έλκεται σε διάφορους βαθμούς από τον Νανα. Στο διάγραμμα βλέπουμε έναν υπολογισμό της έλξης από την επιτροπή του 1881(βλ. Πίνακα 4).



Πίνακας 4: Το εναρμόνιο γένος



Εικόνα 2: Η φθορά Νανα και η μετροφωνία της

2.2.3.3. Συγκριτική μελέτη χειρογράφων

Στα μουσικά χειρόγραφα, η ίδια ακριβώς μελωδία είναι σημειωμένη με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Οι συνθέτες και οι συγγραφείς των χειρογράφων είναι αρκετά ευέλικτοι στην παρασήμανση των μελωδικών κινήσεων της φθοράς Νάνα. Οι παράγοντες που παραμένουν σταθεροί είναι η δομή κατά τριφωνία και το τροπικό πλαίσιο. Στην Εικόνα 2 βλέπουμε παραδείγματα από αρκτικές μαρτυρίες και μεσομαρτυρίες σε ήχο πλ. δ΄ και γ΄, όπως και την εμφάνιση της φθοράς στο μέγα ίσο του Κουκουζέλη στο πλαίσιο του πλ. δ΄ μαζί με τη μετροφωνία της.

2.2.4. Το χρωματικό γένος

Η ύπαρξη του γένους αυτού αποτέλεσε «σημείον αντιλεγόμενον» ανάμεσα σε έλληνες και ξένους μουσικολόγους για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα του 20ού αιώνα. Υπάρχουν δύο κλάδοι στο χρωματικό γένος, το «μαλακό» και το «σκληρό» χρώμα. Στην προ του 1814 εποχή, ο όρος «φθορικός» (επηρεασμένος από την επενέργεια φθοράς) δινόταν συχνά σε συνθέσεις αυτού του γένους.

2.2.4.1. Το «μαλακό» χρώμα

Αυτός ο κλάδος του είδους θεωρείται ο «ενδιάμεσος χώρος» μεταξύ του διατονικού και του «*σκληρού*» χρωματικού γένους. Οι τρεις Δάσκαλοι συμφωνούν ότι κινείται σε διαδοχικές *όμοιες διφωνίες* (όμοιες τρίτες), που αποτελούνται από έναν *ελάχιστο* και έναν *μείζονα* τόνο (Χρύσανθος 1832, 104-106· Γιαννόπουλος 2011, 113, 135· Γιαννόπουλος 2007, 78-80). Λίγα χρόνια αργότερα ο Χουρμούζιος αλλάζει τον υπολογισμό της δεύτερης διφωνίας, διευρύνοντας ελαφρώς τον μείζονα τόνο (Γιαννόπουλος 2007, 79). Η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881 υιοθετεί την αλλαγή που προτείνει ο Χουρμούζιος και προκαλεί περαιτέρω απομάκρυνση από την έννοια των όμοιων διφωνιών, προς την κατεύθυνση μιας επτατονικής κλίμακας.

Αυτό το γένος αποτελεί ένα μουσικοθεωρητικό παράδοξο: είναι ένας πολύ φυσικός τρόπος τραγουδιού με αρχαίες ρίζες, με πολύ συχνή χρήση στο βυζαντινό ρεπερτόριο, και περιγράφεται πολύ εύκολα στο προ του 1814 σύστημα. Παρά τα γεγονότα αυτά, όταν οι Τρεις Δάσκαλοι προσπάθησαν να μετρήσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια τη διαστηματική δομή του, αυτή παρέμεινε φευγαλέα. Ορισμένες από τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν θα παρουσιαστούν παρακάτω.

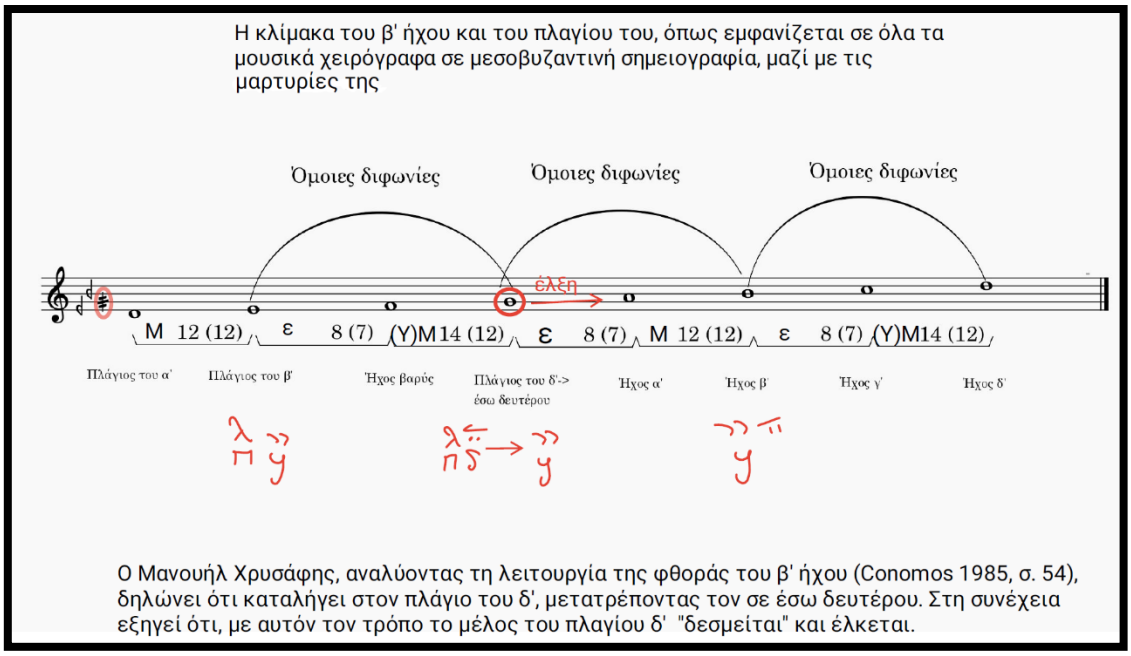
2.2.4.2. Μεσοβυζαντινά μουσικά χειρόγραφα και θεωρητικά

Σε όλα τα μουσικά χειρόγραφα σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία, τα μέλη του β΄ ήχου και του πλαγίου του περιέχουν μία μεσομαρτυρία που προβλημάτισε τους ερευνητές. Στο σημείο όπου, σύμφωνα με τις Προθεωρίες της Παπαδικής και τις θεωρητικές πραγματείες, θα έπρεπε να βρίσκεται μία μεσομαρτυρία του πλαγίου του δ΄ ήχου, υπήρχε αντί αυτής μία μεσομαρτυρία του «έσω δευτέρου». Ο Μανουήλ Χρυσάφης εξηγεί την ακριβή σημασία αυτής της μεσομαρτυρίας, όταν περιγράφει τη λειτουργία της φθοράς του β΄ ήχου: «ἡ κατάληξις γοῦν ταύτης τῆς φθορᾶς καὶ ἡ ἀνάπαυσίς ἐστιν ὁ μέσος τοῦ δευτέρου, ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου· πλὴν ού κατέρχεται ἁπλῶς είς τὸν πλάγιον τετάρτου, ἀλλὰ *δεσμεῖται παρὰ τῆς φθορᾶς καὶ λέγεται ἔσω δευτέρου*· εἰ γὰρ μὴ ἐδεσμεῖτο ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, τὶς ἦν χρεία ἵνα τεθῇ φθορὰ δευτέρου; ἀλλὰ διὰ τοῦτο τίθεται ἡ φθορά, δεσμοῦσα τὸ μέλος *ἑλκόμενον*» (Conomos 1985, 54).

2.2.4.3. Η παραγωγή του μαλακού χρώματος από το διατονικό γένος

Στον Πίνακα 5 παρουσιάζονται οι μετρήσεις της Πατριαρχικής Επιτροπής και των Τριών Διδασκάλων (στην παρένθεση), σε συνδυασμό με το πεντάγραμμο, για να μας

βοηθήσουν να κατανοήσουμε τον βυζαντινό τρόπο σκέψης με πιο σύγχρονους όρους. Το κλειδί είναι η μεταβολή του πλ. δ΄ σε «έσω δευτέρου» και η δημιουργία της έλξης, κατά τη μαρτυρία του Μανουήλ Χρυσάφη.



Πίνακας 5: Το «μαλακό» χρωματικό γένος (M: Μείζων τόνος, (Υ)M: (Υπερ)Μείζων τόνος, ε: ελάχιστος τόνος)

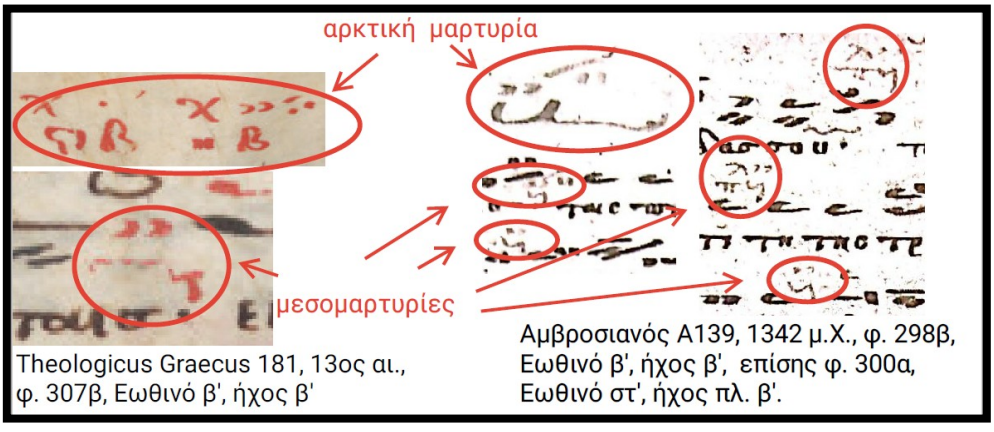
2.2.4.4. Συγκριτική μελέτη μουσικών χειρογράφων

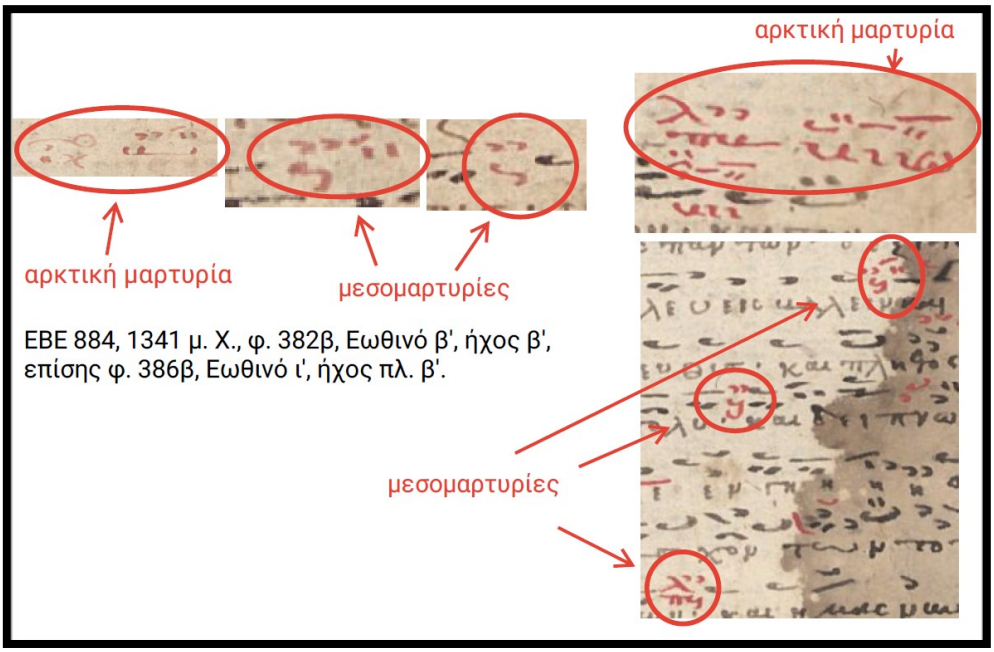
Στην Εικόνα 3 απεικονίζονται χαρακτηριστικά παραδείγματα από χειρόγραφα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ι΄ Εωθινό του χειρογράφου ΕΒΕ 884, όπου διακρίνεται μία αρκτική μαρτυρία πλαγίου β΄ σε Νενανω, μαζί με τους τρεις τύπους μεσομαρτυριών.

Θα μπορούσε κάποιος να αμφισβητήσει τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από το απόσπασμα του Χρυσάφη, λέγοντας ότι η φθορά του β΄ ήχου δεν υπάρχει πουθενά στα χειρόγραφα. Μπορεί όμως να δοθεί απάντηση σε αυτό με τα ακόλουθα επιχειρήματα:

- Το μέλος βρίσκεται ήδη στον β΄ ήχο ή στον πλάγιό του.
- Εκτός από τις φθορές Νενανω και Νανα, σπάνια συναντούμε άλλους τύπους φθορών.
- Οι ψάλτες ήταν εξαιρετικά ικανοί στην κατανόηση του τροπικού πλαισίου.

Οι μεσομαρτυρίες ήταν επαρκείς για τη σημειογράφηση της διαστηματικής δομής, ακόμη και στην περίπτωση των μεταβολών από έναν ήχο σε άλλο.

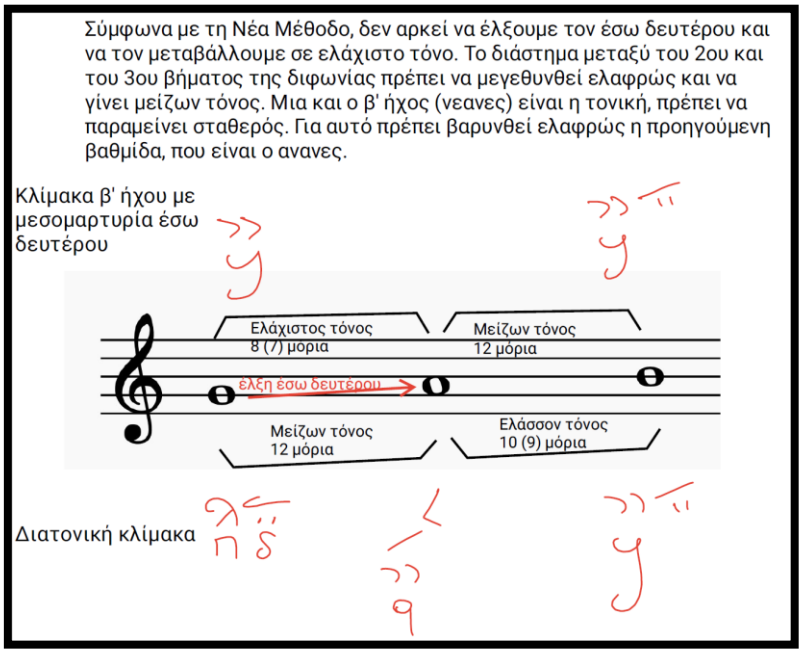




Εικόνα 3: Αρκτικές μαρτυρίες και μεσομαρτυρίες του β΄ και του πλ. β΄ ήχου

2.2.4.5. Οι δυσκολίες της μεταφοράς του μαλακού χρώματος στη Νέα Μέθοδο

Οι Τρεις Δάσκαλοι, αφού εξέτασαν το θέμα πολύ προσεκτικά, για αρκετά χρόνια ήταν πεπεισμένοι ότι η διαστηματική δομή που πρότειναν περιέγραφε την πραγματική πρακτική της εποχής τους. Αλλά οι υπολογισμοί δεν έβγαιναν σωστοί. Το πρώτο και προφανές πρόβλημα, αυτό που ώθησε τον Χουρμούζιο να αλλάξει τις μετρήσεις της δεύτερης διφωνίας, είναι ότι κατά την κατασκευή μιας επταβάθμιας κλίμακας η οκτάβα ήταν αισθητά χαμηλή. Το δεύτερο πρόβλημα, όμως, είναι πιο δύσκολο να γίνει αντιληπτό και ίσως να είναι ο λόγος για τον οποίο επέλεξαν να αλλάξουν την τονική νότα του β΄ ήχου από Βου σε Δι. Για να επιτευχθεί η διαστηματική δομή του Ελάχιστου – Μείζονος τόνου στη Διφωνία δεν αρκεί μόνο η ανύψωση του πλαγίου δ΄ (Νεαγιε), όπως προτείνει ο Χρυσάφης· πρέπει επίσης να χαμηλωθεί η μεσαία βαθμίδα (Ανανες).

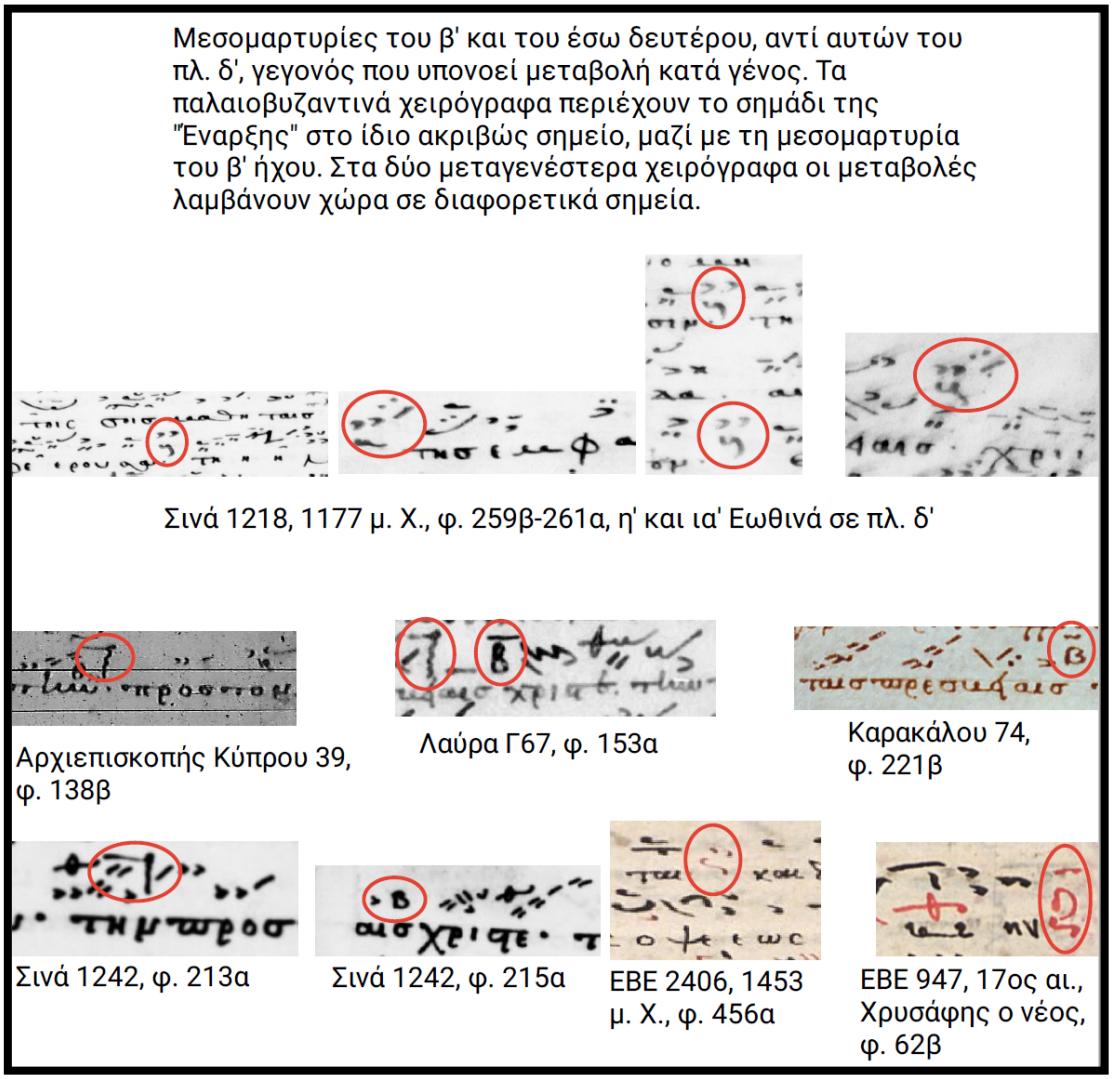


Πίνακας 6: Διαστηματική δομή της διφωνίας του «μαλακού» χρώματος

2.2.4.6. Η χρήση του μαλακού χρώματος στον ήχο πλ. δ΄

Αν και ο χώρος είναι περιορισμένος, θεωρώ σημαντικό να προστεθεί μια ακόμη παρατήρηση που έγινε κατά τη συγκριτική μελέτη του η΄ και του ια΄ Εωθινού, σε ήχο πλ. δ΄. Σε ορισμένα παλαιοβυζαντινά χειρόγραφα και στο χειρόγραφο Σινά 1218 (1177 μ.Χ.), το πρώτο σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία, φαίνεται να λαμβάνει χώρα μια *μεταβολή κατά γένος* αυτού του τύπου. Στα χειρόγραφα της ύστερης βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής, όμως, με ελάχιστες εξαιρέσεις, η μεταβολή αυτή εξαφανίζεται (Εικόνα 4). Ο Χουρμούζιος και ο Γρηγόριος χρησιμοποιούν επίσης αποκλειστικά το διατονικό είδος στις εξηγήσεις τους. Επιπρόσθετα, μόνο μία άλλη *μεταβολή κατά γένος* εμφανίζεται στα υπόλοιπα Εωθινά,[3] στα 70 περίπου χειρόγραφα που έχουν εξεταστεί μέχρι στιγμής. Κατά τη γνώμη μου, μπορούμε να εξάγουμε δύο συμπεράσματα από αυτό το γεγονός:

- Η *μεταβολή κατά γένος* ανάμεσα στον πλ. δ΄ και τον έσω δεύτερο είναι μια πολύ παλαιά και δημοφιλής τεχνική.
- Η χρήση της μειώνεται σταδιακά κατά την ύστερη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο.

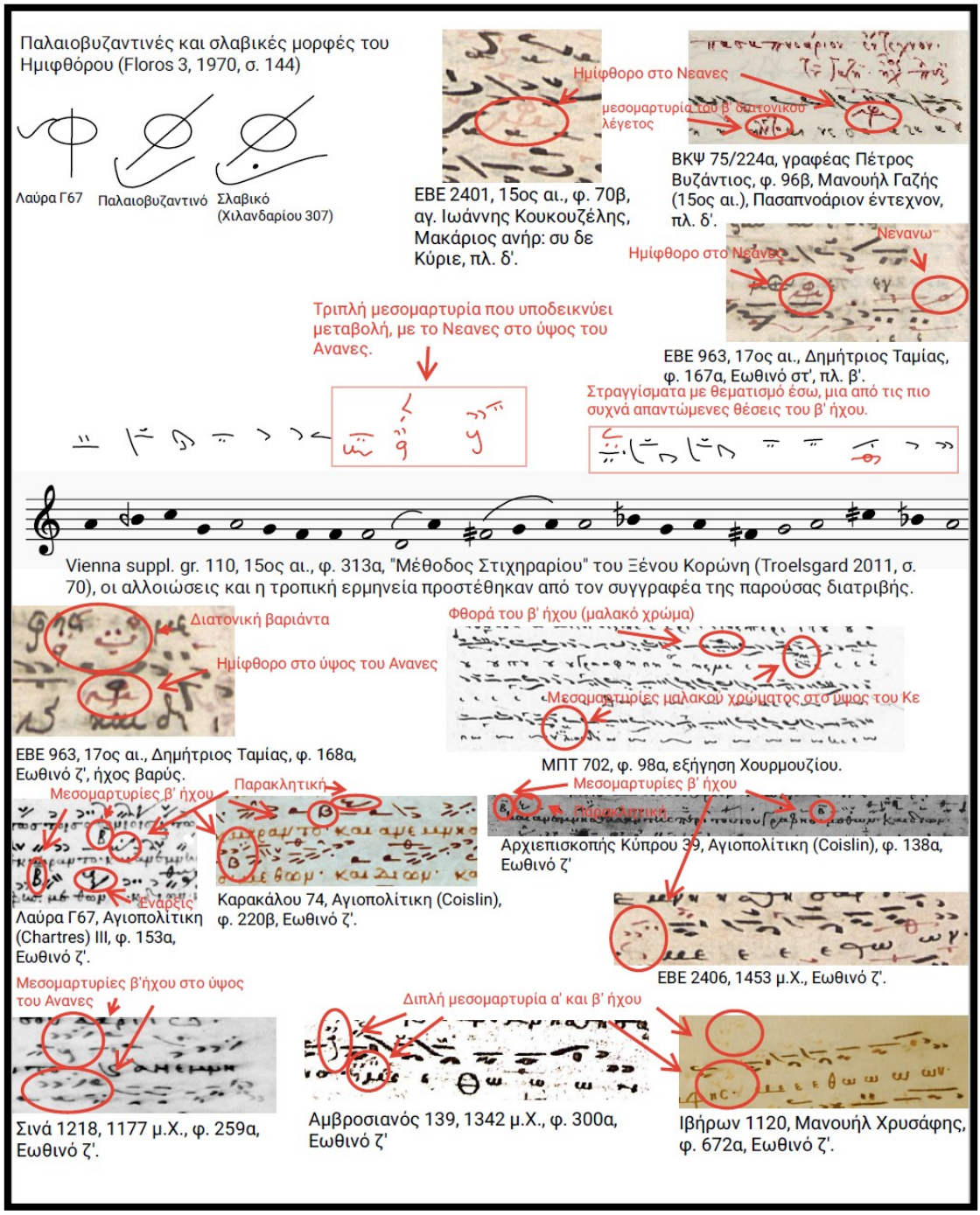


Εικόνα 4: Η μεταβολή κατά γένος προς έσω δεύτερο στον πλ. δ΄

[3] Αυτή του ζ΄ εωθινού σε ήχο βαρύ (εκτός από την εναλλαγή των φθορών *Νανα* και *Νενανω* στον πλ. β΄, γεγονός το οποίο είναι αναμενόμενο).

2.2.5. Το «Ημίφθορον»

Παρ' όλο που το σημαδόφωνο αυτό περιέχεται στον περίφημο κατάλογο μελωδημάτων του κώδικα Λαύρας Γ67, σπάνια συναντάται σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα. Το όνομά του θα μπορούσε να υποδηλώνει μια σύνδεση με το μαλακό χρωματικό είδος και τα σπάνια παραδείγματα που βρίσκονται στα χειρόγραφα φαίνεται να επιβεβαιώνουν αυτή την υπόθεση (βλ. επίσης Αποστολόπουλος 2014, 60). Τα δύο παραδείγματα που παραθέτει ο Φλώρος (Floros 1970, III, 144) έχουν την μετροφωνία και το τροπικό πλαίσιο που ταιριάζει με τα αναμενόμενα χαρακτηριστικά: είναι σε β΄ ήχο και στον πλάγιό του αντίστοιχα, και η μετροφωνία τους είναι ρε – Σολ, μία τρίτη πάνω και κάτω από το Νεανες (β΄ ήχος). Το ημίφθορον εμφανίζεται επίσης σε σλαβικά χειρόγραφα, στο ίδιο σημείο των ύμνων με τους αντίστοιχους βυζαντινούς.



Εικόνα 5: Το ημίφθορον στη φυσική του θέση και σε μεταφορά στο ύψος του Ανανες

Τέσσερα παραδείγματα με ημίφθορον παρουσιάζονται στην Εικόνα 5. Τα τρία πρώτα (ΕΒΕ 2401, ΒΚΨ 75-224α και ΕΒΕ 963) είναι στο ύψος του Νεανες, όπως είναι αναμενόμενο. Στον κώδικα ΒΚΨ 75-224α η μεταβολή κατά γένος είναι προφανής, επειδή η μεσομαρτυρία του διατονικού β΄ ήχου λέγετος στο ύψος του Νεανες ακολουθείται από το ημίφθορον στο ίδιο ύψος.

Η τέταρτη περίπτωση, επίσης στο χειρόγραφο ΕΒΕ 963, είναι πιο περίπλοκη, διότι το ημίφθορον εμφανίζεται στον Βαρύ ήχο στο ύψος του Ανανες (Κε). Ο Raasted ήταν ο πρώτος που διερεύνησε αυτή την περίπτωση, χρησιμοποιώντας μια διαφορετική αφετηρία, τις «λανθασμένες» μεσομαρτυρίες στο Εωθινό ζ΄, που υπήρχαν σε πολλά χειρόγραφα, μεταξύ των οποίων και πολλά σημαντικά, όπως το Σινά 1218· πρότεινε ότι υποδήλωναν μια «χρωματική μετατροπία», δηλαδή μια μεταβολή κατά γένος (Raasted 1986, 26-29, 36). Πολλά χειρόγραφα, από τον 11ο έως τον 19ο αιώνα, εμφανίζουν την ίδια μεταβολή. Ο Μανουήλ Χρυσάφης, συζητώντας το θέμα της φθοράς του β΄ ήχου, εξηγεί ότι «ὸ πρῶτος ἦχος πολλάκις τετραφωνῶν γίνεται δεύτερος ἀπὸ μέλους. Ποιεῖ δὲ τοῦτο ἡ τῆς δευτέρου ἤχου φθορᾶς δύναμις. Εἰ γὰρ μὴ ἐτίθετο φθορὰ εἰς τὸν πρῶτον, κατήρχετο εἰς τὸν μέσον αὐτοῦ τὸν βαρύν. Ἀλλὰ διὰ τοῦτο τίθεται ἡ φθορὰ ἥ ὸ ἦχος, καὶ ἀντὶ τοῦ βαρέος δεσμεῖ τὸ μέλος καὶ γίνεται μέσος τοῦ δευτέρου οὕτως· νε α νες» (Conomos 1985, 54).

Αυτή η μεταβολή φαίνεται να είναι πολύ συνηθισμένη και μπορεί να συνδέεται με ένα παρακλάδι του Βαρέος ήχου, τον Βαρύ διατονικό. Ένα όμορφο παράδειγμα αυτής της μεταβολής παρουσιάζεται στον Πίνακα 5, στο χειρόγραφο Vienna suppl. gr. 110 (Troelsgård 2011, 70). Η προσθήκη των αλλοιώσεων και η τροπική ερμηνεία προστέθηκαν από τον συγγραφέα της παρούσας εισήγησης. Ο Μανουήλ Χρυσάφης συνδέει την φθορά του α΄ ήχου με τον Βαρύ δηλώνοντας ότι «εί μὲν οὖν θήσει τις εἰς μάθημα ψαλλόμενον τοῦ οἰουδήτινος ἤχου πρώτου φθοράν, νόει ὅτι προκατασκευή ἐστι τοῦ βαρέος ἤχου, ἢ δι' ὀλίγου, ἢ εἰς πλάτος» (Conomos 1985, 50). Η περίφημη σύνθεση του αγίου Ιωάννη Κουκουζέλη «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» βρίσκεται σ' αυτόν τον κλάδο του Βαρέος ήχου.

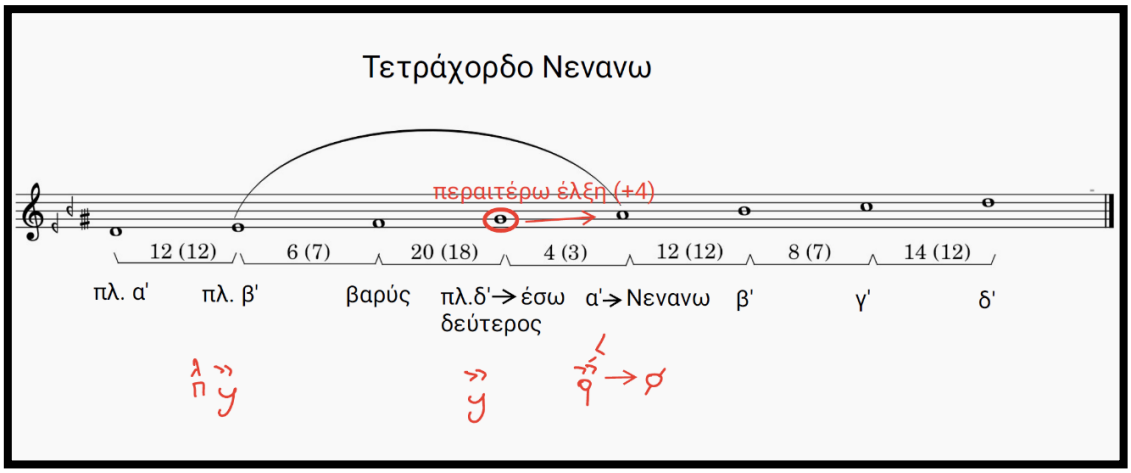
2.2.6. Σύνοψη χαρακτηριστικών μαλακού χρώματος

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τα χαρακτηριστικά του μαλακού χρώματος στα εξής:

- Το μαλακό χρωματικό γένος είναι η μέση περιοχή μεταξύ του διατονικού και του σκληρού χρωματικού γένους.
- Είναι ένας πολύ παλιός και φυσικός τρόπος τραγουδιού, και στο σύστημα της Οκτωήχου σχετίζεται με την ψαλμωδία κατά διφωνίες στον β΄ και πλ. β΄ ήχο.
- Το διατονικό είδος μετατρέπεται σε μαλακό χρωματικό, όταν ο πλ. δ΄ (Νεαγιε) δεσμείται από την φθορά του β΄ ήχου και γίνεται έσω δεύτερος· τότε το μέλος του έλκεται προς τη δεύτερη βαθμίδα της διφωνίας.

2.2.7. Το «σκληρό» χρωματικό γένος

Αυτό είναι η επόμενη εξελικτική βαθμίδα του μαλακού χρωματικού γένους και προκαλείται από την εφαρμογή της φθοράς Νενανω, κυρίως στον πλ. β΄ αλλά και στον β΄ ήχο. Κάνει την εμφάνισή της όταν η μελωδία κινείται «κατά τριφωνία» στο τετράχορδο Νεχεανες (ήχος πλ. β΄) – Νενανω (ήχος α΄ από παραλλαγών). Ο Μανουήλ Χρυσάφης γράφει: «περιφέρομεν τὴν τοῦ νενανῶ φθοράν, ἥτις ἐστὶν ἀπὸ παραλλαγῶν ἦχος πρῶτος» (Conomos 1985, 64). Αυτή η φθορά λύνεται πάντα στον πλ. β΄. Ο Χρυσάφης συνεχίζει: «καὶ ἡ κατάληξις ταύτης οὐ γίνεται εἰς ἄλλον ἦχον ποτέ, εἰ μὴ εἰς τὸν πλάγιον δευτέρου». Η Νενανω επηρεάζει τον ήδη ανυψωμένο έσω δεύτερο και τον έλκει περαιτέρω στην κορυφή του τετραχόρδου (βλ. Πίνακα 7).



Πίνακας 7: Το «σκληρό» χρωματικό γένος

2.2.7.1. Η παραγωγή του σκληρού χρώματος από το μαλακό χρώμα

Η φθορά Νενανω επηρεάζει τον ήδη ανυψωμένο έσω δεύτερο και τον έλκει περαιτέρω στην κορυφή του τετραχόρδου. Η κύρια διαφορά μεταξύ των δύο μετρήσεων που παρουσιάζονται παραπάνω είναι το πρώτο βήμα του τετραχόρδου. Οι Τρεις Διδάσκαλοι (σε παρένθεση) διατήρησαν τον ελάχιστο τόνο που υπάρχει τόσο στη διατονική όσο και στη μαλακή χρωματική κλίμακα στη σχέση μεταξύ Νεχεανες (ήχος πλ. β΄) και Αανες (ήχος βαρύς), ενώ η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881 τον μείωσε σε μισό τόνο. Υπό αυτή την έννοια, οι Τρεις Δάσκαλοι είναι πιο κοντά στην παράδοση και προσφέρουν μια λιγότερο παρεμβατική διαδικασία για την παραγωγή της κλίμακας.

2.2.7.2. Μαρτυρίες θεωρητικών

Κατά τη γνώμη μου, ένα από τα κλειδιά για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι Βυζαντινοί αντιλαμβάνονταν τη δράση της φθοράς Νενανω, καθώς και του τρόπου με τον οποίο έπρεπε να ψάλλεται, είναι τα σχόλια του Γαβριήλ Ιερομονάχου επί του θέματος. Σε ένα περίπλοκο απόσπασμα, όπου δίνει συμβουλές για το πώς να τραγουδήσει κανείς την καλοφωνία, περιγράφει την ανεπιθύμητη ανοδική και καθοδική παρέκκλιση του μελωδικού ύψους λόγω των μικρών διαστημάτων της φθοράς Νενανω· γράφει ότι «Αἴτιον δὲ ἡ τοῦ νενανώ φωνή· αὕτη γὰρ ἠμίσεια δοκεῖ πὼς εἶναι, εἰ καὶ ἠμῖν ἀγνοεῖται· ἄλλως θ’ ὅτι ἀσθενεῖς ἐκφέρομεν τὰς τοῦ νενανώ ἀνιούσας φωνάς, ἵνα ἡ τοῦ νενανώ ἰδέα χρωματισθῆ, τὰς δὲ κατιούσας σῴας, καὶ ἐκ τούτου συμβαίνει τὸ μέλος ὑποχαλᾶν» (Hannick & Wolfram 1985, 98).

Ο Γαβριήλ συνδέει την κατεύθυνση της μελωδίας με το μέγεθος του διαστήματος, αλλά είναι επίσης ενδιαφέρον ότι το επίθετο «άσθενεῖς» έχει μια μικτή σημασία: δεν αναφέρεται μόνο στον τονισμό αλλά και στην αξία του διαστήματος· μπορεί να υπονοεί ότι οι Βυζαντινοί έψαλλαν τους αλλοιωμένους τόνους των φθορών με φευγαλέο και αχνό τρόπο, κάτι που είναι σύνηθες ακόμη και στη σύγχρονη βυζαντινή, οθωμανική και αραβική μουσική. Αυτή η παρατήρηση μπορεί επίσης να αποδειχθεί χρήσιμη όταν εξετάσουμε τα σημεία ημίτονα ή ημίφωνα παρακάτω, και τη σύνδεσή τους με το χρωματικό είδος.

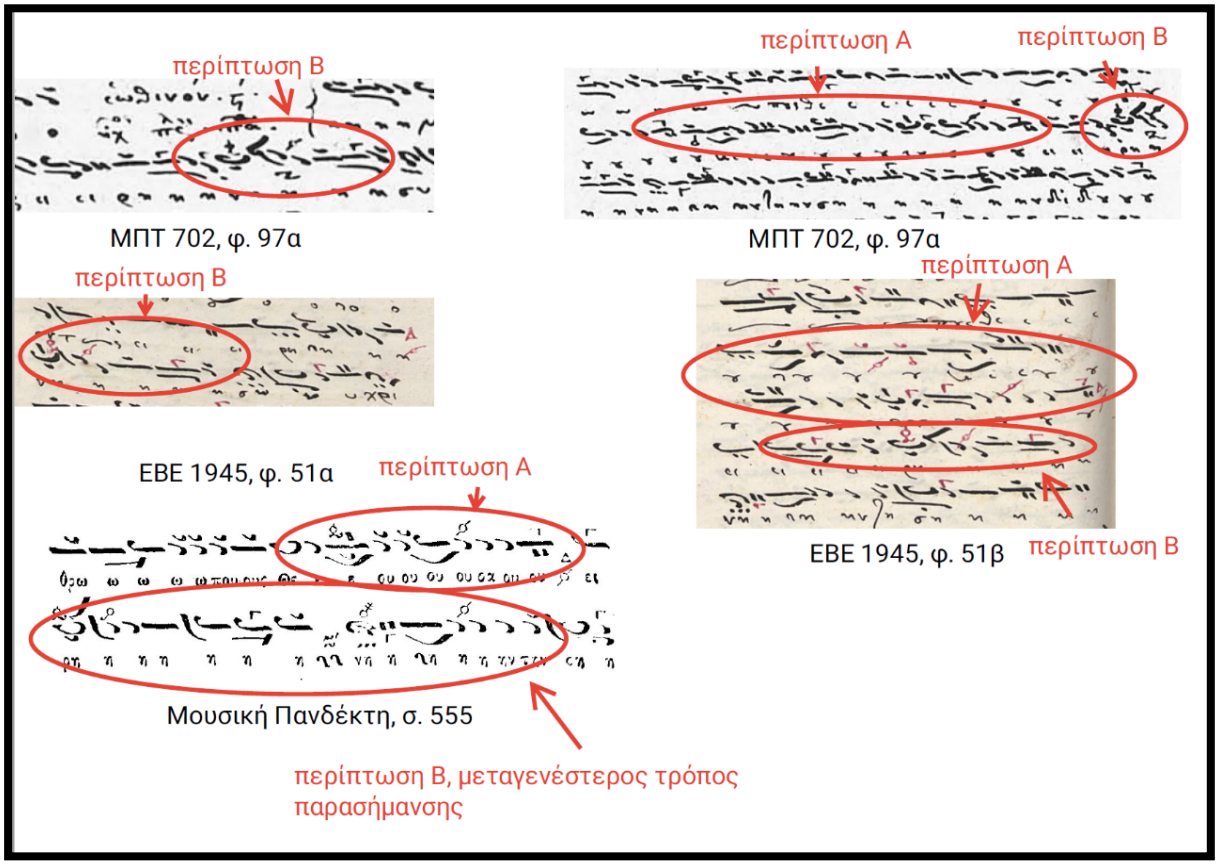
Ακριβώς πριν από το σημείο όπου ο Γαβριήλ ασχολείται με τη Νενανω, γράφει ότι «Τούτων δὲ πάλι αἴτιον τὰ ἡμίση τῶν φωνῶν καὶ τὰ τρίτα. […] Ἐπειδὴ λεληθότως καὶ ἥμισυ καὶ τρίτον λέγομεν φωνῆς – ὁ γὰρ τόνος ἀεὶ προλαμβάνει τι τῆς φωνῆς – ταύτα δὲ ἀθροιζόμενα ποιοῦσιν ἀκεραίους φωνάς· […], ὁπόταν δι’ ἀσθένειαν φωνῆς οὐ λέγομεν τὰς φωνὰς σῴας. Καὶ τοῦτο κοινὸν μέν ἐστι τὸ πάθος πᾶσι τοῖς ἤχοις· ἐν ἐνίοις δὲ γίνεται μάλιστα», και συνεχίζει να μιλάει για τη Νενανω.

Οι παρατηρήσεις του Γαβριήλ δεν είναι ξεκάθαρες και οι εκφράσεις που χρησιμοποιεί («λεληθότως», «εί καὶ ἡμῖν ἀγνοεῖται») ενσταλάζουν αμφιβολίες για τον βαθμό που τα φαινόμενα αυτά ήταν σκόπιμα και ομόφωνα αποδεκτά· όμως τα παρουσιάζει ως κοινή πρακτική μεταξύ των ψαλτών και ίσως η υπονοούμενη διαφωνία να αφορά θεωρητικά και ορολογικά ζητήματα.

Μία πολύ σημαντική πηγή είναι το ΕΒΕ 899, φ. 5β (15ος-16ος αι.): «Ἄκουσον γὰρ τὴν φθοράν, ὅπως λέγεται: τότε λέγεται φθορά, ὅταν τῆς φωνῆς τὸ ἥμισυ εἴπῃς ἐν ταῖς κατιούσαις, ἢ κατ' ἀκριβολογίαν τὸ τρίτον, ἐν δὲ ταῖς ἀνιούσαις μίαν καὶ ἥμισυ, ὥσπερ εἰς τὸ νενανώ. Ἄκουσον γάρ: νε ν(α) α νω. Αὕτη ἡ φθορὰ εἰς τὰς ἀνιούσας. Ἰδοὺ γὰρ εἶπε τοῦ νω τὴν φωνὴν τὴν ἥμισυ εἰς τὸ να». Και πάλι, και αυτή τη φορά πιο ξεκάθαρα, η κατεύθυνση της μελωδικής κίνησης συνδέεται με μικρά διαστήματα (μισό και τρίτο του τόνου) στο πλαίσιο της φθοράς Νενανω (Gerlach 2006, 130).

2.2.7.3. Η φθορά Νανα σε ήχο πλ. β΄ Νενανω

Ένα πολύ δύσκολο θέμα, το οποίο αναφέρθηκε ακροθιγώς νωρίτερα στο μέρος για τις φθορές, είναι η συνύπαρξη της φθοράς Νανα με τη Νενανω στο πλαίσιο του πλ. β΄ ήχου. Όπως φάνηκε, αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο μεταφέρθηκε το παλαιοβυζαντινό σημείο της φθοράς στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Επομένως, πρέπει να πρόκειται για μια πολύ παλιά πρακτική, στην πραγματικότητα για την αρχαιότερη γνωστή χρήση της φθοράς, σύμφωνα με τα μουσικά χειρόγραφα.



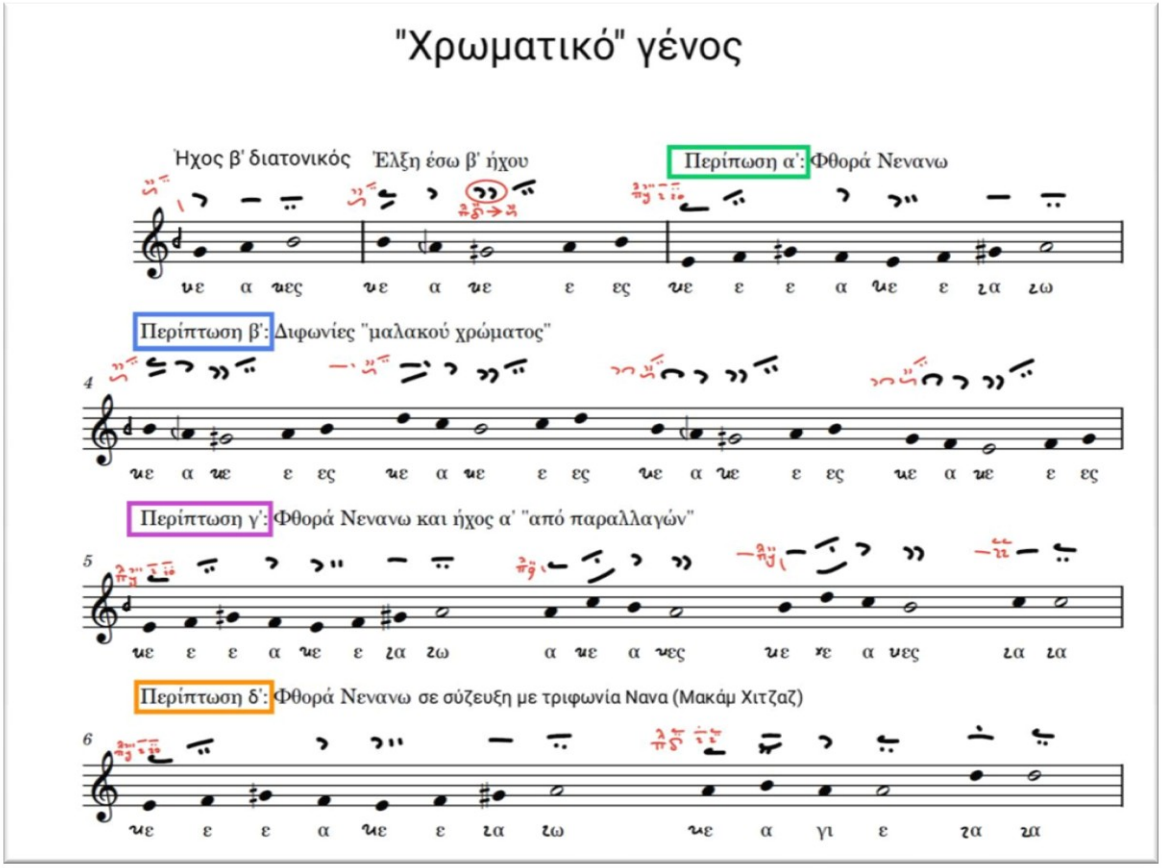
Εικόνα 6: Οι δύο τρόποι εξήγησης της φθοράς Νανα σε ήχο πλ. β΄ Νενανω

Το ερώτημα είναι τι πραγματικά σημαίνει: μήπως υπονοεί ένα είδος μικτής κλίμακας, που συνδυάζει δύο διαφορετικά είδη; Αν αναζητήσουμε την απάντηση στις εξηγήσεις του 19ου αιώνα, θα συναντήσουμε δύο πιθανές ερμηνείες (Εικόνα 6). Η πολύ

πιο συνηθισμένη είναι μια μικτή κλίμακα με δύο συζευγμένα τετράχορδα (Νενανω + Αγια), που μοιάζει πολύ με το Maqam Hitzaz (περίπτωση Α). Η άλλη ερμηνεία κάνει μια κατάληξη Νανα στο ύψος του ζω (περίπτωση Β). Η τελευταία ερμηνεία (περίπτωση Β), αν και χρησιμοποιείται λιγότερο συχνά, φαίνεται να είναι η πιο ακριβής ιστορικά, καθώς η Νανα βρίσκεται δύο φωνές πάνω από τη Νενανω. Αυτή η ερμηνεία συμφωνεί με το μεσοβυζαντινό μουσικοθεωρητικό πλαίσιο, ενώ η άλλη (περίπτωση Α) έχει το Νανα τρία βήματα πάνω από το Νενανω.

2.2.7.4. Τροπικοί «χώροι» του χρωματικού γένους

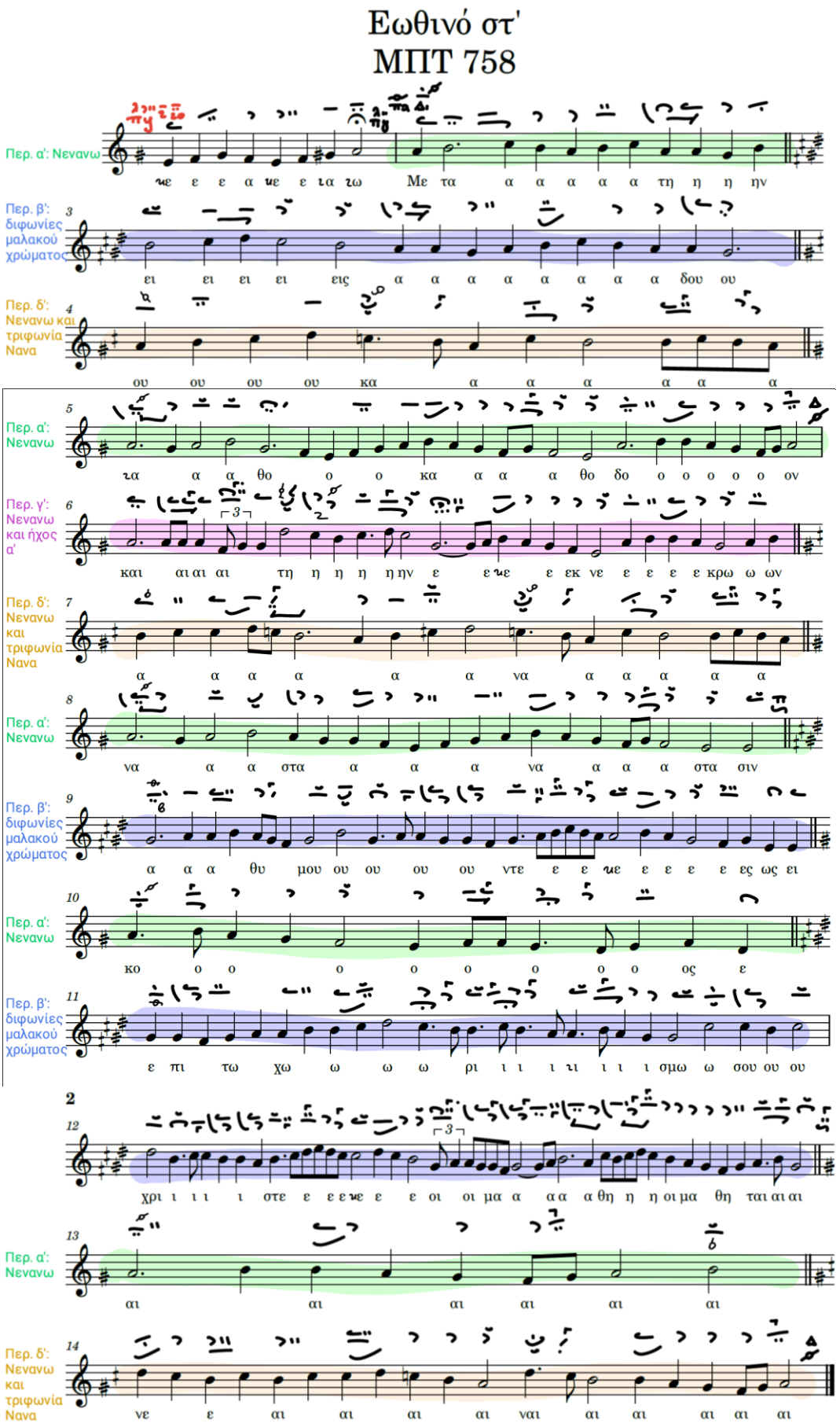
Στον Πίνακα 8 παρουσιάζονται οι τέσσερεις «τροπικοί» χώροι του χρωματικού γένους. Αρχικά με την μετάβαση από το απήχημα του διατονικού β΄ σε αυτό με την έλξη του έσω β΄, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Μανουήλ Χρυσάφη, στο οποίο φαίνεται η παραγωγή του μαλακού χρώματος από το διατονικό. Στη συνέχεια δίνεται το επόμενο εξελικτικό βήμα, αυτό του Νενανω. Στην περίπτωση γ΄ γίνεται χρήση των απηχημάτων των πλαγίων ήχων για να παραλλαγιστεί το μέλος, έτσι ώστε να αποφευχθεί ο υψωμένος λόγω της έλξης φθόγγος.



Πίνακας 8: Τροπικοί «χώροι» του χρωματικού γένους

2.2.7.5. Η τροπική δομή του Εωθινού στ΄

Στον Πίνακα 9 παρουσιάζεται η τροπική δομή του Εωθινού στ΄ σε καλλωπισμό Παναγιώτη Χρυσάφη και εξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα.



Πίνακας 9: Τροπική δομή του Εωθινού στ΄

3. Τα Ημίτονα ή Ημίφωνα

3.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Οι πρώιμες θεωρητικές πραγματείες κάνουν μια πολύ σαφή διάκριση ανάμεσα στους *τόνους* και στα *ημίτονα* ή *ημίφωνα*. Ο Αγιοπολίτης αναφέρει τρία ημίτονα: σείσμα, κλάσμα μικρόν και παρακλητική (Raasted 1983, 29), και ο Ψευδο-Δαμασκηνός πέντε: κούφισμα, τζάκισμα, παρακλητική, φθορά και θέμα (Wolfram & Hannick 1997, 44). Ο Φλώρος πιστεύει ότι ο κοινός παρονομαστής στις πραγματείες που κατατάσσει στον τύπο Α αποτελείται από τρία σημαδόφωνα: κλάσμα ή τζάκισμα, παρακλητική και κούφισμα (Floros 1970, I, 149-152). Η κατηγορία αυτή έχει ένα ανάλογο στη λατινική σημειογραφία του εκκλησιαστικού μέλους, με το όνομα notae semivocales, και περιέχει διάφορα νεύματα, όπως τα epiphonus, franculus και cephalicus, που ανήκουν στην κατηγορία των liquescent νευμάτων (Floros 2011, 157-168)· επίσης, το νεύμα čaška είναι το σλαβικό αντίστοιχο του κλάσματος (Floros 1970, I, 156-159).

Η συζήτηση σχετικά με τη σημασία και τη λειτουργία των ημιφώνων είναι εκτεταμένη στη βυζαντινή μουσικολογία, αλλά ακόμη περισσότερο στη λατινική εκκλησιαστική μουσική. Ο λόγος είναι η ερμηνεία και η ορθή εκτέλεση των liquescent νευμάτων, μια πρακτική που είναι ιδιαίτερα ζωντανή σήμερα. Ο Φλώρος απέδειξε, πέραν πάσης αμφιβολίας, την ονοματολογική και σημειογραφική σχέση μεταξύ των δύο ομάδων, και προσπάθησε να κατανοήσει τον ρόλο τους (Floros 1970, II, 123-132).

3.2. Ονοματολογική-ετυμολογική εξέταση του όρου

Η λέξη «φωνή» ή «τόνος», όπως είναι γνωστό, εκτός από τη σημασία που έχει στην καθημερινή γλώσσα (φωνή, ήχος), στη βυζαντινή μουσική χρησιμοποιείται ως όρος για το διάστημα της δευτέρας· πιο συγκεκριμένα, για την δευτέρα που είναι μεγαλύτερη από το ημιτόνιο. Έτσι, τα *ημίφωνα* μπορούν να κατανοηθούν, με την ίδια εγκυρότητα, με δύο τρόπους:

- Ως σημάδια που επηρεάζουν την απαγγελία, μειώνοντας την έμφαση του τονισμού.
- Ως σημάδια που μειώνουν τη διαστηματική αξία της δευτέρας.

Και οι δύο ερμηνείες έχουν προταθεί ως αμοιβαία αποκλειόμενες, αλλά υπάρχουν ενδείξεις ότι οι Βυζαντινοί δεν έκαναν αυτή τη διάκριση· αντίθετα, θα πρέπει να διερευνηθεί αν χρησιμοποιούσαν τις ιδιότητες αυτές σε συνδυασμό, για την επίτευξη εκφραστικών και αισθητικών στόχων.

3.3. Άλλες λειτουργίες των ημιφώνων

Σε μεταγενέστερες πραγματείες και στις Προθεωρίες της Παπαδικής, τα ημίφωνα έχουν ταξινομηθεί με διαφορετικούς τρόπους, καθώς συνδυάζουν και άλλες λειτουργίες: το κλάσμα ταξινομείται ως *άργια*, η παρακλητική ως *μεγάλο σημάδι* και το κούφισμα ως ένα από τα σημάδια της ανιούσας δευτέρας. Η διαμάχη σχετικά με την ταξινόμηση των ημιφώνων συνεχίζεται μέχρι και τον 19ο αιώνα.

3.4. Το κλάσμα ή τζάκισμα

Οι λέξεις είναι συνώνυμες και σημαίνουν κάτι σπασμένο, διπλωμένο ή λυγισμένο. Το λατινικό νεύμα franculus, το οποίο έχει παρόμοιο σχήμα, μπορεί να έχει παρόμοια ετυμολογία (Floros 2011, 159-160)· επίσης, το liquescent νεύμα plica (κάτι διπλωμένο) είναι ακριβές συνώνυμο. Σε μεταγενέστερες πραγματείες θεωρείται μισή άργια. Ο όρος «άργια» έχει διττή σημασία στη βυζαντινή μουσική: μαζί με τη συνήθη σημασία του (τόνος επιμηκυμένης διάρκειας) υπονοεί επίσης μελισματική ανάπτυξη. Ο Απόστολος Κώνστας (τέλη 18ου αι. – 1840 μ.Χ.), μεταφέροντας πιθανότατα μια πολύ παλιά

πρακτική, λέει ότι όταν τοποθετείται πάνω από ένα σημείο «ποιεῖ τὴν κάθε μίαν νὰ τσακίζεται εἰς τὰ ἄνω καὶ νὰ ἀνεβαίνει μισὴ φωνὴν ἄνω καὶ κάτω εἰς ἓν διάστημα ῥηθμοῦ»· με άλλα λόγια, πρόκειται για μια ανοδική ημιτονική ποικιλματική κίνηση. Πολλές παλαιότερες πραγματείες υπονοούν το ίδιο, χρησιμοποιώντας διαφοροποιημένη ορολογία. Η εξήγηση αυτή περιλαμβάνει και τις τρεις λειτουργίες του σημείου:

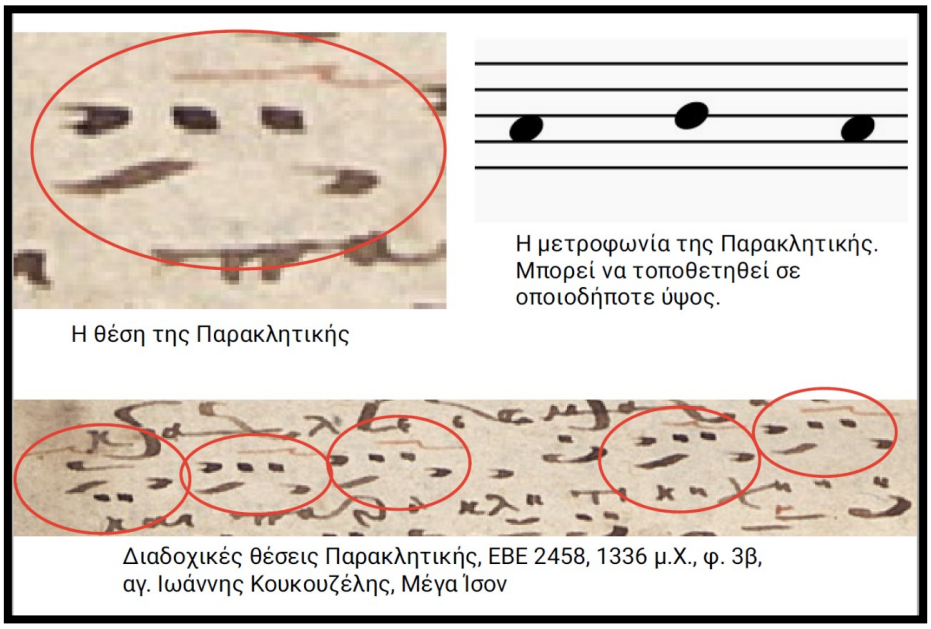
- Μικρή επιμήκυνση της νότας, μέσω σύντομης μελισματικής ανάπτυξης (αφού πρόκειται για μισή άργια).
- Κίνηση ημιτονίου.

Στον Πίνακα 10 παρουσιάζονται παραδείγματα κλάσματος μαζί με το σλαβικό και το λατινικό αντίστοιχό του.

Πίνακας 10: Βυζαντινές, λατινικές και σλαβικές μορφές του κλάσματος

3.5. Η παρακλητική[4]

Η *παρακλητική* κατατάσσεται στην κατηγορία των μεγάλων σημαδιών. Στα μουσικά χειρόγραφα, το σημείο αυτό έχει δύο διαφορετικούς ρόλους: όταν βρίσκεται στην αρχή ενός ύμνου ή ενός κώλου παίζει έναν εισαγωγικό ρόλο, ίσως ένα είδος ηχήματος, διαφορετικά παρασημαίνεται με μια μικρή ανοδική ποικιλματική κίνηση μίας δευτέρας, με κεντήματα και απόστροφο. Η δεύτερη μορφή του μοιάζει αρκετά με τη λειτουργία του κλάσματος (βλ. Πίνακα 11).



Πίνακας 11: Το ημίφωνο της παρακλητικής

Οι πραγματείες υπογραμμίζουν τον αισθητικό και ψυχοακουστικό της ρόλο, αναφέροντας ότι προσδίδει στη μελωδία μια ικετευτική, παρακλητική ποιότητα (Hannick & Wolfram 1985, 66). Το χειρόγραφο Λαύρας 610 προσθέτει ότι «καὶ ὥσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν τῆς φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλων οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ προφέρειν, ἀλλὰ ἱλαρῶς» (Tardo 1938, 193), συνδέοντας την εκφραστική του ποιότητα με το κλάσμα. Αναφέρεται επίσης ως μια μικρή άργια (ΕΒΕ 968, 17ος-18ος αι., φ. 12α).

Οι ομοιότητες των χαρακτηριστικών που μοιράζονται η παρακλητική και το κλάσμα είναι προφανείς και επιπλέον τους προσδίδεται μια ψυχοακουστική διάσταση.

3.6. Το κούφισμα

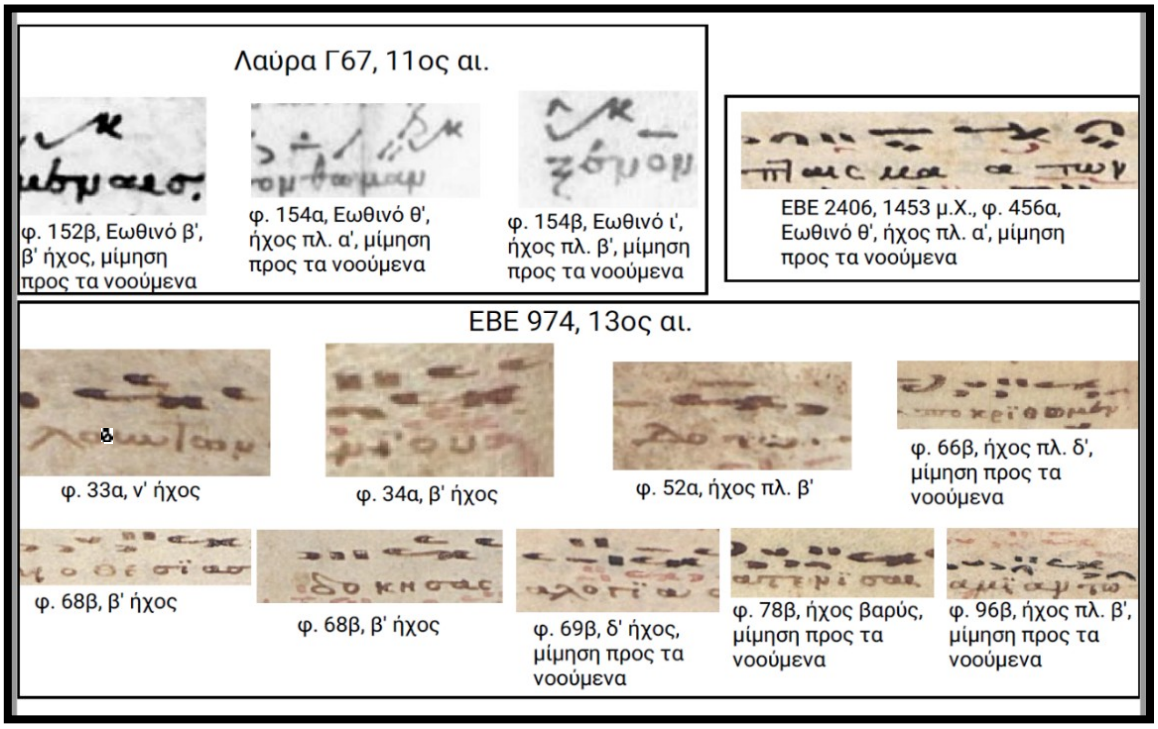
Το σημάδι αυτό είναι μια πεταστή με ένα συνημμένο κάππα, το αρχικό της λέξης «κοῦφος» (ελαφρύς, ευέλικτος)· στην ουσία, πρόκειται για την προσθήκη ενός εκφραστικού σημείου στην πεταστή. Ο Κώνστας περιγράφει την εκτέλεση της πεταστής ως ένα πέταγμα μιάμισης φωνής (Αποστολόπουλος 2002, 131). Και πάλι, η μικρή ποικιλματική κίνηση προς τα πάνω που συναντήσαμε στο κλάσμα και την παρακλητική, αυτή τη φορά εκτελείται ελαφρά.

Η πραγματεία του χειρογράφου ΕΒΕ 968 (φ. 11β-12α) συνηγορεί κατά της συμπερίληψης του κουφίσματος στα ημίφωνα. Αντίθετα, ο Κώνστας το περιλαμβάνει

[4] Οι λατινικές λέξεις sub + plica (κλάσμα) παράγουν τη λέξη supplico (ικετεύω ταπεινά, προσεύχομαι ή ικετεύω, *παρακαλώ*)· αυτό δεν μπορεί να είναι σύμπτωση.

ρητά σε αυτά και του αποδίδει «άδυναμία καὶ μικισμὸν» (μικρότητα), δηλώνοντας σαφώς ότι έχει μισή φωνή μόνο του και συμφωνώντας έτσι με τον Γαβριήλ Ιερομόναχο ως προς τη σύνδεση των δύο ιδιοτήτων· συνδέει επίσης τη χρήση του με τα μικρά διαστήματα του β΄ ήχου και του πλαγίου του (Αποστολόπουλος 2002, 131). Τα μουσικά χειρόγραφα επιβεβαιώνουν τη δήλωσή του, αφού το κούφισμα είτε εμφανίζεται σε αυτούς τους δύο ήχους, είτε λειτουργεί ως γέφυρα προς αυτούς (βλ. παρακάτω, Πίνακα 13), είτε χρησιμοποιείται ως μηχανισμός «μίμησης προς τα νοούμενα».

Στον Πίνακα 12 παρουσιάζονται παραδείγματα από το Στιχηράριο, τα οποία ήταν δύσκολο να βρεθούν, δεδομένου ότι το σημάδι δεν χρησιμοποιείται συχνά. Αυτό το γεγονός, σε συνάρτηση με τον τρόπο που το χειρίζονται οι συνθέτες, δείχνει ότι η χρήση του είναι πολύ στοχευμένη και σχετίζεται με μικρά διαστήματα (Αποστολόπουλος 2014, 60).



Πίνακας 12: Παραδείγματα κουφίσματος

3.7. Τα ημίφωνα στο «Μέγα Ίσον» του αγ. Ιωάννη Κουκουζέλη

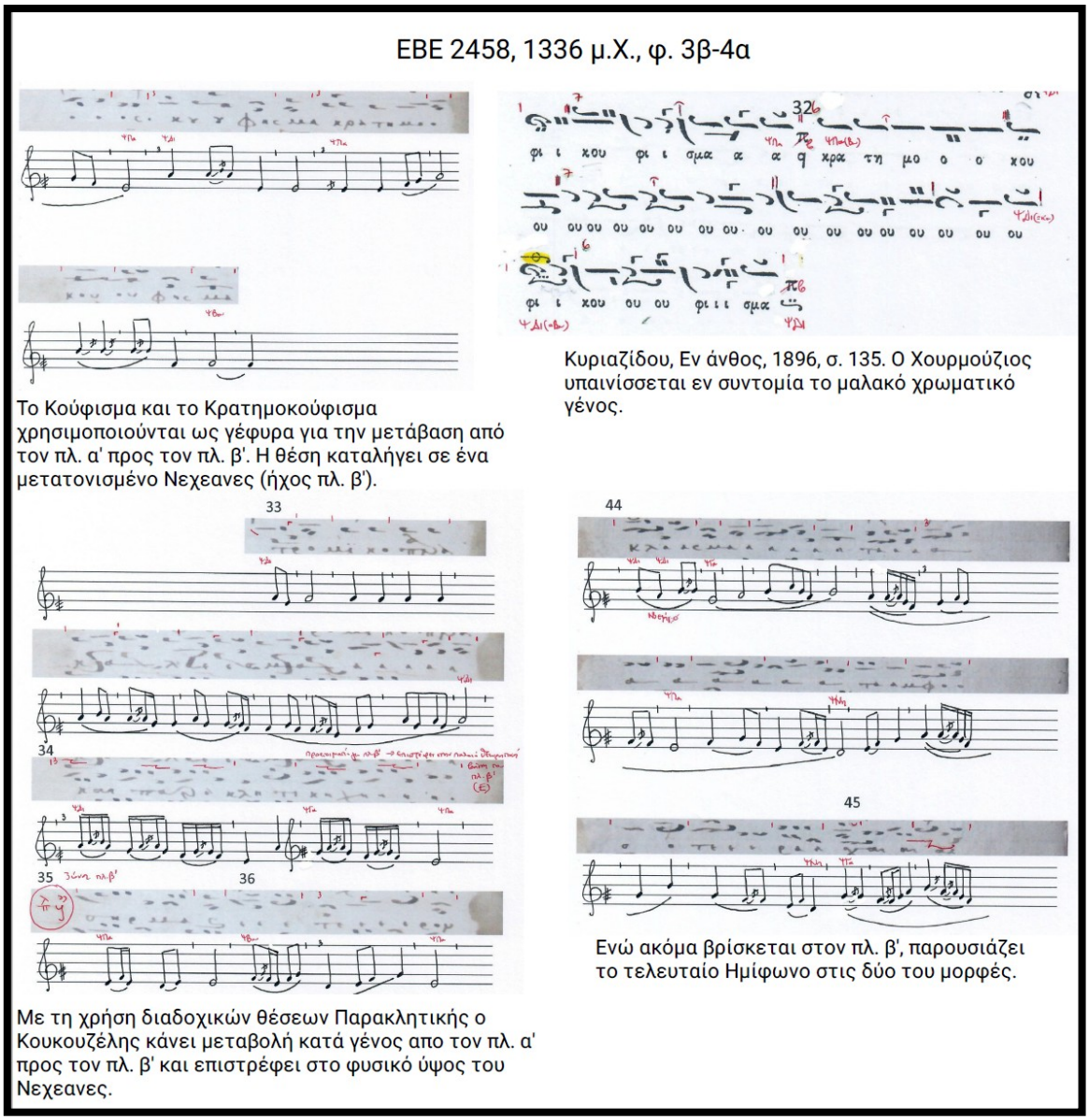
Το «Μέγα Ίσον» είναι μία Μέθοδος για τις Θέσεις,[5] καθώς επίσης ένα μουσικό αριστούργημα υψηλής πολυπλοκότητας, που διατρέχει τους οκτώ ήχους. Όσο περισσότερο το ερευνά κανείς, τόσο περισσότερο εκπλήσσεται, γιατί υπάρχουν πάντα νέα πράγματα προς ανακάλυψη. Ο τρόπος με τον οποίο ο Κουκουζέλης εισάγει τα τρία ημίφωνα δείχνει συνάφεια με τους χρωματικούς ήχους:

- Ξεκινάει με το κούφισμα και το κρατημοκούφισμα, το οποίο κάνει κατάληξη στον Νεχεανες (ήχος πλ. β΄), μετατοπισμένο μία φωνή επάνω, και το χρησιμοποιεί ως γέφυρα προς τον πλ. β΄.
- Ο Χουρμούζιος υπαινίσσεται εν συντομία το μαλακό χρωματικό είδος στο κρατημοκούφισμα.
- Με διαδοχικές θέσεις παρακλητικής, κάνει τη μετάβαση στον πλ. β΄, για να επιτύχει τη μέγιστη δυνατή ομαλότητα, και επιστρέφει στη φυσική τονική του πλ. β΄ ήχου.

[5] Μελικοί τύποι που αποτελούν τη βάση της συνθετικής διαδικασίας.

- Λίγο αργότερα, στον ήχο πλ. β΄, παρουσιάζει τις δύο θέσεις κλασμάτων (κλάσματα τα αμφότερα).

Στον Πίνακα 13 υπάρχει μια μετροφωνική ανάλυση του αποσπάσματος από την καθηγήτρια Μαρία Αλεξάνδρου. Ο ρυθμός ερμηνεύεται σύμφωνα με την έρευνα του Ιωάννη Αρβανίτη (για μια πιο λεπτομερή ανάλυση, βλ. Alexandru 2019, 9-10).



Πίνακας 13: Η χρήση των ημιφώνων στο Μέγα Ίσον του αγ. Ιωάννη Κουκουζέλη

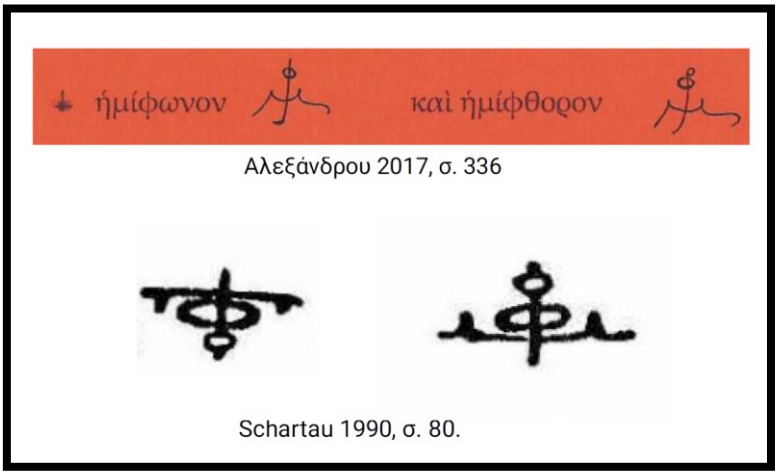
3.8. Μερικές επιπρόσθετες παρατηρήσεις

Η προαναφερθείσα ταξινόμηση του Ψευδο-Δαμασκηνού περιλαμβάνει τη *φθορά* και το *θέμα* στα ημίτονα: ο πιθανός λόγος γι' αυτό θα μπορούσε να είναι η σύνδεση με το χρωματικό είδος, το οποίο μοιράζονται και τα πέντε σημεία. Η σύνδεση της φθοράς έχει ήδη αναλυθεί εκτενώς. Η πρωταρχική λειτουργία του σημείου *θέμα* είναι να συμβολίζει με στενογραφικό τρόπο διάφορες θέσεις, τα λεγόμενα «θέματα».[6] Για

[6] Αυτές οι μελωδικές φόρμουλες είναι πιθανώς το δημοφιλέστερο και μακροβιότερο σύνολο μελισματικών θέσεων στη βυζαντινή μουσική, με συνεχή ύπαρξη από τον 8ο αιώνα (σημειογραφία Θήτα· βλ. Αλεξάνδρου 2017, 237-239) μέχρι σήμερα.

λόγους που δεν είναι ακόμη σαφείς, η φθορά του β΄ ήχου άρχισε σταδιακά να μοιάζει με το μεγάλο σημάδι του *θεματισμού έσω*. Αυτό θα μπορούσε να υποδηλώνει μια σύνδεση με το χρωματικό γένος και θα μπορούσε επίσης να είναι ο λόγος για την ένταξή της στα ημίφωνα από τον Ψευδο-Δαμασκηνό. Ο Κουκουζέλης τοποθετεί τον *θεματισμό έσω* στον β΄ ήχο και το *θέμα απλούν* στον πλ. β΄ (βλ. επίσης Αποστολόπουλος 2014, 60).

Μια άλλη ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι η χρήση του ίδιου σχεδόν συμβόλου στον Codex Barberinus graecus 300 (15ος αι.) για το ημίφωνο και το ημίφθορο (Floros 1970, III, πανομοιότυπο αρ. 6). Ο Ιερώνυμος Τραγουδιστής συνδυάζει τα δύο ονόματα για να κατασκευάσει τα σύμβολα της δίεσης και της ύφεσης στο σύστημά του και τα ονομάζει *άνωμιφωνόφθορον* (δίεση) και *κατωμιφωνόφθορον* (ύφεση), αντίστοιχα (Schartau 1990, 80) – βλ. Πίνακα 14.



Πίνακας 14: Η ομοιότητα των σημείων

3.9. Η πρακτική της liquesence στη λατινική εκκλησιαστική μουσική

Ο Φλώρος έδειξε ότι τα ημίφωνα της βυζαντινής μουσικής είναι ανάλογα με τις notae semivocales και τα liquescent νεύματα της λατινικής εκκλησιαστικής μουσικής (Floros 1970, I, 153-156· II, 123-133). Η πρακτική της liquesence είναι ένα τεράστιο και αμφιλεγόμενο θέμα, αλλά παρά την έλλειψη εμπειρογνωμοσύνης εκ μέρους μου σχετικά με το θέμα, θα γίνουν κάποιες συγκρίσεις ως αφετηρία για περαιτέρω έρευνα.

Ο Guido d'Arezzo (περ. 991 – μετά το 1033) λέει ότι ο liquescent ήχος στερείται ακρίβειας στον τόνο, γίνεται μεταξύ δύο σταθερών νοτών και φαίνεται να μη σταματά καθώς ταξιδεύει από τη μία νότα στην άλλη· προσθέτει επίσης ότι δεν έχει πλήρη ήχο (McGee 1998, 46).

Ο Walter Odington (14ος αι.) γράφει για την plica τα εξής: "Plica est *inflexio* vocis a voce sub una figura. Sole longe et breves sunt plicabiles. Plicarum alia *ascendens*, alia *descendens*, que in plano vocantur *semitonus* et *semivocalis*" (Floros 2011, 159). Το απόσπασμα υποδηλώνει ότι η plica είναι μία ανοδική ή καθοδική κάμψη της φωνής κατά ένα ημιτόνιο ή ένα ημίφωνο. Η λέξη "inflectio" σημαίνει κάμψη, καμπύλωση, και το ίδιο ισχύει και για το *κλάσμα*· οι ομοιότητες με το κλάσμα είναι εντυπωσιακές και ακόμη και η ορολογία είναι παρόμοια.

Η *liquesence* δεν συμβαίνει μόνο στην ίδια νότα αλλά και σε βηματική ή υπερβατή κίνηση (McGee 1998, 47-48). Αυτό θα μπορούσε να είναι ανάλογο με τις διαδοχικές καθοδικές βηματικές θέσεις *παρακλητικής* και την καθοδική υπερβατή κίνηση του *κουφίσματος* (βλ. Πίνακα 12).

3.10. Αισθητικές και ψυχοακουστικές ιδιότητες

Μία λιγότερο απτή πτυχή των ημιφώνων είναι η ψυχοακουστική και αισθητική τους λειτουργία. Η παρακλητική περιγράφεται στις πραγματείες ως προσδίδουσα στο μέλος μια ικετευτική, παρακλητική και ικετευτική ποιότητα. Παρόμοιες ιδιότητες αποδίδονται από την παράδοση στο μαλακό χρωματικό γένος (Αποστολόπουλος 2014, 86).

Ο σύγχρονος τρόπος που αντιλαμβανόμαστε τη σημειογραφία είναι ότι αυτή πρέπει να περιέχει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες με λεπτομέρεια, ώστε να επιτευχθούν οι αισθητικοί και ψυχοακουστικοί στόχοι που επιδιώκει ο συνθέτης. Αλλά ίσως οι Βυζαντινοί το έβλεπαν αντίστροφα: έδειχναν το επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα και περίμεναν από τον εκτελεστή να συμπληρώσει τις λεπτομέρειες με βάση την εκπαίδευσή του, την εμπειρική του γνώση και την αίσθηση της μουσικής.

3.11. Συμπεράσματα

Παρ' όλο που δεν μπορεί να υποστηριχθεί ότι η έρευνα για τα ημίφωνα έχει καταλήξει σε πειστικά και αδιαμφισβήτητα αποτελέσματα, υπάρχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους που υποδεικνύουν ένα συνδετικό νήμα, το οποίο θα μπορούσε να αποτελέσει γόνιμο σημείο εκκίνησης για περαιτέρω έρευνα:

- Οι πρώτες πραγματείες επιμένουν να κατατάσσουν τα ημίφωνα ως ξεχωριστή κατηγορία.
- Το όνομά τους έχει διπλή σημασία και είναι πιθανό ότι οι Βυζαντινοί δεν διαχώριζαν πάντα τις δύο σημασίες.
- Η καλύτερη προσέγγιση για την περιγραφή τους είναι ότι πρόκειται για ημιτονικές / ημιφωνικές καλλωπιστικές κινήσεις, που ψάλλονται ελαφρά.
- Έχουν ισχυρή σχέση με το χρωματικό γένος.
- Αντίστοιχά τους στη λατινική εκκλησιαστική μουσική είναι οι notae semivocales και τα liquescent νεύματα.
- Τα ελληνικά και λατινικά ημίφωνα έχουν εντυπωσιακές ομοιότητες στην ονομασία, τα σχήματα και τον τρόπο εκτέλεσής τους.
- Οι πραγματείες αναδεικνύουν τον ψυχοακουστικό και αισθητικό τους ρόλο.

4. Επίλογος – Συμπεράσματα

4.1. Τα φιλοσοφικά και αισθητικά θεμέλια της Οκτωήχου

Η Οκτώηχος είναι ένα πολύ απλό μουσικό σύστημα, με πυρήνα μία τετράφωνη διατονική κλίμακα, η οποία δημιουργείται από τον συνδυασμό των τριών τόνων: του μείζονος, του ελάσσονος και του ελάχιστου. Η προσθήκη του διαζευκτικού τετραχόρδου των πλαγίων επεκτείνει την κλίμακα σε μία πλήρη οκτάβα. Υπάρχουν τρεις κυρίαρχοι τύποι μελωδικής κίνησης: ο τροχός (κατά πέμπτες), η κατά τριφωνία (κατά τέταρτες) και η κατά διφωνία (κατά τρίτες). Επιπρόσθετοι τροχοί, τριφωνίες και διφωνίες μπορούν να προστεθούν κατά βούληση, για να επεκταθεί το εύρος σε ένα μέγιστο που φτάνει τη δις διαπασών.

Ελαφρές διαστηματικές διαφοροποιήσεις εισάγονται με τον μηχανισμό της έλξης, ανάλογα με την τροπική βαρύτητα του κάθε τόνου και τον τύπο του συστήματος που κυριαρχεί στη μελωδική κίνηση. Όταν αυτές οι διαχρονικές διαφοροποιήσεις δεν είναι παροδικές, σημαίνει ότι έχει λάβει χώρα μια *φθορά*, η οποία οδηγεί πάντα σε μια κατάληξη. Οι δύο κύριες φθορές είναι η Νενανω και η Νανα, οι οποίες αργότερα συνδέθηκαν με το σκληρό χρωματικό και το εναρμόνιο γένος, αντίστοιχα, και θεωρούνται αυτοτελείς ήχοι. Υπάρχει επίσης το *ημίφθορο*, το οποίο μπορεί να συνδέεται με το μαλακό χρωματικό γένος.

Παρά την απλότητά της, ή ίσως εξαιτίας αυτής, η Οκτώηχος είναι ένα πολύ ισχυρό σύστημα που μπορεί να παραγάγει μια τεράστια ποικιλία κλιμάκων. Ο Γαβριήλ Ιερομόναχος σημειώνει: «Ἐν τούτοις γοῦν τοῖς ὀκτὼ ἤχοις εὑρίσκεται ἅπασα μελῳδία καὶ ἡ δι' ὀργάνων καὶ ἡ διὰ φωνῶν ἐμμελῶν καὶ ἡ ἐν τοῖς βαρβάροις καὶ ἡ ἐν τοῖς Ἕλλησι. Καὶ ἄλλοι παρὰ τούτους ἦχοι οὐκ εἰσίν. Ἴσως τὴν μεταχείρησιν τούτων ποιῆσαι τὸ ἄλλο γένος ἄλλως κατά τι· ἡμεῖς δέ, ὡς ἔφημεν, ἄλλους δὲ ποιῆσαι ἤχους τῶν ἀδυνάτων. Ἀλλὰ πᾶν ὅπερ εἴποι τις ἐνί τινι τῶν ὀκτὼ ὑποπεσεῖται» (Hannick & Wolfram 1985, 84). Αυτό μπορεί να ακούγεται υπερβολικό, αλλά δεν απέχει πολύ από την αλήθεια.

Το βυζαντινό σύστημα μουσικής εκπαίδευσης δεν ήταν επιβαρυμένο με πολλή θεωρία: λίγες σελίδες από τις Προθεωρίες της Παπαδικής και ήσουν έτοιμος να ξεκινήσεις. Απόδειξη αυτού είναι ο πολύ μικρός αριθμός θεωρητικών πραγματειών. Οι λίγες που υπάρχουν, γράφτηκαν για να αποσαφηνίσουν αμφιλεγόμενα θέματα και, στην περίπτωση του Χρυσάφη, λόγω της ανάγκης διάσωσης της παράδοσης μετά την καταστροφή του βυζαντινού κράτους.

Η κύρια διαδικασία εκμάθησης γινόταν μέσω της πραγματικής ψαλμωδίας, μια διαδικασία που χρειαζόταν 20-30 χρόνια για να φτάσει κανείς στη μαεστρία. Γι' αυτό πολλές από τις πιο απαιτητικές συνθέσεις ονομάζονταν *μαθήματα*. Το ρεπερτόριο ενός αρχιψάλτη ήταν πολύ μεγάλο και το επίπεδο της μουσικής σχεδόν απροσπέλαστο για έναν σύγχρονο ψάλτη. Ο Χρυσάφης ορίζει έξι επίπεδα δεξιότητας για τον μελουργό-ψάλτη στην πραγματεία του (Conomos 1985, 46)· είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι κάποιος σύγχρονος ψάλτης φτάνει ακόμη και στο τρίτο ή το τέταρτο επίπεδο.

4.2. Σε αναζήτηση μιας μουσικής lingua franca των τριών χριστιανικών μουσικών παραδόσεων

Είναι αυτονόητο ότι η βυζαντινή, η σλαβική και η λατινική εκκλησιαστική μουσική μοιράζονται πολλά στους τομείς της θεολογίας, της υμνογραφίας, του λειτουργικού τυπικού κ.λπ. Το μνημειώδες έργο του Κωνσταντίνου Φλώρου μάς βοήθησε να κατανοήσουμε την κοινή καταγωγή των οικογενειών των σημαδοφώνων-νευμάτων μιας περιοχής που εκτείνεται από τον Ατλαντικό μέχρι τη Ρωσία, τον Καύκασο και τη Συρία. Έτσι, δεν είναι παράλογο να υποθέσουμε ότι ο πραγματικός μουσικός ήχος δεν ήταν τόσο αποκλίνων όσο ακούμε να είναι σήμερα και φαίνεται ότι υπάρχουν στοιχεία που το υποστηρίζουν αυτό.

Τα ημίφωνα χρησιμοποιούνταν ευρέως και στις τρεις παραδόσεις και, τουλάχιστον όσον αφορά τη βυζαντινή και τη λατινική μουσική, υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι εκτελούνταν με παρόμοιο τρόπο. Στη βυζαντινή μουσική έχουν στενή συγγένεια με το μαλακό χρωματικό γένος και αυτό πρέπει να ληφθεί υπόψη, όταν διερευνούμε τη χρήση τους στη λατινική εκκλησιαστική μουσική.

Μία πολύ πρώιμη πηγή σχετικά με τα τρία μουσικά γένη βρέθηκε από τον Gerlach (Gerlach 2006, 130) στο *Tractatus de musica* του Hieronymus de Moravia από την έβδομη δεκαετία του 13ου αιώνα. Ο Ιερώνυμος δεν αναφέρει τα βυζαντινά ονόματα, αλλά περιγράφει με ακρίβεια τη διαστηματική δομή τους και ασκεί κριτική για τη χρήση τους από τους «γαλάτες» τραγουδιστές στηλιτεύοντας ως απαράδεκτη την ανάμειξη των τριών γενών – με τον όρο «Γαλάτες» εννοεί πιθανώς τις ψαλτικές παραδόσεις του St. Denis και της Παναγίας των Παρισίων: "Gaudent insuper, cum modum organicum notis ecclesiasticis admiscent, quod etiam non abjicit primus modus, necnon et de admixtione modorum duorum generum relictorum. *Nam diesim enharmonicam et trihemitonium chromaticum generi diatonico associant*. Semitonium loco toni et e converso commutant, in quo quidem a cunctis nationibus in cantu discordant"

(Hieronymus de Moravia 1935, II, 187). Σε αυτό το όμορφο απόσπασμα, ίσως την πρωιμότερη πηγή που περιγράφει με αρκετά ακριβείς μουσικούς όρους τη διαστηματική δομή, ο συσχετισμός μεταξύ των γενών θυμίζει τη βυζαντινή μέθοδο παραγωγής, με την εισαγωγή μικρών αλλαγών μέσω των φθορών στο διατονικό γένος· επίσης, μαρτυρεί τη χρήση στη μουσική εκτέλεση και των τριών γενών έως και τον 13ο αιώνα σε μια περιοχή αρκετά μακριά προς δυσμάς από την Κωνσταντινούπολη.

Η ιδέα ότι η μεσαιωνική δυτική εκκλησιαστική και κοσμική μουσική δεν ήταν δογματικά διατονική μπορεί να ακούγεται ανορθόδοξη, αλλά υπάρχουν εγγενείς μουσικοί λόγοι που αναγκάζουν μια ιδιαίτερα εξελιγμένη μονοφωνική παράδοση να αναπτύξει διαστηματικό πλούτο. Όλοι οι μεσογειακοί πολιτισμοί μοιράζονται αυτή την κοινή κληρονομιά, η οποία χαρακτηρίζεται από μελισματικότητα, τροπική αφθονία και λεπτή μικροδιαστηματικότητα. Από την άλλη πλευρά, η περίτεχνη πολυφωνική μουσική που αναπτύχθηκε στη Δύση απαιτούσε το ακριβώς αντίθετο: μέγιστη απλοποίηση της οριζόντιας διάστασης, για να υποστηριχθεί η ανάπτυξη των κάθετων ηχητικών σχέσεων. Η διαδικασία αυτή έφτασε στο αποκορύφωμά της με το σύστημα του ισοσυγκερασμού, το αποτέλεσμα της συνεργασίας αιώνων μεταξύ των τομέων της μουσικής, της φυσικής, των μαθηματικών και της οργανοποιίας.

Η ισχύς του ισοσυγκερασμού είναι αδιαμφισβήτητη, καθώς έχει επιτύχει σχεδόν πλήρη κυριαρχία και υπεροχή έναντι όλων των άλλων συστημάτων, έχει πρωτοφανή παγκόσμια εμβέλεια και κανένας πολιτισμός δεν έχει μείνει ανεπηρέαστος από αυτόν. Η χρήση του όμως για την ερμηνεία της μεσαιωνικής μουσικής αποτελεί αναχρονισμό και μπορεί να αποδειχθεί προβληματική. Ακόμη και αν, λόγω της ικανότητας των καλλιτεχνών που την εκτελούν, η ισοσυγκερασμένη μεσαιωνική μουσική ακούγεται υπέροχη και μεγαλοπρεπής, κατά τη γνώμη μου αποτελεί μια περιοριστική προσέγγιση, που δεν μπορεί να εξερευνήσει επαρκώς την πλήρη πολυπλοκότητα αυτού του μουσικού φαινομένου.

Είναι πιο ρεαλιστικό να δεχτούμε την ύπαρξη μιας lingua franca στη μουσική αυτών των στενά συνδεδεμένων πολιτισμών. Η έρευνα δείχνει ότι αυτοί μοιράζονται πολλά κοινά χαρακτηριστικά και η εξέλιξη της μουσικολογικής σκέψης έχει αποδείξει ότι οι προηγούμενες αντιλήψεις ήταν ανεπαρκείς. Η Οκτώηχος έχει όλες τις προϋποθέσεις για να γίνει ένα αποτελεσματικό εργαλείο στην προσπάθειά μας για μια καλύτερη κατανόηση της μεσαιωνικής μουσικής και, κατά συνέπεια, για μια πιο ιστορικά τεκμηριωμένη εκτέλεσή της.

Στη βυζαντινή μουσική φιλοσοφία και αισθητική δεν αρμόζουν οι απότομες αλλαγές: υπάρχει μια σπειροειδής εξέλιξη, μέσα από την επανάληψη των μελωδικών τύπων σε ένα σταδιακά μεταβαλλόμενο πλαίσιο, που ζωγραφίζει το κείμενο, οδηγεί σε κορυφώσεις και τελικά τελειώνει ομαλά, ολοκληρώνοντας το πνευματικό ταξίδι. Ο Χρύσανθος το δηλώνει αυτό με σαφήνεια: «Διότι αἱ συχναὶ φθοραὶ δεικνύουσιν άδυναμία τοῦ μελοποιοῦ, μὴ δυναμένου εὑρεῖν ὕλην πολλὴν είς ἕναν ἦχον, καὶ διὰ τοῦτο καταφεύγοντος είς πολλούς» (Χρύσανθος 1832, 184-185). Οι εξηγήσεις του Χουρμούζιου από το παλιό ρεπερτόριο αναδεικνύουν αυτό το αισθητικό ιδεώδες με μεγάλη αρτιότητα. Η κατάσταση όμως αλλάζει τον 17ο και 18ο αιώνα, όταν εισάγονται κοσμικά στοιχεία στην εκκλησιαστική μουσική.

Αυτή η φιλοσοφία είναι βαθιά ενσωματωμένη στην κατασκευή της κλίμακας της Οκτωήχου. Έγινε προσπάθεια στην παρούσα εισήγηση να αναδειχθεί ότι οι Βυζαντινοί αξιοποιούσαν τα δομικά χαρακτηριστικά της διατονικής κλίμακας και εισάγοντας μικρές αλλαγές με τον μηχανισμό της έλξης μετέτρεπαν σταδιακά το ένα είδος σε άλλο. Η μετάβαση στα διάφορα μουσικά τοπία γίνεται όσο το δυνατόν πιο διακριτικά, προσπαθώντας να μην αποσπάσει την προσοχή του προσευχόμενου ακροατή.

Η Νέα Μέθοδος, παρά τα πολλά πλεονεκτήματά της, έχασε ένα μεγάλο μέρος της ευελιξίας και της ομαλότητας του συστήματος προ του 1814, καθορίζοντας δογματικά σύνολα κλιμάκων επτά βημάτων, συγχέοντας τη σχέση των κυρίων ήχων με τους πλαγίους τους και εφαρμόζοντας ένα διαφορετικό είδος ισοσυγκερασμού. Αυτό συσκότισε τη φυσική διαδικασία του μετασχηματισμού ανάμεσα στα γένη και, μαζί με την εγκατάλειψη των μεγάλων θέσεων, παρεμπόδισε σημαντικά τη δημιουργία πραγματικά πρωτότυπων συνθέσεων μεγάλης κλίμακας. Η προ του 1814 εξηγητική σημειογραφία στα τελευταία της στάδια ήταν ένα ώριμο σύστημα που, με μικρές προσαρμογές (με πιο αξιοσημείωτη την ανάγκη για ρυθμική ακρίβεια), μπορούσε να περιγράψει με μεγάλη ακρίβεια οποιαδήποτε μελωδική κίνηση. Η κριτική που δέχτηκε η Νέα Μέθοδος από πολλούς διακεκριμένους δασκάλους της εποχής δεν πρέπει να απορρίπτεται αβασάνιστα.

Η τεράστια αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο οι σύγχρονοι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τις μουσικές διαδικασίες έχει καταστήσει πολύ δύσκολη την κατανόηση των πραγματειών και της ορολογίας των προηγούμενων εποχών. Γι' αυτό και η μεθοδολογία της παρούσας μελέτης ήταν να προσεγγίσει τα υπό εξέταση μουσικά φαινόμενα με τη χρήση όρων και εννοιών που σχετίζονται, όσο το δυνατόν περισσότερο, με την εποχή και τη φιλοσοφία των φαινομένων αυτών. Ορισμένες από τις προτεινόμενες ιδέες, π.χ. η διερεύνηση των ημιτόνων, δεν μπορούν να θεωρηθούν οριστικές, αλλά απλώς μια αφετηρία για περαιτέρω έρευνα.

Βιβλιογραφία

Alexandru, Maria (2019): "St John Koukouzeles' Mega Ison and its Prosomoion by Markos Blates in the Context of Other Didactic Poems of the Kalophonic Period", εισήγηση στο: 8th International Musicological Conference "Musical and Cultural Osmoses in the Balkans", Βουκουρέστι, 2-6 Σεπτεμβρίου 2019.

Conomos, Dimitri (1985): *The treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios*, Vienna: Monumenta Musicae Byzantine.

Floros, Constantin (1970): *Universale Neumenkunde*, Band 1, Kassel: Bärenreiter.

Floros, Constantin (1970): *Universale Neumenkunde*, Band 2, Kassel: Bärenreiter.

Floros, Constantin (1970): *Universale Neumenkunde*, Band 3, Kassel: Bärenreiter.

Floros, Constantin (2011): *The origins of Western notation*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Gerlach, Oliver (2006): *Im Labyrinth des Oktōīchos – Über die Rekonstruktion einer mittelalterlichen Improvisationspraxis in der Musik der Ost- & Westkirche*, διδακτορική διατριβή, Berlin: Humboldt-Universität.

Hannick, Christian & Gerda Wolfram (1985): *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den Kirchengesang*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Hieronymus de Moravia (1935), *Tractatus de musica*, επιμ. Simon M. Cserba, Regensburg: F. Pustet.

McGee, Timothy J. (1998): *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Oxford: Clarendon Press.

Raasted, Jørgen (1983): "The Hagiopolites", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec Et Latin* 45, σ. 1-99.

Raasted, Jørgen (1986): "Chromaticism in medieval and post-medieval Byzantine chant", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec Et Latin* 53, σ. 15-36.

Schartau, Bjarne (1990): *Hieronymos Tragodistes: Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Tardo, Lorenzo (1938): *L'Antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata*, Grottaferrata: Scuola Tipografica Italo-Orientale S. Nilo.

Troelsgård, Christian (2011): *Byzantine Neumes*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

Wolfram, Gerda & Christian Hannick (1997): *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Αλεξάνδρου, Μαρία (2017): *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα: Κάλλιπος.

Αποστολόπουλος, Θωμάς (2002): *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Αποστολόπουλος, Θωμάς (2014): «Ὁ β΄ ἦχος τῆς Ψαλτικῆς», *Ανατολής το Περιήχημα* 1, σ. 55-86.

Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ (2007): *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ (2011): *Θεωρητικές υπηχήσεις και μουσικές κλίμακες Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χρύσανθος (1832): *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη: Βάις.

«ἐκ τῶν τοῦ Ζαχαρίου Φωτιάδη Περιστασηνοῦ». Η μικροϊστορία της ψαλτικής οικογένειας του Ζαχαρία Φωτιάδη μέσα από τη συλλογή μουσικών παλαιτύπων της μέχρι πρότινος Ανώτατης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας (ΑΕΑ) Βελλάς Ιωαννίνων

Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας

Εισαγωγικά

Ο όρος «μικροϊστορία» είναι σχετικά νέος·[1] προέκυψε από τη δημιουργική συνάφεια και αλληλεπίδραση ανάμεσα στην ιστορική επιστήμη και σε άλλες ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, όπως, δείγματος χάριν, την κοινωνική ανθρωπολογία, την εθνολογία, την ιστορική κοινωνιολογία, την ιστορική ψυχολογία, τις πολιτισμικές σπουδές, τη λογοτεχνία, τη μουσικολογία, στο πλαίσιο της πολυδιάσπασης του ιστορικού αντικειμένου και του παράλληλου εμπλουτισμού της ιστορίας.[2] Ο όρος, σύμφωνα με τον Schulze, υποδηλώνει την λεπτομερειακή και ευρεία ανάλυση ενός επιμέρους ιστορικού θέματος, που συνδέεται με κάποιο σημαντικό γεγονός ή με μια ιδιαίτερη περίοδο μιας ιστορικής κοινωνίας.[3] Η μικροϊστορία μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τις μάζες και τις κοινωνικές τάξεις στα άτομα και επικεντρώνεται σε πολύ περιορισμένο χώρο, έτσι ώστε να προσλαμβάνει μορφή ιστορικής «μικροανάλυσης» ολιγάριθμων κοινωνικών ομάδων, όπως ενός χωριού, μιας πόλης, μιας οικογένειας ή μεμονωμένων προσώπων και φαινομένων.[4] Ουσιαστικά, αφορά στη μετάβαση από το συνολικό στο μερικό, στο μικρό, στο τοπικό, στη λεπτομέρεια· πρόκειται για μια ιστορία «από τα κάτω», που αναδεικνύει πρόσωπα και σχέσεις που είτε δεν εντοπίστηκαν είτε αγνοήθηκαν από την κεντρική-κύρια αφήγηση. Απώτερος σκοπός της παρούσας εργασίας είναι, μέσω της μικροϊστορικής μεθόδου, ο εντοπισμός των παραπάνω περιπτώσεων, η αναλυτική και σε βάθος μελέτη τους, και η αναγωγή τους από το ειδικό στο γενικό και η ένταξή τους στην μακροϊστορία, ώστε να γίνουν γνωστοί καταναγκασμοί, αλληλεπιδράσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις.[5] Σε διαφορετική περίπτωση, αν δηλαδή δεν γίνει η παραπάνω αναγωγή,

[1] Γενικά περί «μικροϊστορίας», βλ. Georg Iggers, *Η ιστοριογραφία στον 20ό αιώνα. Από την επιστημονική αντικειμενικότητα στην πρόκληση του μεταμοντερνισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1999· Μαρία Ρεπούση, «Τοπικές ιστορίες στο σχολείο: από το γενικό παρελθόν στο παρελθόν του τόπου», *Σύγχρονη εκπαίδευση* 110, 2000, σ. 97-108· Σοφία Ηλιάδου-Τάχου, «Από το εργαστήριο τοπικής ιστορίας στη διδακτική της τοπικής ιστορίας: θεωρητική σπουδή για ζητήματα που αφορούν στο επίπεδο του περιεχομένου, των διδακτικών στόχων και της μεθοδολογίας του μαθήματος της τοπικής ιστορίας και ειδικότερα της ιστορίας της περιοχής Φλώρινας», *Τα εκπαιδευτικά* 61-62, 2001, σ. 120-133· Μαρία Βαϊνά, *Θεωρητικό πλαίσιο της Τοπικής Ιστορίας για τον εικοστό πρώτο αιώνα*, Gutenberg, Αθήνα 1997, σ. 73-75· Χρήστος Τζήκας, «Από τη θετικιστική ιστορία στη μικροϊστορία και την τοπική ιστορία», στο: Χρήστος Τζήκας (επιμ.), *Τοπική εκπαιδευτική ιστορία: Δάσκαλοι και Δασκάλες μιλούν για την ιστορία των σχολείων τους*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 12-26· Αντώνης Χουρδάκης, «Τοπική Ιστορία και Μικροϊστορία. Μια πρόκληση για τον σύγχρονο δάσκαλο», στο ίδιο, σ. 27-35· Μαρία-Χριστίνα Χατζηϊωάννου, «Μικροϊστορικές αναζητήσεις», *Μνήμων* 20, 1998, σ. 151-160. Βλ. επίσης Carlo Ginzburg, "Microhistory: Two or three things that I know about it", *Critical Inquiry* 20, 1993, σ. 10-35.

[2] Βλ. Βαϊνά, ό.π., σ. 73· Τζήκας, ό.π., σ. 22· Χουρδάκης, ό.π., σ. 31.

[3] Βλ. Βαϊνά, ό.π., σ. 73.

[4] Βλ. Ρεπούση, ό.π., σ. 100· Τζήκας, ό.π., σ. 23· Χουρδάκης, ό.π., σ. 32.

[5] Βλ. Τζήκας, ό.π., σ. 23· Χουρδάκης, ό.π., σ. 30 και 33· Ηλιάδου-Τάχου, ό.π., σ. 133.

το αποτέλεσμα δεν διαφέρει σε τίποτα από μια απλή συλλογή στοιχείων ή μια αποσπασματική καταγραφή γεγονότων και καταστάσεων.[6]

Ήδη στη βιβλιογραφία εντοπίζονται περιπτώσεις που συσχετίζουν την «μικροϊστορία» με διάφορους τομείς της επιστήμης της μουσικολογίας. Παράλληλα, σε διεθνείς επιστημονικές διοργανώσεις παρέχεται ο χώρος και σε επιστήμονες από το επιστημονικό πεδίο της μουσικολογίας να αναπτύξουν αντίστοιχα θέματα, που σκοπό έχουν την ανάδειξη στοιχείων σχετικά με πρόσωπα, αντικείμενα, καταστάσεις κ.λπ. που συνδέονται με οποιονδήποτε τρόπο με τη μουσική.[7]

Όσον αφορά στην επιστήμη της βυζαντινής μουσικολογίας και ειδικότερα το πεδίο της βυζαντινό-ιστορικό-μουσικολογικής επιστημονικής έρευνας, στη βιβλιογραφία εντοπίζονται αναφορές σε ζητήματα μεθοδολογίας που μπορεί να εφαρμοστεί,[8] ενώ έχουν δημοσιευτεί αρκετές εξειδικευμένες μελέτες και άρθρα που παρουσιάζουν πρόσωπα συνδεόμενα με την Ψαλτική καθώς και το μελοποιητικό τους έργο, που κατά κύριο λόγο προέρχονται από την κεντρική σκηνή της ιστορίας της Ψαλτικής Τέχνης.[9]

[6] Βλ. Iggers, ό.π., σ. 139· Βαϊνά, ό.π., σ. 75.

[7] Βλ. ενδεικτικά: Trevor Herbert, "Social History and Music History", στο: Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (επιμ.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, New York 2003, σ. 146-156· Bogumiła Mika, "A Microhistorical Reading of Ludwig Van Beethoven's Piano Concerto No. 4", *Roczniki Humanistyczne* 69/12, 2021, σ. 69-81· Rūta Stanevičiūtė & Rima Povilionienė (επιμ.), *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius 2015· George Kitsios, "Lost Voices and Singing Texts: Reconstructing the Cultural Past of Ioannina During the First Half of the 1870s", *Series Musicologica Balcanica* 1/1, 2020, σ. 385-396· Hanna Drakengren, *A Microhistory of Congregational Music-Making in Överselö, Stallarholmen 1754*, Independent Project (Degree Project), Master of Fine Arts in Organ, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, Spring 2018· Susana Riascos Aguirre, "The Woman In Venezuelan Academic Educational Musical History. A Study Of Gender", *Neuma (Talca)* 13/2, 2020, σ. 132-157. Παράλληλα, βλ. "History under a microscope", https://www.rochester.edu/newscenter/microhistory-symposium-history-under-a-microscope-282142 (τελευταία πρόσβαση: 3.4.2023)· International Musicological Conference "Sociocultural crossings and borders: musical microhistories", Lithuanian Academy of Music and Theatre (Vilnius), 4–7 September 2013, https://www.mic.lt/en/news/2013/09/04/sociocultural-crossings-and-borders-musical-microh (τελευταία πρόσβαση: 3.4.2023).

[8] Βλ. Αχιλλέας Χαλδαιάκης, «Η "φωνή" της Ιστορίας», ομιλία στο πλαίσιο του Ελεύθερου Εργαστηρίου Μουσικής Παιδείας «Μαθαίνοντας να ακούμε μουσική: Βυζαντινή Μουσική», Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» – Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής», 26 Φεβρουαρίου 2014 (βίντεο διαθέσιμο στο: https://www.blod.gr/lectures/byzantini-mousiki-deyteri-omilia / τελευταία πρόσβαση: 3.4.2023)· Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, «Προς μια νέα Ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής: Ο "κατάλογος τῶν ὅσοι κατὰ διαφόρους καιροὺς ἤκμασαν ἐπὶ τῇ μουσικῇ ταύτῃ, κατὰ ἀλφάβητον"», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Β΄, εκδ. Άθως, Αθήνα 2014, σ. 17-52 και ειδικά σ. 37-40· Μιχάλης Στρουμπάκης, «Η συστηματική έρευνα της ιστορίας της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από τον 19ο αιώνα και η εξιχνίαση της δομής του μέλους», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης & Κώστας Χάρδας (επιμ.), *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 203-207.

[9] Βλ. ενδεικτικά: Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Ο Μαΐστωρ Ιωάννης Παπαδόπουλος ο Κουκουζέλης (1270 περίπου – α΄ ήμ. ΙΔ΄ αι.). Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1986 (ανάτυπο από το περιοδικό *Εφημέριος* 34/12-14, 1986)· Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Γερμανός Αρχιερεύς Νέων Πατρών (Β΄ ήμισυ ΙΖ΄ αιώνος). Η ζωή και το έργο του (ζ΄ μουσικολογική σπουδή)», στο: *Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Επίσημοι λόγοι περιόδου από 31.8.1988 έως 31.8.1991*, τ. Λ΄, Αθήναι 1998, σ. 391-418· Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος ο από Λακεδαίμονος. Η ζωή και το έργο του (†1778)», *Λακωνικαί Σπουδαί* 7, 1983, σ. 108-125· Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Ιάκωβος Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος (†23 Απριλίου 1800)», στο: *Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. ΛΒ΄, Αθήνα 1997, σ. 317-334· Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, «Δανιήλ πρωτοψάλτης (†1789): η ζωή και το έργο του. Πρόδρομη ανακοίνωση», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Β΄, εκδ. Άθως, Αθήνα 2014, σ. 143-154· Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, «Από την ιστορία της νεοελληνικής ψαλτικής τέχνης: Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος,

Επιπλέον, έχει ξεκινήσει ο διάλογος της επιστήμης της βυζαντινής μουσικολογίας με τις λοιπές ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες και έχουν ήδη δημοσιευτεί οι πρώτες εργασίες που προτείνουν την αξιοποίηση της μεθόδου των προφορικών συνεντεύξεων στο πλαίσιο μιας συστηματικής και ολιστικής καταγραφής και μελέτης της βιογραφικής και βιωματικής εμπειρίας της ψαλτικής, με βάση τις ποιοτικές μεθόδους έρευνας των κοινωνικών επιστημών.[10] Ουσιαστικά, πρόκειται για τον διάλογο της ιστορικής βυζαντινής μουσικολογίας με την προφορική ιστορία, την κοινωνική ανθρωπολογία, τις πολιτισμικές σπουδές και την λαογραφία, από τον οποίο αναμένονται τα συμπεράσματα που θα προκύψουν από την ερμηνεία κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων με έμφαση στο βίωμα και την εμπειρία των υποκειμένων που εμπλέκονται σε αυτά και ειδικότερα των ψαλτών.[11]

Στο ίδιο πλαίσιο, μέσω της μικροϊστορικής ανάλυσης, αναζητούνται στοιχεία για τους πολλούς ανώνυμους μελοποιούς, κωδικογράφους, ψάλτες, δασκάλους της Ψαλτικής Τέχνης, μαθητές και κάθε άλλο πρόσωπο που σχετίζεται με αυτήν, οι οποίοι πλέον προσεγγίζονται ως διακεκριμένα πρόσωπα και όχι ως τμήμα του πλήθους.[12] Με τη

ο Σμυρναίος», στο ίδιο, σ. 197-215· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Πέτρου Μανουήλ Εφεσίου (†1840). Πολυέλεοι και εκλογές. Αναστάσιμα Εωθινά Δοξαστικά. Μετά βιο-εργογραφίας του μελοποιού*, αυτοέκδοση, Θεσσαλονίκη 2019· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Δύο Πρωτοψάλτες της Αγίας του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας. Παναγιώτης Χαλάτζογλου (α΄ ήμισυ ΙΗ΄ αι.), Ιωάννης (†1770), και κριτική έκδοση δημοσιευμένων και ανέκδοτων μελοποιήσεών τους*, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 2022· Μιχαήλ Ι. Στρουμπάκης, *Ο Νικόλαος Δοχειαρίτης και η συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 18), Αθήναι 2014· Μιχαήλ Στρουμπάκης, «Πέτρος Αγιοταφίτης ο νέος Βυζάντιος (1761-1861), ο βίος και το έργο του», στο: *Επιστημονική Επετηρίδα Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης*, τ. Β΄, 2012, σ. 449-464.

[10] Ρέα Κακάμπουρα – Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, «Αφηγήσεις ζωής ψαλτών και ψαλτριών: Οδηγός βιογραφικής συνέντευξης με εστίαση στην εμπειρία της ψαλτικής τέχνης», στο: Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1-3 Δεκεμβρίου 2017), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 192-204: 194.

[11] Ό.π., σ. 195.

[12] Προς την κατεύθυνση αυτή συμβάλλουν εργασίες που ήδη περιλαμβάνονται στη σχετική βιβλιογραφία. Βλ. ενδεικτικά: Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, *Η Ψαλτική Τέχνη στην Αίγινα: 1. Ευάγγελος Χ. Μαρίνης (1890-1977)*, Σύλλογος προς Διάσωση της Πολιτιστικής μας Κληρονομιάς και Παράδοσης, Αθήναι 1995· Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, «Εκ του αρχείου Ν. Δ. Λεβίδη: Η Δοξολογία της 25ης Μαρτίου 1908 και μία ανέκδοτη επιστολή του Κ. Α. Ψάχου», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Β΄, εκδ. Άθως, Αθήνα 2014, σ. 305-309· Μιχαήλ Ιω. Στρουμπάκης, «Η διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής στη Χίο κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα», στο: Τασούλα Μανδάλα (επιμ.), *Ελληνικά ιστορικά εκπαιδευτήρια στη Μεσόγειο από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα* (πρακτικά συνεδρίου, Χίος, 18-21.10.2001), Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων / Γενική Γραμματεία Δια Βίου Μάθησης και Νέας Γενιάς, Χίος 2002, σ. 346-362· Μιχαήλ Στρουμπάκης, «Ο δάσκαλος της μουσικής Δημήτριος Παπαδόπουλος. Το κωδικογραφικό και μελουργικό του έργο», στο: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (πρακτικά συμποσίου, Θεολογική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-15 Μαρτίου 2008), [Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών], Αθήνα 2009, σ. 665-680· Μιχαήλ Ιω. Στρουμπάκης, «Δημήτριος Μπαλαμπάνης Πρωτοψάλτης Ηρακλείου (1900-1906) και η συμβολή του στη διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής στο Ηράκλειο κατά την περίοδο της Αυτονομίας», στο: Μανώλης Γ. Ανδρουλιδάκης (επιμ.), *Το Ηράκλειο και η Κρήτη από την τελευταία περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας ώς την Ένωση με την Ελλάδα (1866-1913), Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2017, σ. 286-295· Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας, «Κωνσταντίνος Θ. Βαφείδης. Ο λόγιος μουσικός του 20ού αιώνα», στο: *Επιστημονική Επετηρίδα Ανώτατης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Βελλάς Ιωαννίνων*, τ. 8/Β΄, Ιωάννινα 2017-2019, σ. 707-730· Μαρία Καπκίδη, «Ψαλτικὲς είδήσεις στὸν ἀμερικάνικο ὁμογενειακὸ τύπο τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20οῦ αἰώνα», στο: *3ο Διεθνές Μουσικολογικό και Ιεροψαλτικό Συνέδριο: «…ἐν ἐπιγνώσει ὑμνοῦντάς Σε…». Προϋποθέσεις καὶ Δεξιότητες γιὰ τὴν Ἱερὰ Ψαλμωδία στὴν Ὀρθόδοξη Λατρεία* (Πρακτικά συνεδρίου, Βόλος, 30 Μαΐου – 2 Ιουνίου 2018), Εκδοτική Δημητριάδος, Βόλος 2020, σ. 155-175.

χρήση των κατάλληλων ερευνητικών εργαλείων και την αξιοποίηση του αρχειακού υλικού (κώδικες Ψαλτικής, κωδικογραφικά σημειώματα, μουσικά παλαίτυπα, ιδιόχειρα σημειώματα και ενθυμήσεις, ενοριακά κατάστιχα, πρακτικά συνεδριάσεων κοινοτικών οργάνων, πρακτικά συνεδριάσεων εκκλησιαστικών συμβουλίων, διοικητικά έγγραφα, αποκόμματα εφημερίδων, μουσικές καταγραφές, παρτιτούρες εκδηλώσεων κ.λπ.) γίνεται δυνατή η ανάπλαση της ζωής των ανθρώπων και, κατά συνέπεια, η μετάβασή τους από την αφάνεια στην επιφάνεια και η αναγωγή τους από το περιθώριο στο επίκεντρο της ιστορικής έρευνας. Επιπλέον, πέρα από τα βιογραφικά στοιχεία που μπορούν να προκύψουν από την επεξεργασία των παραπάνω πηγών, επιδιώκεται η κοινωνικοπολιτισμική στροφή και η έρευνα στις συνθήκες δράσης των παραπάνω προσώπων, έτσι ώστε να είναι δυνατή η εξαγωγή συμπερασμάτων για την κοινωνική και οικονομική τους κατάσταση, τις σχέσεις και αλληλεπιδράσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των προσώπων και του πεδίου στο οποίο αυτά δραστηριοποιούνται. Στο πλαίσιο αυτό μελετώνται οι κάθε είδους επιρροές (οικονομικές, κοινωνικές, πολιτισμικές) που δέχθηκαν τα συγκεκριμένα πρόσωπα και οι οποίες διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην εν γένει ψαλτική τους σταδιοδρομία. Τέλος, εξαιτίας του γεγονότος ότι η Ψαλτική Τέχνη υπηρετείται κυρίως από ανδρικό πληθυσμό, η στροφή της έρευνας και η εμβάθυνση προς αυτήν την κατεύθυνση κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική, αφού είναι δυνατόν να προκύψουν συμπεράσματα για την πρόσληψη και την αντιμετώπιση του ιεροψαλτικού λειτουργήματος, την υπηρεσία γυναικών ως ψαλτριών σε ιεροψαλτικά αναλόγια, την δημιουργία γυναικείων ψαλτικών χορών και την συμμετοχή γυναικών σε αυτούς, την ανάληψη διδακτικών καθηκόντων σε ωδεία και σχολές εκκλησιαστικής μουσικής, τις ποικίλες αντιδράσεις που προκάλεσαν οι συγκεκριμένες ενέργειες κ.ά.

Εκτός από τα πρόσωπα, μέσα από την μικροϊστορική επεξεργασία του αρχειακού υλικού είναι δυνατόν να προκύψουν στοιχεία που σχετίζονται με την διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης και αφορούν μουσικές σχολές, δασκάλους, μαθητές, διδακτέα ύλη, μέθοδο διδασκαλίας και άλλα συναφή ζητήματα. Τέλος, ο ερευνητής, εργαζόμενος τοιουτοτρόπως, μπορεί να εντοπίσει και να αναδείξει μουσικές καταγραφές, ψαλτικά μέλη γνωστών και άγνωστων μελοποιών, οι οποίοι αποτύπωσαν την δημιουργική τους σκέψη σε λευκές σελίδες μουσικών ή λειτουργικών βιβλίων, ή απλώς σε ένα κομμάτι χαρτί, το οποίο διασώθηκε σε κάποια βιβλιοθήκη ιερού ναού ή σε οποιαδήποτε άλλη συλλογή. Το εν λόγω υλικό μέσω μορφολογικής-αισθητικής ανάλυσης αποτελεί τεκμήριο και περιγράφει την αισθητική της περιόδου κατά την οποία δημιουργήθηκε. Όλα τα παραπάνω συμβάλλουν στην πολύμορφη μελέτη της Ψαλτικής Τέχνης και στην ανάδειξη νέων στοιχείων, τα οποία μέσω της αναγωγής τους από το επιμέρους στο κεντρικό ιστορικό πλαίσιο της Ψαλτικής συνεισφέρουν στην περαιτέρω εξέλιξη της βυζαντινομουσικολογικής επιστήμης, ενώ παράλληλα ικανοποιείται το αίτημα για την προσέγγιση και την ανάδειξη όλων των μελοποιών που κατά καιρούς δραστηριοποιήθηκαν και του μελοποιητικού τους έργου.[13]

Στην παρούσα συμβολή, μέσα από την αξιοποίηση αρχειακού υλικού της Βιβλιοθήκης της μέχρι πρότινος Α.Ε.Α. Βελλάς Ιωαννίνων (στο εξής: Βελλάς), παρουσιάζεται η οικογένεια του πρωτοψάλτη Ζαχαρία Φωτιάδη. Ειδικότερα, αξιοποιούνται χειρόγραφα σημειώματα, τα οποία εντοπίστηκαν σε λευκές σελίδες τριών βιβλίων της συλλογής του και βοηθούν στην ανασύνθεση της ιστορίας της οικογένειας Φωτιάδη. Επιπλέον, αξιολογούνται πληροφορίες που αντλούνται από καταλόγους συνδρομητών μουσικών βιβλίων και τη λοιπή βιβλιογραφία. Τέλος, γίνεται γνωστός ο τρόπος που μεταφέρθηκε μέρος της συλλογής από περιοχές της Μικράς Ασίας στην ηπειρωτική Ελλάδα, κατά τη διαδικασία ανταλλαγής των πληθυσμών μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και τη σύμβαση της Λοζάνης (1923).

[13] Στρουμπάκης, «Η συστηματική έρευνα της ιστορίας…», ό.π.

Η συλλογή μουσικών παλαιτύπων

Η συλλογή των μουσικών παλαιτύπων αποτελείται από δώδεκα μουσικά βιβλία, δύο από τα οποία χαρακτηρίζονται ως ακέφαλα. Στην συλλογή περιέχονται, επιπλέον, αντίτυπα μουσικών βιβλίων, νεότερων εκδόσεων, τα οποία χρησιμοποιούνταν ως διδακτικά εγχειρίδια στα μαθήματα Ψαλτικής στο Ιεροδιδασκαλείο Βελλάς και πιθανότατα και σε άλλες δομές της εκκλησιαστικής εκπαίδευσης που φιλοξενήθηκαν στην Ι. Μ. Βελλάς[14] και τα οποία δεν καταγράφηκαν. Τα καταγεγραμμένα μουσικά παλαίτυπα εκδόθηκαν στην Κωνσταντινούπολη και χρονολογούνται από το 1824, έτος έκδοσης του παλαιότερου μουσικού βιβλίου της συλλογής, έως το έτος 1869.[15] Πρόκειται για μουσικά βιβλία που συνδέονται με το ψαλτικό κλίμα της Κωνσταντινούπολης και σε αυτά δημοσιεύονται συνθέσεις των δασκάλων, πρωτοψαλτών και λαμπαδαρίων της Μ.Χ.Ε.

Παρακάτω, παρατίθεται πίνακας των μουσικών παλαιτύπων κατά χρονολογία έκδοσης:

Α/Α	Τίτλος	Χρονολογία έκδοσης	Τόπος έκδοσης
1.	*Ταμεῖον Ἀνθολογίας* (β΄ τόμος)	1824	Κωνσταντινούπολη
2.	*Εἱρμολόγιον Καλοφωνικόν*	1835	Κωνσταντινούπολη
3.	*Εἱρμολόγιον Καλοφωνικόν* (ακέφαλο)	1835	Κωνσταντινούπολη
4.	*Δοξαστάριον Ἰακώβου* (α΄ τόμος)	1836	Κωνσταντινούπολη
5.	*Δοξαστάριον Ἰακώβου* (β΄ τόμος)	1836	Κωνσταντινούπολη
6.	*Ταμεῖον Ἀνθολογίας* (α΄ τόμος)	1837	Κωνσταντινούπολη
7.	*Ταμεῖον Ἀνθολογίας*	1838	Κωνσταντινούπολη
8.	*Εἱρμολόγιον*	1839	Κωνσταντινούπολη
9.	*Ταμεῖον Ἀνθολογίας*	1845	Κωνσταντινούπολη
10.	*Ταμεῖον Ἀνθολογίας* (ακέφαλο)	1845	Κωνσταντινούπολη
11.	*Μουσικὴ Κυψέλη* (β΄ τόμος)	1857	Κωνσταντινούπολη
12.	*Μουσική Βιβλιοθήκη* (β΄ τόμος)	1869	Κωνσταντινούπολη

Πίνακας μουσικών παλαιτύπων Α.Ε.Α. Βελλάς Ιωαννίνων

Στις σελίδες τίτλου των βιβλίων, εκτός από τα στοιχεία της έκδοσης, εντοπίζονται σφραγίδες που τεκμηριώνουν την κατοχή των βιβλίων από την εν λόγω σχολή, αλλά και χειρόγραφα σημειώματα, συνήθως κτητορικά, που πληροφορούν για τους κατόχους των βιβλίων, ή σχολιαστικά, που δίνουν στοιχεία για τον βίο και τη δραστηριότητα προσώπων που σχετίζονταν με το εν λόγω υλικό. Παρόμοια σημειώματα εντοπίζονται και σε λευκές σελίδες στην αρχή ή στο τέλος των βιβλίων.[16] Επιπλέον, σε λευκές σελίδες εντός ή στο τέλος ορισμένων από αυτά εντοπίζονται καταγραφές ψαλτικών μελών.[17]

[14] Για τις εκπαιδευτικές δομές που λειτούργησαν στη σχολή Βελλάς από το 1911 έως το 2022, βλ. Αρχιμ. Δημήτριος Αργυρός, «Η σχολαρχία του αρχιμανδρίτου Δημητρίου Ευθυμίου-Παππά (1912-1924) και η πρώτη περίοδος λειτουργίας της Σχολής Βελλάς», στο: *Εκατονταετηρίς Σχολής Βελλάς (1911-2011)*, Βελλά Ιωαννίνων 2013, σ. 113-116.

[15] Η καταγραφή των μουσικών παλαιτύπων της Α.Ε.Α. Βελλάς Ιωαννίνων πραγματοποιήθηκε σε επιτόπια έρευνα από τον γράφοντα στην Βιβλιοθήκη της Α.Ε.Α. Βελλάς, τον Μάρτιο του 2022. Στο σημείο αυτό, ευχαριστίες οφείλονται στην βιβλιοθηκονόμο (νυν βιβλιοθηκονόμο Πανεπιστημίου Ιωαννίνων) κ. Αναστασία Κιούση για την σημαντική βοήθεια την οποία παρείχε με οποιοδήποτε τρόπο.

[16] Για την αξιοποίηση των διαφόρων σημειώσεων που εντοπίζονται στο αρχειακό υλικό, βλ. Ευαγγελία Χαλδαιάκη, «Αξιοποίηση αρχειακών πηγών και δευτερογενών πληροφοριών για τη βιογράφηση του Κ.

Με βάση τις πληροφορίες που προκύπτουν από τα σημειώματα που φιλοξενούνται στις σελίδες των μουσικών παλαιτύπων γίνεται εφικτή η σκιαγράφηση της προσωπικότητας και του βίου ορισμένων από τους κατόχους των βιβλίων, αλλά και η ανίχνευση της πορείας των ίδιων των εντύπων από την Κωνσταντινούπολη, όπου εκδόθηκαν, μέχρι την Ήπειρο και την Βελλά. Στη συνέχεια, το ερευνητικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην παρουσίαση της οικογένειας του πρωτοψάλτη Ζαχαρία Φωτιάδη, τρία βιβλία από τη συλλογή του οποίου μεταφέρθηκαν στην ηπειρωτική Ελλάδα μετά την Μικρασιατική Καταστροφή και αργότερα εντάχθηκαν στην βιβλιοθήκη της Βελλάς.

Η οικογένεια του Ζαχαρία Φωτιάδη του Περιστασηνού

Μέσα από χειρόγραφα σημειώματα που εντοπίζονται στις σελίδες παλαίτυπων βιβλίων της συλλογής Βελλάς, μαρτυρείται η παρουσία και δράση της οικογένειας του Ζαχαρία Φωτιάδη σε περιοχές της Ανατολικής Θράκης και της Κωνσταντινούπολης.[18] Ο Φωτιάδης, με βάση τις ίδιες πηγές, είχε δύο γιους, τον Κωνσταντίνο και τον Ξενοφώντα, για τους οποίους στοιχεία περιέχονται στις ίδιες σημειώσεις. Σε κανένα, πάντως, από τα σημειώματα δεν γίνεται αναφορά στην ύπαρξη συζύγου και θυγατέρων του Ζαχαρία Φωτιάδη.

Ειδικότερα, ο Ζαχαρίας Φωτιάδης καταγόταν από την Περίσταση της Ανατολικής Θράκης, όπως αποδεικνύεται από το προσωνύμιο «Περιστασηνός» που συνοδεύει το όνομά του.[19] Η γέννησή του τοποθετείται στα τέλη του 18ου ή στις αρχές του 19ου αιώνα. Η πρώτη χρονολογημένη μαρτυρία για τον βίο του είναι στα 1831 και αφορά στην χειροθεσία του σε «Λαμπαδάριο» (β΄ ψάλτη) από τον επίσκοπο Μυριοφύτου και Περιστάσεως Σεραφείμ (1822-1834),[20] την Κυριακή, 12 Δεκεμβρίου του 1831.[21] Η συγκεκριμένη ενέργεια του επισκόπου Σεραφείμ προϋποθέτει την κατοχή μουσικής-ψαλτικής παιδείας από πλευράς του Φωτιάδη, ικανής για την λήψη του οφίκιου του λαμπαδαρίου.[22] Από τα υπάρχοντα στοιχεία δεν εντοπίζονται πληροφορίες για την μαθητεία του εν λόγω Ζαχαρία σε συγκεκριμένο δάσκαλο της Ψαλτικής. Παρά ταύτα, ο Ζαχαρίας έζησε και ανατράφηκε μουσικά σε μια ιδιαίτερα σημαντική περίοδο για την Ψαλτική, λίγα χρόνια μετά την εφαρμογή του νέου μουσικού συστήματος, το οποίο

Α. Ψάχου (1869-1949)», στο 2ο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης, Αθήνα, 27-28 Απριλίου 2018, σ. 1-10, διαθέσιμο στο: https://rb.gy/tj42 (τελευταία πρόσβαση: 3.4.2023).

[17] Για αναλυτικά στοιχεία, βλ. Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας, *Η συλλογή των μουσικών παλαιτύπων της ΑΕΑ Βελλάς Ιωαννίνων*, υπό έκδοση.

[18] Τα χειρόγραφα σημειώματα εντοπίζονται στα τεκμήρια με αρ. 1, 2 και 11. Βλ. Ξυνάδας, *Η συλλογή…*, ό.π.

[19] Το επίθετο «Περιστασηνός» χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Ζαχαρίας ως προσδιοριστικό της ταυτότητάς του, τόσο στα ιδιόγραφα σημειώματά του όσο και σε άλλες περιπτώσεις, όπως π.χ. στις αναφορές του ονόματός του στους καταλόγους συνδρομητών μουσικών βιβλίων. Βλ. παρακάτω.

[20] Ο Β. Σταυρίδης παραθέτει επισκοπικό κατάλογο της Μητρόπολης Μυριοφύτου και Περιστάσεως, στον οποίο ο Σεραφείμ καταγράφεται ως εξής: «Σεραφείμ, 1822, 16 Δεκεμβρίου 1834, ὅτε ἀπέθανεν». Σύμφωνα με την ανωτέρω αναφορά, ο Σεραφείμ διετέλεσε επίσκοπος Μυριοφύτου και Περιστάσεως από το 1822 έως το 1834, οπότε και απεβίωσε. Βλ. Βασίλειος Θ. Σταυρίδης, *Ἐπισκοπικὴ Ἱστορία τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Αἱ ἐντὸς τῆς Τουρκίας Μητροπόλεις κατὰ τὸν 20ὸν αἰώνα*, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 604-612: 608. Βλ. επίσης: Αρχιμ. Θεόκλητος Φιλιππαίος, «Ἐκκλησίας Κωνσταντινουπόλεως ἐπισκοπαῖ καὶ ἐπίσκοποι (1833-1960)», *Θεολογία* ΛΑ΄, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 1960, σ. 353-369: 368. Ο Φιλιππαίος ορίζει την περίοδο της αρχιερατείας του Σεραφείμ στο χρονικό διάστημα από το έτος 1834 έως το έτος 1863!

[21] Βλ. Παράρτημα, σημείωμα 1.β.1.

[22] Για τα ψαλτικά οφίκια, βλ. Χρίστος Γ. Πατρινέλης, «Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι και Δομέστικοι της Μεγάλης Εκκλησίας (1453-1821)», *Μνημοσύνη* 2, 1969, σ. 63-93, και Ευαγγελία Σπυράκου, «Τα οφίκια του Πρωτοψάλτου και του Δομεστίκου μέσα από τους χειρόγραφους κώδικες του παπαδικού γένους», στο: *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Τα γένη και τα είδη της βυζαντινής ψαλτικής μελοποιίας* (Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003), Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2006, σ. 195-210.

εισήχθη σε χρήση από το έτος 1814.[23] Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη διάδοσή του μέσω της διδασκαλίας, αρχικά στη σχολή που ιδρύθηκε για τον σκοπό αυτό στην Κωνσταντινούπολη και κατόπιν στις κατά τόπους σχολές από μαθητές των τριών δασκάλων,[24] επιτρέπει να υποστηριχθεί η άποψη ότι ο Ζαχαρίας είτε μαθήτευσε και αυτός στους τρεις δασκάλους είτε μαθήτευσε σε κάποιον μαθητή τους, ο οποίος, αφού σπούδασε το νέο σύστημα στην Κωνσταντινούπολη, ακολούθως το μεταλαμπάδευσε στον τόπο καταγωγής του. Ιδιαιτέρως υπέρ της δεύτερης άποψης συνηγορεί το γεγονός ότι ο Ζαχαρίας ανατράφηκε και έδρασε στο πλούσιο πολιτισμικά περιβάλλον της Ανατολικής Θράκης, στο οποίο δραστηριοποιήθηκαν σημαντικές προσωπικότητες της Ψαλτικής, τόσο κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους όσο και κατά την διάρκεια του 19ου αιώνα.[25] Ειδικότερα, αξίζει να αναφερθεί ότι τόσο στη γειτονική Αίνο όσο και βορειότερα, στην Αδριανούπολη, λειτούργησαν σχολές του νέου συστήματος από τους μαθητές των τριών δασκάλων Κωστή Αγιοταφίτη και Κωνσταντίνο τον Χίο, αντίστοιχα.[26] Τέλος, στο α΄ τέταρτο του 19ου αιώνα τοποθετείται και η δραστηριότητα του μουσικολογιωτάτου κ. Ζαφειρίου από το Μυριόφυτο,[27] ενώ ομάδα συνδρομητών από την Αδριανούπολη συμμετέχει στην πρώτη μουσική έκδοση παγκοσμίως, στο *Νέον Ἀναστασιματάριον*,[28] που εκδόθηκε από τον Πέτρο Εφέσιο στο Βουκουρέστι το 1820,[29] γεγονός που επιβεβαιώνει την έντονη πνευματική και πολιτισμική δραστηριότητα στην εν λόγω περιοχή.

Λίγα χρόνια αργότερα, το έτος 1835, το όνομά του εντοπίζεται σε κατάλογο συνδρομητών μουσικού βιβλίου, την έκδοση του οποίου υποστηρίζει μαζί με άλλους συνδρομητές από το Μυριόφυτο.[30] Στα μέσα του 19ου αιώνα, ο Ζαχαρίας Φωτιάδης υπηρετούσε στη Σηλυβρία της Ανατολικής Θράκης ως δάσκαλος· μάλιστα, σε κατάλογο

[23] Βλ. περισσότερα στο: Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Η μουσική Μεταρρύθμιση του 1814 και η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία, ομιλία στην ειδική επετειακή εκδήλωση του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Κωνσταντινούπολη, 2 Νοεμβρίου 2014*, Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 2014, διαθέσιμο στο: https://e-kere.gr (τελευταία πρόσβαση: 30.3.2023).

[24] Βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας*, τ. Α΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, σ. 229-231, 240 και 259-258.

[25] Για την ανάπτυξη της Ψαλτικής Τέχνης στην Ανατολική Θράκη, βλ. Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας, «Η Ψαλτική Τέχνη στην Θράκη, 15ος-19ος αι. (Συνοπτική προσέγγιση)», στο: Αθανάσιος Αν. Αγγελόπουλος (επιμ.), *Θράκη: Ιστορία – Πολιτισμός – Τέχνη*, τ. Β΄, Ελληνική Εθνική Γραμμή, Αθήνα 2011, σ. 188-211. Βλ. επίσης Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, «Ψαλτικές Οικογένειες, Α΄: Οι Ραιδεστηνοί», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Β΄, εκδ. Άθως, Αθήνα 2014, σ. 53-107, και Δήμος Παπατζαλάκης, *Οι μεταβυζαντινοί μελουργοί της Ανατολικής Θράκης και το έργο τους*, μεταπτυχιακή εργασία, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2011.

[26] Βλ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα…*, ό.π., σ. 258.

[27] Ο συγκεκριμένος Ζαφείριος περιλαμβάνεται μεταξύ των συνδρομητών του *Δοξασταρίου* που εκδόθηκε στο Βουκουρέστι το έτος 1820. Ο πλήρης τίτλος έχει ως εξής: *Σύντομον Δοξαστάριον τοῦ ἁοιδίμου Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, μεταφρασθὲν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον τῆς Μουσικῆς τῶν Μουσικολογιωτάτων Διδασκάλων τοῦ νέου Συστήματος. Ἤδη εἰς φῶς ἀχθὲν ἀναλώμασι τῶν Ἐκδοτῶν*, ἐν τῷ τοῦ Βουκουρεστίου νεοσυστάτῳ Τυπογραφείῳ, 1820.

[28] Ο πλήρης τίτλος έχει ως εξής: *Νέον Ἀναστασιματάριον, μεταφρασθὲν κατὰ τὴν νεοφανῆ μέθοδον τῆς μουσικῆς ὑπὸ τῶν ἐν Κωνσταντινουπόλει μουσικολογιωτάτων διδασκάλων καὶ ἐφευρετῶν τοῦ νέου μουσικοῦ συστήματος, νῦν πρῶτον εἰς φῶς ἀχθὲν διὰ τυπογραφικῶν χαρακτήρων τῆς μουσικῆς, ἐπὶ τῆς θεοστηρίκτου ἡγεμονίας τοῦ ὑψηλοτάτου ἡμῶν αὐθέντου πάσης Οὐγγροβλαχίας κυρίου κυρίου Ἀλεξάνδρου Νικολάου Σούτσου Βοεβόδα, ἀρχιερατεύοντος τοῦ πανιερωτάτου Μητροπολίτου Οὐγγροβλαχίας κυρίου Διονυσίου, ἐκδοθὲν σπουδῇ μὲν ἐπιπόνῳ τοῦ μουσικολογιωτάτου κυρίου Πέτρου τοῦ Ἐφεσίου, φιλοτίμῳ δὲ προκαταβολῇ τοῦ πανευγενεστάτου ἄρχοντος μεγάλου Βορνίκου κυρίου Γρηγορίου Μπαλλιάνου*, ἐν τῷ τοῦ Βουκουρεστίου νεοσυστάτῳ τυπογραφείῳ, 1820.

[29] Για τις πρώτες εκδόσεις βιβλίων βυζαντινής μουσικής, βλ. ενδεικτικά: Γεώργιος Γ. Λαδάς, *Τα πρώτα τυπωμένα βιβλία Βυζαντινής Μουσικής*, Γκαλερί Κουλτούρα, Αθήνα 1978· Στάθης, *Τα πρωτόγραφα…*, ό.π., σ. 262-267· Γιαννόπουλος, *Πέτρου Μανουήλ Εφεσίου…*, ό.π., σ. ιζ΄-κα΄.

[30] Το όνομα του Φωτιάδη περιλαμβάνεται στον κατάλογο συνδρομητών του *Καλοφωνικού Ειρμολογίου*, το οποίο εκδόθηκε το έτος 1835. Βλ. περισσότερα παρακάτω.

συνδρομητών μουσικού βιβλίου αναφέρεται ως «Σχολάρχης είς Σηλημβρίαν» (sic).[31] Έτσι, γίνεται γνωστό ότι ο Ζαχαρίας, εκτός από ψάλτης, άσκησε και το επάγγελμα του δασκάλου σε διάφορες περιοχές, κυρίως της Ανατολικής Θράκης αλλά και της Κωνσταντινούπολης.

Την ίδια περίοδο, ο Ζαχαρίας δίδασκε την Ψαλτική στον γιο του Κωνσταντίνο, όπως δηλώνεται σε ιδιόγραφο σημείωμα του υιού του: «Τῷ 1850 7βρίου 27 ἄρχιζα παραδίδε- / σθαι τὴν μουσικὴν τακτικῶς παρὰ τῷ / πατρί μοι, ἀρξάμενος ἐκ τῶν κοινωνικῶν / τοῦ Δανιήλ. / Ἐν Σηλυμβρίᾳ / Κωνσταντίνος Ζαχαριάδης».[32] Η συγκεκριμένη σημείωση μεταφέρει την πληροφορία για τακτική παρακολούθηση μαθημάτων Ψαλτικής από τον Κωνσταντίνο με δάσκαλο τον πατέρα του, Ζαχαρία, γεγονός που αναδεικνύει τον Ζαχαρία, εκτός από ψάλτη, και σε μουσικοδιδάσκαλο. Ένα άλλο σημείο το οποίο αξίζει να σχολιαστεί είναι αυτό της ψαλτικής ύλης την οποία διδασκόταν ο Κωνσταντίνος ως μαθητής και η οποία σχετίζεται με τα Κοινωνικά του Δανιήλ Πρωτοψάλτου.[33] Το γεγονός ότι ο Κωνσταντίνος διδάσκεται το 1850 την ύλη των «Κοινωνικών» υποδεικνύει αδιαμφισβήτητα ότι κατείχε ήδη ικανοποιητικό υπόβαθρο γνώσεων, καθώς τα «Κοινωνικά» αποτελούν μαθήματα της Ψαλτικής τα οποία απαιτούν τόσο την γνώση όσο και την τέχνη για την εκτέλεσή τους.[34] Επιπλέον, επιβεβαιώνεται η χρήση της σειράς των Κοινωνικών του Δανιήλ ως μέρος της διδακτέας ύλης για την εκμάθηση της Ψαλτικής Τέχνης.

Για το επόμενο χρονικό διάστημα και μέχρι το έτος 1863, το πεδίο δραστηριότητας του Φωτιάδη θα πρέπει να οριστεί μεταξύ Ανατολικής Θράκης και Κωνσταντινούπολης,[35] όπως προκύπτει κυρίως από αναφορές του ονόματός του σε καταλόγους συνδρομητών μουσικών βιβλίων. Το 1863 ο Ζαχαρίας προήχθη σε «Πρωτοψάλτη», λαμβάνοντας το αντίστοιχο οφίκιο από τον γέροντα μητροπολίτη Κυζίκου Νικόδημο (1861-1900),[36] και τιτλοφορούταν πλέον «Ζαχαρίας Πρωτοψάλτης Δαρδανελλίων» ή και «Ζαχαρίας Φωτιάδης Πρωτοψάλτης».[37] Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι ο μητροπολίτης Νικόδημος παρουσιάζεται ως «ἐγκρατὴς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ εὐδόκιμος τῆς ψαλμωδίας ἐκτελεστής»,[38] γεγονός που δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην επιλογή του για την προαγωγή του Ζαχαρία Φωτιάδη σε πρωτοψάλτη.

Το 1865 ήταν έτος συνεχών μετακινήσεων για τον Φωτιάδη. Σύμφωνα με ιδιόγραφα σημειώματά του,[39] στις 22 Μαΐου 1865 έφτασε στην Κωνσταντινούπολη από τα Δαρδανέλλια, όπου ήταν εγκατεστημένος το προηγούμενο διάστημα. Δέκα ημέρες αργότερα, στις 2 Ιουνίου 1865, μετέβη στην Καλλικράτεια προκειμένου να απασχοληθεί ως αλληλοδιδάσκαλος και ψάλτης. Από την συγκεκριμένη αναφορά γίνεται γνωστή η πρακτική της παράλληλης απασχόλησης ως δασκάλου και ψάλτη, η οποία μαρτυρείται και σε άλλες περιοχές του οθωμανοκρατούμενου ελληνισμού,[40] ενώ

[31] Η συγκεκριμένη πληροφορία αντλείται από τον κατάλογο συνδρομητών του *Σύντομου Δοξασταρίου* του Πέτρου Πελοποννησίου, το οποίο εκδόθηκε και κυκλοφόρησε τη διετία 1849-1850. Βλ. περισσότερα παρακάτω.

[32] Βλ. Παράρτημα, σημείωμα 1.β.2.

[33] Για τον Δανιήλ Πρωτοψάλτη, βλ. Χαλδαιάκης, «Δανιήλ πρωτοψάλτης (†1789)…», ό.π., και Δημήτριος Λάσκος, *Ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης. Βίος και έργο*, μεταπτυχιακή εργασία, Α.Π.Θ., Τρίκαλα 2010.

[34] Για τα Κοινωνικά, βλ. Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *Λατρεία και μουσική στο Βυζάντιο*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ακαδημαϊκό έτος 2015-2016, σ. 27-29.

[35] Σύμφωνα με ιδιόγραφο σημείωμα του Ζαχαρία Φωτιάδη, το έτος 1856 συστήθηκε ο γιος του Ξενοφών στο κατάστημα του κ. Μιχαλάκη, χωρίς να γίνονται γνωστές περαιτέρω πληροφορίες για το είδος και την έδρα του καταστήματος. Βλ. Παράρτημα, σημείωμα 1.γ.1.

[36] Για τον μητροπολίτη Κυζίκου Νικόδημο, βλ. Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Η σύγχρονος ιεραρχία της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, Τυπογραφείον Αλεξ. Παπαγεωργίου, Αθήναι 1895, σ. 557-591.

[37] Βλ. Παράρτημα, σημειώματα 1.γ.2 και 1.γ.3.

[38] Βλ. Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 558.

[39] Βλ. Παράρτημα, σημειώματα 1.γ.2, 1.γ.3 και 1.γ.4.

[40] Βλ. Ιωάννης Δ. Μοσχόπουλος, «Τα Ρουμλουκιώτικα, Το σχολείο του Γιδά το 1906», *Χρονικά Ιστορίας & Πολιτισμού Νομού Ημαθίας* 40, Ιανουάριος – Απρίλιος 2020, σ. 103-109: 106.

παράλληλα αποδεικνύει και την κατοχή γνώσεων Ψαλτικής από τους συγκεκριμένους δασκάλους. Λίγους μήνες αργότερα, στις 10 Νοεμβρίου 1865, ο Φωτιάδης μετέβη και πάλι από τα Δαρδανέλλια στην Κωνσταντινούπολη, αυτή την φορά οικογενειακώς. Με βάση το εν λόγω σημείωμα γίνεται γνωστή η ύπαρξη οικογένειας, η οποία παρέμεινε εγκατεστημένη στα Δαρδανέλλια για όσο διάστημα ο ίδιος βρέθηκε αρχικά στην Κωνσταντινούπολη και κατόπιν στην Καλλικράτεια. Η ζωή της οικογένειας Φωτιάδη συνεχίστηκε στην Κωνσταντινούπολη,[41] τουλάχιστον μέχρι το έτος 1875, οπότε εντοπίζεται η τελευταία ιδιόχειρη γραπτή μαρτυρία, σύμφωνα με την οποία ο Φωτιάδης βρισκόταν στο Μακροχώρι της Κωνσταντινούπολης.[42]

Ο Ζαχαρίας Φωτιάδης ως συνδρομητής και κάτοχος μουσικών βιβλίων

Πέρα από τις πληροφορίες που προκύπτουν από τα ιδιόγραφα σημειώματα, τα οποία εντοπίστηκαν στα μουσικά βιβλία του Ζαχαρία Φωτιάδη, μαρτυρίες για τον ίδιο αποτελούν και οι καταγραφές του ονόματός του στους καταλόγους συνδρομητών μουσικών βιβλίων, από τις οποίες πιστοποιούνται η συμμετοχή και η οικονομική εισφορά του στις συγκεκριμένες εκδόσεις,[43] καθώς και άλλα δευτερεύοντα στοιχεία που σχετίζονται με ζητήματα προσωπογραφικά, όπως π.χ. η τεκμηρίωση της καταγωγής και της ιδιότητάς του, ο τόπος από όπου συνδράμει στην κάθε έκδοση, ο αντίστοιχος χρόνος κ.ά.

Όπως διαπιστώνεται, ο Ζαχαρίας Φωτιάδης συνέδραμε σε μουσικές εκδόσεις οι οποίες κυκλοφόρησαν από το έτος 1835 και εξής. Αρχικά, εντοπίζεται στον κατάλογο συνδρομητών του *Καλοφωνικού Ειρμολογίου* του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, το οποίο εκδόθηκε από την τυπογραφία των Κάστρο το έτος 1835.[44] Στην έκδοση αυτή συμμετέχει μαζί με άλλους συνδρομητές από την – γειτονική στον τόπο καταγωγής του – περιοχή του Μυριόφυτου, ενώ στον κατάλογο αναφέρεται ως «Ὁ Ἐντιμότατος Λαμπαδάριος κυρ Ζαχαράκης Περιστασινός» (sic). Η αναφορά του οφικίου του λαμπαδαρίου που συνοδεύει το όνομά του στον κατάλογο συνδρομητών, πέραν της επιβεβαίωσης που προσδίδει στην ιδιόγραφη μαρτυρία του Ζαχαρία περί του λειτουργικού αξιώματός του, υποδηλώνει την αναγνωρισιμότητα και την αποδοχή που αυτός απολάμβανε στους ψαλτικούς κύκλους της εποχής του.

Λίγα χρόνια αργότερα, το έτος 1842, ο πρωτοψάλτης Ιωάννης εξέδωσε από την τυπογραφία Χ. Ιωακείμ και Δ. Ιωάννου το μουσικό βιβλίο *Σύνοψις Καλοφωνικῶν Εἱρμῶν*.[45] Στον κατάλογο συνδρομητών, μεταξύ των προερχομένων από την Κωνσταντινούπολη,

[41] Σύμφωνα με ιδιόγραφο σημείωμα, το έτος 1869 ο Ζαχαρίας Φωτιάδης παύτηκε από τον Γενί-Μαχαλά άνευ αιτίας. Βλ. Παράρτημα, σημείωμα 1.γ.5.

[42] Βλ. Παράρτημα, σημείωμα 3.α.1.

[43] Περί των συνδρομητών μουσικών βιβλίων, βλ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα…*, ό.π., σ. 270-271· Λυκούργος Αγγελόπουλος, «Σχόλια για τους συνδρομητές των μουσικών βιβλίων», *Ιεροψαλτικά Νέα* 158, Ιούλιος 1977, σ. 3· Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας, «Χορηγοὶ καὶ Συνδρομητὲς ὡς βασικοὶ παράγοντες ἀνάπτυξης τῆς Μουσικῆς Τυπογραφίας – ἡ περίπτωση τῶν ἐκδόσεων τοῦ Βουκουρεστίου (1820)», εισήγηση στο Η΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό: «Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», Αθήνα, 15-18 Δεκεμβρίου 2021 (αδημοσίευτη).

[44] Ο πλήρης τίτλος έχει ως εξής: *Εἰρμολόγιον Καλοφωνικόν, μελοποιηθὲν παρὰ διαφόρων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων διδασκάλων, μεταφρασθὲν δὲ είς τὴν νέαν τῆς μουσικῆς μέθοδον καὶ μετὰ πάσης ἐπιμελείας διορθωθὲν παρὰ τοῦ ἑνὸς τῶν τριῶν διδασκάλων τῆς ῥηθείσης μεθόδου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν είς τύπον παρὰ Θεοδώρου Π. Παράσχου Φωκ[α]έως, ἐπιστασίᾳ τοῦ αὐτοῦ, ἀναλώμασι δὲ τοῦ τε ἰδίου καὶ τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν*, ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τῆς τυπογραφίας Κάστρου είς Γαλατᾶν, ᾳωλε΄ [1835].

[45] Ο πλήρης τίτλος έχει ως εξής: *Σύνοψις Καλοφωνικῶν Εἱρμῶν μετὰ τῶν κρατημάτων αὐτῶν Χερουβικῶν τε καὶ Κοινωνικῶν τῆς εὐδομάδος μετὰ τῆς Νεκρωσίμου ἀκολουθίας καὶ τοῦ Ἀσματικοῦ αὐτῆς καὶ ὠδαὶ πατριαρχῶν μελισθέντων παρὰ διδασκάλων παλαιῶν τε καὶ νέων, νῦν πρῶτον είς τύπον ἐκδοθὲν παρὰ Ἰωάννου λαμπαδαρίου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἀναλώμασιν ἰδίοις καὶ τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν*, ἐκ τῆς τυπογραφίας Χ. Ἰωακεὶμ καὶ Δημητρίου Ἰωάννου, 1842.

περιλαμβάνεται και ο «Ζαχαρίας Φωτιάδης Περιστασινός Μ.», με το γράμμα «Μ» να υποδηλώνει μάλλον την ιδιότητα του μουσικού. Επιπλέον, η συμπερίληψη του Ζαχαρία μεταξύ των συνδρομητών από την Κωνσταντινούπολη υποδηλώνει, ενδεχομένως, ότι κατά την περίοδο εκείνη τούτος δραστηριοποιείτο στο συγκεκριμένο κέντρο, χωρίς όμως αυτό να είναι και απαραίτητο, καθώς σε πολλές περιπτώσεις συνδρομητές από γειτονικές περιοχές εντάσσονται στους καταλόγους των όμορων αστικών κέντρων.[46]

Κατά τη διετία 1849-1850 επανεκδόθηκε το δίτομο *Δοξαστάριον* του Πέτρου Πελοποννησίου, σε εξήγηση Γρηγορίου Πρωτοψάλτου.[47] Μεταξύ των εκ Κωνσταντινουπόλεως συνδρομητών, που περιλαμβάνονται στον β΄ τόμο του έργου, εντοπίζεται και ο «Ζαχαρίας Σχολάρχ[ης] είς Σηλημβρίαν έκ Περιστάσεως». Η σπουδαιότητα της παρούσας αναφοράς έγκειται στο γεγονός ότι αυτή αφενός μεταφέρει την πληροφορία περί της σχολαρχίας του Ζαχαρία στη Σηλυβρία και αφετέρου επιβεβαιώνει την ιδιόγραφη σημείωση του υιού του Κωνσταντίνου για την εκεί παρουσία της οικογένειάς του.

Το 1859 ο Κυριάκος Φιλοξένης εξέδωσε στην Κωνσταντινούπολη το *Θεωρητικὸν Στοιχειῶδες τῆς Μουσικῆς* από την τυπογραφία του Σ. Ιγνατιάδη.[48] Τα ονόματα των Ζαχαρία Φωτιάδη και του υιού του, Κωνσταντίνου Ζαχαριάδη, περιλαμβάνονται στον κατάλογο συνδρομητών του Κερεμίτ Μαχαλά με την ένδειξη «Μ» που, όπως προαναφέρθηκε, υποδηλώνει μάλλον την μουσική ιδιότητα των προσώπων.

Τέλος, σημειώνεται ότι το όνομα «Ζαχαρίας», συνοδευόμενο από την ιδιότητα του δασκάλου ή του ψάλτη, εντοπίστηκε και στους καταλόγους συνδρομητών της *Μουσικής Πανδέκτης* (1850-1851)[49] και του *Εγκολπίου* (1866-1867)[50] του Αλεξάνδρου Φωκαέως, χωρίς όμως να μπορούν να ταυτιστούν τα εν λόγω πρόσωπα με τον υπό εξέταση

[46] Βλ. αμέσως παρακάτω, όπου ο Ζαχαρίας, αν και βρίσκεται στη Σηλυβρία, όπου υπηρετεί ως σχολάρχης, εντάσσεται στον κατάλογο συνδρομητών από την Κωνσταντινούπολη.

[47] Ο πλήρης τίτλος έχει ως εξής: *Δοξαστάριον περιέχον τὰ δοξαστικὰ ὅλων τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν τῶν τε ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ τοῦ τε Τριῳδίου καὶ Πεντηκοσταρίου μελοποιηθὲν παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου ἐξηγηθὲν δὲ παρὰ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Νῦν δεύτερον ἐκδοθὲν εἰς τύπον μετὰ προσθήκης νεωτέρων δεκατριῶν Καλοφωνικῶν Εἱρμῶν μετὰ τῶν Ἀντιφώνων τῆς Μεγάλης Πέμπτης παρὰ Θεοδώρου Π. Παράσχου Φωκ[α]έως ἐπιστασίᾳ τοῦ αὐτοῦ ἀναλώμασι δὲ τοῦ τε ἰδίου τῶν ἀδελφῶν Κάστρων καὶ τῶν Φιλομούσων Συνδρομητῶν*, τόμος πρῶτος, ἐν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Ν. Δ. Κάστρου, 1849. Ο δεύτερος τόμος κυκλοφόρησε το έτος 1850. Βλ. Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής. Περίοδος Α΄ (1820-1899)*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 101-102.

[48] Ο πλήρης τίτλος έχει ως εξής: *Θεωρητικὸν Στοιχειῶδες τῆς Μουσικῆς. Κατὰ τὸν κανονισμὸν τῶν τριῶν Διδασκάλων τοῦ νέου συστήματος, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος καὶ Χρυσάνθου Προύσης. Περιέχον τὴν ἀνάλυσιν τῶν Μουσικῶν Κανόνων, τὴν γέννησιν τῶν Τόνων, τὴν ἐφαρμογὴν τῶν Κλιμάκων, τὰς διαιρέσεις τῶν Ἤχων, τὴν ἀναπλήρωσιν τῆς Κλίμακος τοῦ Β΄ Ἤχου, τὸ Ποσὸν καὶ Ποιόν, τὰ παραδείγματα τῆς Μελοποιίας, τῆς Μετροφωνίας, καὶ τὰ σημαδόφωνα τοῦ παλαιοῦ συστήματος, κτλ. Συναρμολογηθὲν καὶ συνταχθὲν ὑπὸ Κυριακοῦ Φιλοξένους τοῦ Ἐφεσιομάγνητος. Ἐκδίδεται νῦν τὸ πρῶτον κατ' ἔγκρισιν μὲν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας τῇ ἀδεία δὲ τοῦ Α. Ὑπουργείου τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως. Δαπάνῃ τοῦ φιλομούσου Κ. Ἀθανασίου Ἀγγελίδου τοῦ Σερραίου*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις, Σ. Ἰγνατιάδου, 1859.

[49] Ο πλήρης τίτλος έχει ως εξής: *Πανδέκτη τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνῳδίας τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, ἐκδοθεῖσα ὑπὸ Ἰωάννου λαμπαδαρίου καὶ Στεφάνου Α΄ δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, τόμος 1, περιέχων τὰ μαθήματα τοῦ ἑσπερινοῦ*, ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ πατριαρχικοῦ τυπογραφείου, ᾳων΄ [1850].

[50] Ο πλήρης τίτλος έχει ως εξής: *Ἱεροψάλτου Ἐγκόλπιον περιέχον Ἅπασαν τὴν Ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον Ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως, μετά τινων Καλοφωνικῶν Εἱρμῶν ἐν τῷ τέλει. Ἐκδίδεται τὸ πρῶτον εἰς τόμους Δύο δαπάνῃ Μωϋσῇ δὲ Κάστρου. Ἐπιμελῶς δὲ διορθωθὲν παρὰ Ἀλεξάνδρου Φωκαέως ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς αὐτοῦ Παναγιότητος καὶ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου. Τόμος πρῶτος*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Μωϋσῇ δὲ Κάστρου, ὁδὸς Μπιλιούρ, ἀρ. 4, 1866. Τελικά το *Ἐγκόλπιον* εκδόθηκε σε τρεις τόμους, κατά τα έτη 1866-1867· ο δεύτερος και ο τρίτος τόμος εκδόθηκαν το έτος 1867. Βλ. Χατζηθεοδώρου, ό.π., σ. 146-147.

Ζαχαρία Φωτιάδη. Έτσι, στην μεν *Μουσική Πανδέκτη* εντοπίζεται το όνομα του «Ζαχαρία άλληλοδ[ιδασκάλου] είς Σμύτην», στο δε *Εγκόλπιον* το όνομα «Ζαχαρίας Βυζάντιος προεστῶς αὐτόθι», όπου «αὐτόθι» νοείται η κοινότητα των Τατατούλων, αφού το όνομα περιλαμβάνεται στον κατάλογο συνδρομητών της εν λόγω κοινότητας. Με βάση τα παραπάνω, ο Φωτιάδης δεν μπορεί να ταυτιστεί με κανένα από τα δύο προαναφερόμενα πρόσωπα, καθώς στην πρώτη περίπτωση δεν γίνεται γνωστή η καταγωγή του εκ Περιστάσεως, όπως συνηθιζόταν, και δεν έχουμε άλλη πληροφορία που να τον θέλει αλληλοδιδάσκαλο στην Σμύτη, ενώ στην δεύτερη περίπτωση η καταγωγή του Ζαχαρία από το Βυζάντιο, δηλαδή από την Κωνσταντινούπολη, μάλλον απομακρύνει το ενδεχόμενο να πρόκειται για τον Περιστασηνό Ζαχαρία, ο οποίος επίσης διαβιούσε στην Κωνσταντινούπολη την ίδια περίοδο.

Από την αναφορά των παραπάνω τίτλων μουσικών βιβλίων γίνεται αντιληπτό ότι ο Ζαχαρίας Φωτιάδης ενδιαφερόταν για την Ψαλτική Τέχνη, καθώς και για την πρόοδο του ιδίου και των μαθητών του σε αυτήν· για τον λόγο αυτό συμμετείχε ως συνδρομητής στις παραπάνω εκδόσεις. Πέραν των ανωτέρω τίτλων, η βιβλιοθήκη του περιελάμβανε και άλλα μουσικά βιβλία, ακόμα και παλαιότερα. Το συγκεκριμένο στοιχείο προκύπτει από ιδιόγραφο σημείωμά του σε έντυπα της συλλογής Βελλάς. Τα σημειώματα αναφέρουν «ἐκ τῶν τοῦ Ζαχαρίου λαμπαδαρίου», «ἐκ τῶν τοῦ Ζαχαρίου λαμπαδαρίου Περιστασηνοῦ» και «Ζαχαρίας Φωτιάδης…» και εντοπίζονται στα μουσικά βιβλία της συλλογής α) *Ταμεῖον Ἀνθολογίας* (1824), β) *Εἱρμολόγιον Καλοφωνικόν* (1835), στο οποίο συμμετείχε και ως συνδρομητής, και γ) *Μουσική Κυψέλη* (1857), αντίστοιχα.

Με βάση τα παραπάνω, είναι δυνατόν να σκιαγραφήσουμε το μουσικό προφίλ του Ζαχαρία Φωτιάδη. Όπως προκύπτει, ο Ζαχαρίας μελετούσε και δίδασκε μαθήματα και εξηγήσεις των τριών δασκάλων και των πρωτοψαλτών και λαμπαδαρίων της ΜΧΕ, του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Αυτό υποδεικνύει ότι γαλουχήθηκε μουσικά στο συγκεκριμένο κλίμα, το οποίο και μετέδωσε μέσα από τη διδασκαλία τόσο στον γιο του όσο και σε άλλους μαθητές που βρέθηκαν κοντά του στις διάφορες περιοχές όπου υπηρέτησε ως δάσκαλος. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι το όνομά του δεν εντοπίστηκε σε κανέναν κατάλογο συνδρομητών μουσικού βιβλίου εκτός του κλίματος του Οικουμενικού Πατριαρχείου, γεγονός που υποδεικνύει ότι δεν επηρεάστηκε από τις ποικίλες προσπάθειες εισαγωγής νέων μουσικών συστημάτων ή εφαρμογής νεοτερισμών, οι οποίες έλαβαν χώρα κατά τον 19ο αιώνα.

Συμπεράσματα

Στην παραπάνω εργασία παρουσιάστηκε η οικογένεια του πρωτοψάλτη Ζαχαρία Φωτιάδη μέσω της μικροϊστορικής ανάλυσης, αντλώντας υλικό από τη μικρή συλλογή των παλαίτυπων μουσικών βιβλίων που ανήκουν στην βιβλιοθήκη της Βελλάς. Βασικό υλικό αποτέλεσαν τα χειρόγραφα σημειώματα που περιλαμβάνονται σε ορισμένα από τα μουσικά βιβλία, τα οποία μαρτυρούν την παρουσία και τη δραστηριότητα του Ζαχαρία Φωτιάδη στον χώρο της Ψαλτικής Τέχνης κατά τον 19ο αιώνα. Όπως γίνεται αντιληπτό από όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, αναδεικνύονται στοιχεία για την όχι ιδιαιτέρως γνωστή τοπική ψαλτική παράδοση, αυτήν των Δαρδανελλίων, αφού ο παρουσιαζόμενος Ζαχαρίας Φωτιάδης έφερε το οφίκιο του «Πρωτοψάλτη Δαρδανελλίων» και παράλληλα ασκούσε τα επαγγέλματα τόσο του δημοδιδασκάλου όσο και του δασκάλου της Ψαλτικής Τέχνης, όχι μόνο στον τόπο καταγωγής του και πέριξ αυτού αλλά και σε άλλες περιοχές της Ανατολικής Θράκης και στην Κωνσταντινούπολη, όπου δραστηριοποιήθηκε. Η εν λόγω τοπική ψαλτική παράδοση δεν θα πρέπει να θεωρηθεί αυτόνομη αλλά ως άμεσα σχετιζόμενη με την ευρύτερη παράδοση της Ανατολικής Θράκης και της Κωνσταντινούπολης. Επιπλέον, αναδεικνύονται στοιχεία για την

διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης κατά την εν λόγω περίοδο, την εφαρμοζόμενη διδακτέα ύλη, το ιεροψαλτικό λειτούργημα και τον συσχετισμό του με το επάγγελμα του δημοδιδασκάλου.

Από τα παραπάνω προκύπτει το συμπέρασμα ότι τα μουσικά βιβλία, τόσο μέσα από την ύλη που περιέχεται σε αυτά όσο και μέσα από τα χειρόγραφα σημειώματα, τις μουσικές καταγραφές κ.ά., αποτελούν φορείς μετάδοσης στοιχείων πολιτισμού και, ως εκ τούτου, ανήκουν και αυτά στο πλούσιο πολιτιστικό απόθεμα της Ψαλτικής Τέχνης. Η παραπάνω θέση επιτείνεται σε περιπτώσεις όπως η συγκεκριμένη, όπου μουσικά βιβλία μεταφέρθηκαν εξαιτίας ιστορικών γεγονότων (πολιτικών, κοινωνικών, στρατιωτικών κ.ά.) από τόπου εις τόπον, οπότε μπορεί να γίνει λόγος για την μεταφορά στοιχείων του μουσικού πολιτισμού της Μικράς Ασίας και της Κωνσταντινούπολης, και ειδικότερα στοιχείων της ψαλτικής παράδοσης των προσφύγων, στην ηπειρωτική Ελλάδα και συγκεκριμένα σε περιοχές της Μακεδονίας και της Ηπείρου, όπου τελικά εγκαταστάθηκαν οι πρόσφυγες και κατέληξε το εν λόγω πολιτισμικό υλικό. Το γεγονός της μεταφοράς των συγκεκριμένων τεκμηρίων από τη Μικρά Ασία στην ηπειρωτική Ελλάδα πιστοποιείται από τις στρογγυλές σφραγίδες που φέρουν στις σελίδες τίτλου, οι οποίες αναγράφουν περιμετρικά «ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΑΝΤΑΛΛΑΓΗΣ – ΘΕΣ/ΝΙΚΗ» και στο κέντρο «ΕΛΛΗΝΙΚΗ / ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ».[51] Έτσι, τα μουσικά βιβλία φέρουν σε επαφή τον σύγχρονο άνθρωπο με την ψαλτική παράδοση των προσφύγων, υποδεικνύουν τις επιλογές και το ρεπερτόριό τους, αναδεικνύουν πρόσωπα – ψάλτες και μελοποιούς – που προέρχονται ή σχετίζονται με την παράδοσή τους και αποδεικνύουν ότι αυτή είναι κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς τους, την οποία θέλησαν να μεταφέρουν στις νέες εστίες εγκατάστασής τους. Τέλος, τα μουσικά βιβλία αναδεικνύονται σε μέσα μεταφοράς, διατήρησης και διάδοσης της προσφυγικής μνήμης, η οποία, τουλάχιστον το πρώτο διάστημα από την εγκατάσταση των προσφύγων, διατηρήθηκε μέσα από στοιχεία πολιτισμού και λαογραφίας, όπως τα θρησκευτικά έθιμα, η μουσική, τμήμα της οποίας είναι η Ψαλτική, ο χορός, τα τραγούδια, οι αφηγήσεις – με λίγα λόγια, μέσα από την νοσταλγική αναβίωση του παρελθόντος.[52]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ[53]

1. *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, έτος έκδοσης 1824, τόμος Β΄

α) Στη σελίδα τίτλου σφραγίδες και σημειώματα:
   1. Σημείωμα με μελάνι: «Ἐκ τῶν τοῦ Ζαχαρίου».

β) Σε λευκή σελίδα μετά το πέρας των συνδρομητών του βιβλίου, σημειώματα δια μελάνης:
   1. «Ἐδῶ σιμεῶνω τῶν κερῶν ὅπου / ἐχηρωτωνῆθηκα λαμπαδάριος / παρὰ τοῦ ἀρχιερέος ὀνόματι / Σεραφήμ ἐπῆ ἔτος / 1831 Δεκεμβρίου 12 / ἠμέρα Κυριακή».

[51] Αναλυτικά για το θέμα, βλ. Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας, «Η συλλογή μουσικών παλαιτύπων της τ. Ανώτατης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας (ΑΕΑ) Βελλάς Ιωαννίνων. Τα μουσικά βιβλία ως φορείς μετάδοσης της ψαλτικής παράδοσης των προσφύγων», στο: Πανελλήνιο Συνέδριο «Ο προσφυγικός κόσμος στην Ελλάδα μετά τη συνθήκη της Λωζάννης: Ιστορία, Εκπαίδευση, Πολιτισμός – Μνήμη», Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Φλώρινα, 17-19 Μαρτίου 2023 (υπό έκδοση στα πρακτικά του συνεδρίου).

[52] Ελένη Δημητροπούλου, *Προσφυγική μνήμη και μνημεία του προσφυγικού ελληνισμού στην Αττική*, μεταπτυχιακή εργασία, Ε.Α.Π., [χ.τ.], 2022, σ. 16.

[53] Στο Παράρτημα δημοσιεύονται τα χειρόγραφα σημειώματα που εντοπίστηκαν στις σελίδες των μουσικών παλαιτύπων που καταγράφηκαν στη συλλογή της τ. ΑΕΑ Βελλάς Ιωαννίνων και σχετίζονται με τον πρωτοψάλτη Ζαχαρία Φωτιάδη και την οικογένειά του, καθώς και σχετικό φωτογραφικό υλικό.

2. «Τῷ 1850 7βρίου 27 ἄρχιζα παραδίδε- / σθαι τὴν μουσικὴν τακτικῶς παρὰ τῷ / πατρί μοι, ἀρξάμενος ἐκ τῶν κοινωνικῶν / τοῦ Δανιήλ. / Ἐν Σηλυμβρίᾳ / Κωνσταντίνος Ζαχαριάδης».

γ) Σε λευκή σελίδα προ του οπισθόφυλλου, σημειώματα δια μελάνης:
1. «Ἐνθύμησις / 1856, Ἰουνίου 5 ἡμέραν Τρίτη / ἐσυστήθη ὁ Ξενοφῶν εἰς τὸ κατάστημα / τοῦ Κυρίου Μιχαλάκη τουαυτζῆς (sic). / Ζαχαρίας λαμπαδάριος / πατὴρ τοῦ εἰρημένου Ξενο- / φῶντος».
2. «1865 Μαΐου 22, ἡμέραν Σάββατον / ἦλθον εἰς Κωνσταντινούπολιν ἀπὸ Δαρδανέλλια. / Ζαχαρίας Φωτιάδης Πρωτοψάλτης».
3. «1865 Ἰουνίου 2 ἀνεχώρησα ἀπὸ Κωνσταντι- / νούπολιν εἰς Καλλικράτειας Ἀλληλοδιδάσκαλος / καὶ Ψάλτης / Ζαχαρίας Φωτιάδης Πρωτοψάλτης Δαρδανελλίων».
4. «1865: Νοεμβρίου: 10: ἀνεχώρησα ἀπὸ Δαρδανέλλια / φαμηλικὸς καὶ ἤλθαμεν εἰς Κωνσταντινούπολιν Νοεμβρίου 1. / ὁ ἴδιος».
5. «1869, Μαρτίου 26: ἡμέρα Τετάρτη / ὥρα δύο τῆς ἡμέρας μοὶ ἔπαυσαν ἀπὸ τὸν / Γενί Μαχαλᾶν ἄνευ αἰτίας. / ὁ ἴδιος».

δ) Σε λευκή σελίδα προ του οπισθόφυλλου σημείωση σβησμένη, από την οποία διακρίνονται γράμματα και λέξεις: «ὁ γραμμ[ατεὺς] σχ[...] [...] Ζαχαριάδης».

2. *Εἱρμολόγιον Καλοφωνικόν*, έτος έκδοσης 1835

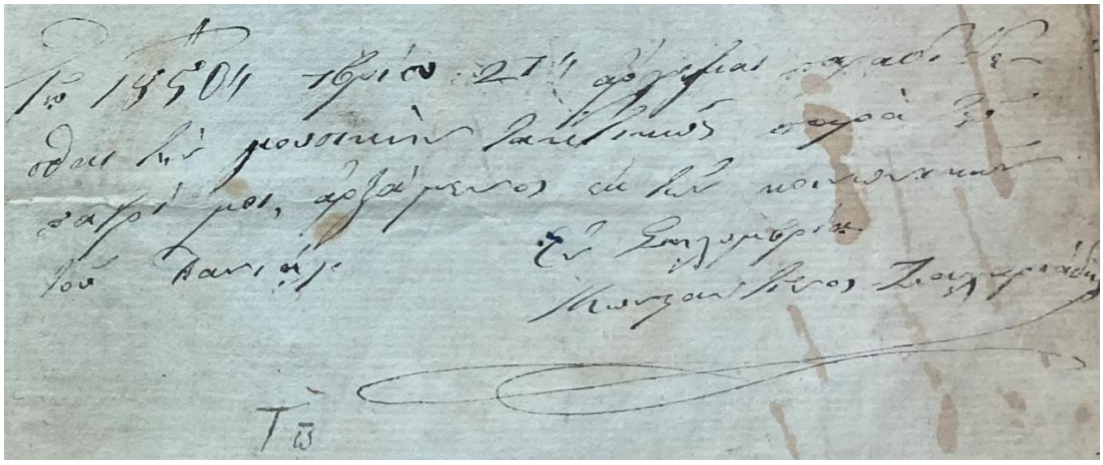
α) Στη σελίδα τίτλου σφραγίδες και σημειώματα:
1. Σημείωμα με μελάνι: «Ἐκ τῶν τοῦ Ζαχαρίου λαμπαδαρίου Περιστασηνοῦ / 1841: Ἰουνίου: 21:».

β) Σε λευκή σελίδα προ του οπισθόφυλλου, σημείωμα δια μελάνης:
1. «1863: Νοεμβρίου: 17: ἡμέρα Κυριακή. Ἐχειροτονήθην Πρωτοψάλτης εἰς Δαρδανέλλια παρὰ τοῦ Σ. Γ. ἁγίου Κυζίκου Κυρίου κ. Νικοδήμου. Ὁ Πρωτοψάλτης Ζαχαρίας: Φωτιάδης».

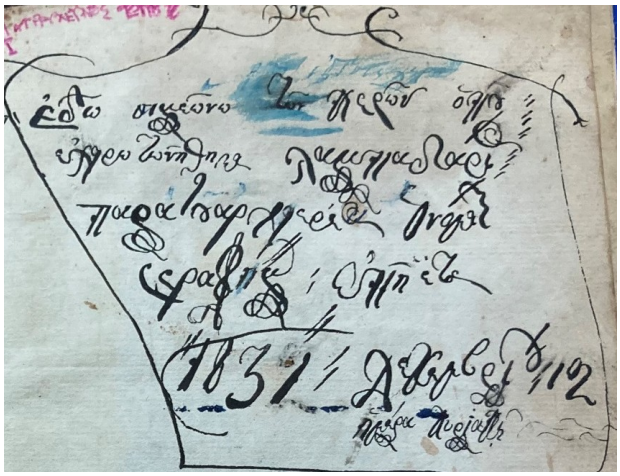
3. *Μουσικὴ Κυψέλη*, έτος έκδοσης 1857, τόμος Β΄

α) Σε λευκή σελίδα στην αρχή του βιβλίου:
1. Σημείωμα δια μελάνης: «Ζαχαρίας Φωτιάδης. Πατὴρ τοῦ Κωστάκη. / Ἐν Μακροχωρίῳ τῇ 23: Μαρτίου. 1875:».

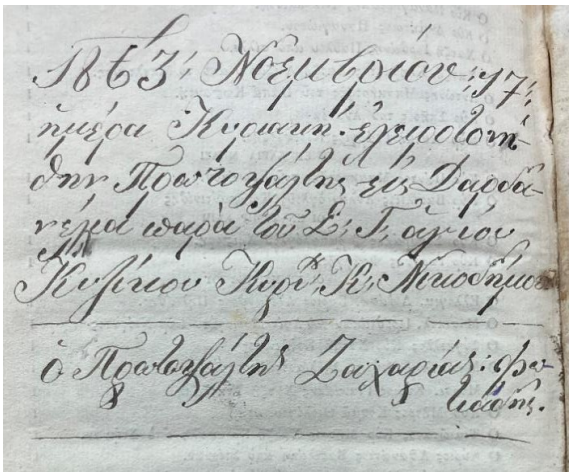
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ



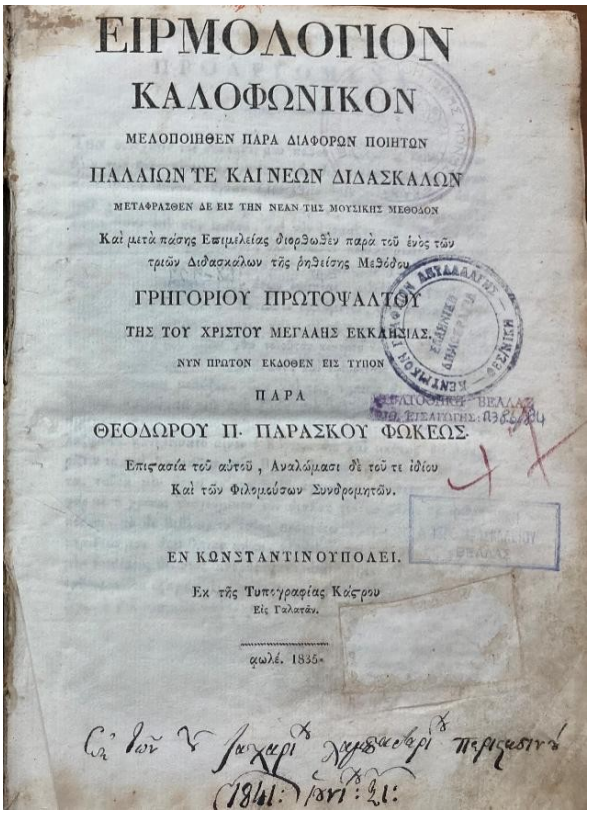
Σημείωμα 1.β.2



Σημείωμα 1.β.1



Σημείωμα 2.β.1



Εξώφυλλο *Καλοφωνικού Ειρμολογίου* (1835) και λεπτομέρεια της σφραγίδας: «ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΑΝΤΑΛΛΑΓΗΣ – ΘΕΣ/ΝΙΚΗ» / «ΕΛΛΗΝΙΚΗ / ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ»

Παράδοση και δημιουργική μετάπλαση στο Νέο Στιχηραρικό μέλος: τα Ιδιόμελα της εορτής της Πεντηκοστής

Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης

Η εορτή της Πεντηκοστής ανήκει στον κύκλο των Δεσποτικών εορτών και η υμνογραφία της παρουσιάζει πλούσιο υλικό ως προς το ειρμολογικό καθώς και το στιχηραρικό γένος μελοποιίας.[1] Ειδικότερα σε σχέση με τον κύκλο των Ιδιομέλων της, η πραγμάτευση θα κινηθεί σε δύο βασικούς άξονες: ο πρώτος περιλαμβάνει την συνθετική-μελοποιητική δημιουργία των Πρωτοψαλτών και Λαμπαδαρίων του Πατριαρχείου και των άμεσων μαθητών τους, κυρίως δημοσιευμένη και σε κάποιες περιπτώσεις αδημοσίευτη, και ο δεύτερος το ζήτημα της επιτέλεσης και ερμηνευτικής προσέγγισης του ψαλλόμενου ρεπερτορίου μέσα στο λειτουργικό πλαίσιο του πατριαρχικού ναού, όπως προκύπτει από τις γραπτές πηγές που είναι διαθέσιμες στην Νέα Μέθοδο της ψαλτικής σημειογραφίας. Το κύριο αυτό γραπτό υλικό περιλαμβάνει το περιεχόμενο των εκδόσεων που πραγματοποιήθηκαν κατά τον ΙΘ΄ αιώνα κυρίως στην Κωνσταντινούπολη και δευτερευόντως στο Βουκουρέστι, καθώς και μερικούς ανεξερεύνητους αδημοσίευτους κώδικες που προέρχονται κυρίως από την «σχολή» του Πρωτοψάλτη Εμμανουήλ.

Α) Η αφετηρία του Νέου Στιχηραρίου και η μελοποίηση των ύμνων της Πεντηκοστής

Το νέο στιχηραρικό γένος μελοποιίας καθιερώνεται κυρίως με την «κατά σύντομο τρόπο»[2] μελοποίηση των Ιδιομέλων της Οκτωήχου και του κινητού και ακινήτου εορτολογικού κύκλου από τον Πέτρο Λαμπαδάριο τον Πελοποννήσιο,[3] τα οποία περιέχονται στις συλλογές του *Αναστασιματαρίου* και του *Δοξασταρίου* του, αντίστοιχα. Το μέλος του Δοξασταρίου έχει εξηγηθεί από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη,[4] και έχει εκδοθεί από τον Πέτρο Εφέσιο στο Βουκουρέστι το έτος 1820[5] και στο Παρίσι από τον

[1] Βλ. Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης, *Οι ύμνοι της εορτής της Πεντηκοστής στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2016.

[2] Βλ. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *Αναστασιματάριον Πέτρου Εφεσίου, Επιτομή, Πρακτικόν μέρος ΙΙ*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου (Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής 3), Άγιον Όρος 2015, σ. ιγ΄.

[3] Βλ. σχετικώς: Βασίλειος Βασιλείου, *Το νέο αργό στιχηραρικό είδος μελοποιίας του ΙΗ΄ αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Θεσσαλονίκη 2008.

[4] Βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, τόμος Β΄, σ. 389.

[5] *Νέον Αναστασιματάριον μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον της μουσικής υπό των εν Κωνσταντινουπόλει μουσικολογιοτάτων Διδασκάλων και εφευρετών του νέου μουσικού Συστήματος, νυν εις πρώτον εις φως αχθέν δια τυπογραφικών χαρακτήρων της Μουσικής, επί της θεοστηρίκτου Ηγεμονίας του Υψηλοτάτου ημών Αυθέντου πάσης Ουγγροβλαχίας Κυρίου Κυρίου Αλεξάνδρου Νικολάου Σούτσου Βοεβόδα, Αρχιερατεύοντος του Πανιερωτάτου Μητροπολίτου Ουγγροβλαχίας Κυρίου Διονυσίου, εκδοθέν σπουδή μεν επιμόνω του μουσικολογιωτάτου κυρίου Πέτρου του Εφεσίου, φιλοτίμω δε προκαταβολή του Πανευγενεστάτου άρχοντος μεγάλου Βορνίκου Κυρίου Γρηγορίου Μπαλλιάνου*, εν τω του Βουκουρεστίου νεοσυστάτω τυπογραφείω, 1820, και *Σύντομον Δοξαστάριον του αοιδίμου Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, μεταφρασθέν κατά την Νέαν Μέθοδον της Μουσικής των Μουσικολογιωτάτων Διδασκάλων του Νέου Συστήματος. Ήδη εις φως αχθέν αναλώμασιν των εκδοτών*,

Θάμυρη κατά το επόμενο έτος,[6] με κάποιες μικρές όμως αποκλίσεις σε σχέση με την προγενέστερη έκδοση του Βουκουρεστίου.[7] Στην συνέχεια έπεται, κατά πάσα πιθανότητα μέσα στην ίδια δεκαετία, η καταγραφή του Μάρκου Δομεστίκου, η οποία παρουσιάζει «διορθωμένο» και επεξεργασμένο κατά την παράδοση του δασκάλου του, Μανουήλ Πρωτοψάλτου, το μέλος της εξήγησης του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου.[8] Τέλος, κατά το έτος 1899 παρουσιάζεται η εξηγητική καταγραφή του Γεωργίου Βιολάκη με την έκδοση του *Δοξασταρίου* του Πέτρου Λαμπαδαρίου από τον ίδιο.[9]

Επίσης, τα υπόλοιπα Ιδιόμελα περιέχονται στην Συλλογή Ιδιομέλων και Απολυτικίων του Μανουήλ Πρωτοψάλτου, σε εξήγηση και έκδοση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα το έτος 1831.[10] Αντίθετα, η μελοποίηση όλων των Ιδιομέλων καθώς και των υπολοίπων ύμνων των Ακολουθιών του κινητού και ακίνητου εορτολογίου διασώζεται σε ένα σώμα στην αρκετά εκτεταμένη ανέκδοτη εργασία του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, η οποία περιέχεται σε ογκωδέστατο αυτόγραφό του κώδικα στην Συλλογή της Βιβλιοθήκης του Κωνσταντίνου Ψάχου και σε μέλος διαφοροποιημένο και αναμορφωμένο σε σχέση με τις δύο προαναφερόμενες εκδόσεις.[11] Επίσης, η εξίσου

εν τω του Βουκουρεστίου νεοσυστάτω Τυπογραφείω, 1820. Βλ. επίσης Στάθης, *Τα πρωτόγραφα…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 389-391 και 391-394 αντίστοιχα.

[6] *Δοξαστικά του ενιαυτού των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών και των εορταζομένων αγίων, μελισθέντα παρά Πέτρου λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, εξηγήθησαν δε κατά την Νέαν Μέθοδον παρά Γρηγορίου πρωτοψάλτου, τόμος πρώτος*, εν Παρισίοις, εκ της τυπογραφίας Ριγνίου, ευρίσκεται δε κατά τον Γαλατάν της Κωνσταντινουπόλεως, παρά τω Α. Κάστρου τυπογράφω, 1821, και, *Δοξαστικά του ενιαυτού των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών και των εορταζομένων αγίων, μελισθέντα παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, εξηγηθέντα δε κατά την Νέαν Μέθοδον παρά Γρηγορίου πρωτοψάλτου*, τόμος πρώτος και δεύτερος, εν Κωσταντινουπόλει εκ της τυπογραφίας Ισάκ δε Κάστρου, 1835.

[7] Βλ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 388-389· επίσης παρακάτω, σ. 177.

[8] Βλ. τον κώδικα της Ιδιωτικής Συλλογής του Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, ο οποίος, σύμφωνα με την επικεφαλίδα του, περιέχει «Σύντομον Δοξαστάριον μελοποιηθέν παρά του αοιδίμου διδασκάλου κυρ Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, εξηγηθέν δε κατά την Νέαν Μέθοδον παρά κυρ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Νυν δε επιδιορθώθη παρά του μακαρίτου κυρ Μάρκου ποτέ Δομεστίκου κατά την παράδοσιν του διδασκάλου αυτού κυρ Μανουήλ Πρωτοψάλτου…».

[9] *Το Δοξαστάριον Πέτρου του Πελοποννησίου εξηγηθέν πιστώς εκ της αρχαίας εις την καθ' ημάς γραφήν υπό του Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Γεωργίου Βιολάκη, του αρχαίου μέλους αδιαφθόρου διαφυλαχθέντος. Νυν το πρώτον εγκρίσει και αδεία της Α.Θ.Π. του Οικουμενικού Πατριάρχου κυρίου κυρίου Κωνσταντίνου του Ε΄ εκδίδοται εις τόμους δύο υπό Ιακώβου Ι. Ναυπλιώτου και Κωνσταντίνου Κ. Κλάββα Δομεστίκων της Μ.Χ.Ε.*, τόμος πρώτος, εν Κωνσταντινουπόλει 1899, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου. Επίσης, Δοξαστάριο του Πέτρου Πελοποννησίου «κατά παραλληλισμό προς την παλαιά» έχει εκδώσει και ο Πέτρος Κηλτζανίδης σε δύο τόμους, το οποίο, αν και παρουσιάζει αρκετή πιστότητα προς το πρωτότυπο, εμφανίζει και έναν βαθμό υποκειμενικότητας ως προς την απόδοση μερικών μοτίβων· βλ. παρακάτω, υποσημείωση 29.

[10] *Συλλογή Ιδιομέλων και άλλων των μελών των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών και των εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελισθέντων παρά Μανουήλ Πρωτοψάλτου ως ψάλλονται εν τη του Χριστού Μεγάλη Εκκλησία και εκδοθέντων παρά Π. Χαρίση και Θ. Π. Παράσχου, μεταφράσει και επιστασία του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, εν τη Τυπογραφία Ισαάκ δε Κάστρο και Υιοί, 1831, και Στάθης, *Τα πρωτόγραφα…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 394-405. Σημειωτέον ότι η έκδοση αυτή δεν παρουσιάζει απόλυτη πληρότητα, καθώς δεν περιλαμβάνει την ενότητα της Λιτής των εορτών και τα Ιδιόμελα της Μεγάλης Εβδομάδας.

[11] Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου, φάκελοι Η΄-Ι΄, Κ΄ και Λ΄, Ακολουθάριο του Ενιαυτού, Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, γραφεύς Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας (έτους 1826)· βλ. και Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Πτυχές του έργου του Γεωργίου Χουρμουζίου, Χαρτοφύλακος της Μ.Χ.Ε.», επιστημονική εισήγηση στο Διεθνές Συνέδριο «Η Βυζαντινή Μουσική μέσα από την Νέα Μέθοδο Γραφής (1814-2014). Καθιέρωση – Προβληματισμοί – Προοπτικές» (Θεσσαλονίκη 30.10. έως 1.11.2014, Αίθουσα Τελετών Παλαιάς Φιλοσοφικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στο: Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Η ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, έκδοση Β΄, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 465-466.

πλήρης ως προς την ύλη των Ιδιομέλων έκδοση σε δύο τόμους της *Μουσικής Κυψέλης* από τον Στέφανο Λαμπαδάριο το έτος 1857 εμφανίζει σε επίπεδο μελωδικής μορφής απόλυτη εξάρτηση από την παρισινή έκδοση του *Δοξασταρίου* του Πέτρου Λαμπαδαρίου και την κωνσταντινουπολίτικη του Μανουήλ Πρωτοψάλτου, με παράλληλο εμπλουτισμό νέων μουσικών γραμμών από την παράδοση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.[12] Επιπλέον, οι υπόλοιπες εκδόσεις Δοξασταρίων του ΙΘ΄ αιώνα παρουσιάζουν στα Δοξαστικά πιο εκτεταμένη μελωδική μορφή, καθώς και σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό αποκλίσεις σε δομικό ή τροπικό επίπεδο, με βάση τις νέες αισθητικές και μελοποιητικές αρχές που διαμορφώνονται κατά τον ΙΘ΄ κυρίως αιώνα.[13]

α) Η σύνθεση του *Δοξασταρίου* του Πέτρου Λαμπαδαρίου και οι εξηγητικές της καταγραφές στην Νέα Μέθοδο σημειογραφίας

Εκτός από τα τρία Δοξαστικά και τα τρία Ιδιόμελα σε ήχο Α΄ του εορτολογικού κύκλου της Πεντηκοστής[14] που περιλαμβάνονται στο *Δοξαστάριο* του Πέτρου Λαμπαδαρίου,[15] τα υπόλοιπα απαντούν μελοποιημένα στην Συλλογή Ιδιομέλων του Μανουήλ Πρωτοψάλτου, η οποία ουσιαστικά συμπληρώνει την ύλη του *Δοξασταρίου*.[16] Από τις τέσσερεις διαφορετικές καταγραφές του μέλους του *Δοξασταρίου*, αυτή του Μάρκου Δομεστίκου εμφανίζει γενικά τον πιο συντηρητικό χαρακτήρα, με κάποιες όμως αρκετά ευδιάκριτες εξαιρέσεις, οι οποίες αποδίδουν προφορικά στοιχεία της ερμηνευτικής παράδοσης του δασκάλου του, Μανουήλ Πρωτοψάλτου·[17] συγκεκριμένα, παραδίδει το μέλος με στερεότυπη συνοπτική καταγραφή των προηγούμενων από μία απόστροφο κάθε μορφής συμπλεγμάτων με κεντήματα και γοργό, τα οποία αποδίδει στενογραφικά συνήθως με υποκείμενο ψηφιστό, είτε με πεταστή, είτε με απλό κλάσμα.[18]

Ως προς τα στοιχεία προφορικότητας από την παράδοση του Μανουήλ Πρωτοψάλτου που ενσωματώνει στην εξήγηση του Δοξαστικού από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, αξιοσημείωτα είναι τα ακόλουθα:

[12] *Μουσική Κυψέλη περιέχουσα πάντα τα Ιδιόμελα και Δοξαστικά του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων, τα Απολυτίκια και Κοντάκια πασών των σταθερών Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, των εορταζομένων και μη εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου. Κατά μεν το μέλος σύμφωνος προς το Δοξαστάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, κατά δε την προφοράν προς το του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Νυν πρώτον τύποις εκδίδοται παρά Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε.*, τόμος πρώτος και δεύτερος, εν Κωνσταντινουπόλει εκ της Πατριαρχικής του Γένους Τυπογραφίας, 1857.

[13] Βλ. παρακάτω, σ. 185-186.

[14] Για τον εορτολογικό κύκλο της Πεντηκοστής, το λειτουργικό πλαίσιο και την δημοσιευμένη και αδημοσίευτή της υμνογραφία, βλέπε Ιωαννίδης, ό.π., σ. 75-158.

[15] Βλ. *Σύντομον Δοξαστάριον του αοιδίμου Πέτρου Λαμπαδαρίου…*, ό.π., σ. 436-441, *Δοξαστικά του ενιαυτού… παρά Πέτρου λαμπαδαρίου…*, τ. Β΄, ό.π., σ. 277-284, *Το Δοξαστάριον Πέτρου του Πελοποννησίου εξηγηθέν… υπό… Βιολάκη…*, τ. Β΄, ό.π., σ. 564-570, και το χειρόγραφο *Δοξαστάριο* της συλλογής του Χατζηθεοδώρου, φ. 199β-202α.

[16] Βλ. *Συλλογή Ιδιομέλων… παρά Μανουήλ Πρωτοψάλτου…*, ό.π., σ. 286-297.

[17] Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 8. Τα τρία Δοξαστικά της Πεντηκοστής καταχωρούνται μεταξύ των φύλλων 199β-201α και τα αντίστοιχα τρία της Δευτέρας του Αγίου Πνεύματος σε ήχο Α΄ στα φύλλα 201α-202α του *Δοξασταρίου* της συλλογής του Χατζηθεοδώρου· βλ. Christina I. Filis, *The Doxastarion of Markos Domesticos in the new Analytical Method: A critical analysis of a musical legacy*, διδακτορική διατριβή, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2017, σ. 288-289.

[18] Μελωδική κίνηση ανάβασης ενός φθόγγου επί το οξύ και ισόχρονης επαναφοράς στον κύριο φθόγγο, οι οποίες χονδρικά αποδίδουν την ενέργεια της δίχρονης πεταστής, με την αντικατάσταση των συμπλεγμάτων που περιέχουν έγγοργα κεντήματα από δίχρονη πεταστή, είτε ψηφιστό ή ομαλό με κλάσμα· βλ. και Filis, ό.π., σ. 40-42. Στην περίπτωση δε απλού κλάσματος επί οποιουδήποτε ποσοτικού χαρακτήρα σώματος αποδίδεται ανωφερής ενέργεια του κλάσματος· βλ. παρακάτω, υποσημείωση 26.

α) Έμφαση προς τον υπερκείμενο φθόγγο σε ατελείς καταλήξεις με παράλληλη χρονική επέκταση της τελευταίας συλλαβής.[19]
β) Έμφαση προς τον υποκείμενο φθόγγο σε ατελείς καταλήξεις με χρονική επέκταση της τελευταίας συλλαβής.[20]
γ) Δίφωνη ανάβαση τύπου οξείας με ποικιλματική χροιά αντικενώματος.[21]
δ) Ανισομερής χρονική κατανομή.[22]
ε) Ενέργεια τύπου μικρού ίσου από τον υποκείμενο φθόγγο αντί του κλασικού ανωφερούς ποικίλματος στο καταληκτικό μοτίβο του κυλίσματος.[23]
ς) Βηματική απόδοση της δίφωνης κατάβασης, με παράλληλη ανισομερή κατανομή της δίχρονης διάρκειάς της.[24]

Στον αντίποδα, οι δύο πρώτες εκδόσεις του *Δοξασταρίου* παρουσιάζονται περιγραφικότερες ως προς την σαφέστερη δήλωση συγκεκριμένων φωνητικών ποικιλμάτων, τα οποία ως επί το πλείστον «διορθώνονται» από τον Μάρκο Δομέστικο με στενογραφική απόδοση των μελωδικών μοτίβων της εξήγησης του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Γενικά, οι δύο αυτές εκδόσεις φέρουν την πιστότητα της εποπτείας των τριών εφευρετών της Νέας Μεθόδου και αποτελούν τις δυο κλασικές εκδοχές του,[25] με την χρονολογικά μεταγενέστερη παρισινή να παραδίδει ως προς τα στιχηραρικά μέλη της εορτής αναλυτικότερο τρόπο καταγραφής. Οι συχνότερες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την έκδοση του Βουκουρεστίου είναι οι εξής:

α) Ανωφερής ενέργεια κλάσματος.[26]
β) Έμφαση τύπου μικρού ίσου από τον υπερκείμενο φθόγγο.[27]
γ) Έμφαση σε τονιζόμενη συλλαβή με δίφωνη ανάβαση τύπου οξείας.[28]

[19] Βλ. στο φ. 200α το κώλον 1, «Δεύτε λα**οί**». Το ίδιο απαντά και στο *Δοξαστάριον Πέτρου του Πελοποννησίου περιέχον άπαντα τα Ιδιόμελα και τα Δοξαστικά του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων, τα Απολυτίκια και Κοντάκια πασών των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, των εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, εν ώ προσετέθησαν καί τινα αργά αρχαία μαθήματα μέχρι τούδε ανέκδοτα, κατά παραλληλισμόν εκ της αρχαίας προς την νέαν Μέθοδον, εκδίδοται υπό του Μουσ. Π. Γ. Κηλτζανίδου Προυσαέως*, τόμος Α΄, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του τυπογραφείου Α. Κορομηλά και Υιού, τόμος Β΄, 1886, σ. 384-386.

[20] Βλ. στο φ. 200β τα κλεισίματα των κώλων 5β, 13 και 16.

[21] Βλ. στο φ. 200β το κώλον 17, «δι' ου τον Πα**τέ**ρα εγνώκαμεν». Για την ποικιλματική απόδοση του αντικενώματος στο συγκεκριμένο σημειογραφικό περιβάλλον, βλ. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *Η παρασήμανση της μουσικής έκφρασης μετά την εφαρμογή της Νέας Μεθόδου Γραφής της εκκλησιαστικής μουσικής (1814) σε ελληνικές και ρουμάνικες πηγές*, διδακτορική διατριβή, Κέρκυρα 2003, σ. 468.

[22] Βλ. στο φ. 200β το κώλον 21, «το Παράκλητον **Πνεύ**μα».

[23] Βλ. στο Δοξαστικό «Βασιλεύ ουράνιε», στο κώλον «και τα πά**ντα** πληρών», φ. 201α. Για την θέση του κυλίσματος που ενσωματώνεται στην ακολουθία των σημαδίων του κλασικού καταληκτικού μοτίβου του Νέου Στιχηραρίου, βλέπε Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 2), Αθήναι 1978, σ. 64.

[24] Βλ. στο φ. 200β το κώλον 20, «Ά**γι**ος».

[25] Βλ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 389-394.

[26] Ενδεικτικά για τα μέλη της Πεντηκοστής, βλ. στο κώλον 3 του Δοξαστικού «Δεύτε λαοί» την φράση «Υιόν εν τω **Πα**τρί», στο κώλον 4 το «συν Αγί**ω**», στο κώλον 5α το «**α**χρόνως» και στο κώλον 6 το «**και** σύνθρονον» στο: *Δοξαστικά του ενιαυτού… παρά Πέτρου λαμπαδαρίου…*, τ. Β΄, σ. 277-278. Επίσης, βλέπε στο Δοξαστικό των Αίνων τα κώλα «Βασι**λεύ** ουράνιε» και «από **πά**σης κηλίδος», και στο Ιδιόμελο «Πεντηκοστήν εορτάζομεν», ψαλλόμενο ως Δοξαστικό των Εσπερίων του Αγίου Πνεύματος, το κώλον «και Πνεύματος ε**πι**δημίαν» στο ίδιο, τ. Β΄, σ. 281-282.

[27] Βλ. στα κώλα 4, 6 και 8 τις φράσεις «συν **Α**γίω», «συναί**δι**ον» και «**δο**ξαζόμενον» αντίστοιχα, στο: *Δοξαστικά του ενιαυτού… παρά Πέτρου λαμπαδαρίου…*, τ. Β΄, σ. 277-278.

[28] Βλ. στα δύο κώλα «ο θησαυ**ρός** των αγαθών» και «και κα**θά**ρισον ημάς» του Δοξαστικού «Βασιλεύ ουράνιε», τα οποία επενδύονται με την ίδια μουσική φράση, στο: *Δοξαστικά του ενιαυτού… παρά Πέτρου λαμπαδαρίου…*, τ. Β΄, σ. 281-282. Ίδιες περιπτώσεις εμφανίζονται κατά κόρον και στα μέλη του

Επίσης, η κατά πολύ μεταγενέστερη εξηγητική εργασία του Γεωργίου Βιολάκη παρουσιάζεται εντελώς αδέσμευτη από τις τρεις υπόλοιπες Με βάση λοιπόν την συγκριτική εξέταση με αυτές, πρόκειται για εντελώς πρωτότυπη και ανεξάρτητη καταγραφή του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου·[29] ειδικότερα, πραγματοποιεί αφενός αναλυτικότερη εξήγηση, η οποία ενσωματώνει στοιχεία της πατριαρχικής προφορικής παράδοσης, πιθανότατα της εποχής του, και αφετέρου εμφανίζει σε κάποιες περιπτώσεις μια τάση συνοπτικής καταγραφής προφορικών στολιδιών, η οποία σε κάποιες περιπτώσεις υπερβαίνει την αντίστοιχη προσέγγιση του Μάρκου Δομεστίκου,[30] ταυτιζόμενη στο πλαίσιο της Νέας Μεθόδου πλήρως με την σημειογραφική παράσταση του τελευταίου σταδίου του παλαιού συστήματος.

β) Η επεξεργασία του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου και τα νέα στοιχεία που ενσωματώνει η έκδοση της *Μουσικής Κυψέλης* από τον Στέφανο Λαμπαδάριο

Στην μελωδική παράδοση του *Δοξασταρίου* του Πέτρου Λαμπαδαρίου εντάσσεται με την ευρύτερη έννοια και η έκδοση της *Μουσικής Κυψέλης* από τον Στέφανο Λαμπαδάριο. Η εργασία του ακολουθεί ανάλογη μεθοδολογία με αυτή του Μάρκου Δομεστίκου, καθώς στην πρωτότυπη εξήγηση του μέλους του Πέτρου καταχωρεί προφορικά στοιχεία της παράδοσης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, τα οποία αφορούν κυρίως στην ενσωμάτωση νέων μουσικών γραμμών με έμφαση στην τεχνική της «μίμησης προς τα νοούμενα» και όχι στην καταγραφή της διαποίκιλσης της παραδοσιακής μελωδικής μορφής·[31] συγκεκριμένα, παραδίδει το μέλος των Δοξαστικών σύμφωνα με την παρισινή έκδοση του 1821, με επιπρόσθετη ενσωμάτωση νεωτερικών στοιχείων και μελωδικών φράσεων οι οποίες φέρουν την σφραγίδα της παράδοσης του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και αφορούν, σε κάποιες περιπτώσεις, ακόμη και στην δομική φυσιογνωμία της σύνθεσης.[32] Επιπλέον, η εργασία αυτή αποτελεί, από την άποψη της ύλης, την πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση του ΙΘ΄ αιώνα, καθώς περιλαμβάνει και τα υπόλοιπα Ιδιόμελα, Απολυτίκια και Κοντάκια του κινητού και ακίνητου εορτολογικού κύκλου, σχεδόν αυτούσια ανθολογημένα από την Συλλογή Ιδιομέλων του Μανουήλ Πρωτοψάλτου· επιπλέον, περιέχει και τα Ιδιόμελα της Λιτής σε πρωτότυπη σύνθεση, καθώς και τον κύκλο των Στιχηρών των Ακολουθιών της Μεγάλης Εβδομάδας και ολόκληρη την Ακολουθία των Αγίων Παθών, με αρκετές όμως μελικές αποκλίσεις σε

πλ. Δ΄ του *Δοξασταρίου* του Πέτρου Κηλτζανίδου: βλ. συγκεκριμένα στο Δοξαστικό «Δεύτε λαοί» και στα κώλα 2, 3 και 12 τις λέξεις «τρισυπόστατον», «Υιόν» και «πάντα» αντίστοιχα, στο: *Δοξαστάριον Πέτρου του Πελοποννησίου… υπό… Κηλτζανίδου…*, τ. Β΄, ό.π., σ. 384-385.

[29] Δεν ισχύει το ίδιο για την επίσης αρκετά μεταγενέστερη έκδοση του *Δοξασταρίου* από τον Παναγιώτη Κηλτζανίδη, η οποία παρουσιάζει αρκετή πιστότητα στην απόδοση του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου, καθώς και πληρότητα ανάλογη με την *Μουσική Κυψέλη* του Στεφάνου Λαμπαδαρίου. Σημαντικό στοιχείο, επίσης, της εν λόγω έκδοσης είναι η καταγραφή των Στιχηρών του Δ΄ ήχου των Αίνων της εορτής σε αργοσύντομη στιχηραρική μορφή, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες εκδόσεις όπου αυτά παραδίδονται σε σύντομη-συλλαβική μελωδική γραμμή· βλ. *Δοξαστάριον Πέτρου του Πελοποννησίου… υπό… Κηλτζανίδου…*, τ. Β΄, ό.π., σ. 391-393.

[30] Βλ. παραπάνω, σ. 176.

[31] Βλ. *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου επισκόπου Δυρραχίου του εκ Μαδύτων, εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου δια φιλοτίμου συνδρομής των Ομογενών,* εν Τεργέστη εκ της Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις, 1832, σ. 187-188. Σχετικά με την εργασία του Μάρκου Δομεστίκου, βλ. παραπάνω, σ. 175-176.

[32] Βλ. την αναφορά στην επιγραφή της έκδοσης «κατά την προφοράν και το ύφος της Μ.Χ.Ε.». Χαρακτηριστικό είναι επίσης το στοιχείο ότι η διαφοροποίηση των μελωδικών γραμμών στην έκδοση της *Μουσικής Κυψέλης* συμπίπτει σε αρκετές περιπτώσεις με αντιγραφή ή παραπλήσια καταγραφή νέων μελωδικών φράσεων του *Δοξασταρίου* του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.

σχέση με την παράδοση του Πέτρου Λαμπαδαρίου.[33] Αναφορικά με την ύλη της εορτής της Πεντηκοστής περιέχεται, εκτός των Δοξαστικών, πλήρης η σειρά των Ιδιομέλων της Πεντηκοστής και της Δευτέρας του Αγίου Πνεύματος, σύμφωνα με την τάξη του λειτουργικού βιβλίου του Πεντηκοσταρίου[34] και το μέλος του Μανουήλ Πρωτοψάλτου, καθώς και το Δοξαστικό της Λιτής και του Κοντακίου της εορτής σε πρώτη καταγραφή. Ειδικότερα, στα τρία Δοξαστικά της εορτής οι αποκλίσεις του μουσικού κειμένου της έκδοσης του Στεφάνου Λαμπαδαρίου από το πρωτότυπό της δεν έχουν μόνο διαποικιλματικό χαρακτήρα, αλλά αφορούν επιπλέον και μερικές μεμονωμένες μουσικές φράσεις, χωρίς ωστόσο να μεταβάλλεται ο δομικός σκελετός της σύνθεσης του Πέτρου Λαμπαδαρίου. Συγκεκριμένα, στο Δοξαστικό των Εσπερίων «Δεύτε λαοί»:[35]

α) μετασχηματίζονται καταληκτικά μοτίβα[36] και συντέμνονται κλασικά.[37]

β) γίνεται προσαρμογή των δύο επιμέρους μελωδικών φράσεων των κώλων 9 και 10, με αντιστροφή της έμφασης στο «μία Δύναμις» αντί της «μίας ουσίας» της Θεότητας.[38]

γ) μεταβάλλεται η καταληκτική βαθμίδα και συνακόλουθα η μελωδική φράση στο κώλον 21.[39]

δ) διανθίζεται το κώλον 12 με χαρακτηριστικά ποικίλματα, ενδεικτικά της προφορικής παράδοσης του δασκάλου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.[40]

Επίσης, στο ομόηχο Δοξαστικό των Αποστίχων του Εσπερινού «Γλώσσαι ποτέ», εκτός της στερεοτυπικής από τον Στέφανο σύντμησης του κλασικού καταληκτικού στερεότυπου του Αγια,[41] χαρακτηριστική είναι και η μελοποιητική μεταχείριση στο κώλον «εκεί κατεδίκασε, τους ασεβείς τω πταίσματι», με την προσαρμογή του μέλους στην κατ' έννοια συνθετική αντίληψη και την χρωματική απόδοση όλης της φράσης, σύμφωνα με το μέλος του Δοξασταρίου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.[42]

[33] Η σύνθεση των Ιδιομέλων της Λιτής είναι πρωτότυπη και διάφορη σε σχέση με την αντίστοιχη προγενέστερη και ανέκδοτη του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα· βλ. παρακάτω, σ. 183. Επίσης, η μελωδική διαφοροποίηση που παρατηρείται στα Ιδιόμελα της Μεγάλης Εβδομάδας αφορά τόσο τον ποικιλματικό εμπλουτισμό όσο και την εισαγωγή νέων μουσικών φράσεων, σε σχέση με την πρώτη καταγραφή τους από τον Πέτρο Λαμπαδάριο στο *Δοξαστάριό* του. Ακόμα πιο αξιοπρόσεκτη είναι η συστηματική σύντμηση που εφαρμόζεται στις στιχηραρικές γραμμές του κύκλου των Αντιφώνων του Όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης, καθώς και η προσαρμογή του μέλους των Ιδιομέλων των δύο ήχων του εναρμονίου γένους των Αντιφώνων και των Αίνων της Ακολουθίας των Αγίων Παθών στην σύντομη συλλαβική μορφή που πρώτος κατέγραψε ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, στοιχεία τα οποία σαφώς μαρτυρούν και την ζώσα πρακτική που ίσχυε στον πατριαρχικό ναό κατά το α΄ μισό του ΙΘ΄ αιώνα.

[34] Βλ. *Μουσική Κυψέλη… παρά Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 253-264.

[35] Στο ίδιο, σ. 256-257.

[36] Βλ. την μεταχείριση στα κώλα 4 και 8 των δύο παρόμοιων καταληκτικών στερεοτύπων σε εντελή κατάληξη στο: *Μουσική Κυψέλη… παρά Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 256, σε αντιπαραβολή με το *Σύντομον Δοξαστάριον του αοιδίμου Πέτρου Λαμπαδαρίου…*, ό.π., σ. 436.

[37] Βλ. την σύντμηση της κλασικής φόρμουλας του Αγια στα ενδιάμεσα κώλα 17 και 22 και στην απόληξη της φράσης «Γλώσσαι δε νυν εσοφίσθησαν» του Δοξαστικού των Αποστίχων στο: *Μουσική Κυψέλη… παρά Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 257 και 259 αντίστοιχα.

[38] Βλ. *Μουσική Κυψέλη… παρά Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 256.

[39] Βλ. στο ίδιο, σ. 257.

[40] Βλ. στο ίδιο, σ. 256.

[41] Βλ. παρακάτω, σ. 183.

[42] Βλ. *Δοξαστάριον περιέχον τα Δοξαστικά όλων των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών των τε εορταζομένων αγίων του όλου ενιαυτού του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελοποιηθέν παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας. Εξηγηθέν απαραλλάκτως εις την Νέαν της Μουσικής Μέθοδον παρά πρώτου Δομεστίκου Στεφάνου. Νυν πρώτον εις τύπον δαπάνη του τε Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και των φιλομούσων συνδρομητών*, τόμος πρώτος και δεύτερος, εκ της Πατριαρχικής Τυπογραφίας διευθυνομένης παρά Στ. Δομεστίκου και Θ. Αργυράμμου, εν Κωνσταντινουπόλει εν έτει 1841. Σημειωτέον ότι το συγκεκριμένο κώλον συμπληρώνεται με την λέξη

Αντίθετα, στο Δοξαστικό των Αίνων «Βασιλεύ ουράνιε» ο Στέφανος Λαμπαδάριος αντιγράφει επακριβώς το αρχέτυπό του μέλος της παρισινής έκδοσης του 1821,[43] με εξαίρεση το κώλον «από πάσης κηλίδος», το οποίο επενδύει με μία συντετμημένη εκδοχή της οξυκόρυφης μελωδικής φράσης που απαντά στην αντίστοιχη μελοποίηση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.[44] Από την άλλη πλευρά, παραδίδει τα υπόλοιπα Ιδιόμελα πανόμοια με το μέλος του Μανουήλ Πρωτοψάλτου, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων.

Β) Οι υπόλοιπες επώνυμες μελοποιήσεις στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου κατά τον ΙΘ΄ αιώνα

α) Γεώργιος Ραιδεστηνός ο Β΄

Στον ίδιο άξονα με το έργο του Στεφάνου Λαμπαδαρίου και στην ίδια αλυσίδα παράδοσης εντάσσεται και η μελοποιητική παραγωγή του Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Γεωργίου Ραιδεστηνού του Β΄,[45] του οποίου το έργο επικεντρώθηκε κυρίως στο στιχηραρικό γένος μελοποιίας.[46] Τα εκδοθέντα πονήματά του παρουσιάζουν πληρότητα και διάταξη της ύλης ανάλογη με την *Μουσική Κυψέλη*, καθώς επίσης εμφανή εξάρτηση ως προς το μέλος των ύμνων. Πιο συγκεκριμένα, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός χρησιμοποιεί ως μελωδικό πρότυπο, με κάποιες σημειογραφικές ορθογραφικές αποκλίσεις, την καταγραφή του Στεφάνου Λαμπαδαρίου και την επεξεργάζεται σύμφωνα με την προφορική ερμηνευτική παράδοση της Μεγάλης Εκκλησίας αλλά και το νοηματικό περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου, αποκαθιστώντας παράλληλα κάποια διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά μοτίβα της *Μουσικής Κυψέλης* στην παραδοσιακή τους μορφή.[47] Επιπλέον, στα Δοξαστικά του ο Γεώργιος Ραιδεστηνός εφαρμόζει, ως επί το πλείστον, αργότερη και πιο επιτηδευμένη μελοποίηση, σύμφωνα με το νέο «ενδιάμεσο» ύφος που καθιερώνεται με το *Δοξαστάριο* του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου,[48] ενώ ενσωματώνει, κατά δική του δήλωση, μουσικές γραμμές της πατριαρχικής προφορικής αλυσίδας, των

«Θεός» από την έκδοση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, το οποίο παραλείπεται σε όλες τις εκδόσεις του *Δοξασταρίου* του Πέτρου Λαμπαδαρίου, της *Μουσικής Κυψέλης*, καθώς και στις μελοποιήσεις του Παλαιού Στιχηραρίου· βλ. Ιωαννίδης, ό.π., σ. 236-243.

[43] Βλ. αντίστοιχα *Μουσική Κυψέλη… παρά Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 262, και *Δοξαστικά του ενιαυτού… παρά Πέτρου λαμπαδαρίου…*, τ. Β΄, ό.π., σ. 282.

[44] Βλ. *Δοξαστάριον περιέχον τα Δοξαστικά… παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου…*, ό.π., τ. Β΄, σ. 196.

[45] Για την ζωή και το μουσικό του έργο, βλ. στο *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β΄ Ραιδεστηνού*, Χαράλαμπος Καρακατσάνης (Βυζαντινή Ποταμηίς, τόμος Ι), Αθήνα 2012, σ. 9-14.

[46] Βλ. *Η Αγία και μεγάλη Εβδομάς περιέχουσα την κατά την Εβδομάδα των Παθών του Σωτήρος ψαλλομένην μέχρι του Εσπερινού της Αναστάσεως του Πάσχα Ακολουθίαν μετά της Τυπικής διατάξεως, συγκειμένην εκ μαθημάτων αργών τε και συντόμων των τριών μελών του τε Παπαδικού, Στιχηραρικού και Ειρμολογικού μέλους. Εκδίδοται νυν το πρώτον υπό Γεωργίου Ραιδεστηνού πρώην Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας*, τύποις Σ. Ι. Βουτυρά, εν Κωνσταντινουπόλει 1884· *Πεντηκοστάριον περιέχον την από της Παρασκευής Διακαινησίμου μέχρι της των Αγίων Πάντων Κυριακής Ακολουθίαν συγκειμένην εξ Ιδιομέλων των Εσπερίων, Λιτής, Αποστίχων και Αίνων μετά των Δοξαστικών αυτών και των Και νυν επί τέλους δε και τα Ένδεκα Δοξαστικά Εωθινά, μελοποιηθέν και δια τινών άλλων ανεκδότων αρχαίων Βυζαντινών Μαθημάτων πλουτισθέν. Εκδίδοται νυν το πρώτον υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού πρώην Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας*, εκ του τυπογραφείου Σ. Ι. Βουτυρά, εν Κωνσταντινουπόλει 1886· *Τριώδιον περιέχον την από της Κυριακής του τελώνου και Φαρισαίου μέχρι της των Βαΐων Κυριακής Ακολουθίαν, συγκειμένην εξ Ιδιομέλων των Εσπερίων, Λιτής, Αποστίχων και Αίνων μετά των Δοξαστικών αυτών. Μελοποιηθέν υπό Γεωργίου Ραιδεστηνού του Β΄ Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. (1871-1875)*, έκδοση του Συλλόγου Ιεροψαλτών της Ιεράς Μητροπόλεως Αλεξανδρουπόλεως, Αλεξανδρούπολη 2018. Τμήμα του έργου του παραμένει αδημοσίευτο.

[47] Οι ορθογραφικές ιδιομορφίες που εισάγει ο Γ. Ραιδεστηνός είναι η αντικατάσταση του υπογραφόμενου σε μονόφθογγο σημαδόφωνο ψηφιστού με πεταστή, καθώς και η χρήση πεταστής με κλάσμα αντί δίχρονου ολίγου και υπογραφόμενου αντικενώματος.

[48] Βλ. παρακάτω, σ. 185-186.

οποίων υπήρξε αυτήκοος ακροατής μέσω του δασκάλου του, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, και εν συνεχεία του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, του οποίου εχρημάτισε Λαμπαδάριος·[49] στις περιπτώσεις δε των Δοξαστικών όπου ακολουθεί την μελοποιητική οδό του Νέου Στιχηραρίου, αντιγράφει σχεδόν αυτούσιο το μέλος της παραδόσεως ή πλατειάζει στις τελευταίες μόνο συλλαβές των καταληκτικών μοτίβων.[50] Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι και η πρωτότυπη σύνθεση μεθέορτων κυρίως Ιδιομέλων, καθώς και μερικών Δοξαστικών των κυριώνυμων ημερών κατά τον «μέσο» δρόμο του δασκάλου του, όπου αναδεικνύονται οι συνθετικές αρετές και το χαρακτηριστικό μελοποιητικό του προφίλ. Η πολυσχιδής ενασχόλησή του με το στιχηραρικό γένος μελοποιίας ολοκληρώνεται με την «εξ ερανισμού» μελοποίηση των Δοξαστικών του Όρθρου των Παθών και της Θ΄ Ώρας της Μεγάλης Παρασκευής σε αργό παλαιό στιχηραρικό μέλος, καθώς και των ένδεκα Εωθινών Δοξαστικών στη βάση της σύνθεσης του Ιακώβου Πρωτοψάλτου.[51]

Στο πλαίσιο αυτό, η σύνθεση των ύμνων της Πεντηκοστής[52] ακολουθεί τις ίδιες αρχές, παρέχοντας επιπλέον και πλουραλισμό ως προς την επιλογή αργής ή συντομότερης μελωδικής μορφής, ειδικά σε Ιδιόμελα που η ψαλμώδησή τους επαναλαμβάνεται εκτός της Ακολουθίας της κυριωνύμου ημέρας και κατά τον Εσπερινό της Γονυκλισίας.[53] Ειδικότερα, στα Ιδιόμελα κυρίως του Β΄ και πλ. Β΄ ήχου και δευτερευόντως του Α΄ ήχου μετασχηματίζει σε αρκετές περιπτώσεις τον μελωδικό κορμό της παράδοσης του Πέτρου Λαμπαδαρίου, καταγράφοντας τις μελωδικές γραμμές σύμφωνα με την προφορική παράδοση που διασώθηκε διαδοχικά μέσα στο περιβάλλον του πατριαρχικού ναού. Κατά την επεξεργασία αυτή παρατηρείται συνοπτικότερη απόδοση μουσικών φράσεων[54] και ήπιος μετασχηματισμός καταληκτικών μοτίβων του Α΄, του Β΄ και πλ. Β΄ ήχου.[55]

Επίσης, κατεξοχήν προφορικό χαρακτήρα έχει και η καταγραφή του σύντομου μέλους των Στιχηρών του Δ΄ ήχου στο πλαίσιο της Ακολουθίας του Εσπερινού του Αγίου Πνεύματος, με χαρακτηριστικούς μελικούς χρωματισμούς προς απόδοση των επιμέρους εννοιών και μελωδική πορεία αρκετά οικεία και στην σύγχρονη ψαλτική επιτέλεση.[56] Από την άλλη πλευρά, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός καταχωρεί για την ψαλμώδησή τους ως Στιχηρά των Αίνων της Κυριακής της Πεντηκοστής την κλασική στιχηραρική μορφή του Πέτρου Λαμπαδαρίου εξηγημένη από τον ίδιο στην Νέα Μέθοδο, η οποία δεν παραδόθηκε στην εξηγητική εργασία των τριών Δασκάλων.[57] Αντίθετα, τα τρία Ιδιόμελα του Γ΄ ήχου καταχωρούνται σχεδόν αυτούσια από την έκδοση της *Μουσικής Κυψέλης*,

[49] Βλ. την «Εισαγωγή», στο: *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β΄ Ραιδεστηνού*, ό.π., σ. ε΄.

[50] Βλέπε, ενδεικτικά, το Δοξαστικό των Αποστίχων «Γλώσσαι ποτέ» στο: *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 121-122.

[51] Βλ. αντίστοιχα στο *Τριώδιον… υπό Γεωργίου Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 218-224 και 238-242, καθώς και *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 148-174.

[52] Βλέπε *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 111-137.

[53] Στο ίδιο, σ. 128-131.

[54] Βλ. ενδεικτικά στο πρώτο Ιδιόμελο των Αποστίχων το κώλον «το Πνεύμα σου… αφ' ημών» και στο δεύτερο το «η επιφοίτησις», στο: *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 120.

[55] Βλ. στην φράση «της Εκκλησίας» του τρίτου Στιχηρού του Α΄ ήχου, στα «επουράνιε» και «δύναμιν» του πρώτου και δευτέρου Στιχηρού του Β΄ ήχου, και στα «ενόμιζον» και «παρεσκεύασεν» του πρώτου και του δευτέρου Ιδιομέλου του πλ. Β΄ στο: *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 113-114 και 120.

[56] Βλ. *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 128-130.

[57] Ο Ραιδεστηνός παραδίδει το μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου με προσαρμογή της τελικής κατάληξης στην βάση του Λεγετου· βλ. στο ίδιο, σ. 123-126. Επίσης, έχουν εξηγηθεί από τον Ι. Αρβανίτη με βάση τον κώδικα Mingana 7, όπου φαίνεται ότι η πρωτότυπη μελοποίηση του Πέτρου έχει τελική κατάληξη στον φθόγγο Πα, όπως ακριβώς και τα υπόλοιπα μέλη του Δ΄ ήχου του παλαιού βυζαντινού Στιχηραρίου.

με τις καθιερωμένες σημειογραφικές ιδιαιτερότητες που εφαρμόζει συστηματικά ο Γ. Ραιδεστηνός·[58] το ίδιο ισχύει για το Απολυτίκιο και το Κοντάκιο της εορτής.

Απεναντίας, σημαντική πρωτοτυπία παρατηρείται στην σύνθεση των τεσσάρων Δοξαστικών της εορτής και ιδιαίτερα στο Δοξαστικό του πλ. Β΄ των Αίνων και του πλ. Δ΄ της Λιτής· ειδικότερα το πρώτο έχει μελοποιηθεί πρωτοτύπως ως Δοξαστικό των Αίνων της κυριωνύμου ημέρας και ως Δοξαστικό των Στιχηρών του Εσπερινού της Γονυκλισίας, σε αργή και συντομότερη μελική επένδυση αντίστοιχα, κατ' αναλογία των Στιχηρών του Δ΄ ήχου.[59] Αξιοσημείωτο είναι ότι και στα δύο η συνθετική αντίληψη είναι η ίδια, καθώς η μελωδική καμπύλη των επιμέρους φράσεων και η δομή της σύνθεσης ταυτίζονται σχεδόν σε απόλυτο βαθμό. Αν και πρωτότυπη μελοποίηση αποτελεί, κατά ρητή δήλωση του ιδίου, μόνο το αργό μέλος, το ίδιο πιθανότατα ισχύει και για την συντομότερη εκδοχή του, καθώς, στο επίπεδο της συνοπτικότερης ή μελισματικότερης ανάπτυξης των επιμέρους κώλων του ποιητικού κειμένου, η μεταξύ τους μορφολογική εξάρτηση είναι εμφανέστατη. Από τα υπόλοιπα τρία Δοξαστικά του πλ. Δ΄, αυτό της Λιτής εμφανίζει την μεγαλύτερη φρασεολογική απόκλιση σε σχέση με το μέλος του Στεφάνου Λαμπαδαρίου ενώ τα δύο υπολειπόμενα των Στιχηρών και των Αποστίχων βαίνουν με οδηγό την παραδοσιακή μελωδική μορφή. Χαρακτηριστική, πάντως, στο Δοξαστικό «Γλώσσαι ποτέ» είναι η συστηματική εφαρμογή του μελικού πλατειασμού των καταληκτικών φράσεων και μάλιστα με απόλυτα εναρμονισμένο τρόπο και σε συνάρτηση με την ποιητική μορφή του κειμένου.[60]

Ως προς τον βαθμό συνοπτικότητας της καταγραφής των μελωδικών στιχηραρικών φράσεων, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός διακρίνεται αφενός για τον συντηρητικό του χαρακτήρα[61] και αφετέρου για την συστηματικότητα ως προς την δήλωση συγκεκριμένων μοτίβων κλασικού τύπου διαποίκιλσης που αντλούνται από την πατριαρχική προφορικότητα, της οποίας φορέας και ακραιφνής κρίκος υπήρξε και ο ίδιος.

β) Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η σύνθεση των στιχηραρικών μελών από τον φημισμένο χαλκέντερο μουσικό και πρωτεργάτη της Νέας Μεθόδου Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα,[62] ο

[58] Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 47.

[59] Βλ. *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 126-127 και 130-131 αντίστοιχα. Ως Ιδιόμελο των Αποστίχων του Εσπερινού της Πεντηκοστής καταχωρείται με το μέλος της παραδόσεως· βλ. στο ίδιο, σ. 121.

[60] Με δεδομένο ότι το ποιητικό κείμενο του ύμνου δομείται σε ζεύγη ισοσύλλαβων και ομότονων κώλων κατά σταυρωτή αντιστοιχία, ο Γ. Ραιδεστηνός επιλέγει στην πρώτη περίοδο να αναπτύξει πλατύτερα τις καταλήξεις του δευτέρου ζεύγους (2ο και 4ο κώλον), σε αντίθεση με την δεύτερη περίοδο όπου εφαρμόζει το εντελώς αντίθετο (1ο και 3ο κώλον)· βλ. ειδικότερα Ιωαννίδης, ό.π., σ. 117-118, και *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 121-122. Επίσης, πλατύτερη ανάπτυξη εφαρμόζεται και στην πρώτη ατελή πτώση του Δοξαστικού «Δεύτε λαοί», με παράλληλη βαθυκόρυφη πτώση στην προτελευταία φράση, «και εν Υιώ αναπαυόμενον», σύμφωνα με την τεχνική της «μίμησης προς τα νοούμενα».

[61] Χαρακτηριστικά, παρατηρείται συστηματική τάση στενογραφικής καταγραφής των δίχρονων μελωδικών μοτίβων που αποδίδουν ενέργεια τύπου πεταστής, περίπου όπως ακριβώς και στον Μάρκο Δομέστικο και στα ίδια περίπου σημεία (βλ. παραπάνω, σ. 176) καθώς και στις εντελείς καταλήξεις στα Απόστιχα του πλ. Β΄, στοιχείο της προφορικής παράδοσης των μελών που ψάλλονται με ταχεία χρονική αγωγή· βλ. *Πεντηκοστάριον… υπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού…*, ό.π., σ. 120-121.

[62] Βλ. στο αντί προλόγου κείμενο του Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, «Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας ο Χαλκέντερος», στο: Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής, αυτόγραφα του θεωρητικού, ηχογραφημένα μέλη*, επιμ. Γεώργιος Κωνσταντίνου, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου (Βατοπαιδινή Μουσική Βίβλος, Μουσικολογικά Μελετήματα 2), Άγιον Όρος 2014, σ. ιγ΄-ις΄, και Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Η εκκλησιαστική μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453-1820). Σχεδίασμα ιστορίας*, Κέντρον Ερευνών & Εκδόσεων, Αθήνα 1999, σ. 103-105.

οποίος, αν και δεν εχρημάτισε Πατριαρχικός Ψάλτης, εντούτοις υπήρξε άμεσος μαθητής του Ιακώβου Πρωτοψάλτου και στενός συνεργάτης του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου στον καταρτισμό της Νέας Μεθόδου σημειογραφίας και μετέπειτα στην διδασκαλία της στο πλαίσιο της Πατριαρχικής Σχολής που ιδρύθηκε με σκοπό την εκμάθηση και διάδοσή της.[63]

Τα Δοξαστικά και Ιδιόμελα του εορτολογικού κύκλου της Πεντηκοστής, συμπεριλαμβανομένων και των ειρμολογικών μελών της εορτής, περιέχονται στο σπουδαίο από άποψη έκτασης και ύλης *Ακολουθάριό* του, το οποίο ο Χουρμούζιος συνέταξε το έτος 1826 και απόκειται αδημοσίευτο στους φακέλους Η΄-Ι΄, Κ΄ και Λ΄ της Συλλογής της Βιβλιοθήκης του Κωνσταντίνου Ψάχου και συγκεκριμένα στον τόμο του *Πεντηκοσταρίου*.[64] Αν και στον κολοφώνα του χειρογράφου υπάρχει ρητή απόδοση του καταγεγραμμένου μέλους «κατά το ύφος της Μ.Χ.Ε.», με παράλληλη εμπλοκή του πατριαρχικού Πρωτοψάλτη και συνεργάτη του Γρηγορίου,[65] πρόκειται για μια εν μέρει ανεξάρτητη μελοποίηση σε σχέση με την προγενέστερη παράδοση του Νέου Στιχηραρίου, η οποία αξιοποιεί τις αρχές της κατά νόημα συνθετικής τεχνικής, της οποίας κατεξοχήν εκπρόσωπος είναι ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας.[66] Χαρακτηριστικά παραδείγματα του διαφορετικού αυτού δρόμου μελοποιητικής μεταχείρισης του υμνογραφικού λόγου της εορτής της Πεντηκοστής είναι οι παρακάτω περιπτώσεις:

α) Στο δεύτερο Ιδιόμελο της σειράς του Α΄ ήχου των Στιχηρών του Εσπερινού τηρείται η διάκριση των ποιητικών και, συνακόλουθα, νοηματικών περιόδων ακέραια και με ακρίβεια, με την μετατροπή της εντελούς κατάληξης του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου στην λέξη «εδίδαξεν» σε ατελή.[67]

β) Στο τρίτο Ιδιόμελο της σειράς του Β΄ ήχου ο Χουρμούζιος συγχωνεύει την φράση «και του σώματος» στο προηγούμενο κώλον, όπου και ανήκει νοηματικά.[68]

γ) Αντίστοιχα, στο τέταρτο παρατηρείται μελωδική ένωση των δύο ανεξάρτητων στο μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου φράσεων «οι πιστοί το γόνυ της ψυχής» και «του σώματος» στο πλαίσιο της κατ' έννοια σύνθεσης.[69]

δ) Εφαρμόζεται μελωδική σύνδεση των περιόδων ΙΙ και ΙΙΙ του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου στο Δοξαστικό των Εσπερίων, με ατελή κατάληξη στον κύριο ήχο στην φράση «συναίδιον και σύνθρονον».[70]

ε) Αποκαθίσταται η νοηματική συνοχή των φράσεων «τω Αγίω Πνεύματι στηριχθέντες» και «τοις Μαθηταίς διανέμον τας γλώσσας» στο πρώτο και το δεύτερο, αντίστοιχα, Ιδιόμελο της σειράς των Αποστίχων του Εσπερινού της Γονυκλισίας.[71] Στο τρίτο Ιδιόμελο της σειράς, επίσης, η φράση «εν πίστει προσκυνήσωμεν» μελίζεται σύμφωνα με την τεχνική της μίμησης προς τα νοούμενα,

[63] Βλ. Χουρμούζιος, ό.π., σ. ιγ΄.

[64] Βλ. Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου, φάκελος Λ΄, σ. 137-155. Για το *Ακολουθάριο*, βλ. Γιαννόπουλος, ό.π., σ. 467-468, και Χουρμούζιος, ό.π., σ. κδ΄-κε΄.

[65] Αρκετά ερωτήματα γεννά η αναφορά αυτή του γραφέα του κώδικα Χουρμουζίου σε σχέση με τον βαθμό εμπλοκής του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου στην σύνθεση των περιεχομένων μελών του *Ακολουθαρίου* καθώς και την συμβατότητά του με το ύφος της Μεγάλης Εκκλησίας και, κατ' επέκταση, με το προφορικό πατριαρχικό ιδίωμα της εποχής εκείνης. Ίσως ο Χουρμούζιος επεδίωξε με την αναφορά του αυτή να προσδώσει επιπλέον κύρος σε αυτήν την εκτεταμένη του μελοποιητική εργασία, ειδάλλως κυριολεκτεί με βάση το ενδεχόμενο να έχει συμπεριλάβει πρωτότυπες ειρμολογικές και στιχηραρικές συνθέσεις του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου ή στοιχεία της προφορικής εκφοράς του, της οποίας υπήρξε σίγουρα αυτήκοος ακροατής στο πλαίσιο της πολυετούς συνεργασίας τους.

[66] Βλ. Γιαννόπουλος, ό.π., σ. 468-471.

[67] Βλ. στον φάκελο Λ΄ της Βιβλιοθήκη του Κωνσταντίνου Ψάχου, σ. 138.

[68] Στο ίδιο, σ. 139.

[69] Στο ίδιο.

[70] Στο ίδιο.

[71] Στο ίδιο, σ. 154.

με κατ' εξαίρεση χρήση της βαθμίδας των εντελών καταλήξεων του Γ΄ ήχου, η οποία συμπίπτει με την μεσότητά του.[72]

Επίσης, χαρακτηριστικές μελικές διαφοροποιήσεις από την παραδοσιακή μελωδική μορφή παρατηρούνται στα εξής σημεία:

α) Στην εναρκτήρια φράση, «Πεντηκοστήν… επιδημίαν», του πρώτου Ιδιομέλου της σειράς του Α΄ ήχου και, εν συνεχεία, στο κώλον «ως μέγα τε και σεβάσμιον» με τον βαθυκόρυφο πλαγιασμό του μέλους δια της παράλληλης χρήσης του συστήματος του Τροχού.[73]

β) Στο δεύτερο Ιδιόμελο της σειράς του Β΄ ήχου, ο πλαγιασμός του μέλους στην φράση «την αήττητον δύναμιν».[74]

γ) Στο τρίτο ιδιόμελο του Β΄ ήχου, η στάση στην τριφωνία του πλαγίου του ήχου στην λέξη «υποκλίναντες» αντί του πλαγιασμού με την τεχνική της μίμησης προς τα νοούμενα του μέλους της παράδοσης.[75]

δ) Στο Δοξαστικό των Εσπερίων και στις φράσεις «μία Θεότης», «Άγιος Ισχυρός», Άγιος Αθάνατος» και «το εκ Πατρός εκπορευόμενον».

ε) Στο Δοξαστικό της Λιτής αποκαθίσταται ο ορθός μουσικός τονισμός της μετοχής «οφθείς».[76] Επίσης, αξιοσημείωτη είναι η παραστατική απόδοση της φράσης «εξίσταντο θάμβει» με την εισαγωγή βαθυκόρυφης χρωματικής πτώσης ως αναγραφόμενης εναλλακτικής μελωδικής γραμμής.[77]

ς) Στο Δοξαστικό των Αποστίχων και στα κώλα «εκεί κατεδίκασε» και «τους ασεβείς τω πταίσματι» παρατηρείται παρόμοια μεταχείριση με το μέλος της *Μουσικής Κυψέλης* του Στεφάνου Λαμπαδαρίου, με έμφαση στην απόδοση των νοημάτων σύμφωνα με το φορτισμένο σημασιολογικό τους περιεχόμενο: συγκεκριμένα, στην πρώτη περίπτωση γίνεται χρήση της χρωματικής ιδέας της χρόας του ζυγού, ενώ το δεύτερο κώλον επενδύεται με βαθυκόρυφη μελωδική φράση κατά την πορεία του Νεχεανες.[78]

ζ) Στην έναρξη του Δοξαστικού των Αίνων δίνεται έμφαση με υψίτονη εκτύλιξη στην λέξη «ουράνιε», ενώ παρακάτω η μελωδική επένδυση της φράσης «από πάσης κηλίδος» ταυτίζεται με το μέλος της *Μουσικής Κυψέλης* του Στεφάνου Λαμπαδαρίου.[79]

Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι και η ταχεία πλοκή του μέλος του Χουρμουζίου σε αρκετά σημεία κυρίως των τριών Δοξαστικών του πλ. Δ΄, όπου κυριαρχεί η ειρμολογική δομή:

α) Στις φράσεις «το εκ Πατρός εκπορευόμενον» και «και εν Υιώ αναπαυόμενον» του Δοξαστικού των Στιχηρών του Εσπερινού.[80]

β) Στο εναρκτήριο κώλον του Δοξαστικού της Λιτής καθώς και στη φράση «ήκουον γαρ αυτών».[81]

γ) Στις ενάρξεις κυρίως των κώλων του Δοξαστικού των Αποστίχων.[82]

[72] Στο ίδιο, σ. 155.
[73] Στο ίδιο, σ. 137.
[74] Στο ίδιο, σ. 138.
[75] Στο ίδιο, σ. 139.
[76] Στο ίδιο, σ. 140.
[77] Για τις εναλλακτικές δεύτερες μελωδικές γραμμές που καταγράφει κατά κόρον ο Χουρμούζιος, βλ. παρακάτω, σ. 185.
[78] Βλ. στον φάκελο Λ΄ της Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου, σ. 141, και παραπάνω, σ. 179, στο μέλος της *Μουσικής Κυψέλης*.
[79] Βλ. στον φάκελο Λ΄ της Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου, σ. 141, και παραπάνω, σ. 180.
[80] Βλ. στον φάκελο Λ΄ της Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου, σ. 140.
[81] Βλ. στο ίδιο.
[82] Βλ. στο ίδιο, σ. 141, στις φράσεις «Γλώσσαι δε νυν» και «άρτι καινουργείται».

Συμπληρωματικά, παρατηρείται εκτεταμένη αναγραφή μελικών παραλλαγών πάνω από τον βασικό μελωδικό κορμό με ερυθρά συνήθως στοιχεία, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση το Δοξαστικό της Λιτής, το οποίο είναι πλουσιότατο ως προς την καταγραφή εναλλακτικών μελωδικών φράσεων, η επιλογή των οποίων επαφίεται στον ψάλλοντα ερμηνευτή του ύμνου.[83] Από την άλλη πλευρά, η καταγραφή στοιχείων μελωδικής διαποίκιλσης είναι περιορισμένη, με εξαίρεση την οριστική καταληκτική φράση του πλ. Δ΄.[84] Τέλος, ενδιαφέρουσα πλοκή παρουσιάζει η αργοσύντομη – σύμφωνα με την πορεία του στιχηραρικού Δ΄ ήχου – μελοποίηση των Ιδιομέλων των Αίνων, η οποία διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από το μέλος της παράδοσης:[85] συγκεκριμένα, ενσωματώνει τα τροπικά γνωρίσματα που απαντούν παγιωμένα κατά το α΄ μισό του ΙΘ΄ αιώνα στα μέλη της διαφοροποιημένης εκδοχής του *Αναστασιματαρίου*,[86] με κύριο χαρακτηριστικό την ανάδειξη του τονικού κέντρου του Λεγετου σε βαθμίδα ατελών στάσεων της μελωδίας και την συστηματικότερη χρήση της ιδέας του Αγια, με τις εντελείς και την τελική πτώση να πραγματώνονται στην παραδοσιακή βάση του ήχου· επίσης, σε αρκετά σημεία το μέλος του Χουρμουζίου εκτυλίσσεται, με εξαίρεση τα καταληκτικά μοτίβα, σε συλλαβικό-ταχύ δρόμο, καθιερώνοντας παράλληλα τα χρωματικά περάσματα που εντοπίζονται με συστηματικό τρόπο στην σύντομη μελοποίησή τους.[87]

Γ) Ο «μέσος δρόμος» του *Δοξασταρίου* του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου

Η πρώτη απόπειρα δραστικής διαφοροποίησης ως προς την σύνθεση του Στιχηραρίου κατά τον ΙΘ΄ αιώνα έγινε από τον Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Κωνσταντίνο τον Βυζάντιο, ο οποίος, παράλληλα με την πιστή από μέρους του τήρηση των παραδεδομένων από τον πατριαρχικό δάσκαλό του, Μανουήλ Πρωτοψάλτη, έδωσε επιπλέον το έναυσμα ως προς την ανανέωση της παράδοσης σε μελοποιητικό επίπεδο.[88] Κατεξοχήν καρπός της πρωτοποριακής αυτής εργασίας του είναι λοιπόν η έκδοση, το έτος 1841, του δίτομου *Δοξασταρίου* του, το οποίο εισάγει ένα νέο ύφος σύνθεσης, πλατύτερο σε μελωδική ανάπτυξη, του νέου στιχηραρικού μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου και, κατά συνέπειαν, ενδιάμεσου μεταξύ αυτού και του αργού Δοξασταρίου του Ιακώβου Πρωτοψάλτου.[89] Είναι χαρακτηριστικό ότι η έκδοση αυτή προηγήθηκε της αντίστοιχης

[83] Βλ. στο ίδιο, σ. 140.

[84] Βλ. στο τελικό κώλον, «Τριάς Αγία δόξα σοι», του Δοξαστικού των Εσπερίων, στο ίδιο, σ. 141, και παραπάνω, σ. 179.

[85] Βλ. παραπάνω, σ. 182.

[86] Βλ. στο *Αναστασιματάριον νέον, μεταφρασθέν εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά του διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και του κυρίου Θεοδώρου Φωκαέως, περιέχον τα Αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου, και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Μαρτυρικών, και Νεκρωσίμων της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, των τε Εωθινών, και των συντόνων Τιμιωτέρων. Τα πάντα καθώς την σήμερον ψάλλονται εις το Πατριαρχείον, μεταφρασθέντα εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά του διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και του κυρίου Θεοδώρου Φωκαέως*, Εις Γαλατάν της Κωνσταντινουπόλεως, εν τη Βρεταννική Τυπογραφία Ισάκ δε Κάστρο, 1832, τα αργά στιχηραρικά μέλη του Δ΄ ήχου μεταξύ των σ. 130-164· επίσης στο *Αναστασιματάριον Αργόν περιέχον τα Αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Αργών Καταβασιών, Τιμιωτέρων, Κατανυκτικών, Μαρτυρικών και Νεκρωσίμων, μετά των ένδεκα Εωθινών εν τω τέλει, μελοποιηθέν παρά Πέτρου λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και ήδη επιδιορθωθέν μετά προσθήκης, παρά Κωνσταντίνου πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας*, Νυν τρίτον εκδοθέν εις τύπον παρά Θεοδώρου Παπά Παράσχου Φωκαέως, αναλώμασιν του τε ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της Τυπογραφίας των αδελφών Ιγνατιαδών, 1839, σ. 119-158.

[87] Βλ. *Συλλογή Ιδιομέλων… παρά Μανουήλ Πρωτοψάλτου…*, ό.π., σ. 294-296.

[88] Βλ. Κωνσταντίνος Τερζόπουλος, *Ο Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Κωνσταντίνος Βυζάντιος († 30 Ιουνίου 1862): Η συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 9), Αθήναι 2004.

[89] Βλ. *Δοξαστάριον περιέχον τα Δοξαστικά όλων των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, των τε εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελοποιηθέν παρά*

της *Μουσικής Κυψέλης* του Στεφάνου Λαμπαδαρίου, η οποία περικλείει και την ύλη των Δοξαστικών του κινητού και ακινήτου εορτολογικού κύκλου κατά την προφορά του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.[90] Κατά συνέπειαν, η μεν καταγραφή των Δοξαστικών στην *Μουσική Κυψέλη* σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την προφορική εκφορά των μελών αυτών στο πατριαρχικό ναό, ενώ το *Δοξαστάριό* του, το οποίο καταγράφεται στην Νέα Μέθοδο, όπως και στην περίπτωση της *Μουσικής Κυψέλης*, από τον μαθητή και Δομέστικό του Στέφανο, αποτυπώνει μια νέα προσωπική συνθετική πρόταση, κατά πάσα πιθανότητα ανεξάρτητη από την λειτουργική πρακτική που υπηρετούσε ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης.

Πιο συγκεκριμένα, η πρωτοτυπία του *Δοξασταρίου* του επεκτείνεται, εκτός της εκτενέστερης μελωδικής μορφής, και στην συνθετική τεχνική που μεταχειρίζεται ο Κωνσταντίνος, ο οποίος προκρίνει την μελοποίηση κατά μικρότερες ενότητες, με την κατάτμηση, σε αρκετές περιπτώσεις, της μουσικοποιητικής δομής του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου και των υπολοίπων συνεχιστών του. Επίσης, χαρακτηριστική είναι η χρήση των συχνών μεταβολών του μέλους και των υψίτονων ή βαθυκόρυφων μελικών κινήσεων, σύμφωνα με την συστηματική μεταχείριση της τεχνική της μίμησης προς τα νοούμενα, σε αντίθεση με την προγενέστερη παράδοση όπου η χρήση της ήταν μόνο σποραδική. Κατά συνέπεια, ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης αναδεικνύεται ως ο επίσημος εισηγητής του νέου «μέσου δρόμου» στην μελοποιία του Στιχηραρίου, με κύριους άμεσους συνεχιστές του τους εξωπατριαρχικούς αλλά με κωνσταντινουπολίτικες καταβολές μελοποιούς Νικόλαο Σμύρνης και Πέτρο Φιλανθίδη,[91] οι οποίοι καταλύουν με ακόμη πιο ριζικό τρόπο τους δεσμούς τους με την παράδοση, εισάγοντας στο πλαίσιο μιας γενικότερης ριζοσπαστικής τάσης επιπλέον καινοφανή και έντεχνα μελωδικά σχήματα.[92]

Ιακώβου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, εξηγηθέν δε απαραλλάκτως εις την νέαν της μουσικής μέθοδον, παρά Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ενός των εφευρετών της ρηθείσης μεθόδου, Νυν πρώτον εκδοθέν εις τύπον παρά Θεοδώρου Π. Π. Παράσχου Φωκαέως επιστασία τούτου αυτού, αναλώμασι δε του τε ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών, τόμοι Α΄ και Β΄, Κωνσταντινούπολις 1836.

[90] Βλ. παραπάνω, σ. 179.

[91] Βλ. για τον Νικόλαο Πρωτοψάλτη Σμύρνης στο: Νίκος Ανδρίκος, *Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, εκδόσεις Τόπος (β΄ έκδοση), Αθήνα 2015, σ. 82-83, και για τον Πέτρο Φιλανθίδη στο: Γρηγόριος Γ. Αναστασίου, «Ο Πρωτοψάλτης Κυζίκου Πέτρος Φιλανθίδης (1845 περ. – 1920)», *Ανατολής το Περιήχημα* 1, 2014, σ. 187-188. Τα μέλη της Πεντηκοστής περιέχονται για τον μεν πρώτο στο *Δοξαστάριον Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, περιέχον τα Δοξαστικά αυτών μετά των Ιδιομέλων και τινών Προσομοίων, Νεκρώσιμων Δοξαστικών, των ένδεκα Εωθινών και των αργών Ιδιομέλων. Μελοποιηθέντα μεν παρά Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, συνεργασία δε και δαπάνη του Μουσικολογιωτάτου Κ. Φ. Ξανθίδου του Λεσβίου*, Νυν πρώτον εκδίδεται δια του τύπου παρά του ιδίου εκδότου, μέρος πρώτον και δεύτερον, εν Κωνσταντινουπόλει τύποις Σ. Ιγνατιάδου, 1857, σ. 338-352, και για τον δεύτερο στο: Πέτρος Γ. Φιλανθίδης, *Η Αθωνιάς περιέχουσα τα κατ' ήχον Δογματικά Θεοτοκία μετά και των Δόξα, Και νυν, τα Ένδεκα Εωθινά, προστεθειμένου και του Εναρμονίου «Ιδού σκοτία και πρωί», τα Δοξαστικά του όλου Ενιαυτού μετά των εκλεκτοτέρων Ιδιομέλων και Άπαντα τα Δοξαστικά και Ιδιόμελα του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, διηρημένη εις τόμους Δύο*, τόμοι Α΄ και Β΄, εν Κωνσταντινουπόλει 1906, σ. 370-389.

[92] Βλ. αντίστοιχα Ανδρίκος, ό.π., σ. 200-201, και Αναστασίου, ό.π., σ. 198-200. Επίσης, για τον γενικότερο ριζοσπαστικό και πρωτοποριακό χαρακτήρα της μουσικής πραγματικότητας κατά την εποχή κυρίως του β΄ μισού του ΙΘ΄ αιώνα, βλ. Ανδρίκος, ό.π., σ. 37-70. Συμπληρωματικά, η περίπτωση του Γεωργίου Ραιδεστηνού, μαθητή του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, μπορεί να συμπεριληφθεί εν μέρει στην ίδια κατηγορία, επειδή σε αρκετές στιχηραρικές συνθέσεις μεταχειρίστηκε το ενδιάμεσο ύφος σύνθεσης του δασκάλου του· βλ. παραπάνω, σ. 182.

Θεοδόσιος ιεροδιάκονος και Δημήτριος Λώτος. Δύο χιώτες πρωτοψάλτες της Εκκλησίας των Σμυρναίων

Δημήτριος Λυκ. Κολλίντζας

Εισαγωγή

Στην παρούσα εισήγηση θα επιχειρηθεί να παρουσιαστούν βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία για τους δύο χίους μουσικούς, τον Θεοδόσιο ιεροδιάκονο και τον Δημήτριο Λώτο, οι οποίοι ανέλαβαν διαδοχικά την πρωτοψαλτία στη μητρόπολη της Σμύρνης, όπου και πρωταγωνίστησαν στα ψαλτικά πράγματα κατά την διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους του ΙΗ΄ αιώνα. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι το σύνολο των στοιχείων και των πληροφοριών στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστεί και θα αναλυθεί εκτενώς και λεπτομερώς στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής που εκπονείται από τον γράφοντα. Ως εκ τούτου, η παρούσα εισήγηση αποτελεί αναπόσπαστο μέρος αυτής της διδακτορικής διατριβής, η οποία βρίσκεται στο τελικό στάδιο ολοκλήρωσής της, με θέμα την διαχρονική συμβολή της νήσου Χίου στην ανάπτυξη και εξέλιξη της Ψαλτικής Τέχνης.[1]

Γνωρίζουμε ότι υπάρχει ήδη αξιόλογη βιβλιογραφία για το έργο των δύο ανδρών· ενδεικτικά, αναφέρουμε τις διατριβές των καθηγητών Δημητρίου Μπαλαγεώργου, Κωνσταντίνου Καραγκούνη, Νικολάου Ανδρίκου, εργασίες και καταλόγους των Γρηγορίου Στάθη, Εμμανουήλ Γιαννόπουλου, Αχιλλέως Χαλδαιάκη, Μανόλη Χατζηγιακουμή κ.ά. Αυτή η εργασία έρχεται να προσθέσει μερικά ακόμα στοιχεία και, ίσως, να αναθεωρήσει ορισμένα από τα έως σήμερα θεωρούμενα ως δεδομένα.

Μεταξύ των Ελλήνων της Σμύρνης και της Χίου υπήρχε διαχρονικά μια αδιάκοπη, γενναιόδωρη και πολυεπίπεδη συνεργασία και αλληλεπίδραση, η οποία δεν περιοριζόταν μόνο στους τομείς της οικονομίας και του εμπορίου, αλλά επεκτεινόταν, όπως είναι αναμενόμενο, και σε άλλες εστίες δράσης, μία εκ των οποίων είναι και εκείνη της μουσικής και ειδικά της Ψαλτικής Τέχνης. Αυτή η αμφίδρομη σχέση μεταξύ των δύο γειτονικών περιοχών διακόπηκε βίαια και αμετάκλητα, όπως γνωρίζουμε, κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή, το 1922.

Από το πρώτο μισό του ΙΗ΄ αιώνα έως και τις αρχές του ΙΘ΄, δύο Χιώτες πρωταγωνίστησαν στις ψαλτικές εξελίξεις της Σμύρνης. Ο Θεοδόσιος ιεροδιάκονος και ο μαθητής του Δημήτριος Λώτος κατείχαν διαδοχικά την πρωτοψαλτία στην Εκκλησία των Σμυρναίων σε μια περίοδο ραγδαίων ιστορικών και γεωπολιτικών εξελίξεων για την περιοχή. Τις περιπτώσεις αυτών των δύο ανδρών θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε στην παρούσα εισήγηση, εντοπίζοντας ορισμένα χαρακτηριστικά στοιχεία του βίου και του έργου τους σε σχέση με το ψαλτικό γίγνεσθαι της εποχής τους, αλλά και την προσφορά τους στη μουσική πραγματικότητα τόσο της Σμύρνης όσο και ευρύτερα.

[1] Η διατριβή εκπονείται στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., υπό την επίβλεψη του καθηγητή Εμμανουήλ Γιαννόπουλου, και πραγματοποιείται με υποτροφία από το Ι.Κ.Υ. Η υλοποίηση της διδακτορικής διατριβής συγχρηματοδοτήθηκε από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», 2014-2020, στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας / Υποδράση 2: Πρόγραμμα χορήγησης υποτροφιών ΙΚΥ σε υποψηφίους διδάκτορες των ΑΕΙ της Ελλάδας».

Βιογραφικά στοιχεία Θεοδοσίου ιεροδιακόνου Χίου

Ο Θεοδόσιος ιεροδιάκονος ο Χίος[2] έζησε και δραστηριοποιήθηκε κυρίως στη Σμύρνη ως ψάλτης, δάσκαλος, εξηγητής, μελοποιός και κωδικογράφος. Η σταθερά, όμως, καταγραφόμενη χιακή καταγωγή του σε όλα τα αυτόγραφά του ή στις αναφορές στο πρόσωπό του από έτερους κωδικογράφους δείχνει ότι ο Θεοδόσιος γεννήθηκε και πέρασε ένα μεγάλο μέρος του βίου του στην γενέτειρά του, προτού πάει στα απέναντι παράλια και στη μητρόπολη της Σμύρνης.

Ακριβείς χρονολογίες γέννησης και θανάτου του Θεοδοσίου δεν διασώζονται. Πιθανολογούμε ότι γεννήθηκε κατά το πρώτο τέταρτο του ΙΗ΄, κάτι το οποίο συμπεραίνουμε από το γεγονός ότι είχε αναλάβει να διδάξει τον Πέτρο Πελοποννήσιο, όταν αυτός ήταν ακόμα παιδί («εμαθήτευσε παιδιόθεν εν Σμύρνη εις τινα μουσικόν ιερομόναχον»).[3] Αυτό σημαίνει ότι πριν το 1750 είχε ήδη αρχίσει την διδασκαλική του σταδιοδρομία. Επιπλέον, εάν λάβουμε υπόψη μας την ίδια πηγή και δεχθούμε την χαρακτηριστική περιγραφή του Χρυσάνθου, δηλαδή το ότι ήταν άγνωστος τότε («εις τινα μουσικόν ιερομόναχον»), μπορούμε να υποθέσουμε ότι τότε έκανε τα πρώτα του βήματα στη σταδιοδρομία του, τοποθετώντας την γέννησή του όντως στις αρχές του ΙΗ΄ αιώνα. Σχετικά με τον θάνατό του, έχοντας ως δεδομένο ότι αποσύρθηκε από την πρωτοψαλτία της Σμύρνης το 1768, υποθέτουμε ότι ο Θεοδόσιος τότε θα αντιμετώπιζε θέματα υγείας, τέτοια που να μην του επέτρεπαν την παραμονή του σε αυτή την θέση. Στο χφ. Καρά 46, το οποίο γράφτηκε μετά το 1770, αναφέρεται ως «Θεοδόσιος ιεροδιάκονος Σμύρνης, διδάσκαλος Χίος», φέρεται δηλαδή να ζει και να διδάσκει στη Σμύρνη, αποσυρόμενος από την ψαλτική δράση, ενώ ο Δημήτριος Λώτος, στον κολοφώνα του αυτόγραφου κώδικά του Ξηροποτάμου 330, αυτοαποκαλείται «μελουργός Σμυρναίων»,[4] τίτλο που δεν θα χρησιμοποιούσε εάν ζούσε ο δάσκαλός του Θεοδόσιος, για τον οποίο έτρεφε συναισθήματα σεβασμού, εκτίμησης και αγάπης· οπότε ο μουσικολογιώτατος ιεροδιάκονος από την Χίο πιθανότατα δεν ζούσε πια το 1782, έτος συγγραφής του χειρογράφου της μονής Ξηροποτάμου.

Το 1758, χρονολογία γραφής του αυτόγραφου κώδικά του Αγίου Παύλου 146, ο Θεοδόσιος ήταν ήδη Πρωτοψάλτης Σμύρνης (σ. 372: «Η παρούσα μουσική βίβλος η περιέχουσα τους οίκους της υπεραγίας Θεοτόκου και ακολούθως το Κρατηματάριον

[2] Για τον Θεοδόσιο ιεροδιάκονο Χίο, βλ. Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης, *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των Χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 7), Αθήναι 2003, σ. 218, 421, 468-470, 501, 514, 537-538, 663, 674, 678, 681 και 683· Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Θεοδόσιος ιεροδιάκονος ο Χίος, Πρωτοψάλτης Σμύρνης», λήμμα στη *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 8, Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε., Αθήνα 2013, σ. 118-119· Γρηγόριος Γ. Αναστασίου, *Τα Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 12), Αθήνα 2005, σ. 73, 200, 204, 375 και 378· Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, *Η ψαλτική παράδοση των ακολουθιών του βυζαντινού κοσμικού τυπικού*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 6), Αθήνα 2001, σ. 108, 204, 209, 210 και 211· Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος πρώτος, Αθήνα 1975, σ. 296-297· Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής, 1453-1820: Συμβολή στην έρευνα του νέου Ελληνισμού*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1980, σ. 45, 95, 206 και 209.

[3] Χρύσανθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, Συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, Εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου δια φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών*, Εκ της τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις, Εν Τεργέστη 1832, σ. XL, σημείωση β΄· Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι*, εν Αθήναις 1890 (φωτογραφική ανατύπωση: Κουλτούρα, Αθήνα 1977), σ. 318.

[4] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Α΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήναι 1975, σ. 205.

ολόκληρον εγράφθη ιδιοχείρως παρ' εμού του ιεροδιακόνου Θεοδοσίου πρωτοψάλτου μ[ητ]ροπόλεως Σμύρνης»), θέση την οποία διατήρησε έως το 1768, έτος κατά το οποίο τον διαδέχθηκε ο μαθητής του Δημήτριος Λώτος, καθώς ο τελευταίος κωδικογραφεί στα 1768 τον Δοχειαρίου 339 ως «μουσικός τα νυν σμυρναίων Εκκλησίας», χαρακτηρισμός που υπάρχει έκτοτε σε όλους του αυτόγραφους κώδικές του, επιβεβαιώνοντας την θέση του στο πρώτο στην τάξη αναλόγιο της Σμύρνης.

Ενδιαφέρον έχει η διδασκαλική δράση του Θεοδοσίου. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο σημαντικότερος εκ των μαθητών του υπήρξε ο Πέτρος Πελοποννήσιος.[5] Η καταγραφή του Χρυσάνθου ότι ο Πέτρος Πελοποννήσιος «εμαθήτευσε παιδιόθεν εν Σμύρνη εις τινα μουσικόν ιερομόναχον, από τον οποίον επέρασεν αρκετά μαθήματα» μας δίνει κάποιες ουσιαστικές πληροφορίες. Πρώτον, ο Θεοδόσιος ανέλαβε τον Πέτρο ως μαθητή από μικρή ηλικία· αυτό σίγουρα θα συνετέλεσε στην διαμόρφωση της μουσικής φυσιογνωμίας του Πέτρου Λαμπαδαρίου. Επίσης, η γενική και αόριστη περιγραφή του Θεοδοσίου ως *τινός μουσικού ιερομονάχου* μπορεί να υπονοεί είτε τη χαμηλή εκτίμηση του Χρυσάνθου προς το πρόσωπο του Θεοδοσίου είτε άγνοια για το έργο και τη ζωή του χίου ιεροδιακόνου. Τρίτο πολύ σημαντικό στοιχείο αποτελεί το ότι ο Πέτρος «επέρασεν αρκετά μαθήματα» από τον Θεοδόσιο: η έρευνα και μορφολογική μελέτη κάποιων μελοποιήσεων του Θεοδοσίου, όπως π.χ. των αναστάσιμων Εωθινών ιδιομέλων του, δείχνει ότι «ούτος ο μουσικός ιερομόναχος» δίδαξε όχι μόνο παλαιοτέρων δασκάλων αλλά και δικά του μαθήματα στον Πέτρο, ο οποίος τα χρησιμοποίησε ως βάση για δικά του μεταγενέστερα μελοποιήματα.[6]

Υπήρξαν και άλλοι μαθητές του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου, οι περισσότεροι των οποίων παραμένουν έως σήμερα ανώνυμοι· άφησαν κυρίως κωδικογραφικό έργο, το οποίο αποτυπώνεται στα χφ. Εσφιγμένου 112 (Αναστασιματάριον Χρυσάφου, γραμμένο το 1780),[7] Παναγίου Τάφου 563 (Ανθολογία του γ΄ τετάρτου του ΙΗ΄ αιώνα)[8] και Ιβήρων 1276[9] – το τελευταίο περιλαμβάνει μία Ανθολογία / Ειρμολόγιον Μεγάλης Εβδομάδας του Πέτρου Πελοποννησίου, γραμμένη το γ΄ τέταρτο του ΙΗ΄ αιώνα: στο φ. 110ν αναγράφεται το «έτερον συνοπτικόν κυρ Θεοδοσίου ιεροδιακόνου [του Χίου] και ημετέρου διδασκάλου» πλ. β΄ *Νυν αι δυνάμεις*· βέβαια, σύμφωνα με την γραφή, το χειρόγραφο μπορεί να γράφτηκε από τον ίδιο τον Πέτρο Πελοποννήσιο.[10] Η διδακτική δράση του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου αναφέρεται και στον κώδικα Καρά 46, όπου στο φ.

[5] Αυτό μας μαρτυρά η σημαντική σημείωση του Δημητρίου Λώτου στον Δοχειαρίου 338, φ. 244r: «Πέτρου Μπαρδάκι εκ Μορέως [sic· ενν. Πελοποννησίου], μαθητού του κυρ Θεοδοσίου, τα νυν δε χρηματισθέντος [sic] δομέστικος της Μεγάλης Εκκλησίας ήχος πλ. α΄ *Σιγησάτω*».

[6] Emmanouil Giannopoulos, «Tracing the Sources of the Enormous Oeuvre of the Famous Ecclesiastical Musician Petros the Peloponnesian (ca. 1735-†1778)», *Muzica: Romanian musicology magazine, serie nouă* 26/3-4, Aprilie – Iunie 2015, σ. 121-142: 134-138· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Orthodox liturgical music's breeze blows over the Aegean: Over one-thousand years of musical tradition in a sea with over a thousand islands», *Η Ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας*, τόμος Β΄, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 395-410: 403-406.

[7] Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής…*, ό.π., σ. 209.

[8] Αναμένουμε τον υπό έκδοση περιγραφικό κατάλογο των μουσικών χειρογράφων των Ιεροσολύμων των καθηγητών Φλώρας Κρητικού και Δημητρίου Μπαλαγεώργου.

[9] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Δ΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήναι 2015, σ. 764.

[10] Ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης (ό.π., σ. 764) παρατηρεί ότι «η περίπτωσις καθ' ην μαρτυρείται ότι ο γραφεύς είναι μαθητής του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου, πιθανότατα, του Χίου, του οποίου μαθητής υπήρξε και ο Πέτρος Πελοποννήσιος, και η άλλη περίπτωσις της υπάρξεως των Τριωδίων και Κανόνων της Μ. Εβδομάδος του Πέτρου Πελοποννησίου, χωρίς τούτο ν' αναφέρεται, εμβάλλει εις υποψίαν περί ταυτίσεως του γραφέως μετά του Πέτρου. Το πράγμα είναι δύσκολον να είναι τις βέβαιος».

114α άρχεται η σειρά των εωθινών *Αρχή συν Θεώ των ένδεκα εωθινών του κυρ Θεοδοσίου ιεροδιακόνου της Σμύρνης διδασκάλου του Χίου*.[11]

Πέραν των αταυτοποίητων έως σήμερα μαθητών του, οι οποίοι έγραψαν διάφορα μουσικά χειρόγραφα στα οποία δεν παραλείπουν να μνημονεύουν τον δάσκαλό τους, φαίνεται ότι και άλλοι μουσικοί της εποχής του επηρεάστηκαν άμεσα ή έμμεσα από εκείνον: τέτοιοι είναι ο συνονόματός του Θεοδόσιος Καπελέτης εκ Ναυπλίου και ο Χριστόδουλος Σμυρναίος Σκούφος· ο τελευταίος περιέλαβε συνθέσεις του Θεοδοσίου σε τουλάχιστον τέσσερα χειρόγραφά του.[12] Ο μαθητής του Θεοδοσίου του Χίου, όμως, ο οποίος επισημαίνει με κάθε ευκαιρία τον σεβασμό και την εκτίμησή του προς τον δάσκαλό του είναι αδιαμφισβήτητα ο Δημήτριος Λώτος ο Χίος. Οι πορείες των δύο ανδρών μοιάζουν εν πολλοίς παράλληλες ή αλληλένδετες: και οι δύο έχουν τόπο καταγωγής την Χίο και έδρασαν στη Σμύρνη· επιπλέον, το κωδικογραφικό έργο του Δημητρίου Λώτου βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο έργο του δασκάλου του,[13] ενώ δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο, ούτε άσχετο με τη μεταξύ τους σχέση, το γεγονός ότι ο ένας διαδέχτηκε τον άλλον στην πρωτοψαλτία της Εκκλησίας των Σμυρναίων.

Κωδικογραφικό έργο

Ο Θεοδόσιος ιεροδιάκονος Χίος, έπειτα από την έως σήμερα έρευνα, είναι με βεβαιότητα ο κωδικογράφος δύο χειρογράφων:

Το πρώτο από αυτά είναι το Αγίου Παύλου 146,[14] ένας σημαντικός κώδικας του έτους 1758, που περιέχει το Οικηματάριον του Ιωάννη Κλαδά και το Κρατηματάριον. Ο κολοφώνας στη σ. 372 αναφέρει: «1758. Η παρούσα μουσική βίβλος η περιέχουσα τους οίκους της υπεραγίας Θεοτόκου και ακολούθως το Κρατηματάριον ολόκληρον εγράφθη ιδιοχείρως παρ' εμού του ιεροδιακόνου Θεοδοσίου πρωτοψάλτου μ(ητ)ροπόλεως Σμύρνης». Ο Θεοδόσιος συνέβαλε όσο λίγοι στην καταγραφή και μετάδοση της χειρόγραφης παράδοσης του Κρατηματαρίου, κυρίως μέσω αυτού του σπουδαίου κώδικα.[15] Ο καθηγητής Δημήτριος Μπαλαγεώργος μάς πληροφορεί ότι το περιεχόμενο του Αγίου

[11] Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Η συλλογή παλαιών ψαλτικών χειρογράφων του Σίμωνος Καρά: Αναλυτικός περιγραφικός κατάλογος*, Κέντρον Ερεύνης και Προβολής της Εθνικής Μουσικής – Μουσικό, Λαογραφικό και Φιλολογικό Αρχείο Σίμωνος και Αγγελικής Καρά, Αθήνα 2020, σ. 289.

[12] Τα επιβεβαιωμένα χειρόγραφα του Χριστοδούλου Σμυρναίου Σκούφου με ανθολογούμενα, μεταξύ άλλων, έργα του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου του Χίου είναι τα Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου 19618 (πρώην Χ.Α.Ε. Αθηνών 42), Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψάχου 84/232, Ιεράς Μητροπόλεως Σάμου 110 και Κρατικής Βιβλιοθήκης Ρωσίας (Μόσχα) Φ. 210 Ia No 27.

[13] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το χειρόγραφό του Δοχειαρίου 337, στου οποίου το κωδικογραφικό σημείωμα (φ. 248r) ο Δημήτριος Λώτος δηλώνει: «Αύτη η παρούσα ασματομεληριτόφθογγος βίβλος παπαδηκή είληφε τέλος παρ' εμού του ευτελούς Δημητρίου Λότου, εκ της νείσου Χίου εμπόνως και μετά πολού του κόπου, όσα μαθήματα εδιορίστησαν και εγράφησαν παλαιά, εις ένα τόμον παρά του οσιοτάτου και μουσικωτάτου εν ιεροδιακόνοις, κυρ Θεοδοσίου, και ημετέρου διδασκάλου, μέρος από το ίδιον προτότυπο του μουσικωτάτου κυρίου μανουήλ του όντος μαΐστορος. Και μέρος από ετέρον βιβλίων καλωπισμένων με ακρίβιαν όθεν και εγώ εμετάγραψα αυτήν απαραλάκτως […]»· βλ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 397.

[14] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Γ΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήναι 1993, σ. 140-145· Σπυρίδων Π. Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδίκων*, τόμος Α΄, εν Κανταβριγία της Αγγλίας 1895, σ. 27, με αριθμό 206/79· Χατζηγιακουμής, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας…*, ό.π., σ. 296· Λίνος Πολίτης και Μαρία Πολίτη, «Βιβλιογράφοι 17ου-18ου αιώνα – Συνοπτική καταγραφή», ανάτυπο από: *Δελτίο του Ιστορικού και Παλαιογραφικού Αρχείου ς΄ (1988-1992)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994, σ. 313-645: 444.

[15] Αναστασίου, ό.π., σ. 200.

Παύλου 146 είναι πανομοιότυπο με εκείνο του Λαύρας Λ 165,[16] το οποίο χρησιμοποίησε ως πηγή ο Θεοδόσιος προς αντιγραφή του δικού του χειρογράφου, με απώτερο σκοπό να υπενθυμίσει στις μελλοντικές γενεές την πάλαι ποτέ ύπαρξη και το μεγαλείο του ενοριακού τρόπου λατρείας.[17] Βέβαια, θα πρέπει να επισημάνουμε, ότι ο Θεοδόσιος Χίος είχε αναθέσει επί πληρωμή στον συνονόματό του, Θεοδόσιο Καπελέτη εκ Ναυπλίου,[18] είκοσι χρόνια πριν τη συγγραφή του δικού του χειρογράφου, να γράψει ένα πόνημα το οποίο περιλαμβάνει τον Ακάθιστο Ύμνο του Ιωάννου Κλαδά και Κρατηματάριον· φαίνεται ότι ο Θεοδόσιος Χίος ενδιαφερόταν από τότε για το συγκεκριμένο είδος μελοποιίας, στο οποίο είχε εστιάσει την προσοχή του από νωρίς. Συγκριτικά με το χειρόγραφο του Θεοδοσίου Καπελέτη, ο Θεοδόσιος Χίος περιλαμβάνει επιπλέον στο Αγίου Παύλου 146 ορισμένες συνθέσεις από τον Ακάθιστο Ύμνο του Μανουήλ Χρυσάφη καθώς και μία σειρά Ηχημάτων «κατ' ήχον ψαλλόμενα εις εορτάς εν τη εισόδω του Εσπερινού» (σ. 349), ενώ η σπουδαιότητα του κώδικα εντοπίζεται κυρίως στις σελίδες 363-372, όπου και βρίσκουμε την Ακολουθία του Ασματικού Εσπερινού.

Το δεύτερο χειρόγραφο του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου απόκειται στη Μονή του Αγίου Παύλου με αριθμό αρχειοθέτησης 128.[19] Πρόκειται για ένα Μαθηματάριο γραμμένο περί τα έτη 1755-1765. Ο κώδικας αποτελεί μία αξιόπιστη πηγή αντιγραφής παλαιότερων συλλογών και είναι παρόμοιος ως προς το περιεχόμενο με τον Αγίου Παύλου 132 του Δημητρίου Λώτου. Σχετικά με τον γραφικό του χαρακτήρα, ομοιάζει κατά πολύ με εκείνον του Αντωνίου ιερέως και Οικονόμου.[20] Ο Θεοδόσιος συνεχίζει την καταγραφή παλαιών μαθημάτων και στον Αγίου Παύλου 128, όπου συναντάμε και εδώ στοιχεία καταγραφής της ασματικής παράδοσης.[21] Άλλωστε, ο μαθητής του Δημήτριος Λώτος επισημαίνει την σπουδαιότητα του έργου διάσωσης και μεταλαμπάδευσης παλαιών μαθημάτων από τον δάσκαλό του στον κολοφώνα του Δοχειαρίου 337, τηρώντας και ο ίδιος την κωδικογραφική αυτή παράδοση.

Μελοποιητικό και εξηγητικό έργο

Ο κύριος όγκος του μελοποιητικού έργου του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου θησαυρίζεται σε επτά χειρόγραφα του Δημητρίου Λώτου και σε τουλάχιστον τριάντα χειρόγραφα άλλων κωδικογράφων. Ο ίδιος δεν κατέγραψε σχεδόν κανένα δικό του συνθετικό έργο

[16] Σπυρίδων μοναχός Λαυριώτης και Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, *Κατάλογος των κωδίκων της Μεγίστης Λαύρας (της εν Αγίω Όρει), συνταχθείς υπό Σπυρίδωνος μοναχού Λαυριώτου ιατρού, επεξεργασθείς δε και διασκευασθείς υπό Σωφρονίου Ευστρατιάδου μητροπολίτου Πρ. Λεοντοπόλεως, επλουτίσθη και δια των εν τέλει δύο παραρτημάτων και των αναγκαιούντων ευρετηρίων πινάκων*, Librairie ancienne Honoré Champion – Édouard Champion, Paris 1925, σ. 292.

[17] Μπαλαγεώργος, ό.π., σ. 210-211.

[18] Σπυρίδων Π. Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδίκων*, τόμος Β΄, εν Κανταβριγία της Αγγλίας 1900, σ. 259: «Ιβήρων 1261, 1739, Ακάθιστος ύμνος – Κρατηματάριον: "1. Ο ακάθιστος ύμνος. Μετά φωνών. Εν τέλει [φ. 76v]: Το παρόν ασματομελύριτον βιβλήον ήλυφε τέρμα δια χειρός του ευτελούς Θεοδοσίου τουπίκλειν Καπελέτη εκ της δυστυχούς πόλεως του Ναυπλίου δια δε δαππάνης του μουσικοτάτου εν ιεροδιακόνοις κυρ Θεοδοσίου Σμύρνης εν έτει ,αψλθ΄ κατά μήνα Φευρουάριον, ινδικτιώνος η΄ [=1739]. 2. Κρατηματάριον εκλελεγμένον πλουσιώτατον. Μετά φωνών"». Βλ. επίσης Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Δ΄, ό.π., σ. 729-734.

[19] Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Γ΄, ό.π., σ. 103, 107 και 121 («ο σπουδαίος αυτός κώδιξ – παρόμοιος του διορισθέντος ως Γ΄ τόμου της Παπαδικής του Δημητρίου Λώτου· ίδε Αγίου Παύλου 132…»)· Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 27, με αριθμό 186/59. Βλ. επίσης Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 444, όπου αναφέρεται ως Αγίου Παύλου 79 του 1758.

[20] Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Γ΄, ό.π., σ. 715.

[21] Ό.π., σ. 111 και 352-353: «Έτερον στιχηρόν, του αυτού [Ιω. Κλαδά] ασματικόν, ψαλλόμενον εν Κωνσταντινουπόλει δίχορον· ήχος πλ. α΄ *Την χείρα σου την αψαμένην*».

στα αυτόγραφά του.[22] Το γεγονός αυτό προέρχεται είτε από μια ταπεινοφροσύνη που ίσως χαρακτήριζε τον Θεοδόσιο είτε από την ανάγκη του να διασώσει και να καταγράψει κλασικά μέλη και παλαιότερες ασματικές ακολουθίες. Σημαντικότερη, ίσως, από το αμιγώς δικό του μελοποιητικό έργο είναι η προσφορά του στον τονισμό και καλλωπισμό παλαιοτέρων μελών, όπως των Εωθινών, των Κεκραγαρίων, του Αμώμου και ορισμένων Δοξολογιών.

Η σπουδαιότητα του έργου του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου

Ο Θεοδόσιος ιεροδιάκονος ο Χίος μάς παρέδωσε ένα σχετικά μικρό, σε ποσότητα, μελοποιητικό έργο, ενώ και τα αυτόγραφά του τον κατατάσσουν στους λιγότερο παραγωγικούς κωδικογράφους. Παρ' όλα αυτά, ο χίος ιεροδιάκονος αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση μουσικού, ο οποίος υπηρέτησε αθόρυβα μεν, αλλά ουσιαστικά και – θα τολμήσουμε να πούμε – ρηξικέλευθα, την τέχνη του.

Την ουσιαστική συμβολή του Θεοδοσίου στην Ψαλτική Τέχνη την εντοπίζουμε σε τρεις κυρίως κατευθύνσεις. Η πρώτη αφορά στην διδασκαλική του δράση, η οποία φαίνεται να υπήρξε ζωηρή και καίρια. Η προσωπικότητά του ως δασκάλου δείχνει να επηρέασε σε σημαντικό βαθμό μεταγενέστερους εκλεκτούς ψάλτες και μελοποιούς.

Η μαθητεία του Πέτρου Πελοποννησίου στον Θεοδόσιο σχετίζεται και με τον δεύτερο πυλώνα σπουδαιότητας του έργου του Θεοδοσίου. Αν και οι έως σήμερα πηγές φαίνεται να υποβαθμίζουν τον ρόλο και την επιρροή του Θεοδοσίου ως δασκάλου στην διαμόρφωση της μουσικής προσωπικότητας του Πέτρου, μέσα από την έρευνα στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας αποδεικνύεται η – έως έναν μεγάλο βαθμό – επίδραση του μελοποιητικού και συντμητικού έργου του χίου ιεροδιακόνου στο αντίστοιχο έργο του Πέτρου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι πλήρεις σειρές σύντομων Εωθινών και Κεκραγαρίων του Θεοδοσίου, οι οποίες συνιστούν την βάση για τα έργα του μαθητή του.[23]

Τέλος, ως τρίτη επισήμανση επί της σημασίας του έργου του Θεοδοσίου, διαφαίνεται ότι στο χφ. Αγίου Παύλου 146 ο Θεοδόσιος επιχειρεί κάτι σημαντικό, τόσο στον τομέα της λειτουργικής όσο και του τυπικού: αντιγράφει την ακολουθία του Ασματικού Εσπερινού, δημιουργώντας μία συνέχεια της λειτουργικής παράδοσης και διασώζει παλαιότερες μορφές της, προς γνώση και μελέτη από τους μεταγενέστερους.[24] Στον Αγίου Παύλου 128, μαρτυρείται η διαχρονική συνέχεια καλλωπισμού στιχηρών του ενιαυτού παλαιών από μεταγενέστερους: «Αρχή συν Θεώ αγίω των στιχηρών του όλου ενιαυτού, ποιηθέντων παρά διαφόρων ποιητών, καλλωπισθέντων δε παρά κυρ Ιωάννου μαΐστορος του Κουκουζέλη· ύστερον δε παρά κυρ Μανουήλ του Χρυσάφου» (σ. 61),[25] «Νικολάου Καμπάνη – καλλωπισμός Κορώνη· ήχος πλ. Δ΄ *Μετά το τεχθήναι σε*» (σ. 203)[26] κ.α. Ο χίος ιεροδιάκονος μέσα από το χφ. Αγίου Παύλου 146 συνέβαλε στην διάσωση παλαιότερων μορφών λειτουργικής παράδοσης του τυπικού της ακολουθίας του ασματικού Εσπερινού. Επιπροσθέτως, και οι δύο κώδικες της βιβλιοθήκης της Ι. Μ. Αγίου Παύλου, 128 και 146, αποτελούν αξιόλογες πηγές συγκέντρωσης μελοποιήσεων δεκαπεντασύλλαβων, όπως και άλλων μαθημάτων και αναγραμματισμών παλαιών

[22] Η μοναδική περίπτωση στην οποία ο Θεοδόσιος συμπεριέλαβε δική του σύνθεση σε αυτόγραφό του είναι το Θεοτοκίον «εις Λιτήν και εις παρακλήσεις»· το βρίσκουμε στο χφ. Ιβήρων 1004, φ. 108r.

[23] Συγκριτικές αναλύσεις αυτών των μελών, όπως και το σύνολο του μελοποιητικού έργου του χίου ιεροδιακόνου, θα παρουσιαστούν εκτενώς στα αντίστοιχα κεφάλαια της διδακτορικής διατριβής του γράφοντος.

[24] Μπαλαγεώργος, ό.π., σ. 108· στη σ. 204 της ίδιας μελέτης αναφέρονται οι παλαιότερες ασματικές ακολουθίες, καταγραμμένες στον κώδικα Αγίου Παύλου 146 του Θεοδοσίου.

[25] Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Γ΄, ό.π., σ. 104.

[26] Ό.π., σ. 107.

μαϊστόρων της ψαλτικής τέχνης.[27] Καταλήγοντας, συνειδητοποιεί κανείς ότι ο Θεοδόσιος ο Χίος αναδεικνύεται όχι ως απλός και παθητικός αντιγραφέας μελών, αλλά ως συνεχιστής και φορέας παλαιών ψαλτικών παραδόσεων, τις οποίες με σεβασμό καταγράφει και διασώζει περισσότερο προς μελέτη και λιγότερο προς χρήση από τους σύγχρονούς του αλλά και τους μεταγενέστερούς του.

Βιογραφικά στοιχεία Δημητρίου Λώτου

Ο Δημήτριος Λώτος ο Χίος[28] ανήκει αναμφισβήτητα στους σημαντικότερους χίους μουσικούς διαχρονικά, με πολυσχιδές και ογκώδες έργο. Γεννήθηκε στην Χίο το 1733 ή 1734. Την χρονολογία αυτή μας μαρτυράει, εμμέσως και με μια διάθεση αστεϊσμού, ο στενός του φίλος Αδαμάντιος Κοραής σε μία από τις επιστολές της συχνότατης και πολυετούς αλληλογραφίας τους. Επιστολή υπ' αρ. 19: «Εκ Παρισίων, Ιουλίου 1, 1790 […]. Έχω δίκαιον να υποπτύωμαι μίαν τοιαύτην αμνημοσύνην εις την λογιότητά σου, από έν άλλο λάθος το οποίον παρετήρησα εις την επιστολήν σου. Με λέγεις ότι είσαι τεσσαράκοντα και πέντε ετών· αλλ' εγώ, φίλε μου, ενθυμούμαι καλώτατα, ότι είναι σήμερον δώδεκα σχεδόν χρόνοι αφού με είπες, ότι ήσουν πέντεκαιτεσσαρακονταετής. Όθεν έν από τα δύω, ή ελησμόνησες, ή δια θαύματος βέβαια έστησες τον δρόμον των ετών σου, καθώς ποτέ ο Ιησούς του Ναυή έστησε τον δρόμον του ηλίου […]».[29] Το πότε έφυγε από την Χίο και πήγε στη Σμύρνη δεν το γνωρίζουμε. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο πρώτος και μοναδικός δάσκαλός του ήταν ο Θεοδόσιος ιεροδιάκονος ο Χίος, με τον οποίο είχαν ηλικιακή διαφορά τουλάχιστον 10-12 έτη, εικάζουμε ότι είτε ο Λώτος μετακόμισε με την οικογένειά του στη Σμύρνη όντας ο ίδιος παιδί, οπότε και τον ανέλαβε ο Θεοδόσιος – όπως και στην περίπτωση του συμμαθητή του και συνομηλίκου του Πέτρου Πελοποννησίου – είτε στάλθηκε μόνος του στη Σμύρνη για να διδαχθεί την ψαλτική τέχνη πλάι σε έναν συντοπίτη του, και πιθανότατα οικείο και σεβάσμιο πρόσωπο για την οικογένειά του, όπως πιθανότατα ήταν ο χίος ιεροδιάκονος. Πάντως, μέσα από τα χειρόγραφά του και κυρίως στους κολοφώνες τους, ο Δημήτριος Λώτος δεν παραλείπει να επισημάνει με περηφάνια την χιακή καταγωγή του.

Τα δείγματα γραφής του στα πολυάριθμα αυτόγραφά του, οι παρατηρήσεις και οι επί της γραμματικής και του συντακτικού[30] διορθώσεις του Αδαμαντίου Κοραή στη μεταξύ τους αλληλογραφία, αλλά και ο ζήλος που είχε ο «Πρωτοψάλτης των Σμυρναίων» για να μάθει τα γεγονότα που διαδραματίζονταν στην Ευρώπη και τα πνευματικά ρεύματα που ακολουθούσαν μέσω της πένας του καλού του φίλου, Κοραή, δείχνουν έναν άνθρωπο μέσης γραμματικής παιδείας, αλλά με τεράστιο ζήλο για μάθηση και πνευματική καλλιέργεια. Ο Δημήτριος Λώτος ήταν από τους Ρωμιούς της Σμύρνης που ήξερε τα πνευματικά και μαθησιακά του κενά, αλλά πάσχιζε να τα υπερκαλύψει· θεωρούσε

[27] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη βυζαντινή μελοποιία*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 1), Αθήνα 1977, σ. 170· Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 3), Αθήνα 2003, σ. 118, 125, 129 και 132-133.

[28] Για πληροφορίες για τον βίο και το έργο του Δημητρίου Λώτου, βλ. τις ακόλουθες εργασίες (αυτοτελείς ή στο πλαίσιο ευρύτερων διατριβών): Πηνελόπη Γρ. Στάθη, «Ο φίλος του Κοραή Δημήτριος Λώτος και τα μουσικά χειρόγραφά του», *Ο Ερανιστής* Ι΄/59, 1972-1973, σ. 157-186· Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης, λήμμα «Δημήτριος Λώτος, Πρωτοψάλτης Σμύρνης», στη *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 6, Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε., Αθήνα 2012, σ. 107-110· Χατζηγιακουμής, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας…*, ό.π., σ. 334-335· Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής…*, ό.π., σ. 50 και 97· Νίκος Ανδρίκος, *Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2015.

[29] Νικόλαος Μ. Δαμαλάς, *Επιστολαί Αδαμαντίου Κοραή*, τόμος Α΄, τύποις των Αδελφών Περρή, Αθήνα 1885, σ. 147 (η παραπομπή στη σ. 163).

[30] Ό.π., σ. 112-115.

τον εαυτό του ενδιάμεσο φορέα των ιδεών που του διοχέτευε ο Κοραής μέσα από τις επιστολές του και υπεύθυνο για να τις μεταλαμπαδεύσει στους κύκλους του στη Σμύρνη.

Δυστυχώς, ο Δημήτριος Λώτος υπήρξε ατυχής στην προσωπική του ζωή και αποδέκτης πολλών συμφορών και δυσχερειών. Πάλι μέσα από την αλληλογραφία του με τον Αδαμάντιο Κοραή, βλέπουμε τον Λώτο να αντιμετωπίζει οικογενειακές δυσκολίες, ενώ είναι και φανατικός καπνιστής! «Λιβόρνον τη θ΄ Σεπτεμβρίου κατά το παλ. [ενν. το παλαιό ημερολόγιο] 1782 […]. Γράψε με να ζήσης πόσας οκάδας γλυκέων και καπνού εδαπάνησας; […] Ο κλύδων του οσπητίου σου εκόπασεν, ή ακόμη ταλαιπωρείσαι και βασανίζεσαι;».[31] Οι αναφορές για τις οικογενειακές συμφορές του Πρωτοψάλτη της Σμύρνης συνεχίζονται και σε επόμενα γράμματα, όπως π.χ. σε αυτό της 8ης Ιανουαρίου 1783, ενώ στην επιστολή εκ του «Montpellier, τη 23η Μαρτίου 1885», μαρτυρείται ότι ο Λώτος είχε θέματα υγείας και είχε μετακομίσει στα Βουρλά.[32]

Το 1768 ο Δημήτριος Λώτος αναλαμβάνει την Πρωτοψαλτία στην Εκκλησία της Σμύρνης, διαδεχόμενος τον δάσκαλό του, Θεοδόσιο ιεροδιάκονο. Αυτό μας φαίνεται ξεκάθαρο μέσα από τον αυτόγραφο κώδικά του Δοχειαρίου 338 του 1767, στον οποίο ο Λώτος χρησιμοποιεί περιγραφές για το πρόσωπό του που δεν δείχνουν ακόμα να κατέχει τον πρωτοψαλτικό θώκο,[33] κάτι που συμβαίνει στο επόμενο χειρόγραφό του, το Δοχειαρίου 339 του έτους 1768,[34] όπου αυτοαποκαλείται «Μουσικός τα νυν σμυρνέων Εκκλησίας». Είκοσι χρόνια μετά, η θέση του ως Πρωτοψάλτη κλονίζεται, έπειτα από προστριβές με τον Μητροπολίτη Σμύρνης Γρηγόριο, οι οποίες είχαν ως συνέπεια αρχικά τη μείωση του ήδη «γλίσχρου» μισθού του και τελικά την απώλεια της ίδιας της θέσης του ως Πρωτοψάλτη Σμύρνης, γεγονός που χειροτέρεψε επιπλέον την ήδη δυσχερή οικονομική του κατάσταση. Ο Κοραής αγανακτεί και οργίζεται με τη στάση του μητροπολίτη Σμύρνης Γρηγορίου, για την αδικία προς τον φίλο του, αλλά και με την γενικότερα δύστροπη συμπεριφορά του.[35]

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να σταθούμε σε μια σειρά λεπτομερειών με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Δημήτριος Λώτος έχασε την Πρωτοψαλτία το 1788,[36] χρονιά που στη

[31] Ό.π., σ. 15.

[32] Ό.π., σ. 42.

[33] Βλ. φ. 1r: «ΧΕΙΡ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΛΩΤΟΥ ΕΚ ΤΗΣ ΝΕΙΣΟΥ ΧΙΟΥ», καθώς και τον κολοφώνα του χειρογράφου (βλ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 416).

[34] Κολοφώνας του χφ. Δοχειαρίου 339, φ. 255r: «Ήδη πέρας είληφεν του μέλους βίβλιος […] δημητρίου του λότου. / ος φυτόν και βλάστημα της κλεεστάτης, / Νείσου τε λαμπράς Χίου των ευπατρίχων. / Έργον γαρ ούτω των άλλων προτημίσας, / Μουσικός τα νυν σμυρνέων Εκκλησίας […] αψξη΄ Μαΐου ιθ΄ ημέρα Δευτέρα» (Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 426).

[35] Δαμαλάς, ό.π., σ. 107-108: επιστολή Κοραή προς Λώτο, «Εκ Μονπελλίου τη 15 Ιανουαρίου 1788 […]. Συμπάσχω όμως και συλλυπούμαι πολλά δια τα αληθινά σου βάσανα, δια την μείωσιν του μισθού σου, δια την φαμιλίαν σου, δια το αδύνατον του να εξισώσης τα κέρδη με τας δαπάνας σου· υπομονή, φίλε μου, χρειάζεται και πεποίθησις εις την πρόνοιαν του Υψίστου Θεού· αυτός μόνος είναι ο αληθής φίλος και προστάτης των αδικουμένων, όταν ούτοι δεν γογγύζουσι· αυτός υψοί τα ταπεινά και κρημνίζει τα υψηλά […]».

[36] Ήδη από το προηγούμενο έτος, ο Κοραής διακρίνει μια δυσφορία του Λώτου με την ιδιότητά του ως ψάλτη: «Εκ Μονπελλίου, την 16 Αυγούστου 1787 […]. Ίσως σε φανή παράδοξον, ότι συνεφόρησα όλους μου τους τίτλους εις την υπογραφήν αυτής της επιστολής, εγώ, όστις συνειθίζω να μη γράφω μήτε το όνομά μου. Αδελφέ, "ο βίος υπόληψις" και αυτή η υπόληψις αγκαλά πολλάκις δεν είναι πάρεξ καθαρά πρόληψις· κατέχει μάλιστα τους πλουσίους και δυνατούς· μήτε η προκοπή σου μήτε τα προτερήματά σου ισχύουσι τόσον εις αυτούς, όσον οι τίτλοι σου. Το πράγμα χωρίς όνομα δυσκόλως ευρίσκει αποδοχήν και δεξίωσιν, το δε όνομα χωρίς το πράγμα πολλάκις ευτυχεί· και όστις έχει και πράγμα και όνομα, περισσότερον κατορθοί με το όνομα, παρά με το πράγμα. Εγώ ο ίδιος, πίστευσόν μοι! Με όλον οπού μακράν από τοιαύτας προλήψεις αφού παρήτησας το να προσθέτης το "ψάλτης" εις την υπογραφήν σου, δεν αναγινώσκω πλέον τας επιστολάς σου με ηδονήν· όταν συνείθιζες να το γράφης, εμεγαλοφρόνουν, στοχαζόμενος τον εαυτόν μου ο ανόητος μέγα τι, διότι είχον την κορισπονδέντζαν του Πρωτοψάλτου της Σμύρνης. Μήτε η άδολός σου φιλία, μήτε η παρ' εμού

Σμύρνη είχαν ξεσπάσει κοινωνικές ταραχές. Λίγα χρόνια πριν, το 1785, ο προηγούμενος μητροπολίτης Σμύρνης, Προκόπιος, εκλέχθηκε Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως και ο Πρωτοσύγκελος Γρηγόριος ενθρονίστηκε νέος μητροπολίτης. Ο Κοραής διατηρούσε πολύ καλές σχέσεις με το Προκόπιο, κάτι που συνεχίστηκε και με τον Γρηγόριο, τον οποίο εκτιμούσε ιδιαιτέρως για την παιδεία και τις ικανότητές του. Ο νέος μητροπολίτης υπέγραψε στις 14 Οκτωβρίου 1785 συνυποσχετικό γράμμα με τους πρόκριτους, «περί των όρων, κατά τους οποίους ώφειλε να διοικήται η εκκλησιαστική επαρχία».[37] Σταδιακά διακρίνουμε μια αρνητική έως και επιθετική στάση του Κοραή προς τον Σμύρνης Γρηγόριο. Στην επιστολή της 8ης Σεπτεμβρίου 1789 προς τον Λώτο γράφει, μεταξύ άλλων: «Η αληθής θρησκεία είναι όχι μόνον το να μην αδική ή να επηρεάζη τις τον άλλον, αλλά και το να εμποδίζη τους αδικούντας, όταν η πρόνοια τον έδωκε τοιαύτην δύναμιν. Αλλ' εις ημάς συμβαίνει το εναντίον· εν όσω ο προστάτης θλίβει και τυραννεί τους αδυνάτους και πτωχούς, σιωπή μεγάλη· και τότε μόνον κινούνται οι δυνατοί, όταν εγγίση τινά απ' αυτούς. Αν εις την πρώτην παράνομον προσθήκην των πέντε μόνον παράδων, καθ' υπόθεσιν, εις την κηδείαν ή εις το βάπτισμα, άνοιγε κανένας το στόμα να τον ειπή "τι πράττεις", το πράγμα δεν ηύξανεν εις τοσούτον. Εις την αρχήν πρέπει να θεραπεύωνται τα νοσήματα […]».[38] Το παραπάνω σχόλιο αφορούσε τον Γρηγόριο Σμύρνης. Ο Κοραής τον μέμφεται και σε άλλες επιστολές του. Μπορεί να πει κανείς ότι η αλλαγή στάσης του Κοραή προς τον Γρηγόριο έχει να κάνει πρωτίστως με τις ενέργειες του τελευταίου προς τον Δημήτριο Λώτο: μείωση μισθού αρχικά και έπειτα αργία από τα ψαλτικά του καθήκοντα. Οι οικονομικές περικοπές εντός του χώρου της μητροπόλεως Σμύρνης ήταν αποτέλεσμα των γενικότερων φορολογικών επιβαρύνσεων. Οι ταραχές που έλαβαν χώρα το 1788 ήταν αποτέλεσμα των κακών χειρισμών του μητροπολίτη και των διαφωνιών του λαού με τους κοτζαμπάσηδες και την ηγεσία των εσναφιών,[39] και εξελίχθηκαν σε λαϊκή εξέγερση. Η εξέγερση αυτή καταγράφηκε από έναν ανώνυμο ποιητή σε ένα στιχούργημα με το όνομα *Σμυρνιάδα*.[40] Ο ανώνυμος στιχοπλόκος ανήκε σίγουρα στον κύκλο του Κοραή. Υποψήφιος για να του χρεωθεί η συγγραφή αυτού του έργου είναι και ο Λώτος, καθώς, πρώτον, ήταν στενός φίλος του Κοραή και ένθερμος αντίπαλος του Γρηγορίου, δεύτερον, υπήρξε άμεσο θύμα των σκληρών οικονομικών περικοπών του μητροπολίτου και, τρίτον, είχε όλα τα φόντα ως προς το ταλέντο να γράψει ένα – όχι και τόσο απαιτητικό αλλά λαϊκής μορφής – ποίημα. Μέσα σε όλα αυτά, υπάρχει και ένα «χαμένο» στοιχείο σε μία από τις επιστολές του Κοραή· συγκεκριμένα, στην εκ Παρισίων επιστολή της 15ης Νοεμβρίου 1791, ο Κοραής γράφει στον φίλο του: «Έμαθον με μεγάλην μου ευχαρίστησιν, ότι έγινες και συγγραφεύς βιβλίων και σε στοχάζομαι την σήμερον και άλλον Μιραβών της Σμύρνης».[41] Εντούτοις, ο Δημήτριος Λώτος έως το 1791 είχε γράψει ήδη πάνω από δέκα μουσικά χειρόγραφα, γεγονός που αποκλείεται να μην γνώριζε ο επιστήθιος φίλος του· επίσης, «Μιραβόν» ήταν το παρατσούκλι ενός γαλλογερμανού φιλοσόφου, συγγραφέα και αθεϊστή διανοητή, του Baron d'Holbach: σίγουρα ο Κοραής δεν κατηγορούσε τον θεοσεβούμενο ψάλτη φίλο του για αθεϊσμό, αλλά ίσως με αυτό το βιβλίο του να έδειξε

χρεωστουμένη προς την λογιότητά σου ευγνωμοσύνη, δια όσα υπέμεινες και υπομένεις δι' εμέ, δεν εκίνουν τόσον την ψυχήν μου, όσον η ιδέα ότι έχω φίλον Πρωτοψάλτην» (βλ. Δαμαλάς, ό.π., σ. 78 και 80).

[37] Σχετικά με το «Συνυποσχετικόν», βλ. Τάσος Αθ. Γριτσόπουλος, «Τα χρόνια της αρχιερατείας Γρηγορίου Ε΄ στην Σμύρνην», *Μικρασιατικά Χρονικά* ΙΒ΄, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 1965, σ. 369-402.

[38] Δαμαλάς, ό.π., σ. 132.

[39] Για λεπτομερή περιγραφή, βλ. Σταμάτης Ε. Καρατζάς, «Ένα νέο χειρόγραφο της "Σμυρνιάδας" του 1788», ανάτυπο από τα *Ελληνικά* 27, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1974, σ. 354.

[40] Ό.π.

[41] Δαμαλάς, ό.π., σ. 203-204.

κάποιες αμφιβολίες και αναζητήσεις ως προς την θέση της άρχουσας τάξης της ιεραρχίας της Εκκλησίας, την οποία υπηρετούσε, αλλά τον πρόδωσε. Μήπως τελικά αυτό το βιβλίο περιείχε τη *Σμυρνιάδα*;

Η δράση του Δημητρίου Λώτου εκτείνεται και στην διδασκαλική ενασχόληση. Στην επιστολή του «εκ του Montpellier, τη 23η Μαρτίου 1785», ο Κοραής τον συγχαίρει για την ίδρυση σχολείου μουσικής.[42] Σίγουρα ο Λώτος δίδασκε ήδη πολύ πριν το 1785 και η κίνησή του αυτή, να δημιουργήσει ένα μουσικό διδασκαλείο, ίσως σχετίζεται με την έντονη ανάγκη του βιοπορισμού. Στην εκ Παρισίων επιστολή της 15ης Σεπτεμβρίου 1788, εντοπίσαμε μία σημαντική αναφορά: ο Κοραής ζητάει από τον Λώτο να μεταβιβάσει τους χαιρετισμούς του «μεταξύ άλλων και στον Γεώργιον τον Κρήτα»,[43] ο οποίος δεν αποκλείεται να είναι ο περίφημος μουσικοδιδάσκαλος· είναι απόλυτα φυσικό ο Γεώργιος ο Κρης να συναναστρεφόταν σε κοινούς μουσικούς κύκλους και, γιατί όχι, και με τον ίδιο τον Λώτο. Στην επιστολή «Εκ Παρισίων, Ιανουαρίου 31, 1791» του Κοραή μαθαίνουμε για τον θάνατο του παιδιού του Λώτου,[44] ενώ στην «Εκ Παρισίων, 15 Νοεμβρίου, 1791» επιστολή του μαθαίνουμε ότι καταστράφηκε το σπίτι του χίου μουσικού: «[…] δεν έφθανεν αυτό, αλλ' επεχειρίσθης να οικοδομήσης και τον οίκον σου, το οποίον με ελύπησε δια τας ανωφελείς ίσως δαπάνας, εις τας οποίας καταναλίσκεις όχι τον πλούτον σου, αλλά το υστέρημά σου».[45]

Οι αλλεπάλληλες προσωπικές τραγωδίες που υπέστη ο Λώτος δικαιολογούν την άρνηση ή δυσκολία του τέως Πρωτοψάλτου Σμύρνης να απαντάει στις επιστολές του Κοραή: «Εκ Παρισίων, 15 Νοεμβρίου, 1792»·[46] «Εκ Παρισίων, 21 Ιανουαρίου 1793 […]. Αν η λογιότης σου φαίνεται να έκαμες όρκον να μη με γράψης πλέον, εγώ λαμβάνω και πάλιν τον κάλαμον, φίλε μου Δημήτριε, δια να σε ρωτήσω τι έπαθες και δεν γράφεις πλέον […]».[47] Αλλού διαβάζουμε: «Είπε με τώρα, να ζης! Έχεις σκοπόν να με γράψης, ή με ηρνήθης και συ, καθώς ο δουξ της Αυρηλίας τον εξάδελφόν του; σε ηρώτησα πολλά και διάφορα ζητήματα. Επροφασίσθης ότι το θανατικόν δεν σε εσυγχώρει να με αποκριθής παρευθύς, αλλά τώρα ποίαν πρόφασιν άλλην έχεις;»·[48] «Αν και καμμίαν απόκρισιν ακόμη δεν έλαβα εις τα ερωτήματά μου, σε ερωτώ και πάλιν τα εξής: Είναι κανένας τόνος ή φωνή εις την μουσικήν, μουσικολογιώτατε Δημήτριε, η οποία ονομάζεται διπλή ή διπλασιασμός, και τι είναι αυτή η διπλή;».[49]

Το πότε πέθανε ο Λώτος δεν μας είναι ξεκάθαρο από τις πηγές. Η τελευταία χρονολογημένη επιστολή του Κοραή προς τον Λώτο είναι «Κατά την α΄ Ιανουαρίου 1808»,[50] στην οποία ο Κοραής αναφέρεται στην κατάσταση της υγείας την δική του και του φίλου του λόγω του γήρατος. Υπάρχουν και άλλες μεταγενέστερες επιστολές, μη χρονολογημένες, ενώ σε μία επιστολή του 1810, πάλι του Αδαμαντίου Κοραή προς τον Κωνσταντίνο Κούμα, διαβάζουμε την εξής πληροφορία: «Τους φίλους όλους και τον Πρωτοψάλτην εξαιρέτως χαιρέτησε εκ μέρους μου. Με λυπεί πολύ η νόσος του· ας την υποφέρη και ας την θεραπεύη με γεροντικήν γνώσιν ήγουν με δίαιταν ακριβή και με ιατρικά πολύ ολίγα».[51] Σε άλλη επιστολή του Κοραή, της 1ης Μαΐου 1811, προς τον Αλέξανδρο Βασιλείου αυτή την φορά, ο χίος λόγιος γράφει: «Τα εγκεκλεισμένα γράμματα

[42] Ό.π., σ. 42.
[43] Ό.π., σ. 130.
[44] Ό.π., σ. 173.
[45] Ό.π., σ. 203-204.
[46] Ό.π., σ. 301.
[47] Ό.π., σ. 302.
[48] Ό.π., σ. 315.
[49] Ό.π., σ. 317.
[50] Ό.π., σ. 329.
[51] Νικόλαος Μ. Δαμαλάς, *Επιστολαί Αδαμαντίου Κοραή*, τόμος Γ΄ – μέρος δεύτερον, τύποις των Αδελφών Περρή, Αθήνα 1886, σ. 605.

έλαβον. Το τελευταίον έστειλα δια της μικρής πόστας προς τον Νικολόπουλον. Το πρώτον ήτο του Πρωτοψάλτου της Σμύρνης προς εμέ απαγγέλλον την παραλαβήν του Προδρόμου της Ελλ. Βιβλ. Και τα δάκρυα όσα έχυσεν αναγινώσκων τους αυτοσχεδίους στοχασμούς».[52] Λίγο αργότερα, στις 21 Μαΐου 1811, στέλνει άλλο ένα γράμμα στον Βασιλείου, όπου, μεταξύ άλλων, διαβάζουμε: «Ο Ισοκράτης εστάλη εις τον Πρωτοψάλτην δια του μακαρίτου Ζ».[53] Στον ίδιο παραλήπτη, ο Κοραής, στις 4 Απριλίου 1815, αναφέρεται εκτενώς στα μουσικά πράγματα του τόπου, κάνοντας κριτική και στο ψαλτικό ύφος και τις έξωθεν επιρροές που έχει δεχθεί.[54] Σε όλο αυτό δεν υπάρχει πουθενά το όνομα του φίλου του Πρωτοψάλτη Σμύρνης, τον οποίο εκτιμούσε ιδιαιτέρως για την κατάρτισή του στην εκκλησιαστική μουσική, ενώ θα ήταν φυσικό να αναφερθεί σε αυτόν ως ζώσα πηγή. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι ο Λώτος πέθανε μεταξύ των ετών 1811-1814, ταλαιπωρημένος από πολυετή νόσο.

Κωδικογραφικό έργο

Η έρευνά μας και η αναδίφηση σε συλλογές χειρογράφων αποκάλυψε ένα ογκώδες κωδικογραφικό απόθεμα του Δημητρίου Λώτου, μεγαλύτερο σε αριθμό από τα μέχρι πρότινος δεκατέσσερα διασταυρωμένα αυτόγραφά του, ανεβάζοντας τον τελικό αριθμό στα δεκαοκτώ. Δυστυχώς, αρκετά από αυτά τα αυτόγραφα του Λώτου είτε καταστράφηκαν είτε χάθηκαν στο πέρας του χρόνου. Θεωρούμε ότι τόσο το ταλέντο και η αγάπη του για δημιουργία καλαίσθητων και λεπτομερών πονημάτων, όσο και η οικονομική δυσχέρεια που τον ταλάνιζε για μεγάλο χρονικό διάστημα της ζωής του λόγω προσωπικών και οικογενειακών ατυχιών, ώθησαν τον χιώτη πρωτοψάλτη στη συγγραφή ενός αρκετά μεγαλύτερου αριθμού κωδίκων, κάτι που ίσως φανεί στο μέλλον. Πάντως, τα έως σήμερα επιβεβαιωμένα αυτόγραφα του Δημητρίου Λώτου είναι τα εξής:

1. Βιβλιοθήκη Ευαγγελικής Σχολής Σμύρνης, αρ. Γ13/128 (1763).[55] Ένα Αναστασιματάριον γραμμένο από τον Δημήτριο Λώτο. Δυστυχώς, το 1922, με τα γεγονότα της Καταστροφής στη Σμύρνη, κάηκε το χειρόγραφο μαζί με όλη την Βιβλιοθήκη της Ευαγγελικής Σχολής.
2. Δοχειαρίου 337 (1764).[56] Σπουδαία Ανθολογία παλαιών διδασκάλων από την πένα του Δημητρίου Λώτου του Χίου. Στο κωδικογραφικό του σημείωμα παρουσιάζει με γλαφυρό τρόπο και αξιοσημείωτο σεβασμό προς τον δάσκαλό του, Θεοδόσιο ιεροδιάκονο τον Χίο, την κωδικογραφική προέλευση του περιεχομένου του κώδικα, περιγράφοντας τις πηγές λήψης της ύλης αυτής της σημαντικής Ανθολογίας.[57]

[52] Νικόλαος Μ. Δαμαλάς, *Επιστολαί Αδαμαντίου Κοραή*, τόμος Β΄, τύποις των Αδελφών Περρή, Αθήνα 1885, σ. 158.

[53] Ό.π., σ. 200.

[54] Ό.π., σ. 493-495.

[55] Π. Στάθη, ό.π., σ. 168· Marcel Richard, *Répertoire des Bibliothèques et des Catalogues de manuscrits grecs*, deuxième édition, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1958, σ. 216· Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Κατάλογος των χειρογράφων της εν Σμύρνη Βιβλιοθήκης της Ευαγγελικής Σχολής*, τυπογραφείον «Ο Τύπος», Σμύρνη 1877, σ. 56 (με κωδικό Γ-13)· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417.

[56] Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 397· Π. Στάθη, ό.π., σ. 168-169· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417· Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 269, με αριθμό 3011/337.

[57] Βλ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 404-405 (φ. 248r): «Τέλος και τω Θεώ δόξα. Αύτη η παρούσα ασματομεληριτόφθογγος βίβλος παπαδηκή είληφε τέλος παρ' εμού του ευτελούς Δημητρίου Λότου, εκ της νείσου Χίου εμπόνως και μετά πολού του κόπου, όσα μαθήματα εδιορίστησαν και εγράφησαν παλαιά, εις ένα τόμον παρά του οσιοτάτου και μουσικωτάτου εν ιεροδιακόνοις, κυρ Θεοδοσίου, και ημετέρου διδασκάλου, μέρος από το ίδιον προτότυπο του μουσικωτάτου κυρίου μανουήλ του όντος μαΐστορος. Και μέρος από ετέρον βιβλίων καλωπισμένων με ακρίβιαν όθεν και εγώ εμετάγραψα αυτήν απαραλάκτως […]».

3. Δοχειαρίου 338 (1767).[58] Καλαίσθητη Ανθολογία μαθημάτων νεότερων διδασκάλων του Δημητρίου Λώτου του Χίου. Αποτελεί συνέχεια της προηγούμενης, χρονολογικά, ως προς την ύλη αλλά και το σύνολο των μελοποιών που περιέχονται στα δύο χειρόγραφα. Σε αυτόν των κώδικα υπάρχουν και μέλη του δασκάλου του, Θεοδοσίου του Χίου. Επίσης, ο Λώτος μάς παραδίδει το επώνυμο του συμμαθητή του, Πέτρου του Πελοποννησίου, ως «Μπαρδάκι εκ Μορέως» (φ. 244r). Στο φ. 370r παρατίθεται ο εκτενής και ιδιαίτερα προσεγμένος κολοφώνας του κώδικα.
4. Δοχειαρίου 339 (1768).[59] Μαθηματάριον του Δημητρίου Λώτου του Χίου, με το οποίο φαίνεται να ολοκληρώνει ένα τρίτομο έργο (συμπεριλαμβανομένων των Δοχειαρίου 337 και Δοχειαρίου 338).
5. Παναγίου Τάφου 540 (1769).[60] Ένα Κρατηματάριο 200 φύλλων.
6. Αγίου Παύλου 132 (1774).[61] Σπουδαία Παπαδική, ο β΄ τόμος, του Δημητρίου Λώτου του Χίου με πολλά μέλη του ίδιου και του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου του Χίου.
7. Ξηροποτάμου 330 (1781-1782).[62] Περίτεχνη Νέα Παπαδική του Δημητρίου Λώτου του Χίου. Περιλαμβάνει αρκετές συνθέσεις του ίδιου, κυρίως Χερουβικά και Κοινωνικά, ενώ περιέχει και μελοποιήσεις του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου του Χίου. Τέλος, στα φ. 442r-v, ο Δημήτριος Λώτος, όπως άλλωστε συνηθίζει στα αυτόγραφά του, περιλαμβάνει εκτενή κολοφώνα, σε έμμετρη ανάπτυξη.
8. Ι. Μ. Αβραάμ – Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης Ιεροσολύμων 101 (1783).[63] Ανθολογία 392 φύλλων του Δημητρίου Λώτου. Περιήλθε στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Παρισίων με την αρίθμηση Suppl. Gr. 1333.
9. Παναγίου Τάφου 593 (ΙΗ΄ αιώνα).[64] Πρόκειται για κώδικα από συμπίληση πολλών επιμέρους φυλλαδίων και κωδίκων. Ανθολογία γραμμένη από αρκετούς κωδικογράφους, ένας εκ των οποίων είναι ο Δημήτριος Λώτος.

[58] Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 406-417· Π. Στάθη, ό.π., σ. 169-170· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417· Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 269, με αριθμό 3012/338.

[59] Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 417-427· Π. Στάθη, ό.π., σ. 170-171· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417· Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 269, με αριθμό 3013/339.

[60] Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη, ήτοι κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του αγιωτάτου αποστολικού τε και καθολικού ορθοδόξου πατριαρχικού θρόνου των Ιεροσολύμων και πάσης Παλαιστίνης αποκειμένων ελληνικών κωδίκων*, τόμος Α΄, Αγ. Πετρούπολις 1891 (impression anastatique, Culture et Civilisation, 115, Avenue Gabriel Lebon, Bruxelles 1963), σ. 474· Π. Στάθη, ό.π., σ. 171-172· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417.

[61] Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Γ΄, ό.π., σ. 125-139· Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 27· Π. Στάθη, ό.π., σ. 172-175· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417. Ο Χατζηγιακουμής (*Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής…*, ό.π., σ. 209) το αναφέρει ως Αγίου Παύλου 98.

[62] Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 189-206· Π. Στάθη, ό.π., σ. 172-175· Λάμπρος, *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 232, με αριθμό 2663/330· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417.

[63] Π. Στάθη, ό.π., σ. 166 και 175-176· Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη, ήτοι κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του αγιωτάτου αποστολικού τε και καθολικού ορθοδόξου πατριαρχικού θρόνου των Ιεροσολύμων και πάσης Παλαιστίνης αποκειμένων ελληνικών κωδίκων*, τόμος Ε΄, Αγ. Πετρούπολις 1915 (impression anastatique, Culture et Civilisation, 115, Avenue Gabriel Lebon, Bruxelles 1963), σ. 442-443· Polychronis Enepekides, «Un nouveau manuscrit de musique ecclésiastique, autographe de Démétrius Lotos, ami intime de Coray – Κοραϊκά», *Ελληνικά* 16, 1958-1959, σ. 118· Charles Astruc & Marie-Louise Concasty, *Catalogue des Manuscrits Grecs, tome III, Nos 901-1371*, Bibliothèque Nationale de France, Paris 1960, σ. 642-654· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417.

[64] Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη…*, τόμος Α΄, ό.π., σ. 484.

10. Βατοπεδίου 1341 (1790).[65] Άλλο ένα χειρόγραφο του Δημητρίου Λώτου, ένα Δοξαστάριο, στου οποίου τη σ. 351 βρίσκουμε το κωδικογραφικό σημείωμα: «[…] συν τοις άλλοις και το παρόν βιβλίον είληφε πέρας δια χειρός εμού Δημητρίου Λώτου του πίκλην εκ Χίου ορμωμένου και πρωτοψάλτου της των Σμυρναίων εκκλησίας εν έτει ¸αψϟ΄ εν Σμύρνη».
11. Μονή Μεγάλου Σπηλαίου, αρ. 364 (1800).[66] Μία Ανθολογία του Δημητρίου Λώτου. Δυστυχώς, χάθηκε έπειτα από πυρκαγιά στην βιβλιοθήκη της Μονής το 1937.
12. Βιβλιοθήκη Σπ. Λοβέρδου, αρ. 51 (1800).[67] Άλλη μία ογκωδέστατη Ανθολογία του Δημητρίου Λώτου του Χίου, στην οποία ανθολογούνται, μεταξύ άλλων, αρκετά μέλη του ίδιου, του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου καθώς και η δοξολογία του Ιακώβου Χίου. Δυστυχώς, οι προσπάθειές μας για την εύρεση του χειρογράφου απέβησαν άκαρπες, καθώς, σύμφωνα με την ενημέρωση που είχαμε από την διοίκηση του ιδρύματος «Σπ. Λοβέρδος», ο συγκεκριμένος μουσικός κώδικας πρέπει να πωλήθηκε κατά τα προηγούμενα έτη.
13. Σινά 1441 (1802).[68] Σε αυτό το χειρόγραφο, ο Δημήτριος Λώτος ανθολογεί μία Νέα Παπαδική – Δοξαστάριον, όπου βρίσκουμε αρκετά μέλη και εξηγήσεις του γραφέα και του δασκάλου του, Θεοδοσίου ιεροδιακόνου του Χίου. Στον κολοφώνα του χειρογράφου (φ. 7ν), ο Λώτος εξηγεί τους λόγους για τους οποίους προχώρησε στη συγγραφή αυτής της συλλογής, στην οποία περιλαμβάνονται συνθέσεις νεότερων διδασκάλων.
14. Merlier 7 (1805).[69] Μία σπουδαία Ανθολογία της Νέας Παπαδικής από το χέρι του πολυγραφότατου χίου πρωτοψάλτη Σμύρνης, Δημητρίου Λώτου. Περιέχει και μέλη και εξηγήσεις των Δημητρίου Λώτου και Θεοδοσίου ιεροδιακόνου του Χίου. Σήμερα ανήκει στην Ε.Β.Ε. με αριθμό 3469.
15. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη 25.[70] Αυτό το χειρόγραφο της Γενναδείου Βιβλιοθήκης αποτελεί μία συμπίληση χειρογράφων πέντε γραφέων ασύγχρονων μεταξύ τους. Από το φ. 133α αρχίζει μία Ανθολογία, που έχει γράψει στα τέλη του ΙΗ΄ αιώνα ο Δημήτριος Λώτος ο Χίος, περιλαμβάνοντας και μελοποιήματά του·[71] η Ανθολογία αυτή τελειώνει στο φ. 223β.

[65] Σωφρόνιος Ευστρατιάδης και γέρων Αρκάδιος ιεροδιάκονος βατοπεδινός, *Κατάλογος των εν τη ιερά μονή Βατοπεδίου αποκειμένων κωδίκων*, εν Κανταβριγία της Νέας Αγγλίας, Ed. Champion, Paris 1924, σ. 218· Π. Στάθη, ό.π., σ. 176· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417.

[66] Π. Στάθη, ό.π., σ. 176-177· Νίκος Βέης, «Και όγδοον γνωστόν μουσικόν χειρόγραφον του Δημητρίου Λώτου του Χίου, Πρωτοψάλτου Σμύρνης», *Μικρασιατικά Χρονικά* ΣΤ΄, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήναι 1955, σ. 302-320· Richard, ό.π., σ. 121· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417.

[67] Π. Στάθη, ό.π., σ. 177· Φαίδων Κ. Μπουμπουλίδης, «Άγνωστος μουσικός κώδιξ του πρωτοψάλτου Σμύρνης Δημ. Λώτου», στο: *Εις μνήμην Κ. Αμάντου, 1874-1960*, τυπογραφείον Μηνά Μυρτίδη, Αθήνα 1960, σ. 272-279· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417.

[68] Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417· Π. Στάθη, ό.π., σ. 177-178· Φλώρα Ν. Κρητικού – Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Σινά: Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων στην βιβλιοθήκη της Ιεράς Μονής του όρους Σινά*, τόμος Β΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2021, σ. 132-161.

[69] Χατζηγιακουμής, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας…*, ό.π., σ. 202-206 και 334-335· Melpo Merlier, «Ένα μουσικό χειρόγραφο του Δημητρίου Λώτου, φίλου του Κοραή», *Ελληνικά* 6, 1933, σ. 37-51· Π. Στάθη, ό.π., σ. 179· Diane H. Touliatos-Miles, *A Descriptive Catalogue of the Musical Manuscript Collection of the National Library of Greece: Byzantine Chant and other Music Repertory Recovered*, Ashgate, Farnham – Burlington 2010, σ. 575-578· Πολίτης & Πολίτη, ό.π., σ. 417.

[70] Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Χειρόγραφα ψαλτικής τέχνης αποκείμενα στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη», στο: Μαρία Πολίτη και Ελένη Παππά (επιμ.), *Εξερευνήσεις στα χειρόγραφα της Γενναδείου Βιβλιοθήκης*, Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα – Ελληνική Παλαιογραφική Εταιρεία, Princeton (New Jersey) 2011, σ. 29.

[71] Π.χ. στο φ. 212ν: «έτερα κοινωνικά κατ’ ήχον, σύνθεσις εμού του ευτελούς Δημητρίου Λότου Χίου ήχος α΄ *Αινείτε* […]».

16. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη 25.2 (αρχές ΙΘ΄ αιώνα).[72] Μία Ανθολογία της Γενναδείου Βιβλιοθήκης, η οποία πιθανότατα αποτελεί χειρόγραφο του Δημητρίου Λώτου.
17. Δημοπρατηθέν χφ. αρ. 115 / ημερομηνία δημοπρασίας: 28.11.2000 από «ΠΕΤΡΟΣ ΒΕΡΓΟΣ» (1771).[73] Οικηματάριο και Κρατηματάριο του Δημητρίου Λώτου του Χίου. Δυστυχώς, δεν έχουμε πρόσβαση σε αυτό για περαιτέρω μελέτη του· με αυτό ως δεδομένο, παραθέτουμε την περιγραφή του χειρογράφου από τον οίκο δημοπρασιών: «Χειρόγραφο σε χαρτί, 12 διπλοί στίχοι ανά σελίδα, δίχρωμα επίτιτλα στα φ. αι, α5 και ις4, το πρώτο με την ένδειξη: "Χε(ι)ρ Δημητρί- / ου Λότου εκ της / νείσου Χίου αψοα΄", περίτεχνα αρχικά γράμματα με βυσσινί μελάνι, βιβλιογραφικό σημείωμα στο φ. λη3ν, λίγο λερωμένα μερικά φύλλα, λεκέδες από νερό στα περιθώρια, βιβλιοδεσία σύγχρονη με τη γραφή (μικρές φθορές), καλύμματα από ξύλο επενδυμένο με δέρμα, εμπίεστη διακόσμηση, 4ο, 205 x 145mm., α-λζ8λη3, φ. [299], Σμύρνη 1771. ΑΓΝΩΣΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΛΩΤΟΥ. Το Οικηματάριο στα φ. α1-ις3ν και το Κρατηματάριο στα φ. ις4-λη3ν. Το βιβλιογραφικό σημείωμα έχει ως εξής: "Αύτη η παρούσα ασματομελιρρητόφθογγος και μελομουσουργική βίβλος η περιέχουσα τους οίκους της υπεραγίας Θεοτόκου και ακολούθως το κρατηματάριον ολόκληρον, ετελειώθη δια χειρός εμού του ευτελούς Δημητρίου Λώτου εκ της νείσου Χίου, χρηματίσας δε και πρωτοψάλτης [οι τελευταίες 4 λέξεις έχουν γραφεί αργότερα από τον ίδιο, στη θέση αντίστοιχου αρχικού κειμένου που έχει σβηστεί] της των Σμυρναίων εκκλησίας, εμπόνως και μετά πολλού του κόπου. Όθεν όσοι των ευσεβών χριστιανών εντυχάνωντες και άδοντες εν αυτή, μέμνησθε καμού του γράψαντος δια τον Κύριον, […]. Εν έτει σωτηρίω, αψοα΄, εν μηνεί Ιουλίου κα΄, ημέρα ε΄. Εν Σμύρνη". Το χειρόγραφο αυτό ανήκε στο Δημήτριο Σπορίδη, εγγονό του Δημ. Λώτου και εκδότη των προς αυτόν επιστολών του Κοραή (το 1871, στην Πάτρα) […]».

    Από τα παραπάνω εντοπίζουμε ορισμένες αξιοσημείωτες πληροφορίες. Ο κώδικας γράφτηκε το 1771, έτος κατά το οποίο ο Δημήτριος Λώτος ήταν ήδη πρωτοψάλτης Σμύρνης. Εντούτοις, η παρελθοντική φράση «χρηματίσας δε και πρωτοψάλτης», την οποία πρόσθεσε μεταγενέστερα ο Λώτος προς αντικατάσταση άλλης, δείχνει ίσως ότι είχε στην κατοχή του το χειρόγραφο και μετά την απομάκρυνσή του από την πρωτοψαλτία. Με την προσθήκη αυτής της φράσης θέλησε να δείξει την πικρία του για το γεγονός. Την ψυχολογική του κατάσταση φανερώνει και με την επόμενη φράση, «εμπόνως και μετά πολλού του κόπου». Επίσης, η τελευταία πληροφορία είναι ενδιαφέρουσα, για τον εγγονό του, Δημήτριο Σπορίδη, ο οποίος διέμενε στην Πάτρα και εξέδωσε την αλληλογραφία του παππού του με τον Κοραή.[74]
18. Τέλος, σε βιβλιοθήκη της Ρουμανίας έχει εντοπιστεί μία Ανθολογία του Δημητρίου Λώτου, γραμμένη το 1773.

<u>Μελοποιητικό έργο</u>

Ο κύριος όγκος του αξιοσημείωτου, ως προς το μέγεθος και το εύρος, συνθετικού έργου του Δημητρίου Λώτου εντοπίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε ιδιόγραφους κώδικές του, όπως στους Αγίου Παύλου 132, Βιβλιοθήκης Σπ. Λοβέρδου 51, Ξηροποτάμου 330,

[72] Γιαννόπουλος, «Χειρόγραφα ψαλτικής τέχνης αποκείμενα στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη», ό.π., σ. 29.

[73] *Κατάλογος Δημοπρασιών, Πέτρος Βεργός, Δημοπρασία σπάνιων βιβλίων, χαρακτικών – ντοκουμέντων, Τρίτη, 28 Νοεμβρίου 2000, 6.00 μ.μ., Ξενοδοχείο Μεγάλη Βρετάνια*, σ. 20-21.

[74] Έτερο μέλος της οικογένειας Σπορίδη εντοπίζουμε στο χφ. Γρηγορίου 12, Ειρμολόγιο Μπαλασίου ιερέως, του Λάμπρου Ζαχόπουλου, φ. 175ν: «ηγοράσθη δε παρεμού του ευτελούς Μικές Σπορίδης Χίο».

Merlier 7 / Ε.Β.Ε. 3469 και Σινά 1441. Το χφ. Ξηροποτάμου 305, αν και δεν γράφτηκε από τον Δημήτριο Λώτο, αποτελεί σχεδόν τυφλή αντιγραφή του Ξηροποτάμου 330 από τον Δαμασκηνό Αγραφορενδινιώτη, σε τέτοιο βαθμό, ώστε στις συνθέσεις του Λώτου να αναφέρονται ακόμα και οι εκ του πρωτοτύπου χειρογράφου χαρακτηρισμοί «σύνθεσις ημετέρα», «συνοπτικόν ημέτερον» κ.ά. Η παρουσία του συνθετικού έργου του Δημητρίου Λώτου στην υπόλοιπη χειρόγραφη παράδοση περιορίζεται μόνο σε επτά κώδικες: Δοχειαρίου 341, Ησυχαστηρίου Σουρωτής 22,[75] Ιβήρων συμπλ. 2052, Καρά 44, Πάτμου 491, Βιβλιοθήκης Ιεροσολύμων 652[76] και Κρατικής Βιβλιοθήκης Ρωσίας (Μόσχα) 210/27· ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις, όμως, εντοπίζονται μεμονωμένες μελοποιήσεις του Λώτου.

Η σημασία του έργου του Δημητρίου Λώτου

Η πολυσχιδής δράση και ο περιπετειώδης βίος του Δημητρίου Λώτου δεν έχουν έως σήμερα αποτιμηθεί και αξιολογηθεί επαρκώς. Το μελοποιητικό του έργο είναι αξιοθαύμαστο, λόγω του όγκου του αλλά και της ειδολογικής ποικιλίας του· παρ' όλα αυτά, δεν φαίνεται να είχε αποδέκτες σύγχρονούς του ή μετέπειτα ψάλτες, οι οποίοι να έψαλλαν τις συνθέσεις του.[77] Οι εξηγήσεις του σε παλαιότερα μέλη τον κατατάσσουν στους πλέον ελάσσονες εξηγητές της εποχής του, ενώ και η διδασκαλική του δράση δεν ανέδειξε σημαντικούς μαθητές· μοναδική περίπτωση επώνυμου μουσικού που έδινε στον Λώτο συνθέσεις του προς διόρθωση αποτελεί ο Παρθένιος Μηλαίος, γεγονός που δείχνει τη σχέση μαθητή – δασκάλου μεταξύ τους.[78]

Παρ' όλα αυτά, ο τομέας στον οποίο ο Δημήτριος Λώτος άφησε σπουδαία παρακαταθήκη είναι η συγγραφή αξιόλογων κωδίκων, τόσο για την αισθητική τους όσο και για το αμιγώς μουσικό περιεχόμενό τους. Ο Λώτος συνέχισε την παράδοση του δασκάλου του, Θεοδοσίου ιεροδιακόνου, καταγράφοντας ένα σημαντικό ρεπερτόριο κλασικών μελουργών προηγούμενων περιόδων καθώς και παλαιότερες ακολουθίες του ασματικού τυπικού. Ο Δημήτριος Λώτος θεωρούσε, επίσης, σημαίνουσας σημασίας την καταγραφή της Προθεωρίας στα αυτόγραφά του: ένα τέτοιο υπόδειγμα καταγραφής Προθεωρίας βρίσκεται στο χφ. Δοχειαρίου 338, από την οποία, όπως σημειώνει η καθηγήτρια Μαρία Αλεξάνδρου, έχουμε «τη δυνατότητα να ιχνηλατήσουμε τα βασικά θεωρητικά της Ψαλτικής περίπου πέντε δεκαετίες πριν από τη Μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων».[79] Θα πρέπει, λοιπόν, να προσεγγίσουμε τη μουσική φυσιογνωμία του Λώτου όχι με ποσοτικά κριτήρια, τα οποία σίγουρα θα τον αδικούσαν, αλλά με την προσεκτική ανάγνωση ορισμένων ποιοτικών δεδομένων, όπως τα αμέσως προαναφερόμενα.

Μελοποιήσεις των Θεοδοσίου και Δημητρίου «κατά την τάξιν Σμύρνης»

Στην παρούσα εισήγηση δεν θα ήταν δυνατόν να αναφερθούμε εκτενώς στο σύνολο και το εύρος του μελοποιητικού και εξηγητικού έργου του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου και του Δημητρίου Λώτου.

[75] Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Ταμείον χειρογράφων ψαλτικής τέχνης*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών (Σειρά φιλολογική και θεολογική, αρ. 20), Θεσσαλονίκη 2005, σ. 98 και 101.

[76] Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ιεροσολυμιτική βιβλιοθήκη, ήτοι κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του αγιωτάτου αποστολικού τε και καθολικού ορθοδόξου πατριαρχικού θρόνου των Ιεροσολύμων και πάσης Παλαιστίνης αποκειμένων ελληνικών κωδίκων*, τόμος Β΄, Αγ. Πετρούπολις 1894 (impression anastatique, Culture et Civilisation, 115, Avenue Gabriel Lebon, Bruxelles 1963), σ. 634.

[77] Ανδρίκος, *Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, ό.π., σ. 79.

[78] Γιαννόπουλος, *Η συλλογή παλαιών ψαλτικών χειρογράφων του Σίμωνος Καρά…*, ό.π., σ. 273, 274 και 281.

[79] Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής: Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Κάλλιπος / Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2017, σ. 318· βλ. επίσης φωτογραφίες από την Προθεωρία του χφ. Δοχειαρίου 338 στις σ. 319-327.

Γενικά, μέσα από τις χειρόγραφες πηγές, παρατηρούμε ότι ο Δημήτριος Λώτος είναι πολύ παραγωγικότερος, ως προς το πλήθος των μελοποιήσεων, συγκριτικά με τον Θεοδόσιο. Εντούτοις, οι μελοποιήσεις του μαρτυρούνται σχεδόν αποκλειστικά στα αυτόγραφά του, ενώ βλέπουμε συγκεκριμένες συνθέσεις του Θεοδοσίου να συμπεριλαμβάνονται και σε χειρόγραφα άλλων κωδικογράφων, συγχρόνων του ή και μεταγενέστερων· τέτοιες είναι μία σειρά Εωθινών, το Νυν αι δυνάμεις, ο Άμωμος και καλλωπισμοί Δοξολογιών παλαιότερων μελοποιών.

Στην παρούσα εργασία, θα σταθούμε επιγραμματικά σε χαρακτηριστικές μελοποιήσεις των δύο μουσικών, οι οποίες, τουλάχιστον σύμφωνα με τα γραφόμενά τους, αποτελούσαν μέρος της λειτουργικής μουσικής παράδοσης της Σμύρνης επί των ημερών τους.[80]

Ο Δημήτριος Λώτος συνέθεσε:

- Τα Μεγαλυνάρια της Θ΄ ωδής. Πρόκειται για μία πλήρη σειρά με τον χαρακτηρισμό «σύνθεσις ημετέρα κατά την τάξιν Σμύρνης» (Ξηροποτάμου 330, φ. 165r-166v· Ξηροποτάμου 305, φ. 119v).
- Ο Λώτος ισχυρίζεται ακόμη ότι μελοποίησε μία στιχολογία του Αμώμου, τιτλοφορώντας τον «Άμωμος συνοπτικός, ψαλλόμενος εις κοιμηθέντας κατά το έθος της εκκλησίας Σμύρνης· σύνθεσις ημετέρα» (Merlier 7 / Ε.Β.Ε. 3469, φ. 400r-406r· Σινά 1441, φ. 441r-442r).

Και στις δύο περιπτώσεις, ο Λώτος μάς πληροφορεί ότι πρόκειται για δικές του συνθέσεις, οι οποίες καθιερώθηκαν στη λειτουργική ψαλτική της Σμύρνης. Εντούτοις, και ο Θεοδόσιος μας παραδίδει μία δική του σύνθεση του Αμώμου, την οποία συναντάμε σε δέκα τουλάχιστον χειρόγραφα άλλων γραφέων. Τα χειρόγραφα, τα οποία περιλαμβάνουν τον Άμωμο του Θεοδοσίου ιεροδιακόνου είναι τα εξής: Αγίου Παύλου 39, σ. 183· Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψάχου 84/232, φ. 193β-198α· Α.Π.Θ. 32, σ. 229· Εθνική Βιβλιοθήκη Suppl. Gr., Παρίσι, 1136, φ. 170r-173v· Ιβήρων 1082, φ. 445v· Καρά 46, φ. 62β· Ιεράς Μητροπόλεως Σάμου 110, φ. 276r-279r· Παντελεήμονος 910, φ. 147v· Πάτμου 816, φ. 551r-554r· Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο 19618, φ. 192r-195v. Κατόπιν συγκριτικής μελέτης, είμαστε σε θέση να πούμε ότι πρόκειται για την ίδια μελοποίηση με εκείνη του Δημητρίου Λώτου![81] Η ευρεία διάδοση της σύνθεσης του Θεοδοσίου, σε σύγκριση με το μέλος του Λώτου, το οποίο ανθολογείται μόνο στα αυτόγραφά του, ισχυροποιεί την πιθανότητα να πρόκειται τελικά για μελοποίηση του χίου ιεροδιακόνου.

Συμπεράσματα

Καταλήγοντας, θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε σε ορισμένα συμπεράσματα, όπως:

1. Η πρωτοψαλτία των δύο ανδρών στη Σμύρνη συνολικά κάλυψε χρονολογικά σχεδόν ολόκληρο το δεύτερο μισό του ΙΗ΄ αιώνα, γεγονός που από μόνο του υποδεικνύει μια βασική επιρροή τους στα ψαλτικά πράγματα της πόλης.
2. Και οι δύο μάς παρέδωσαν ένα αξιόλογο, ποσοτικά αλλά και ποιοτικά, κωδικογραφικό, μελοποιητικό και εξηγητικό έργο.
3. Αμφότεροι φαίνεται πως μεταλαμπάδευσαν την τέχνη τους και σε άλλους, γνωστούς και μη, μαθητές τους: ο Θεοδόσιος στον Πέτρο Πελοποννήσιο, στον

[80] Ανδρίκος, *Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, ό.π., σ. 80.

[81] Το ίδιο παρατηρούμε και σε μία άλλη περίπτωση: το ασματικό της Δοξολογίας βαρέως ήχου (χφ. Σινά 1441, φ. 191v), το οποίο ο Λώτος δηλώνει ως «ημέτερον», είναι πανομοιότυπο με εκείνο του Θεοδοσίου (χφ. Δημόσιας Βιβλιοθήκης Ρεθύμνου 6, φ. 169β). Το παραπάνω θέμα που προκύπτει με την ταύτιση μελών των δύο χίων μουσικών εξετάζεται εκτενέστερα από τον γράφοντα, ώστε περισσότερα ασφαλή συμπεράσματα να παρουσιαστούν στην διατριβή του. Είναι πολύ πιθανό ο Λώτος να χαρακτήριζε εκ παραδρομής ως «ημέτερα» τα προαναφερθέντα άσματα τη στιγμή που αντέγραφε χειρόγραφα του δασκάλου του.

ίδιο τον Λώτο και σε άλλους, άγνωστους ακόμη, ενώ ο Λώτος λειτουργούσε σχολή εκμάθησης της ψαλτικής τέχνης στην πόλη.

4. Ορισμένες συνθέσεις τους, κυρίως του Θεοδοσίου, φαίνεται να χρησίμευσαν ως μελοποιητικές βάσεις άλλων μεταγενέστερων μελοποιών.
5. Ο Θεοδόσιος μέσα από το χφ. Αγίου Παύλου 146 συνέβαλε στην διάσωση παλαιότερων μορφών λειτουργικής παράδοσης του τυπικού της ακολουθίας του ασματικού Εσπερινού· επιπρόσθετα, στο χφ. Αγίου Παύλου 128 μαρτυρείται η διαχρονική συνέχεια του καλλωπισμού στιχηρών του ενιαυτού παλαιών και μεταγενέστερων. Καταλήγοντας, συνειδητοποιεί κανείς ότι ο Θεοδόσιος ο Χίος αναδεικνύεται όχι ως απλός και παθητικός αντιγραφέας μελών, αλλά ως συνεχιστής και φορέας παλαιών ψαλτικών παραδόσεων, τις οποίες, με συνεχή μελέτη και σεβασμό, καταγράφει και διασώζει προς μελέτη και χρήση από τους σύγχρονούς του και τους επόμενους.
6. Το συνθετικό έργο του Δημητρίου Λώτου δεν φαίνεται από κάπου να βρήκε θιασώτες, τόσο στη Σμύρνη όσο και αλλού, αν και πρότεινε προοδευτικές και νεωτεριστικές μορφές στο ήδη υπάρχον κλασικό ρεπερτόριο, όπως εύστοχα παρατηρεί ο καθηγητής Νίκος Ανδρίκος. Αυτό θα πρέπει, ίσως, να δικαιολογηθεί και από διάφορους εξωτερικούς παράγοντες, όπως π.χ. την κακή προσωπική (ψυχολογική και οικονομική) κατάστασή του έπειτα από την – ουσιαστικά – δίωξή του από την πρωτοψαλτία και τα μουσικά πράγματα της Σμύρνης, την ενασχόλησή του με τα πολιτικά και ιδεολογικά ρεύματα της εποχής του, και την επικέντρωσή του σε ζητήματα οικονομικής επιβίωσης εξαιτίας των αλλεπάλληλων ατυχιών που γνώρισε σε οικογενειακό και επαγγελματικό επίπεδο.

Επίλογος

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Θεοδόσιος αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης μιας ψαλτικής παράδοσης στη Σμύρνη, μέσω της διδασκαλικής, ψαλτικής και κωδικογραφικής του δράσης. Τον Θεοδόσιο διαδέχεται ο μαθητής του Δημήτριος Λώτος. Και οι δύο άνδρες στιγμάτισαν με το έργο τους τα ψαλτικά πράγματα στη μητρόπολη της Ιωνίας, κάτι το οποίο όμως δεν φαίνεται να βρήκε συνεχιστές.

Καταλήγοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλα τα παραπάνω υποδηλώνουν μια έντονη – διαδοχική αλλά και παράλληλη – δραστηριότητα από μέρους των δύο ανδρών στην πόλη της Σμύρνης: ο Θεοδόσιος έφερνε στο προσκήνιο παλαιότερες ψαλτικές παραδόσεις και ο Δημήτριος κατέγραφε αλλά και μελοποιούσε ο ίδιος πατώντας σε γνώριμες, κλασικές μουσικές μορφές και, ταυτόχρονα, προχωρώντας σε προσωπικές μελοποιητικές προτάσεις. Ίσως και οι δύο να ένιωθαν ότι βρίσκονταν σε μια περίοδο έντονων αλλαγών και μεταβατικών διεργασιών ως προς την εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας αλλά και την εισχώρηση καινοτομιών στην Ψαλτική Τέχνη· ας μην ξεχνάμε ότι η Σμύρνη από μόνη της είχε μια αυτόνομη δυνατή παράδοση τόσο εκκλησιαστικής όσο και κοσμικής μουσικής, γεγονός που ήταν από μόνο του καταλυτικό και για τους δύο χίους μουσικούς, τόσο σε επίπεδο προσαρμογής όσο και σε επίπεδο δημιουργίας.

Μεθοδολογία καταγραφής δημοτικών τραγουδιών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα

Λαμπρογιάννης Πεφάνης & Στέφανος Φευγαλάς

Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη αφορά στις μονοφωνικές καταγραφές δημοτικών τραγουδιών[1] σε ευρωπαϊκή σημειογραφία που δημοσιεύτηκαν[2] τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Παρ' όλο που η εξέλιξη της τεχνολογίας εκείνη την περίοδο έδινε τη δυνατότητα της ηχογράφησης, η πρακτική αυτή δεν διαδόθηκε άμεσα. Έτσι, οι μουσικές καταγραφές που έγιναν τότε αποτελούν τις μοναδικές κύριες πηγές για τις λαϊκές μουσικές των πληθυσμών της υπαίθρου, ενώ ο τρόπος αποτύπωσής τους αντανακλά τη μουσική αντίληψη των μουσικών-ερευνητών – και κατ' επέκταση των κοινωνιών – της εποχής. Χρειάζεται να επισημανθεί ότι η μελέτη αυτή δεν πραγματεύεται την ιστορία του συνόλου των καταγραφών που πραγματοποιήθηκαν ή δημοσιεύτηκαν κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα· αντίθετα, στόχος είναι η διερεύνηση, η ανάλυση, η ερμηνεία και η συστηματοποίηση των βασικών διαφορετικών μεθοδολογικών προσεγγίσεων, πρακτικών, τάσεων και εξελίξεων που συναντώνται στις καταγραφές της υπό μελέτη περιόδου.

Σύντομη ιστορική αναδρομή

Μία από τις πρώτες συλλογές μουσικών καταγραφών των αρχών του 20ού αιώνα εκδόθηκε το 1903 στο Παρίσι με τίτλο *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*. Πρόκειται για τραγούδια που ηχογράφησε ο Hubert Pernot από το 1898 έως το 1899 στη Χίο και κατέγραψε σε μουσική σημειογραφία ο συνθέτης Paul Le Flem από το 1900 έως το 1902.[3] Ο Le Flem δεν ήταν εξοικειωμένος με τους ασύμμετρους ρυθμούς, την τροπικότητα και το ύφος της μουσικής της ανατολικής Μεσογείου, γεγονός που τον οδήγησε σε μια σειρά από λάθη.[4] Το 1905 ακολούθησαν δύο συλλογές, του Γεωργίου

[1] Το υλικό αυτό συχνά «συνομιλεί» με μεταγραφές υλικού για διάφορα οργανικά ή φωνητικά σύνολα, εναρμονισμένες καταγραφές για πιάνο, διασκευές, συνθέσεις, ακόμα και αποκαταστάσεις προηγούμενων καταγραφών· αρκετές φορές, μάλιστα, τα όρια μεταξύ των παραπάνω κατηγοριών δεν είναι σαφή. Βλ. ενδεικτικά: Λαμπρογιάννης Πεφάνης & Στέφανος Φευγαλάς, «Ζητήματα εναρμόνισης της δημοτικής μουσικής. Η περίπτωση του Διονυσίου Λαυράγκα μέσα από τη συλλογή κυπριακών τραγουδιών και σκοπών του Χρίστου Αποστολίδη», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης & Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 152-165.

[2] Η παρούσα μελέτη αναφέρεται αποκλειστικά στο σχετικό δημοσιευμένο υλικό. Θερμές ευχαριστίες για την πρόσβαση σε έντυπες εκδόσεις με μουσικές καταγραφές οφείλονται στον υπεύθυνο του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής, Γιώργο Κωνστάντζο.

[3] Βλ. Hubert Pernot, *En pays turc. L'île de Chio*, J. Maisonneuve, Paris 1903· *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio, recueillies au phonographe par Hubert Pernot et mises en musique par Paul Le Flem*, Imprimerie Nationale, Paris 1903· και Hubert Pernot & Paul Le Flem, *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο. Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμη*, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα 2006, σ. 9.

[4] Τα λάθη αυτά προκάλεσαν σύγχυση σε διάφορους μετέπειτα μελετητές, όπως ο Samuel Baud-Bovy. Μια πρώτη προσπάθεια διόρθωσης και απλούστευσης των καταγραφών (ως προς το μέτρο, τις

Παχτίκου και του Κλεόβουλου Αρτεμίδη. Ο Παχτίκος ξεκίνησε τις καταγραφές του το 1888 από την Αθήνα και μέχρι το 1905 είχε καταφέρει να συλλέξει και να καταγράψει περίπου πεντακόσια τραγούδια, από τα οποία εξέδωσε τα διακόσια εξήντα.[5] Ο Κλεόβουλος Αρτεμίδης δημοσίευσε σε μία γενικού περιεχομένου συλλογή (*Ορφική Λύρα, άσματα πατριωτικά δημώδη και διάφορα άλλα*) τριάντα ένα δημοτικά τραγούδια· σύμφωνα με τα στοιχεία της έκδοσης, η συγκεκριμένη συλλογή προοριζόταν κυρίως για παιδαγωγική χρήση «των γυμνασίων, διδασκαλείων, παρθεναγωγείων και παντός φιλομούσου».[6] Μία άλλη συλλογή με τίτλο *Δημώδη άσματα Σκύρου, τρία Θεσσαλικά, έν της Σαλαμίνος και έν των Ψαρών*, με μουσικές καταγραφές του Κωνσταντίνου Ψάχου, δημοσιεύτηκε το 1910. Ο Ψάχος πραγματοποίησε «επιτόπιαν μελέτην» στη Σκύρο τον Ιούλιο του 1909 και διαπίστωσε ότι υπάρχουν στο νησί «πρωτότυπα λαϊκά άσματα».[7] Το 1910, έπειτα από πρόταση του Γεωργίου Νάζου, σχηματίστηκε επιτροπή στο Ωδείο Αθηνών (με τη συμμετοχή του Ψάχου και του Armand Marsick) με σκοπό τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Η πρώτη αποστολή πραγματοποιήθηκε τον ίδιο χρόνο στο χωριό Μουρλά της Πελοποννήσου με την καθοριστική συμβολή του Δημητρίου Περιστέρη, ενώ η δεύτερη αποστολή πραγματοποιήθηκε το 1911 στο χωριό Λάκκοι της Κρήτης. Η έκδοση των συγκεκριμένων καταγραφών καθυστέρησε, κυρίως «ένεκα των διαφόρων εθνικών γεγονότων», και πραγματοποιήθηκε είκοσι χρόνια αργότερα, το 1930, από τον Σύλλογο προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, με τίτλο *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης, συλλογή Ωδείου Αθηνών*.[8]

Εκτός από τις αυτοτελείς εκδόσεις με μουσικές καταγραφές δημοτικών τραγουδιών, την υπό μελέτη περίοδο δημοσιεύτηκαν και καταγραφές σε μουσικά περιοδικά. Αν και ήδη από τα πρώτα φύλλα του περιοδικού *Φόρμιγξ* παρουσιάστηκαν διάφορα αποσπάσματα ή ολόκληρα δημοτικά τραγούδια καταγεγραμμένα σε νευματική σημειογραφία, η πιο συστηματική και ολοκληρωμένη παρουσίασή τους, η οποία περιλαμβάνει και την εκδοχή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, ξεκίνησε με τη στήλη «Το ασματάκι της Φόρμιγγος» το 1907. Τα τραγούδια προέρχονταν από τις συλλογές των Δημητρίου Περιστέρη, Κωνσταντίνου Ψάχου, Θεοδώρου Αλεξόπουλου (ιεροψάλτη Αιγίου), Νικολάου Παππά, Πανταλέοντος Ζωγράφου, Παναγιώτη Νικήτα (Δομέστιχου Μητροπόλεως Μυτιλήνης), Τριαντάφυλλου Ταμπά, Ακρίτα Αδάμ και Ιωάννου Κομάσου (τελειόφοιτου του Ωδείου Αθηνών). Η μεταφορά από τη βυζαντινή παρασημαντική στην ευρωπαϊκή σημειογραφία ή το αντίθετο πραγματοποιήθηκε από τους Κωνσταντίνο Ψάχο, Χρίστο Αποστολίδη,[9] Κωνσταντίνο Παπαδημητρίου,[10] Βασίλη Λαλαούνη,[11] Ιωάννη Καρατζά,[12] Νικόλαο Παπά[13]

τονικές μεταφορές, τους οπλισμούς κ.λπ.) του Le Flem πραγματοποιήθηκε από τον Μάρκο Δραγούμη: βλ. Pernot & Le Flem, *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο*, ό.π., σ. 9-10.

5 Γεώργιος Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού: της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, Νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος, συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904)*, τ. Α΄, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905, σ. κ΄.

6 Κλεόβουλος Αρτεμίδης, *Ορφική Λύρα: άσματα πατριωτικά δημώδη και διάφορα άλλα*, Τυπογραφείο Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Αθήνα 1905.

7 Κωνσταντίνος Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου, τρία Θεσσαλικά, έν της Σαλαμίνος και έν των Ψαρών*, Τυπογραφείο Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Αθήνα 1910, σ. γ΄.

8 Γεώργιος Νάζος, «Εισαγωγή», στο: *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης, συλλογή Ωδείου Αθηνών*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1930.

9 Βλ. Πεφάνης & Φευγαλάς, ό.π.

10 Μαθητής του Νάζου και του Marsick στο Ωδείο Αθηνών. Υπήρξε καθηγητής μουσικής, φλαουτίστας, ιεροψάλτης και θεωρητικός της βυζαντινής μουσικής. Μετέγραψε αρκετές μελωδίες από τη νευματική σημειογραφία στην ευρωπαϊκή και άφησε πλούσιο συγγραφικό έργο. Παράλληλα, αποφοίτησε από την τάξη του Ψάχου το 1911. Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής: Από τον Ορφέα έως σήμερα*, τ. 4, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, σ. 581, και Μάρκος Δραγούμης, *Η παραδοσιακή μας μουσική*, τ. 1, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών – Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα 2003, σ. 64.

και Ακρίτα Αδάμ. Το 1909, στην επιθεώρηση *Κρητική Στοά*, δημοσιεύτηκε μελέτη του Γεωργίου Χατζηδάκι που περιλάμβανε μουσικές καταγραφές,[14] ενώ την ίδια περίοδο (1909-1910), στο μουσικό περιοδικό *Εθνική Μούσα*, δημοσιεύτηκαν ορισμένες καταγραφές του Χρίστου Βλάχου. Παράλληλα, κάποιες καταγραφές του Θεοδώρου Κληρονόμου παρουσιάστηκαν στο περιοδικό *Παναθήναια* την περίοδο 1909-1911, λίγα χρόνια μετά την κυκλοφορία της έκδοσης του ιδίου με δημοτικά τραγούδια.[15]

Ένας αρκετά μεγάλος αριθμός μουσικών καταγραφών δημοσιεύτηκε και στο περιοδικό *Μουσική* (1912-1915). Πρόκειται για ένα έντυπο που διακινήθηκε αρκετά και, συνεπώς, ο τρόπος σημειογράφησης των δημοτικών τραγουδιών σε αυτό φέρει ιδιαίτερη βαρύτητα. Καθοριστικό ρόλο στις καταγραφές που δημοσιεύτηκαν στα τεύχη του περιοδικού έπαιξε ο διευθυντής και αρχισυντάκτης του περιοδικού Γ. Παχτίκος, ο οποίος υπογράφει ένα μεγάλο μέρος αυτών· ωστόσο, δηλώνεται ή υπονοείται ότι έχει επιμεληθεί και ένα σημαντικό μέρος των υπολοίπων καταγραφών (διορθώνοντας-συμπληρώνοντάς τες ή μεταγράφοντάς τες από τη νευματική σημειογραφία).[16] Στο περιοδικό παρουσιάστηκαν καταγραφές από διάφορες ανέκδοτες και μη συλλογές,[17] σε κάποιες από τις οποίες το πρωτότυπο υλικό αφορά σε νευματική σημειογραφία. Σε κάποιες περιπτώσεις (όπως σε αυτή του Δημ. Περιστέρη) δηλώνεται ότι ο Παχτίκος έκανε τη μεταγραφή στην ευρωπαϊκή σημειογραφία («μεταγράφεται δε και εις την γραμμικήν παρασημαντικήν»),[18] ενώ σε άλλες, παρ' όλο που αναγράφεται το όνομα του καταγραφέα (π.χ. «παρασημανθέν υπό Δημ. Μαργαρίτου»),[19] υπάρχουν ενδείξεις ότι οι μεταγραφές έχουν γίνει από τον Παχτίκο.[20] Ας σημειωθεί ότι οι μουσικές καταγραφές παρουσιάζονται ανάμεσα σε άλλο μουσικό υλικό (εκκλησιαστικά μέλη, εθνικούς ύμνους, παιδαγωγικά τραγούδια, μεταγραφές κομματιών ευρωπαίων κλασικών συνθετών για διάφορα όργανα) και δεν έχουν απαραίτητα ενιαία κατεύθυνση και μεθοδολογία.

Τέλος, αξίζει να αναφερθούν μουσικές καταγραφές με παιδαγωγικό προσανατολισμό που δημοσιεύθηκαν την υπό μελέτη περίοδο. Το 1912 κυκλοφόρησε η πρώτη έκδοση της *Συλλογής σχολικών ασμάτων* του Γεωργίου Χωραφά, στην οποία περιλαμβάνονται πέντε δημοτικά / δημώδη τραγούδια.[21] Μέσα σε ένα σύνθετο πλέγμα παραγόντων, τα αναλυτικά προγράμματα του 1913 έδωσαν περισσότερο χώρο στα δημοτικά τραγούδια, ενώ αντίστοιχη κατεύθυνση υπήρξε και στα διδασκαλεία. Αυτή η τάση αποτυπώνεται

[11] Βαρύτονος του Ελληνικού Μελοδράματος. Υπήρξε τυπογράφος και ασχολήθηκε με τη σύνθεση μουσικής για το θέατρο. Βλ. Καλογερόπουλος, ό.π., τ. 3, σ. 422.

[12] Διπλωματούχος του Ωδείου Αθηνών. Διετέλεσε αρχιμουσικός σε μπάντες και έγραψε αρκετά τραγούδια. Βλ. «Η Ζαχαρούλα», *Φόρμιγξ* 23-24, Ιούνιος 1912, σ. 4, και Καλογερόπουλος, ό.π., τ. 3, σ. 64.

[13] Μαθητής του Ψάχου στο Ωδείο Αθηνών· αποφοίτησε το 1909. Βλ. Δραγούμης, ό.π., σ. 64.

[14] Γεώργιος Ι. Χατζηδάκις, «Κρητική μουσική και όρχησις», *Κρητική Στοά: ετήσια φιλολογική και επιστημονική επιθεώρησις* Β΄, [1909], σ. 273-310.

[15] Θεόδωρος Κληρονόμος, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Ελληνικαί Πρόοδοι, Αθήνα 1908.

[16] Ένα σημαντικό κομμάτι των καταγραφών παρουσιάζεται ως μονοφωνικό, ενώ ένα άλλο, μικρότερο, με συνοδεία πιάνου. Ωστόσο, υπάρχουν και αρκετές περιπτώσεις στοχευμένων επεξεργασιών, όπως για μικτή χορωδία ή – πιο σπάνια – για κάποιο σύνολο, όπως μαντολινάτα.

[17] Βλ. Συλλογές Γ. Παχτίκου, Ν. Ροδοοίνου, Αστερίου Γ. Στερεού, Αποστολίδη [– Λαυράγκα], Δ. Π. Αλβανού, Hubert Pernot, Ακρίτα Αδάμ, Τρ. Γεωργιάδου, Κλ. Κ. Αρτεμίδου, Π. Νικήτα, Προκοπίου Μελά, Αντ. Ε. Παπαστράτου, Βλαδιμήρου Γίνη, Λεωνίδα Χ. Ζαχαριάδου και Δημ. Περιστέρη.

[18] «Οι 3 Σταυραετοί ή νεότης και γήρας», *Μουσική* 37-38, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1915, σ. 19.

[19] «Πιάστε λεβέντες στον χορό», *Μουσική* 24, Δεκέμβριος 1913, σ. 269.

[20] Οι καταγραφές αφορούν διάφορες γεωγραφικές περιοχές, κυρίως Βιθυνία, Καππαδοκία, Προύσα, Μακεδονία, Θράκη, Ήπειρο, Αλβανία, δυτικά παράλια Μικράς Ασίας και νησιά του Ανατολικού Αιγαίου, συνδέονται δε με τον τόπο καταγωγής ή διαμονής των καταγραφέων.

[21] Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Η μουσική στο σκολειό», *Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου* 3, Αθήνα 2013, σ. 196-207, και Γιάννης Σταύρου, *Η ελληνική παραδοσιακή μουσική στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2004, σ. 141.

σταδιακά και στα μουσικά εγχειρίδια·[22] έτσι, ο Αθ. Αργυρόπουλος περιέλαβε κάποια δημοτικά / δημώδη τραγούδια τόσο με τη δική του υπογραφή όσο και προερχόμενα από άλλες συλλογές (κυρίως του Ψάχου και του Πρωίου, αλλά και από την ανέκδοτη συλλογή του Κ. Παπαδημητρίου).[23]

Το θεωρητικό-μεθοδολογικό πλαίσιο των μουσικών καταγραφών

Το θεωρητικό-μεθοδολογικό πλαίσιο υπό το οποίο πραγματοποιήθηκαν οι καταγραφές δεν είναι πάντοτε σαφές: ένα σημαντικό κομμάτι του διαπιστώνεται μέσω της ανάλυσης του ίδιου του καταγεγραμμένου υλικού, ενώ μερικοί ερευνητές καταθέτουν κάποια κρίσιμα στοιχεία της μεθοδολογίας τους. Επίσης, παρ' ότι φαίνεται ότι η μεθοδολογία των ερευνητών δεν είναι ενιαία, διαπιστώνονται ορισμένες σημαντικές συγκλίσεις. Γενικά, η καταγραφή πραγματοποιούταν έπειτα από επιτόπια έρευνα ή «επιτόπιαν μελέτην», όπως την αναφέρει ο Ψάχος,[24] η οποία είχε διάφορες μορφές: είτε προγραμματιζόταν επίσκεψη στην ύπαιθρο, είτε σε περιφερειακές κωμοπόλεις και πόλεις, είτε σε κεντρικές πόλεις, στις οποίες, όμως, οι πληροφορητές είχαν καταγωγή από την ύπαιθρο. Σύμφωνα με τον Παχτίκο, στα πλεονεκτήματα της επιτόπιας έρευνας ανήκε η δυνατότητα καταγραφής και άλλων στοιχείων (ιστορικών, γλωσσικών κ.λπ.) που συνέβαλλαν στην καλύτερη κατανόηση των τραγουδιών. Ωστόσο, η επιτόπια έρευνα και καταγραφή παρουσίαζε αρκετές δυσκολίες. Ο Παχτίκος, που κατά την επιτόπια έρευνα πήγαινε από σπίτι σε σπίτι, περιγράφει ότι συχνά μαζεύονταν «γυναίκες και παιδιά» και σημειώνει ότι «ο προξενούμενος θόρυβος εδυσχέραινε το ημέτερον έργον». Όπως αναφέρει, ο «θόρυβος» προερχόταν κυρίως από τις γυναίκες που προσπαθούσαν και εκείνες να τραγουδήσουν το προς καταγραφή τραγούδι, ώστε να «μνημονευθούν». Επιπλέον, πολλές φορές υπήρχε ένα κλίμα συγκίνησης που μετέβαλλε «το έργο ημών τούτ' αυτό εις τόπον μουσικού μνημοσύνου».[25] Ένα σημαντικό πρόβλημα της επιτόπιας έρευνας ήταν το ζήτημα του χρονικού περιορισμού της. Για παράδειγμα, λόγω του περιορισμένου χρόνου διαμονής της αποστολής του Ωδείου Αθηνών στην Πελοπόννησο, κλήθηκαν να βρίσκονται «επί τόπου οι φημισμένοι τραγουδισταί».[26] Πρόκειται για μία μέθοδο που, αντικειμενικά, δημιουργεί περιορισμένη εικόνα στα όποια ευρήματα. Σε κάποιες περιπτώσεις, η παρεμβατικότητα των ερευνητών δημιουργούσε ακόμα και προστριβές, όπως στην περίπτωση της μητέρας του Νικολάου Παπά που, ενοχλημένη από τις παρεμβάσεις του γιου της κατά τη διάρκεια της καταγραφής, του απάντησε: «Άκουσε 'δω: αν έχης σκοπό να με παιδεύσης για να διορθώνης εσύ όπως σου κατέβη αυτά που σου τραγουδάω, σε βεβαιώ ότι δε θα σου 'πω πλέον ούτε γραμμή!..».[27]

Η καταγραφή σε μουσική σημειογραφία πραγματοποιούταν είτε κατά τη διάρκεια της ακρόασης του πληροφορητή, «εκ στόματος κατ' ακοήν»,[28] κατευθείαν σε ευρωπαϊκή σημειογραφία ή πρώτα σε νευματική σημειογραφία και στη συνέχεια σε ευρωπαϊκή,[29]

[22] Στέφανος Φευγαλάς, «Τα δημοτικά τραγούδια ως "γυμνάσματα" θεωρίας της μουσικής σε σχολικά εγχειρίδια μουσικής μέχρι τη δεκαετία του 1960», *Θεωρία και Έρευνα στις Επιστήμες της Αγωγής* 36, 2018, σ. 61-62.

[23] Αθανάσιος Αργυρόπουλος, *Η μουσική των παιδαγωγικών σχολείων. Παράρτημα*, Τύποις Αθανασίου Δεληγιάννη, Αθήνα 1915, και Αθανάσιος Αργυρόπουλος, *Απόλλων, ήτοι Άσματα παιδαγωγικά μετά διδακτικής του παιδαγωγικού άσματος*, Αθήνα 1919.

[24] Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου*, ό.π., σ. γ΄.

[25] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. κγ΄, λε΄ και λς΄.

[26] Νάζος, «Εισαγωγή», στο: *50 δημώδη άσματα*, ό.π.

[27] Νικόλαος Παπάς, «Η νηόνυμφη», *Φόρμιγξ* 23-24, Ιούνιος 1911, σ. 4.

[28] Αρτεμίδης, *Ορφική Λύρα*, ό.π., σ. 5.

[29] Νάζος, «Εισαγωγή», στο: *50 δημώδη άσματα*, ό.π.

είτε έπειτα από την ακρόαση της ηχογράφησης, εάν βέβαια η αποστολή διέθετε τον απαιτούμενο ηχοληπτικό εξοπλισμό.[30] Ως προς την επιλογή του προς καταγραφή τραγουδιού ή σκοπού, φαίνεται ότι αυτή γινόταν μέσα από διάφορα κριτήρια που σχετίζονταν με την «πρωτοτυπία» των τραγουδιών ή τον «εθνικό» τους χαρακτήρα. Για παράδειγμα, ο Παχτίκος άκουγε από τον πληροφορητή το εκάστοτε τραγούδι και, αν θεωρούσε ότι είναι «γνήσιον ελληνικόν, και δη εγχώριον», τότε το κατέγραφε σε μουσική σημειογραφία. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι στη συλλογή του οι μελωδίες δημοσιεύονται για πρώτη φορά («τα μεν μουσικά μέλη είναι ανέκδοτα»), ενώ το στιχουργικό περιεχόμενο είτε δημοσιεύεται για πρώτη φορά («κατά το πλείστον άγνωστα») είτε πρόκειται για «αξιοσημείωτες» παραλλαγές του.[31] Από τη μεριά του, και ο Ψάχος επικαλείται τα «πρωτότυπα λαϊκά άσματα» της Σκύρου ως βασικό λόγο για την καταγραφή τους.[32]

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το στοιχείο του ελέγχου για το αν το προς καταγραφή υλικό πληρούσε τα κριτήρια της επιστημονικής εγκυρότητας που έθεταν οι ίδιοι οι καταγραφείς. Σε αυτό το πλαίσιο, ως γενικό κριτήριο προσδιόριζαν αυτό της «πιστότητας». Ο Παχτίκος εξασφάλιζε την «πιστότητα» των μελωδιών με διάφορα «τεχνάσματα» και «δοκιμασίες». Έτσι, για την καταγραφή, εκτός από το «του υπαγορευτού του μέλους πρόσωπον», είχε και διάφορους συμπολίτες των «υπαγορευτών» που επιβεβαίωναν το «περί της πιστότητος των υπαγορευθέντων ημίν μελών»· μάλιστα, άκουγε τη μελωδία πολλές φορές από διάφορα πρόσωπα, αλλά στις καταγραφές του ανέφερε μόνο το ονοματεπώνυμο του πρώτου πληροφορητή. Η άποψη του Παχτίκου για την «πιστότητα» μπορεί να συνοψιστεί στην ακόλουθη φράση: «Ο συλλογεύς, δίκην μουσικού "φωτογράφου ή φωνογράφου", πρέπει πιστώς να παρουσιάση τα λαϊκά άσματα».[33] Την ίδια τακτική ακολούθησε και στις δημοσιεύσεις στο περιοδικό *Μουσική*. Με αφορμή το τραγούδι «Παπά κόρη», σημειώνεται: «Χάριν πλείονος ασφαλείας ηθελήσαμεν να εξακριβώσωμεν την πιστότητα των μελωδιών, ας μετεγράψαμεν […]. Μετά χαράς δε παρετηρήσαμεν ότι αι υπαγορευθείσαι ημίν μελωδίαι υπήρξαν και γλωσσικώς και μελωδικώς πιστόταται».[34] Ταυτόχρονα, ένα αντίστοιχου τύπου αξιολογικό σχόλιο κάνει για τη συλλογή των Αποστολίδη – Λαυράγκα: «Εκ της παρασημάνσεως των ασμάτων φαίνεται, ότι η μελωδία αυτών έχει διατυπωθή ή κάλλιον έχει φωτογραφή πιστώς και ακριβώς».[35] Το ζήτημα της «πιστότητας» τον απασχολούσε τόσο πολύ που, σε περίπτωση τραγουδιού που δεν ολοκληρωνόταν (π.χ. επειδή ο «υπαγορευτής» δεν το θυμόταν ολόκληρο), τότε κατέγραφε μόνο το μέρος που ερμηνευόταν χωρίς καμία άλλη παρέμβαση (π.χ. συμπλήρωση) και σημείωνε σε σχόλιο: «Ημιτελές αφέθη το μέλος ως λησμονηθέν και υπ' αυτών των γεροντότερων».[36]

Σύμφωνα με τους ίδιους τους καταγραφείς, η «πιστή» απόδοση του ηχητικού υλικού σε γραπτή μορφή αποτελεί μία δύσκολη διαδικασία. Ο Ψάχος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πόσον δυσχερής είναι η εργασία της δια της γραφής πιστής αποδόσεως, είναι περιττόν να αναπτύξωμεν ενταύθα». Επιπλέον, επισημαίνει ότι τα τραγούδια της Σκύρου καταγράφηκαν «πιστώς και απαραλλάκτως μέχρι και της ελαχίστης αυτών λεπτομερείας». Για να αποδείξει τον ισχυρισμό του, αναφέρει ότι υπήρξαν διαβεβαιώσεις, προφορικές και γραπτές, τόσο των ίδιων των πληροφορητών-ερμηνευτών όσο και διαφόρων κατοίκων της Σκύρου που άκουσαν στο περιθώριο της

[30] Κάποιες αποστολές εξοπλίζονταν με τεχνολογικό εξοπλισμό, όπως αυτή του Pernot με φωνόγραφο και του Ωδείου Αθηνών με φωνόγραφο και χρονόμετρο.
[31] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. κ΄ και λζ΄.
[32] Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου*, ό.π., σ. γ΄.
[33] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. κβ΄, λζ΄ και λη΄.
[34] «Παπά κόρη», *Μουσική* 42-43, Ιούνιος – Ιούλιος 1915, σ. 92-93: 93.
[35] «Άσματα και χοροί Κυπριακοί», *Μουσική* 6, Ιούνιος 1912, σ. 168.
[36] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. 232.

έρευνας (σε γεύματα κ.λπ.) τον ίδιο να τραγουδά αυτά που είχε καταγράψει: στην ερώτηση του Ψάχου εάν τα είχε γράψει «πιστά», η απάντηση από όλους ήταν «απαράλλακτα». Μάλιστα, ο Ψάχος για να ενισχύσει την επιχειρηματολογία του προέβαινε σε επίκληση στις παλαιότερες γενιές («γηραιαί πλην ηδύμολποι δέσποιναι») που επιβεβαίωναν τις καταγραφές του, όταν αυτός τις ερμήνευε.[37]

Ο Ψάχος κατέγραφε πρώτα σε νευματική και έπειτα σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Ο Νάζος, αναφερόμενος σε αυτή την τακτική, επισημαίνει ότι «η γραφή επί του πενταγράμμου εγένετο όσω το δυνατόν πιστοτέρα, βεβαιουμένης της μεταγραφής δια της υπογραφής των τριών μελών της επιτροπής». Γενικά, στην αποστολή του Ωδείου Αθηνών, παρ' όλο που υπήρχε ηχοληπτικό μέσο, η καταγραφή πραγματοποιούταν «εκ στόματος κατ' ακοήν». Ο Νάζος αναφέρει, επίσης, ότι μετά την ερμηνεία του τραγουδιού, αυτό ακουγόταν αμέσως από τον φωνόγραφο· ο Ψάχος το διάβαζε από το χειρόγραφο με τη βυζαντινή παρασημαντική και η πιστότητα βεβαιωνόταν από αυτούς που βρίσκονταν εκεί (συμπεριλαμβανομένων και των πληροφορητών).[38] Ο λόγος που έδιναν τόση σημασία στην πιστή καταγραφή μπορεί να γίνει κατανοητός από την προσέγγιση του Παχτίκου, σύμφωνα με την οποία η «πιστότητα» των καταγραφών είναι το μέσο για να «παράσχη μουσικόν υλικόν επιστημονικώς [...] εξηκριβωμένον», το οποίο θα είναι πρόσφορο για περαιτέρω μουσικολογικές μελέτες. Τέλος, το ζήτημα της «πιστότητας» στις καταγραφές επεκτείνεται και στο στιχουργικό περιεχόμενο: ο Παχτίκος επισημαίνει ότι «χάριν αυστηράς πιστότητος» δεν προέβη σε διορθώσεις και συμπληρώσεις, όπου ήταν εμφανή «χάσματα τινά εν τω μέτρω».[39]

Η χρήση της ευρωπαϊκής σημειογραφίας στις υπό εξέταση καταγραφές είτε γίνεται συνειδητά, είτε γίνεται για να υπάρχει η δυνατότητα ανάγνωσης του μουσικού κειμένου από ευρύτερο κοινό. Κατά την καταγραφή ο Παχτίκος χρησιμοποιούσε πότε τη νευματική και πότε την ευρωπαϊκή σημειογραφία. Ο ίδιος πιστεύει ότι η δημοτική μουσική δεν ταυτίζεται με την εκκλησιαστική και θεωρεί ότι οι δύο μουσικές παραδόσεις αποτελούν διαφορετικά στοιχεία «της εθνικής μουσικής φιλολογίας». Έτσι, επισημαίνει ότι τα δημοτικά τραγούδια μπορούν να καταγραφούν σε οποιαδήποτε μουσική σημειογραφία, αρκεί μόνον «η απόδοσις του μέλους [να] είναι κατά πάντα πιστή και ακριβής».[40] Ωστόσο, θεωρεί την παρουσία της ευρωπαϊκής σημειογραφίας[41] απαραίτητη για τους αναγνώστες, όπως φαίνεται από το απολογητικό του ύφος σε μία από τις σπάνιες περιπτώσεις όπου ένα τραγούδι παρουσιάστηκε αποκλειστικά σε νευματική σημειογραφία: «Λυπούμεθα πολύ, διότι ελλείψει χώρου, αδυνατούμεν να δημοσιεύσωμεν το εκφραστικόν τούτο μέλος και δια της γραμμικής παρασημαντικής χάριν των αλλοεθνών ιδία συνδρομητών του ημετέρου Περιοδικού».[42] Αντίστοιχα, ο Αρτεμίδης, στον πρόλογο της *Ορφικής Λύρας*, αναφέρει ότι, αν και αρχικά σκόπευε να εκδώσει τις μελωδίες μόνο στη βυζαντινή σημειογραφία, τελικά χρησιμοποίησε και την ευρωπαϊκή, έπειτα από σχετικά αιτήματα φίλων και μαθητών που γνώριζαν μόνο την

[37] Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου*, ό.π., σ. δ΄.

[38] Νάζος, «Εισαγωγή», στο: *50 δημώδη άσματα*, ό.π.

[39] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. λζ΄ και μ΄.

[40] Ό.π., σ. ξα΄.

[41] Γενικά, στο περιοδικό *Μουσική*, σε αρκετές περιπτώσεις δεν είναι ξεκάθαρο αν η καταγραφή πραγματοποιήθηκε πρώτα στη νευματική σημειογραφία και στη συνέχεια έγινε η μεταγραφή στην ευρωπαϊκή ή το αντίθετο. Ενδεχομένως, όπου προηγείται η καταγραφή στην ευρωπαϊκή σημειογραφία υποδηλώνεται ότι η καταγραφή πραγματοποιήθηκε πρώτα σε αυτή και στη συνέχεια έγινε η μεταγραφή στη νευματική. Συνήθως, σε αυτή την περίπτωση, αναγράφεται το στοιχείο «ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν» και στη συνέχεια αναφέρεται «το αυτό εις βυζαντινήν παρασημαντικήν».

[42] «Ο Αλεξανδρής», *Μουσική* 4, Απρίλιος 1912, σ. 119.

ευρωπαϊκή.[43] Ο Ψάχος, από τη μεριά του, αναφέρει ότι η καταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία γίνεται γι' αυτούς που δεν γνωρίζουν τη νευματική· επιπλέον, σημειώνει ότι με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η ευρύτερη διάδοση των τραγουδιών. Ωστόσο, τονίζει ότι η ευρωπαϊκή σημειογραφία δεν μπορεί να «αποδώση τας τονικάς διαφοράς». Έτσι, προχωρά σε παρατηρήσεις, ώστε αυτοί που γνωρίζουν μόνο την ευρωπαϊκή σημειογραφία «να έχωσιν υπ' όψιν, ότι κάτι πολύ σημαντικόν υπολείπεται προς πιστήν του ελληνικού μουσικού ιδιώματος έκφρασιν και απόδοσιν».[44] Τέλος, στο περιοδικό *Μουσική*, πολύ συχνά οι καταγραφές των τραγουδιών συνοδεύονται από μουσικολογικά,[45] κριτικά ή διάφορα άλλα αξιολογικά σχόλια.[46]

Στοιχεία παρουσίασης των μουσικών καταγραφών

Στις συλλογές, η κατηγοριοποίηση των τραγουδιών γίνεται με δύο, κυρίως, κριτήρια: με βάση τη γεωγραφική περιοχή όπου αυτά αντιστοιχούν, ώστε να διευκολυνθεί – σύμφωνα με τον Παχτίκο – «η τεχνική και ιστορική μελέτη» τους,[47] ή με βάση το ποιητικό τους περιεχόμενο, όπως έκανε ο Ψάχος.[48] Επίσης, στα περιοδικά, η περιοχή προέλευσης των τραγουδιών είτε δεν αναφέρεται (όπως σε περιπτώσεις της συλλογής του Περιστέρη), είτε αποδίδεται ένας γενικός γεωγραφικός προσδιορισμός (π.χ. Νησιά Αιγαίου, Πελοπόννησος, Ήπειρος, Αιτωλοακαρνανία) ή ένας πιο ειδικός (π.χ. Αίγιο, Οξύλιθος Ευβοίας, Μυτιλήνη, Λευκάδα, Διδυμότειχο).

Γενικά, ο τίτλος των καταγεγραμμένων τραγουδιών καθορίζεται από τον πρώτο στίχο ή ημιστίχιο του τραγουδιού, πρακτική που, σύμφωνα με τον Παχτίκο, χρησιμοποιεί ο λαός· μόνο σε λίγα τραγούδια, ο τίτλος καθορίζεται από το εννοιολογικό περιεχόμενο του τραγουδιού.[49] Ενδιαφέρον παρουσιάζει το φαινόμενο ορισμένων αποκλίσεων στον τίτλο, όταν ένα τραγούδι παρουσιάζεται και στις δύο σημειογραφίες (ακόμα και στο ίδιο τεύχος ενός περιοδικού), με την εκδοχή της ευρωπαϊκής σημειογραφίας να είναι γενικά συνεπέστερη προς την παραπάνω πρακτική για τον τίτλο.[50] Στις περισσότερες περιπτώσεις γίνεται ειδική αναφορά στον πληροφορητή-τραγουδιστή («υπαγόρευσις […]», «υπαγορευθέν υπό […]» κ.ά.), ενώ κάποιες φορές αναφέρεται και η μεγάλη ηλικία του (π.χ. «80τούτιδος») στον υπότιτλο[51] ή έστω στα σχόλια. Γενικά, τόσο από τον Παχτίκο όσο και από άλλους καταγραφείς, όταν αυτό είναι δυνατόν, τονίζεται η ηλικία του τραγουδιστή, συνδέοντας το κριτήριο της παλαιότητας με τον βαθμό της σημαντικότητας της καταγραφής.[52] Στο περιοδικό *Μουσική*, ορισμένες φορές, στον

[43] Ενδεχομένως αυτή του η απόφαση να σχετίζεται και με την πρόθεσή του η συλλογή να μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε γυμνάσια και παρθεναγωγεία. Αρτεμίδης, *Ορφική Λύρα*, ό.π., σ. 3.

[44] Έτσι, αναφέρει συγκεκριμένα τραγούδια της συλλογής, στα οποία το σι και το μι που αντιστοιχούν στους φθόγγους Ζω και Βου δεν είναι μείζονες τόνοι αλλά «τόνοι ελάσσονες πρώτου πάθους» με μήκος χορδής 81/100. Επιπλέον, σε άλλα τραγούδια αναφέρει ότι οι ίδιοι φθόγγοι είναι «κύριοι ελάσσονες» με μήκος χορδής 9/10. Σε κομμάτια που ανήκουν στον Β΄ ήχο, αναφέρει ότι το λα-ύφεση που αντιστοιχεί στον φθόγγο Κε δεν είναι ημιτόνιο αλλά «χρωματικός υπελάσσων» με μήκος χορδής κατά την ανάβαση 13/28 και κατά την κατάβαση 13/52. Σε άλλα τραγούδια, επισημαίνει ότι το μι-ύφεση και το σι-ύφεση δεν είναι ημιτόνια αλλά «χρωματικοί υπελάσσονες» με μήκος χορδής 15/24 και 19/30. Βλ. Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου*, ό.π., σ. 55.

[45] Βλ. «Μια καλή μουσική», *Μουσική* 18, Ιούνιος 1913, σ. 147.

[46] Βλ. «Ποια είν' εκείνη», *Μουσική* 31-32, Ιούλιος – Αύγουστος 1914, σ. 204.

[47] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. κς΄.

[48] Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου*, ό.π., σ. ε΄.

[49] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. κε΄ και κς΄.

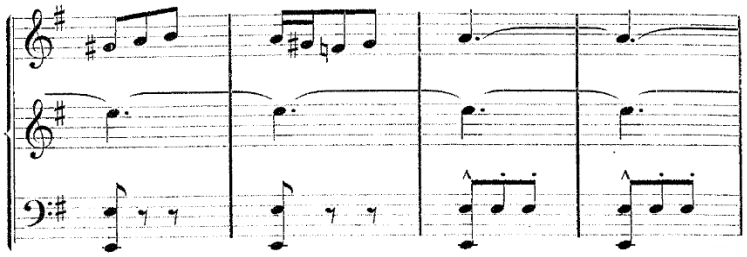
[50] Π.χ. «Για διέστε το μαργιόλικο», *Μουσική* 36, Δεκέμβριος 1914, σ. 275.

[51] «Ο Μεθυσμένος Μανώλης», *Μουσική* 27, Μάρτιος 1914, σ. 79.

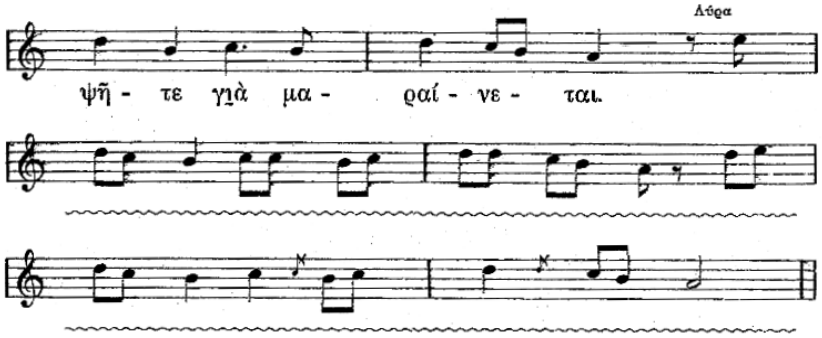
[52] Ας σημειωθεί ότι στα περιοδικά ο χρόνος της δημοσίευσης δεν ταυτίζεται απαραίτητα με την χρονική περίοδο των καταγραφών, για κάποιες από τις οποίες υπάρχουν ενδείξεις ή δηλώνεται ότι έχουν γίνει αρκετά νωρίτερα.

υπότιτλο υπάρχουν επεξηγήσεις που σχετίζονται με το πλαίσιο της επιτέλεσης, με τον χορό ή με επιπρόσθετα γεωγραφικά στοιχεία, ενώ, άλλοτε, αυτά τα στοιχεία παρατίθενται στα σχόλια· το ίδιο συμβαίνει και σε ορισμένες συλλογές, όπως αυτή του Παχτίκου.

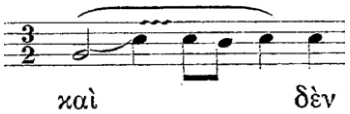
Γενικά, οι καταγραφές πραγματοποιούνται σε ένα πεντάγραμμο, χωρίς όμως να λείπουν και οι εξαιρέσεις, όπως στην περίπτωση καταγραφής οργανικού σκοπού από τον Παχτίκο όπου χρησιμοποιούνται τρία πεντάγραμμα, αφού ο Παχτίκος επιλέγει να καταγράψει και τα τρία όργανα που συμμετέχουν στην ερμηνεία του σκοπού (δύο αυλοί και τύμπανο):[53]



Στις περισσότερες καταγραφές δηλώνεται ένδειξη χρονικής αγωγής (π.χ. Andante) ή/και προσδιορίζονται αριθμητικά οι παλμοί ανά λεπτό, ενώ σε ορισμένες καταγραφές (π.χ. του Ψάχου) σημειώνονται και δυναμικές ενδείξεις (*f*, *p*, *mf*, *crescendo*, *decrescendo* κ.λπ.). Γενικά, χρησιμοποιούνται συζεύξεις προσωδίας στα μελισματικά μέρη των τραγουδιών και τα στελέχη των μικρών αξιών στα συλλαβικά μέρη χωρίζονται. Σε κάποιες καταγραφές (π.χ. του Ψάχου) γίνεται χρήση εκφραστικών σημείων (π.χ. staccato). Οι επερείσεις που εκφράζουν τη διάνθιση είτε εμφανίζονται με σύζευξη διαρκείας είτε χωρίς (κυρίως στον Παχτίκο). Ο Ψάχος, σε ορισμένα τραγούδια από την Κρήτη, καταγράφει και το οργανικό μέρος του τραγουδιού, σημειώνοντας το όνομα του οργάνου πάνω από το πεντάγραμμο (π.χ. «Λύρα») και χαράσσοντας μία κυματιστή γραμμή που διατρέχει το κάτω μέρος των πενταγράμμων που αφορούν το οργανικό σκέλος του τραγουδιού:[54]



Κάποιες κυματιστές γραμμές πάνω από φθόγγους ενδεχομένως συμβολίζουν τρίλιες:[55]



Τέλος, για λόγους που σχετίζονται με την εποπτεία του υλικού κατά την παιδαγωγική του αξιοποίηση, ο Αργυρόπουλος τοποθετεί όλο το στιχουργικό υλικό (όχι μόνο την

[53] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. 183.
[54] Βλ. Ψάχος, *50 δημώδη άσματα*, ό.π., σ. 87.
[55] Ό.π., σ. 65.

πρώτη στροφή) των δημοτικών τραγουδιών κάτω από τα συστήματα πενταγράμμων, ακολουθώντας την πρακτική των συλλογών για παιδαγωγική χρήση (π.χ. τις εκδόσεις του Αν. Μάλτου).

Η διαχείριση του ρυθμού: αναλυτική προσέγγιση

Η επιλογή των μέτρων, η μεγάλη ποικιλία τους,[56] η σημειογράφηση των ρυθμών και των εσωτερικών ρυθμικών υποδιαιρέσεων παρουσιάζουν ενδιαφέρον, επειδή σε αυτές αφενός αντανακλάται η αντίληψη των ερευνητών για τη ρυθμική-μετρική διάσταση και, αφετέρου, επειδή αποτέλεσαν ένα πεδίο για καινοτομίες και πειραματισμούς που οδήγησαν στην εξέλιξη της σημειογραφίας. Ιδιαίτερα κατά τη γραφή των μικτών μέτρων, οι περισσότεροι καταγραφείς προσπαθούν με διάφορους τρόπους να υποδείξουν την εσωτερική υποδιαίρεση των μέτρων: είτε με κλασματική ένδειξη στην αρχή, είτε σε κάθε μέτρο, είτε με εναλλαγή μονών και διπλών διαστολών, είτε με χρήση διακεκομμένης διαστολής. Πιο συγκεκριμένα, στη συλλογή του Παχτίκου, η εσωτερική υποδιαίρεση των μικτών μέτρων παρουσιάζεται με κλασματική ένδειξη στην αρχή και με εσωτερική διακεκομμένη διαστολή, χωρίς όμως αυτό να είναι ο κανόνας· επίσης, δεν δηλώνεται πάντα η εσωτερική υποδιαίρεση στην αρχή, ενώ, σε κάποιες περιπτώσεις, η εναλλαγή πολλών μέτρων εμφανίζεται με μικρότερη γραμματοσειρά.[57] Πάντως, η εσωτερική διακεκομμένη διαστολή είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Le Flem.[58] Αξίζει να αναφερθεί ότι ο μόνος που γενικευμένα δεν σημειώνει στις καταγραφές του την εσωτερική υποδιαίρεση των μικτών μέτρων είναι ο Αρτεμίδης.

Ο επτάσημος ρυθμός

Στις καταγραφές της περιόδου, ο επτάσημος ρυθμός αντιστοιχεί γενικά στον καλαματιανό χορό (αλλά όχι μόνο) και παρουσιάζεται αρκετά συχνά. Οι διάφοροι τρόποι συμβολισμού και μετρικής διάρθρωσης του επτάσημου μικτού μέτρου διαφέρουν με βάσει τον καταγραφέα / μεταγραφέα και τη χρονολογία καταγραφής / μεταγραφής. Ο Παχτίκος αναφέρει: «Ο χαρακτηριστικός επτάσημος αυτού ρυθμός, προς αποφυγήν επτά μεμονωμένων ποδικών χρόνων, δύναται να εκτελεσθή ως τρίσημος περιττεύων, ήτοι τρεις συνηνωμένοι εν τη θέση και έτεροι δύο εν τη άρσει».[59] Ο Αποστολίδης επιλέγει να καταγράψει το τραγούδι «Ο κυρίως καλαματιανός χορός»[60] υποδιαιρώντας τα 7/8 σε δύο μέρη με διαφορετική αξία στον παρονομαστή, το πρώτο στα 3/8 και το δεύτερο στα 2/4, που διαχωρίζονται μεταξύ τους με διαστολή. Για να τονίσει ότι τα 3/8 και τα 2/4 αποτελούν υποδιαιρέσεις του ίδιου μέτρου χρησιμοποιεί μία καμπύλη γραμμή πάνω από τη διαχωριστική διαστολή, που μοιάζει με σύζευξη προσωδίας αλλά, φυσικά, δεν έχει αυτή τη λειτουργία· πριν προχωρήσει, μάλιστα, στην καταγραφή, παρουσιάζει το ρυθμικό πρότυπο:

[56] Η μεγαλύτερη ποικιλία σε μέτρα παρουσιάζεται στη συλλογή του Παχτίκου, μιας και οι καταγραφές του αφορούν πολλές και διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές. Τα μέτρα των τραγουδιών που κατέγραψε ο Παχτίκος είναι δίσημα (2/4), τρίσημα (3/4, 3/8), τετράσημα ασύνθετα (4/8), τετράσημα σύνθετα (4/4), πεντάσημα ασύνθετα (5/8), πεντάσημα σύνθετα (5/4 [3+2, 2+3]), εξάσημα (6/8 [3+3, 4+2]) επτάσημα (7/8 [4+3, 3+4]) και εννεάσημα (9/8 [4+5, 5+4]). Υπάρχουν και πιο σπάνια μέτρα, όπως «ο μετά ημίσεως δίσημος» (2½) και «ο μετά ημίσεως τετράσημος» (4½). Βλ. Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. μγ΄ και μδ΄.

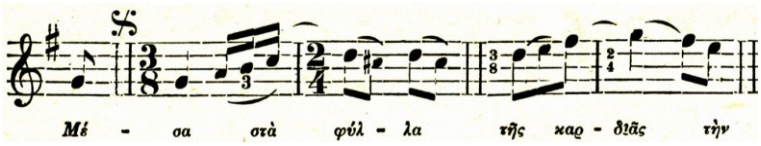
[57] Βλ. Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. 66, 95 και 167.

[58] Στο «Πότ' έρτες και τραβούδησες», στα 5/4 που παρουσιάζονται με εσωτερική υποδιαίρεση 2+3, η οποία υποδηλώνεται με διακεκομμένη γραμμή. Βλ. *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σ. 101.

[59] «Μια Σμυρνιά στο παραθύρι», *Μουσική* 34, Οκτώβριος 1914, σ. 243.

[60] Χρίστος Αποστολίδης, «Ο κυρίως καλαματιανός χορός», *Φόρμιγξ* 4-5-6, Μάιος – Ιούνιος 1907, σ. 6-7.

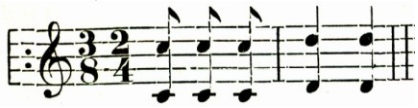
Κατά την καταγραφή χωρίζει με απλή διαστολή τα δύο μέρη του επτάσημου ρυθμού, ενώ με τη χρήση της διπλής διαστολής υποδεικνύει την ολοκλήρωση του όλου μέτρου:



Μετά το κλειδί και πριν τον οπλισμό δεν υπάρχει μετρική ένδειξη· έτσι, η μετρική υποδιαίρεση τοποθετείται εσωτερικά στο κείμενο, στην αρχή σε κανονικό μέγεθος και στη συνέχεια σε σμίκρυνση. Ο Παχτίκος ασκώντας κριτική στον τρόπο απόδοσης των σύνθετων και μικτών μέτρων από τον Αποστολίδη, επισημαίνει ότι δεν συμφωνεί με την όποια κλασματική απόδοση, γιατί η εσωτερική διάρθρωση είναι καθοριστική για το «μελωδικό αποτέλεσμα».[61]

Ο Ψάχος, σε αντίστοιχη περίπτωση,[62] χρησιμοποιεί την απλή διαστολή για την υποδιαίρεση του επτάσημου μέτρου και τη διπλή για την ολοκλήρωσή του (ομοίως με τον Αποστολίδη), με τη διαφορά όμως ότι δεν αναγράφει καθόλου τη μετρική ένδειξη παρά μόνο στην αρχή της επωδού· επιπλέον, δεν κάνει χρήση της σύζευξης προσωδίας μεταξύ των μερών του μέτρου:

Επωδός:



Σε μεταγενέστερη μεταγραφή του,[63] ο Ψάχος διατηρεί το σύστημα με την απλή και τη διπλή διαστολή, όμως στην αρχή του τραγουδιού σημειώνει την ένδειξη 7/8:

Ο Παπάς φαίνεται ότι χρησιμοποιεί το ίδιο σύστημα με τον Ψάχο,[64] μόνο που η μετρική ένδειξη τίθεται τόσο στην επωδό όσο και στο κυρίως μέρος του τραγουδιού:

Σε μεταγενέστερες μεταγραφές του,[65] ο Παπάς εξακολουθεί να χρησιμοποιεί το ίδιο σύστημα (απλή διαστολή για την υποδιαίρεση και διπλή για την ολοκλήρωση του μέτρου), όμως αλλάζει τον παρονομαστή της πρώτης υποδιαίρεσης και τον αριθμητή της δεύτερης και τους συμβολίζει σε σμίκρυνση:

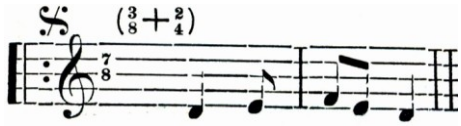
[61] «Άσματα και χοροί Κυπριακοί», *Μουσική* 6, Ιούνιος 1912, σ. 168.
[62] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Ο χορός του Ζαλόγγου», *Φόρμιγξ* 17-18, Νοέμβριος 1908, σ. 4.
[63] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Η Βεργινάδα», *Φόρμιγξ* 21-22, Μάιος 1912, σ. 4.
[64] Νικόλαος Παπάς, «Ο Μάης», *Φόρμιγξ* 1-2, Απρίλιος 1909, σ. 4.
[65] Βλ. Νικόλαος Παπάς, «Ο μαραμένος πλάτανος», *Φόρμιγξ* 9-10, Νοέμβριος 1910, σ. 4.

Παράλληλα, χρησιμοποιεί τη σύζευξη προσωδίας μεταξύ των δύο μερών του μέτρου, με τον τρόπο που το είχε κάνει και ο Αποστολίδης:

Τις ίδιες ακριβώς επιλογές κάνει και ο Παπαδημητρίου.[66]

Σε άλλη καταγραφή του,[67] ο Παπάς, αν και θεωρεί ότι ο επτάσημος ρυθμός θεωρητικά είναι πιο δόκιμο να μεταφέρεται στο πεντάγραμμο ως 7/4, παύει πλέον να χρησιμοποιεί αυτή την ένδειξη, κατανοώντας τις δυσκολίες που προκύπτουν εξαιτίας της κατά την ερμηνεία, και υιοθετεί τα 7/8 που, κατά τη γνώμη του, ανταποκρίνονται καλύτερα σε αυτόν τον σκοπό.[68] Παράλληλα, επισημαίνει ότι το μέτρο χωρίζεται σε τρεις χρόνους: ο πρώτος περιλαμβάνει τρία όγδοα και καθένας από τους υπόλοιπους από δύο· μάλιστα, σε αυτή την καταγραφή, ο Παπάς χρησιμοποιεί για πρώτη φορά διακεκομμένη απλή διαστολή για την υποδιαίρεση και απλή διαστολή για την ολοκλήρωση του μέτρου:

Στο περιοδικό *Φόρμιγξ*, στο τραγούδι με τίτλο καταχώρισης «Η ξενιτειά»[69] και χωρίς να σημειώνεται αυτός που μετέφερε το τραγούδι στην ευρωπαϊκή σημειογραφία, παρατηρείται η υποδιαίρεση του επτάσημου μέτρου σε 3/8 και 2/4 με χρήση απλής διαστολής και η χρήση διπλής διαστολής για την ολοκλήρωσή του. Η διαφορά με τις προηγούμενες καταγραφές έγκειται στον συμβολισμό του μέτρου που τίθεται στην αρχή του πρώτου μέτρου έπειτα από το κλειδί του σολ σε σμίκρυνση, ενώ από πάνω και εντός παρένθεσης δηλώνεται αριθμητικά η υποδιαίρεση:



Ο Λαλαούνης χρησιμοποιεί το σύστημα με την απλή διαστολή για τον χωρισμό των δύο μερών του επτάσημου ρυθμού και τη διπλή διαστολή για την ολοκλήρωση του επτάσημου μέτρου·[70] επιπλέον, ενώνει με τη σύζευξη τα δύο μέρη του μέτρου (όπως αρχικά ο Αποστολίδης και έπειτα ο Παπάς), αλλά διαφοροποιείται όσον αφορά τον συμβολισμό του μέτρου στην αρχή του τραγουδιού, καθώς αναγράφει σε σμίκρυνση τα 7/8 και την υποδιαίρεσή τους:

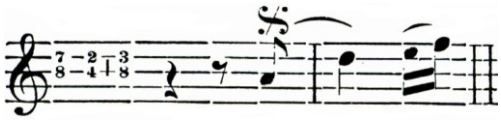
[66] Βλ. Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου, «Η λεμονιά», *Φόρμιγξ* 21-22, Μάιος 1911, σ. 4.

[67] Νικόλαος Παπάς, «Η νηόνυμφη», *Φόρμιγξ* 23-24, Ιούνιος 1911, σ. 4.

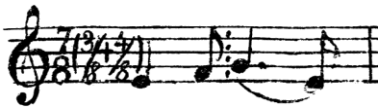
[68] Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το έναντι δημοσιευμένον άσμα, ει και θεωρητικώς ακριβέστερον, ως ανήκον εις επίτριτον ρυθμόν, αποδίδεται εις την ευρωπαϊκήν σημειογραφίαν δια μέτρου 7/4, εν τούτοις ηνηγκάσθην όπως μεταφέρω αυτό εις μέτρον 7/8, διότι εξ ιδίας αντιλήψεως επείσθην ότι τινές δυσκόλως εκτελούσιν αυτό» (Παπάς, «Η νηόνυμφη», ό.π.).

[69] «Η ξενιτειά», *Φόρμιγξ* 1-2, Ιούλιος 1912, σ. 4.

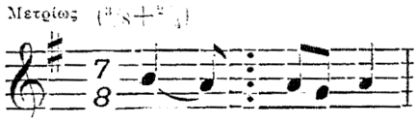
[70] Βασίλειος Λαλαούνης, «Τα δένδρα κλαίγουν για βροχή», *Φόρμιγξ* 10-11-12, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1911, σ. 4.



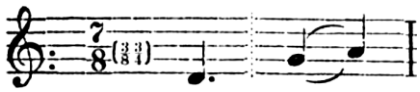
Ο Βλάχος σημειώνει τα 7/8 με εσωτερική υποδιαίρεση 3/8+4/8, κάτι που δηλώνεται και δίπλα στη μετρική ένδειξη σε παρένθεση, αλλά και εσωτερικά στα μέτρα με χρήση διακεκομμένης διαστολής:[71]



Ο Αργυρόπουλος, στις περιπτώσεις των 7/8, σημειώνει την επεξήγηση (3/8+2/4) και χωρίζει τα μέτρα εσωτερικά με διακεκομμένη γραμμή·[72] μάλιστα, δικαιολογεί την πρακτική αυτή, σημειώνοντας ότι έτσι μπορεί να «εννοηθή καλύτερον η σύνθεσις αυτού»:[73]



Ο Χωραφάς, ακολουθώντας παλιότερες πρακτικές, σημαίνει τον επτάσημο ρυθμό με επεξήγηση, (3/8[+]2/4), σε μικρότερο μέγεθος δίπλα από την ένδειξη 7/8, ενώ χρησιμοποιεί και την πρακτική με τη διακεκομμένη γραμμή:[74]



Από τα παραπάνω παραδείγματα αναδεικνύεται σημαντική ποικιλία στον συμβολισμό και στη διάρθρωση του επτάσημου ρυθμού. Γενικά, παρατηρείται η ανάγκη ανάδειξης της υποδιαίρεσής του, μιας και ως μικτός ρυθμός παρουσιάζει εσωτερική ανομοιογένεια. Στη *Φόρμιγγα* φαίνεται ότι είχε καθιερωθεί το σύστημα της απλής διαστολής για τον καθορισμό των μερών του μέτρου, τα οποία εκλαμβάνονταν ως δύο και ενώνονταν, στις περισσότερες περιπτώσεις, με σύζευξη, ενώ για την ολοκλήρωση του μέτρου γινόταν χρήση της διπλής διαστολής. Γενικά, παρατηρείται μια προσπάθεια απλούστευσης του συμβολισμού, αφού η συνεχής αναφορά της υποδιαίρεσης της μετρικής ένδειξης σε κάθε μέρος του μέτρου (όπως στην περίπτωση του Αποστολίδη) εγκαταλείπεται, με την ένδειξη να περιορίζεται μόνο στην αρχή του τραγουδιού. Επίσης, σε μεταγενέστερες καταγραφές κυριαρχεί η γραφή των 7/8 στην αρχή του τραγουδιού και όχι η υποδιαίρεση του μέτρου 3/8+2/4. Ας σημειωθεί ότι η γραφή της υποδιαίρεσης του μέτρου σε 3/8 και 2/4 χρησιμοποιήθηκε από δύο μαθητές του Ωδείου Αθηνών, κάτι που ενδεχομένως να δείχνει ότι υπήρξε για ένα διάστημα αυτή η τάση, χωρίς όμως να κυριαρχήσει.

Τα μέτρα 2½ και 4½ (πεντάσημοι και εννεάσημοι ρυθμοί)

Τέτοιου είδους μέτρα συναντώνται στη συλλογή του Παχτίκου αλλά και σε αυτή του Αρτεμίδη, ο οποίος όμως τα δηλώνει στον σχολιασμό των καταγραφών του.

[71] «Στης ακρίβειας τον καιρό», *Μουσικόν Παράρτημα Εθνικής Μούσης* 1, Μάρτιος 1909, σ. 3.

[72] Βλ. Αργυρόπουλος, *Η μουσική των παιδαγωγικών σχολείων*, ό.π., σ. 38-39, και Αργυρόπουλος, *Απόλλων*, ό.π., σ. 30 και 34.

[73] Αργυρόπουλος, *Η μουσική των παιδαγωγικών σχολείων*, ό.π., σ. 39.

[74] Γεώργιος Χωραφάς, *Συλλογή σχολικών ασμάτων προς χρήσιν των διδασκαλείων*, Βιβλιοπωλείο Ιωάννου Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1923, σ. 44. Για την Α΄ έκδοση που έγινε το 1912, βλ. υποσημείωση 21.

Ουσιαστικά, το μέτρο 2½ παραπέμπει σε πεντάσημο ρυθμό με εσωτερική υποδιαίρεση 2+3, ενώ το μέτρο 4½ παραπέμπει σε εννεάσημο ρυθμό με εσωτερική υποδιαίρεση 2+2+2+3. Έτσι, για την απόδοση των 9/8 (2+2+2+3) μιας «πανάρχαιας χορευτικής μελωδίας» από τη Βιθυνία, ο Παχτίκος εκτιμάει ότι έχει «μεθ' ημίσεως χρόνου τετράσημον ρυθμόν, όστις είνε παρ' ημίν μεν λίαν ασυνήθης, εν δε τη ευρωπαϊκή μουσική ανύπαρκτος σχεδόν», συνδέει όμως το τραγούδι με τον «αντικρυστόν χορόν (Καρσιλαμάν)» και δικαιολογεί τον «πλεονάζοντα» μισό χρόνο συνδέοντάς τον με τον χορό («επίψαυσιν των γονάτων των χορευόντων»).[75] Το ίδιο επιχείρημα παρουσιάζεται και σε άλλη αντίστοιχη σημειογράφηση: «Ο πλεονάζων δε ήμισυς χρόνος του ρυθμού 4½ χρησιμεύει δια την χρονοτριβήν της καμπής των χορευόντων».[76] Ο Αρτεμίδης προσδιορίζει τα 9/8 ως «ρυθμόν επιτέταρτον [– – – – υ] 4½» και τα 7/8 ως «επίτριτον [– υ – –] 3½».[77] Ο Ψάχος, στο μοναδικό εννεάσημο τραγούδι της συλλογής με τα τραγούδια της Σκύρου, αξιοποιεί τη διπλή διαστολή για την ολοκλήρωση του μέτρου και τη μονή διαστολή για την εσωτερική υποδιαίρεση σε 5+4.[78] Ο Χατζηδάκις σημειογραφεί τα 5/8 με εσωτερική υποδιαίρεση 3/8+2/8, που δηλώνεται μόνον έπειτα από τη μετρική ένδειξη σε παρένθεση (εσωτερικά δεν υπάρχει διαστολή που να δηλώνει αυτή την υποδιαίρεση).[79] Ο Le Flem, τέλος, στο μέτρο 5/4 προχωρά σε εσωτερική υποδιαίρεση 2+3, η οποία δηλώνεται και στο εσωτερικό ενός μέτρου με διακεκομμένη διαστολή:[80]

Ελεύθερος ρυθμός

Τα τραγούδια σε ελεύθερο ρυθμό φαίνεται ότι προβλημάτισαν ιδιαίτερα τους καταγραφείς. Ο Ψάχος, στο τραγούδι με τίτλο καταχώρισης «Δημώδες βουκολικόν», αναφέρει ότι, αν και είναι ρυθμικά ελεύθερο, ο ίδιος το τοποθέτησε σε μέτρο 2/4 και σε κάποιες περιπτώσεις σε 3/4, γιατί, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, δεν συνηθίζεται να γράφεται μουσική στο πεντάγραμμο χωρίς διαστολές·[81] με τον ίδιο τρόπο καταγράφει και το ρυθμικά ελεύθερο τραγούδι με τίτλο καταχώρισης «Η κλεφτουργιά».[82] Ωστόσο, μεταγενέστερη καταγραφή τραγουδιού ελεύθερου ρυθμού παρουσιάζεται χωρίς μέτρο και με χρήση διαστολών που έχουν διαφορετική λειτουργία, καθώς προσδιορίζουν την ολοκλήρωση της στιχουργικής και μελωδικής φράσης, και όχι το μέτρο.[83] Το υλικό σε ελεύθερο ρυθμό που περιλαμβάνεται στη συλλογή με τα τραγούδια της Σκύρου έχει τοποθετηθεί σε μέτρα με διαφορετική μετρική ένδειξη που δηλώνεται με κλάσματα που βρίσκονται σε σμίκρυνση. Για τα τραγούδια σε ελεύθερο μέτρο, ο Ψάχος αναφέρει ότι

[75] «Μια καλή μουσική», *Μουσική* 18, Ιούνιος 1913, σ. 143 και 147.
[76] «Ο μεθυσμένος Μανώλης», *Μουσική* 27, Μάρτιος 1914, σ. 83-84: 84.
[77] Αρτεμίδης, *Ορφική Λύρα*, ό.π., σ. 138 και 142.
[78] Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου*, ό.π., σ. 56.
[79] Χατζηδάκις, «Κρητική μουσική και όρχησις», ό.π., σ. 282.
[80] *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σ. 101.
[81] «Καίτοι ανάγομεν εις ρυθμόν απολελυμένον, ουχ ήττον όμως περιεκλείσθη εντός δισήμων ποδών μετά τινων εξαιρέσεων εκ τρισήμων, χωρίς το παράπαν να εκβιασθή το μέλος. Και τούτο δια το ασύνηθες του γράφειν άνευ διαστολών επί του πενταγράμμου» (Κωνσταντίνος Ψάχος, «Δημώδες βουκολικόν», *Φόρμιγξ* 15-16, Νοέμβριος 1906, σ. 4).
[82] «Καίτοι αρρύθμως αδόμενον, περιεκλείσθη όμως εν δισήμω ρυθμώ προς ασφάλειαν, όπως και το προδημοσιευθέν τοιούτο» (Κωνσταντίνος Ψάχος, «Η κλεφτουργιά», *Φόρμιγξ* 21-22, Φεβρουάριος 1907, σ. 2).
[83] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Η Παπαδοχρήσταινα», *Φόρμιγξ* 21-22, Φεβρουάριος 1910, σ. 4.

τα διαίρεσε σε «πόδας, ίνα ούτω σώσωμεν την τονικήν και ρυθμικήν αυτών έμφασιν». Στα αντίστοιχα τραγούδια που βρίσκονται στη συλλογή Πελοποννήσου και Κρήτης, ο Ψάχος δεν χρησιμοποιεί μετρική ένδειξη στην αρχή, ενώ εσωτερικά τοποθετεί, σε ορισμένες περιπτώσεις, διαστολές που χωρίζουν μέτρα, τα οποία όμως δεν περιλαμβάνουν τον ίδιο αριθμό αξιών· για την εσωτερική υποδιαίρεση των μέτρων χρησιμοποιεί διακεκομμένη διαστολή. Από τη μεριά του, ο Παχτίκος καταγράφει το τραγούδι «Το σπαρελόπος κόκκινο» χωρίς μετρική ένδειξη και μέτρο, και προσθέτει το εξής σχόλιο: «της μελωδίας ταύτης αδυνατούμεν να καθορίσωμεν τον ακριβή ρυθμόν, δι' αυτό δε καταλείπομεν αυτήν άνευ ποδικών διαιρέσεων».[84] Ο Le Flem στα ελεύθερα μέτρα δεν τοποθετεί μετρική ένδειξη στην αρχή της καταγραφής, ωστόσο χρησιμοποιεί διαστολές με διαφορετική λειτουργικότητα, μιας και αυτές σχετίζονται περισσότερο με τις φράσεις του ποιητικού μέρους παρά με τις αξίες.[85]

Δύο ρυθμοί

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαχείριση των τραγουδιών στα οποία γίνεται αλλαγή ρυθμού. Αυτές οι περιπτώσεις συνήθως συνοδεύονται από σχολιασμό. Στο τραγούδι «Τα δένδρα κλαίγουν για βροχή» υπάρχει η εξής σημείωση από τον Λαλαούνη: «Ρυθμός μικτός. Το Α΄ ημίστιχον εις ρυθμόν 7σημον δ΄ επίτριτον το δε Β΄ ημίστιχον εις ρυθμόν 9σημον».[86] Αντίστοιχα, το «Κυπριακόν τραγούδι της Σούσας» (από τη συλλογή του Κλ. Αρτεμίδη) αποδίδεται με 9/8 (3+6, με διακεκομμένη γραμμή) που στη συνέχεια αλλάζουν σε 5/8 (χωρίς διακεκομμένη γραμμή)·[87] στην ίδια κατεύθυνση βρίσκεται και το αντίστοιχο σχόλιο του Παχτίκου, που αναδεικνύει την αλλαγή «από του εννεασήμου (9/8 = 4½) μεταβαίνοντος εις το πεντάσημον (5/8 = 2½)».[88]

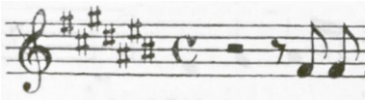
Απλά και σύνθετα μέτρα

Γενικά, στη σημειογράφηση των απλών μέτρων δεν παρατηρείται κάποια ιδιαιτερότητα. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί πως ο Ψάχος αναφέρει ότι όλα τα τραγούδια της Σκύρου σε τετράσημο μέτρο γράφτηκαν «συμφώνως προς το πνεύμα των αρχαίων ελληνικών ρυθμών»· γι' αυτό, όπως αναφέρει, αντί για τα 2/4 χρησιμοποιήθηκε ο κομμένος ρυθμός που υπονοεί τον ασύνθετο τετράσημο. Σε σχέση με τα σύνθετα μέτρα, σε ορισμένες περιπτώσεις δηλώνεται εσωτερική υποδιαίρεση. Για παράδειγμα, ο Ψάχος στα 6/8 σημειώνει εσωτερική υποδιαίρεση 3+3 με χρήση διακεκομμένης γραμμής. Το ίδιο κάνει και σε τραγούδια που έχει καταγράψει σε 6/4· μάλιστα, στα 6/8 και με τη συγκεκριμένη εσωτερική υποδιαίρεση καταγράφει τον χορό τσάμικο, όπως φαίνεται από το τραγούδι «Ένας αητός».[89] Ο Παχτίκος στην υποδιαίρεση των 6/8 σε 3+3 δεν δηλώνει την εσωτερική υποδιαίρεση, ωστόσο καταγράφει περιπτώσεις 6/8 ως μικτού μέτρου με εσωτερική υποδιαίρεση 4+2, που το δηλώνει με μετρική ένδειξη εντός παρένθεσης μετά το κύριο κλάσμα: 6/8 (4/8+2/8)· σε αυτή την περίπτωση, όλα τα κλάσματα βρίσκονται σε σμίκρυνση.

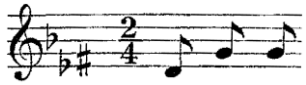
[84] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. 51.
[85] *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σ. 93.
[86] Βασίλειος Λαλαούνης, «Τα δένδρα κλαίγουν για βροχή», *Φόρμιγξ* 10-11-12, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1911, σ. 4.
[87] «Κυπριακόν τραγούδι της Σούσας», *Μουσική* 24, Δεκέμβριος 1913, σ. 267.
[88] «Κυπριακόν τραγούδι της Σούσας», *Μουσική* 24, Δεκέμβριος 1913, σ. 273-274: 274.
[89] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Ένας αητός», *50 δημώδη άσματα*, ό.π., σ. 41.

Η διαχείριση της τροπικότητας: αναλυτική προσέγγιση

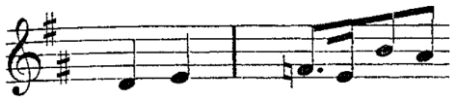
Ο Παχτίκος και ο Ψάχος, στις περισσότερες καταγραφές τους, τοποθετούν την τροπική βάση των τραγουδιών στο ρε (σε αντιστοιχία με τον Πα). Συνεπώς, σε γενικές γραμμές, το μουσικό κείμενο χαρακτηρίζεται από ευκρίνεια· άλλωστε, όπως αναφέρει ο Παχτίκος, «δεν υπάρχει […] τις φωνητική βάσις παρά τω λαό». Ωστόσο, ο ίδιος καταγράφει τους οργανικούς σκοπούς σε απόλυτο τονικό ύψος, το οποίο καθορίζεται από την τονική / τροπική βάση που επιλέγει ο εκάστοτε εκτελεστής για να ερμηνεύσει τον σκοπό.[90] Ο Ψάχος αναφέρει ότι τα τραγούδια – για την αποφυγή «παρερμηνειών» με τη χρήση κλιμάκων με διέσεις και υφέσεις – γράφτηκαν σύμφωνα με τις βάσεις των ήχων στους οποίους ανήκουν.[91] Αντίθετα, σε απόλυτο τονικό ύψος φαίνεται να καταγράφει ο Le Flem, ο οποίος φτάνει να χρησιμοποιήσει ακόμα και επτά διέσεις στον οπλισμό:[92]



Ο Παχτίκος αντιλαμβάνεται την τροπικότητα συγκερασμένα και κλιμακοκεντρικά. Στα σχόλιά του περί τροπικότητας για τα τραγούδια των καταγραφών, σε κάποιες περιπτώσεις αξιοποιεί την ορολογία της δυτικής μουσικής (π.χ. «μείζονος κλίμακος»)[93] και σε άλλες την ορολογία της εκκλησιαστικής μουσικής (π.χ. «Γ΄ Ήχος»)[94] ή και της αρχαίας ελληνικής μουσικής: αναφέρεται σε επτά διατονικές κλίμακες, στις οποίες δίνει τα ονόματα των αρχαίων κλιμάκων («δώριος», «φρύγιος» κ.λπ.), αλλά και στο χρωματικό γένος, για την έκφραση των αλλοιωμένων φθόγγων του οποίου χρησιμοποιεί ένα ιδιαίτερο σύστημα μικτού οπλισμού, όπου συνυπάρχουν υφέσεις και διέσεις ή αλλάζει η τυπική σειρά εμφάνισης των σημείων αλλοίωσης:[95]



Στο τραγούδι «Μωθαμένου τι να γίνω», ο Παχτίκος χρησιμοποιεί οπλισμό φα-δίεση και σολ-δίεση, με την τελευταία δίεση να βρίσκεται μία οκτάβα κάτω από το ύψος που χρησιμοποιείται στην ευρωπαϊκή σημειογραφία· παράλληλα, το φα παντού αναιρείται. Με αυτόν τον τρόπο, καταδεικνύει το χρωματικό πεντάχορδο του Πλ. Β΄: ρε – μι – φα-φυσικό – σολ-δίεση – λα. Ουσιαστικά, τα φα-φυσικό είναι αλλοιωμένος φθόγγος και ο Παχτίκος αισθάνεται την ανάγκη να το δείξει:[96]

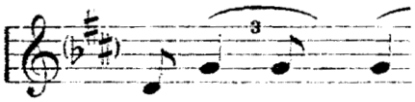


Επίσης, παρατηρείται η αξιοποίηση της αλλαγής οπλισμού με την αιτιολόγηση της μετάβασης από το χρωματικό στο διατονικό γένος.[97] Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Παχτίκος προχωρά και σε μουσικολογικά σχόλια, προσπαθώντας να συνδέσει τους στίχους με την τροπικότητα.[98]

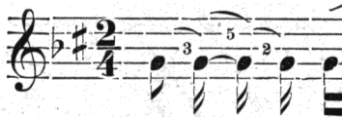
[90] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. νη΄.
[91] Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου*, ό.π., σ. 55.
[92] *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σ. 99.
[93] «Για διέστε το μαργιόλικο», *Μουσική* 36, Δεκέμβριος 1914, σ. 275.
[94] «Και το καΐχ και το καΐχ», *Μουσική* 37-38, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1915, σ. 19.
[95] Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, ό.π., σ. ν΄, να΄ και 139.
[96] Ό.π., σ. 306-307.
[97] «Μάνα, ήρτεν η Άνοιξη», *Μουσική* 6, Ιούνιος 1912, σ. 184 και 187.
[98] «Η ημιχρωματική κλίμαξ του άσματος, η αντιστοιχούσα προς τον Β΄ Ήχον της εκκλησιαστικής ημών

Ο Αρτεμίδης δεν χρησιμοποιεί μικτούς οπλισμούς για να εκφράσει το χρωματικό γένος αλλά τυχαία σημεία αλλοίωσης· χρησιμοποιεί, λοιπόν, οπλισμούς που παραπέμπουν στην τονική μουσική και, πολλές φορές, δεν έχουν καμία συνάφεια με το μουσικό υλικό. Για παράδειγμα, στο τραγούδι «Ο θρήνος του Δήμου»,[99] επειδή η τροπική βάση είναι το σολ, χρησιμοποιεί τον οπλισμό της Σολ-μείζονος, ενώ το τραγούδι παραπέμπει σε Χιτζάζ / Πλ. Β΄· έτσι, αναγκάζεται να αναιρεί παντού το φα-δίεση και να χρησιμοποιεί συνεχώς το λα-ύφεση ως τυχαίο σημείο αλλοίωσης.

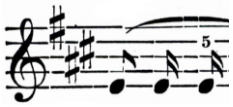
Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο οπλισμός που χρησιμοποιεί ο Ψάχος στο τραγούδι «Ο Κατσαντώνης», αφού ο μικτός αυτός οπλισμός τίθεται σε παρένθεση, ενώ με αστερίσκο αναφέρεται: «η εντός παρενθέσεως ♭ και ♯ είναι γενική»:[100]



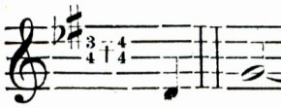
Ο Ψάχος χρησιμοποιεί μικτό οπλισμό χωρίς παρένθεση στο τραγούδι «Η κλεφτουργιά», ενώ σε σχόλιο αναφέρει: «Η ύφεσις του si, όπως και η δίεσις του do, αι μετά την κλείδα τιθέμεναι, ισχύουσι δι' όλους τους αντιστοίχους φθόγγους του άσματος. Ετέθησαν εφάπαξ εν αρχή, ίνα μη επαναλαμβάνωνται εν τω μέσω αλλεπαλλήλως»:[101]



Επίσης, στο τραγούδι «Η παπαδοχρήσταινα» χρησιμοποιεί οπλισμό φα-δίεση, λα-δίεση και ντο-δίεση για να σημειογραφήσει το φαινόμενο Νικρίζ με τροπική βάση το μι. Η συγκεκριμένη σειρά των διέσεων σχετίζεται με τη σειρά που εμφανίζονται οι φθόγγοι στη συγκεκριμένη τροπική κλίμακα:[102]



Ο Παπάς, από τη μεριά του, σε ορισμένες περιπτώσεις κάνει χρήση του μικτού οπλισμού, όπως στην περίπτωση του τραγουδιού «Ο μαραμένος πλάτανος», όπου χρησιμοποιεί μι-ύφεση και φα-δίεση στον οπλισμό για να δείξει το χρωματικό τετράχορδο του Πλ. Β΄ / Χιτζάζ:[103]



Ο Βλάχος κάνει επίσης χρήση του μικτού οπλισμού, και μάλιστα του διπλού, για να δηλώσει τον Πλ. Β΄ / Χιτζαζσκάρ, όπου τροπικά παραπέμπει το τραγούδι «Η κλεφτοπούλα», χρησιμοποιώντας τον οπλισμό σι-ύφεση – ντο-δίεση και μι-ύφεση – φα-δίεση, ενώ σημειώνει και την κλίμακα του τραγουδιού σε σχόλιο: «Re Χρωματικός: RE – mi♭ – fa♯ – sol – la – si♭ – do♯ – re»:[104]

μουσικής, προσδίδει πάντα τα τεχνικά στοιχεία του ισχυρού ερωτικού πάθους» (βλ. «Αυτό το αχ! όταν το πω», *Μουσική* 10, Οκτώβριος 1912, σ. 304).

[99] Αρτεμίδης, *Ορφική Λύρα*, ό.π., σ. 101.

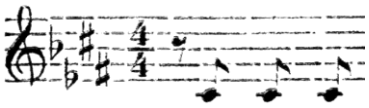
[100] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Κατσαντώνης», *50 δημώδη άσματα*, ό.π., σ. 14-15.

[101] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Η κλεφτουργιά», *Φόρμιγξ* 21-22, Φεβρουάριος 1907, σ. 2.

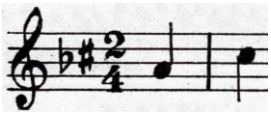
[102] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Η παπαδοχρήσταινα», *Φόρμιγξ* 21-22, Φεβρουάριος 1910, σ. 4.

[103] Νικόλαος Παπάς, «Ο μαραμένος πλάτανος», *Φόρμιγξ* 9-10, Νοέμβριος 1910, σ. 4.

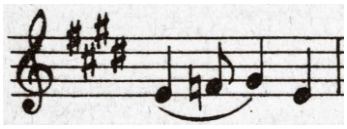
[104] Χρίστος Βλάχος, *Εθνική Μούσα [Παράρτημα]* 2, Απρίλιος 1909, σ. 7.



Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Αστέριος Στερεός, ο οποίος στο τραγούδι «Στον ορισμόν σας άρχοντες» χρησιμοποιεί μικτό οπλισμό:[105]



Παράλληλα, στο περιοδικό *Μουσική* εμφανίζεται περίπτωση Πλ. Β΄ / Χιτζάζ από μι με οπλισμό Μι-μείζονος και τυχαίο σημείο αλλοίωσης το φα-αναίρεση:[106]



Ο Ψάχος θεωρεί ότι ο Α΄ ήχος θέλει ιδιαίτερη προσοχή, γιατί σε αυτόν ερμηνεύονται τα περισσότερα δημοτικά τραγούδια. Στην καταγραφή του τραγουδιού «Οι Κλέφτες», για το οποίο επισημαίνει ότι ανήκει στον Α΄ ήχο, αναφέρει ότι χρησιμοποιεί το τετράχορδο του ελάσσονος τρόπου που αντιστοιχεί εν μέρει με εκείνο του Α΄ ήχου· τονίζει, όμως, ότι έχει άλλο άκουσμα, αφού το άκουσμα του Α΄ ήχου παρουσιάζει διαδοχή ελάσσονος, ελάχιστου και μείζονος τόνου, ενώ του ελάσσονος τρόπου διαδοχή τόνου, ημιτονίου και τόνου, παραθέτοντας μάλιστα και τις μαθηματικές σχέσεις των διαστημάτων.[107] Στο τραγούδι η «Κλεφτουργιά» αναφέρει:

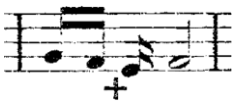
> Η ύφεσις του si, μη αποδίδουσα ακριβώς τον αντίστοιχον χρωματικόν φθόγγον Βου της Βυζαντινής μουσικής όντα, εν αναβάσει ιδίως, χρωματικόν περίπου επελάσσονα, νοητέα (κατά την ανάβασιν) μείζων του ημιτονίου La – Si♭. Ωσαύτως η δίεσις του Do, του αντιστοιχούντος προς τον χρωματικόν φθόγγον Γα της Βυζαντινής μουσικής, νοητέα και αύτη ουχί πάντοτε καθαρώς ημιτόνιον αλλ' ενιαχού (όπου τίθενται αστερίσκοι) τέταρτον του τόνου, καθ' έλξιν του do (Γα) προς τον re (Δι):[108]

Σε δύο τραγούδια («Η λεμονιά» και «Η λεβεντιά»), κάτω από την ένδειξη ταχύτητας ο Ψάχος σημειώνει εντός παρένθεσης μία ισότητα ως τροπική ένδειξη.[109] Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ένδειξη, ο φθόγγος σι αντιστοιχεί στον Βου / σεγκιά και δηλώνει την διαφοροποιημένη διαστηματική του κατάσταση σε σχέση με το συγκερασμένο σύστημα· μάλιστα, το σύμβολο στις δύο περιπτώσεις είναι διαφορετικό και καταδεικνύει διαφορετικά μόρια:

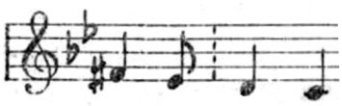
Στο τραγούδι «Το ζηλιάρικο» υπάρχει αναφορά ότι το υλικό του αντιστοιχεί σε Λέγετο με τροπική βάση το μι. Ωστόσο, ο Ψάχος επισημαίνει ότι «οι φθόγγοι mi και si είναι ουχί συγκερασμένοι, αλλά περίπου φυσικοί (= 9/10)».[110] Τέλος, για το τραγούδι «Ο πόθος

[105] Αστέριος Στερεός, «Στον ορισμόν σας άρχοντες», *Μουσική* 28, Απρίλιος 1914.
[106] «Μια Σμυρνηά στο παραθύρι» *Μουσική* 34, Οκτώβριος 1914, σ. 240.
[107] Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου*, ό.π., σ. 3-5.
[108] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Η κλεφτουργιά», *Φόρμιγξ* 21-22, Φεβρουάριος 1907, σ. 2.
[109] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Η λεμονιά» και «Η λεβεντιά», *50 δημώδη άσματα*, ό.π., σ. 23 και 27.
[110] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Το ζηλιάρικο», *50 δημώδη άσματα*, ό.π., σ. 51.

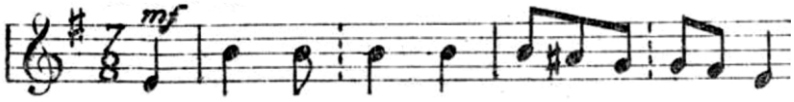
του Κρητός επαναστάτου»[111] που είναι καταγεγραμμένο με τροπική βάση το φα, ο Ψάχος αναφέρει ότι αντιστοιχεί στον Γ΄ ήχο και σημειώνει ότι τα διαστήματα αυτού του ήχου αντιστοιχούν σε εκείνα του μείζονος τρόπου· ωστόσο, επισημαίνει ότι η 7η βαθμίδα κάποιες φορές «υφίσταται έλξιν» και από ημιτόνιο γίνεται τέταρτο του τόνου, πράγμα το οποίο μάλιστα σημειώνει κάτω από την νότα με έναν σταυρό:



Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που ο Αργυρόπουλος διαχειρίζεται τα φαινόμενα που παραπέμπουν στο χρωματικό γένος. Σε μελωδία που παραπέμπει σε Πλ. Β΄ / Χιτζάζ από ρε, τοποθετεί οπλισμό σι-ύφεση – μι-ύφεση και χρησιμοποιεί καθολικά ως τυχαίο σημείο αλλοίωσης το φα-δίεση:[112]



Σε μελωδία που παραπέμπει σε Νικρίζ από μι, σημειώνει οπλισμό μι-ελάσσονος και χρησιμοποιεί καθολικά ως τυχαίο σημείο αλλοίωσης το λα-δίεση:[113]



Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι τραγούδι που παραπέμπει στην ευρύτερη οικογένεια Ουσάκ / Α΄ ήχου συνδέεται διδακτικά από τον Αργυρόπουλο με την ελάσσονα κλίμακα.[114]

Ο Le Flem χρησιμοποιεί τυχαία σημεία αλλοίωσης για την ένδειξη της τροπικότητας. Για παράδειγμα, στο τραγούδι «Εγώ δεν είμαι ποιητής»,[115] ο Βου, στο πλαίσιο του Α΄ ήχου και με τροπική βάση το μι-ύφεση, εμφανίζεται ως διφορούμενος (φα-ύφεση / φα-φυσικό) στο πλαίσιο της συγκερασμένης αντίληψης της τροπικότητας. Σε παρόμοιες ενέργειες προχωρά ο Le Flem και για την επισήμανση των χρωματικών τετραχόρδων. Για παράδειγμα, στο τραγούδι «Καλήτερα [sic] να ήμουνα», όπου η μελωδία παραπέμπει στον Πλ. Β΄ / Χιτζάζ με τροπική βάση το ρε, χρησιμοποιεί οπλισμό μι-ύφεση – σι-ύφεση, εσωτερικά ως τυχαίο σημείο αλλοίωσης εμφανίζεται το φα-δίεση, ενώ για τις όποιες έλξεις χρησιμοποιεί χρωματικές κινήσεις.[116]

Συμπεράσματα

Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα επεκτείνεται και καθιερώνεται η χρήση της ευρωπαϊκής σημειογραφίας στις μουσικές καταγραφές των δημοτικών τραγουδιών και σκοπών. Επιπλέον, η μελέτη των καταγραφών αναδεικνύει σημαντικές εξελίξεις που αφορούν τόσο στο ποσοτικό όσο και στο ποιοτικό σκέλος τους· μάλιστα, οι αλλαγές συνδέονται με τα ζητήματα μεθοδολογίας που φαίνεται να απασχολούν ολοένα και περισσότερο τους καταγραφείς. Η πιστότητα των καταγραφών μοιάζει να είναι το βαρυκεντρικό σημείο στη θεωρητική σκέψη των καταγραφέων με σκοπό την επιστημονικά τεκμηριωμένη καταγραφή. Σε αυτό το πλαίσιο παρατηρούνται την

[111] Κωνσταντίνος Ψάχος, «Ο πόθος του Κρητός επαναστάτου», *50 δημώδη άσματα*, ό.π., σ. 57.
[112] Αργυρόπουλος, *Απόλλων*, ό.π., σ. 34.
[113] Ό.π., σ. 58-59.
[114] Αργυρόπουλος, *Η μουσική των παιδαγωγικών σχολείων*, ό.π., σ. 38-39 και 48.
[115] *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, ό.π., σ. 110.
[116] Ό.π., σ. 121-122.

περίοδο αυτή έντονοι πειραματισμοί και καινοτομίες που οδηγούν στη ραγδαία εξέλιξη της σημειογραφίας, ώστε αυτή να ανταποκρίνεται στα διάφορα ζητήματα που προκύπτουν κατά την καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών και σχετίζονται με τη διάνθιση, τον ρυθμό και την τροπικότητα. Ο Παχτίκος φαίνεται να είναι ο πρώτος που εισάγει συστηματικά τη χρήση της διακεκομμένης διαστολής για να καταδείξει την εσωτερική υποδιαίρεση των μικτών μέτρων· επίσης, είναι ο πρώτος που προχωρά στη χρήση του μικτού οπλισμού (ταυτόχρονη ύπαρξη ύφεσης και δίεσης στον οπλισμό) για την καταγραφή δημοτικών τραγουδιών που ανήκουν στο χρωματικό γένος – πρακτική που ακολουθεί λίγο αργότερα ο Ψάχος, αλλά και οι μαθητές του, όπως ο Παπάς, ενώ φαίνεται να την εξελίσσει ο Βλάχος με τη χρήση διπλού μικτού οπλισμού. Επιπλέον, ο Ψάχος είναι αυτός που θέτει στις καταγραφές του το ζήτημα του συγκερασμού και προσπαθεί, είτε επινοώντας διάφορα σύμβολα είτε μέσω σχολιασμού, να δείξει ότι ορισμένες βαθμίδες και κυρίως η 2η (Βου) και η 6η (Ζω) στο πλαίσιο του Α΄ Ήχου / Ουσάκ δεν «υπακούουν» στον ευρωπαϊκό συγκερασμό. Το πειραματικό στάδιο όλων αυτών των παρεμβάσεων στην ευρωπαϊκή σημειογραφία αντανακλάται στην απουσία ενιαίου συστήματος σημειογράφησης ακόμα και όσον αφορά τον ίδιο καταγραφέα και μάλιστα, πολλές φορές, ακόμα και την ίδια χρονική περίοδο: για παράδειγμα, στη συλλογή του Παχτίκου, τα τραγούδια που ανήκουν στον Πλ. Β΄ / Χιτζάζ σημειογραφούνται πότε με μικτό οπλισμό και πότε με τυχαία σημεία αλλοίωσης εντός των τραγουδιών· την ίδια πρακτική ακολουθούν και άλλοι καταγραφείς, όπως ο Ψάχος. Αναμφίβολα, όμως, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα η μεθοδολογία των μουσικών καταγραφών σημείωσε αλματώδη πρόοδο και έθεσε τα θεμέλια για τις καταγραφές που ακολούθησαν τις επόμενες δεκαετίες.

Συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών για φωνή και πιάνο ελλήνων συνθετών. Μια διαχρονική θεώρηση των εκδόσεων: ζητήματα καταγραφής, μεταγραφής, εναρμόνισης και διασκευής

Δημοσθένης Φιστουρής

1. Εισαγωγή

Το ενδιαφέρον για την καταγραφή της δημοτικής μουσικής στην Ευρώπη εκδηλώθηκε κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα. Οι πρώτες συλλογές δημοτικών τραγουδιών εντοπίζονται σε εκδόσεις ταξιδιωτικής λογοτεχνίας διαφόρων περιηγητών.[1] Το δημοτικό τραγούδι άρχισε να αποκτά λαϊκό έρεισμα,[2] καθώς προβλήθηκε ως αυθεντική έκφραση της ψυχής ενός λαού (Volk) με κοινή διεθνική πολιτιστική προέλευση κυρίως από το κίνημα του Sturm und Drang και ιδιαίτερα από τον Johann Gottfried von Herder (1744-1803), του οποίου οι συλλογές *Alte Volkslieder* (1774) και οι δύο εκδόσεις των *Volkslieder* (1778/1779 και 1807) θεωρούνται θεμελιώδους σημασίας για τη σημερινή επιστήμη της εθνομουσικολογίας. Ο Herder ήταν αυτός που πρώτος εισήγαγε τον όρο Volkslied και υπέδειξε τον συστηματικό τρόπο συλλογής των δημοτικών τραγουδιών, διευρύνοντας τις πολιτικές και πολιτιστικές προεκτάσεις στις μουσικές πρακτικές.[3] Ως εκ τούτου, το παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι συσχετίσθηκε με τον βασικό λαϊκό ιστό μιας κοινωνίας, ως ένα ιδιαίτερο μουσικό είδος, αφενός κοινό για όλες τις συνιστώσες και τάξεις αυτής και αφετέρου ως σύμβολο ενότητας του πολιτισμού της.[4]

Με την έξαρση των εθνικών κινημάτων από τις αρχές του 19ου αιώνα, άρχισε η εντατική έρευνα και μελέτη της δημοτικής μουσικής με ποικίλες εκφάνσεις, η οποία συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Στο διάβα του χρόνου, η συστηματική συλλογή / καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών αποδείχθηκε μια δύσκολη διαδικασία.[5] Αρκετοί συνθέτες αξιοποίησαν το υλικό της δημοτικής μουσικής είτε σε ένα μεταποιητικό επίπεδο (επεξεργασία και εναρμόνιση) είτε απλώς ως πηγή έμπνευσης για τη σύνθεση τραγουδιών και διαφόρων έργων σε δημώδες ύφος.[6]

2. Συλλογές ελληνικών μελωδιών από ξένους περιηγητές και ερευνητές

Καταγραφές ελληνικών δημοτικών μελωδιών, έστω και σε μορφή συμπιλήματος, έχουμε από το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα (π.χ. στην έκδοση *Essay sur la musique* του Jean Benjamin de Laborde, Παρίσι 1780, περιλαμβάνονται τρεις καταγραφές), ενώ

[1] Βλ. Jan Ling, *A History of European folk-music*, University of Rochester Press, Rochester ²1997 (πρώτη έκδοση: 1988, στα σουηδικά), σ. 7-8.

[2] Βλ. Philip V. Bohlman, *Song loves the masses*, University of California Press, Oakland 2017.

[3] Ο Herder είχε επισημάνει τη σημαντικότητα της συγκέντρωσης και καταγραφής των δημοτικών τραγουδιών όλων των λαών και της επακόλουθης συγκριτικής θεώρησης αυτών. Βλ. Bohlman, ό.π., σ. 19-26.

[4] Βλ. Walter Wiora, *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Johann Philipp Hinnenthal-Verlag, Kassel 1957, σ. 22.

[5] Για τις δυσκολίες καταγραφής, βλ. Bruno Nettl, *Εθνομουσικολογία: Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*, επιμ. Παύλος Κάβουρας, Νήσος, Αθήνα 2014, σ. 111-131.

[6] Βλ. Ling, ό.π., σ. 8-20.

μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα, με την έξαρση των τάσεων του Οριενταλισμού, οι ευρωπαίοι διανοούμενοι άρχισαν να εκδηλώνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την συλλογή αυτών και, κατ' επέκταση, ακολούθησαν αρκετές αξιόλογες εκδόσεις, όπως ενδεικτικά οι ακόλουθες:[7]

- Baron Werner von Haxthausen, *Neugriechische Volkslieder*, που ολοκληρώθηκε το 1811, αλλά εκδόθηκε μόλις το 1935 (ήταν γνωστή για 120 χρόνια και παρέμεινε αδημοσίευτη).
- Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés, avec une traduction française, Tome I^er^: Chants historiques*, Firmin Didot, père et fils, Paris 1824, και *Chants populaires de la Grèce moderne, Tome II: Chants historiques, romanesques et domestiques*, Dondey-Dupré, père et fils, Paris 1825.
- Leopold Schefer, *Palmerio*, Leipzig 1823.
- Karl Iken, *Eunomia*, Beyer, Grimma 1827.
- Daniel H. Sanders, *Das Volksleben der Neugriechen*, Friedrich Bassermann, Mannheim 1844.
- Carl Friedrich Weitzmann, *Geschichte der griechischen Musik*, Hermann Peters, Berlin 1855.

Στην Κωνσταντινούπολη, κατά τον 19ο αιώνα και ιδιαίτερα μετά τη μεταρρύθμιση της βυζαντινής σημειογραφίας το 1814, εκδόθηκαν διάφορες συλλογές λαϊκών τουρκικών και ελληνικών ασμάτων σε βυζαντινή σημειογραφία.[8] Ωστόσο, οι συλλογές αυτές είχαν περιορισμένο δίκτυο διανομής, καθώς απευθύνονταν μόνο σε εξειδικευμένο ελληνικό κοινό που γνώριζε τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής.

2.1. Συστηματική περισυλλογή δημοτικών μελωδιών – καταγραφές, μεταγραφές και εναρμονίσεις μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα

Η πρώτη συστηματική μουσική καταγραφή και εναρμόνιση ελληνικών δημοτικών ασμάτων θεωρείται η συλλογή *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* του Bourgault-Ducoudray (1840-1910), η οποία κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1876 και σε σύντομο χρονικό διάστημα διακρίθηκε τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη. Η συλλογή αυτή επηρέασε όλες τις μετέπειτα έρευνες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι και αποτέλεσε σημείο αναφοράς τόσο για μουσικολόγους-μελετητές όσο και για συνθέτες της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Στη συλλογή αυτή ο Bourgault-Ducoudray:

- Επιχείρησε να πραγματοποιήσει μια συστηματική επιτόπια έρευνα (σε Ελλάδα και Σμύρνη), ανατρέχοντας σε ένα ευρύ φάσμα πηγών, όπως λαϊκών ανθρώπων, οι οποίοι αναφέρονται με το μικρό τους όνομα (Μιχάλης, Αθηνά, Γεράσιμος), και λογίων, οι οποίοι διακρίνονται με το επώνυμό τους (Μπαλτατζή, Σκιαδαρέσι, Laffon, Γερογιάννης). Ωστόσο, 24 από τα συνολικά 30 τραγούδια προέρχονταν από τις δύο κυρίες της υψηλής κοινωνίας (Laffon και Μπαλτατζή), οι οποίες είχαν γαλουχηθεί κυρίως με τα δυτικά μουσικά ακούσματα. Ως εκ τούτου, ο Bourgault-Ducoudray κατέγραψε τα τραγούδια αυτά από μια ενδιάμεση φιλτραρισμένη αισθητική αντίληψη και όχι από αυθεντικούς εκτελεστές.

[7] Για τις καταγραφές ελληνικών μελωδιών από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, βλ. Δημήτρης Θέμελης, *Μελέτες για την ελληνική μουσική: Από την παράδοση στη συγχρονικότητα*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2009, σ. 139-152.

[8] Όπως οι ακόλουθες: *Ευτέρπη* (1830) και *Πανδώρα* (σε δύο τόμους, 1843 και 1846) του Θεοδώρου Φωκαέως· *Αρμονία* (1848) του Σ. Ι. Βλαχόπουλου· η δίτομη συλλογή του Ιωάννη Ζωγράφου Κεϊβέλη *Μουσικόν Απάνθισμα* [*Medzmuai Makamat*] (1872 και 1873), όπου στον δεύτερο τόμο περιλαμβάνονται και ελληνικά δημοτικά τραγούδια· *Καλλίφωνος Σειρήν* (1888) του Παναγιώτη Κηλτζανίδη. Γενικά, οι συλλογές αυτές περιέχουν έντεχνα οθωμανικά, ευρωπαϊκά και ελληνικά άσματα σε βυζαντινή παρασημαντική.

Επιπλέον, ορισμένα από τα τραγούδια της συλλογής είναι γραμμένα στη λόγια «καθαρεύουσα». Συνεπώς, η έκδοση αυτή, ήδη από τη φάση της καταγραφής, προσαρμόσθηκε στην αισθητική της μουσικής σαλονιού της εποχής εκείνης.[9]

- Συνέταξε μία διαρθρωμένη συλλογή 30 τραγουδιών, όπου συμπεριέλαβε: α) μία θεωρητική εισαγωγή για το τροπικό σύστημα, β) στοιχειώδη στοιχεία μουσικής ανάλυσης για τον τρόπο / την κλίμακα κάθε τραγουδιού και γ) συνοπτικές πληροφορίες για τις πηγές του.
- Ανέλυσε πρώτος το θεωρητικό μέρος της τροπικότητας των τραγουδιών με βάση το αρχαίο ελληνικό σύστημα (όπως είχε ήδη διατυπωθεί από τις μελέτες του Gevaert),[10] ενισχύοντας το εθνικό φρόνημα της εποχής εκείνης υπέρ της ιστορικής συνέχειας της δημοτικής μουσικής από την αρχαία ελληνική μουσική.[11]
- Μετέγραψε ελληνικές μελωδίες στο πεντάγραμμο και πρότεινε τρόπους εναρμόνισής τους, χωρίς ωστόσο να αναδείξει τα ενδογενή τροπικά χαρακτηριστικά των μελωδιών, δηλαδή το δημοτικό ελληνικό ύφος, όπως υπογράμμισαν μεταγενέστεροι έλληνες συνθέτες και ερευνητές.[12] Συνεπώς, η συλλογή αξιολογήθηκε στο πλαίσιο ενός γενικότερου εξωτισμού της Δυτικής Ευρώπης.

Μετά την έκδοση της συλλογής του Bourgault-Ducoudray, εκδηλώθηκε έντονο ενδιαφέρον για τη συλλογή / καταγραφή δημοτικών μελωδιών.

Στην Κωνσταντινούπολη, το 1883 εκδόθηκε μία αξιόλογη συλλογή: *80 ελληνικαί δημοτικαί μελωδίαι δια μονωδίαν εν ακολουθία κλειδοκυμβάλου ή και δια μόνον το κλειδοκύμβαλον, συλλεχθείσαι και συναρμονισθείσαι υπό Περικλέους Μάτσα*, από τον ξένο εκδοτικό οίκο Comendiger.[13] Επίσης, από το 1894 ο Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος είχε προκηρύξει τον Ζωγράφειο Διαγωνισμό περισυλλογής δημοτικών τραγουδιών, όπου είχαν βραβευτεί αξιόλογοι συλλογείς, όπως ο Νικόλαος Φαρδύς.[14]

Στην Ελλάδα, στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα, είχαν κυκλοφορήσει αρκετές εκδόσεις εναρμονίσεων δημοτικών χορών και τραγουδιών από τους δύο παλαιότερους μουσικούς εκδοτικούς οίκους των Αθηνών: Ζαχαρία Βελούδιου και Γεωργίου Φέξη. Ο πολυσχιδής αρχιμουσικός της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών Andreas Seiller (1834-1903)[15] και ο Νικόλαος Κόκκινος (1862-1919), ένας πολύ γνωστός συνθέτης έντεχνων τραγουδιών της εποχής εκείνης, εναρμόνισαν πολλά δημοτικά τραγούδια και χορούς που εκδόθηκαν από τον εκδοτικό οίκο Φέξη. Με την εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών καταπιάστηκε επίσης ο πολύ γνωστός συνθέτης της ελληνικής οπερέτας Θεόφραστος Σακελλαρίδης (1883-1950). Η συλλογή του με τίτλο

[9] Βλ. αναλυτικά Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις / λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto books, Αθήνα 2017, σ. 37-41.

[10] Όπως η πραγματεία του François-Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, C. Annoot-Braeckman, Gand 1875.

[11] Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 118-124, και Samuel Baud-Bovy, «Bourgault-Ducoudray et la musique grecque ecclésiastique et profane», *Revue de musicologie* 68/1-2, 1982, σ. 153-163: 154.

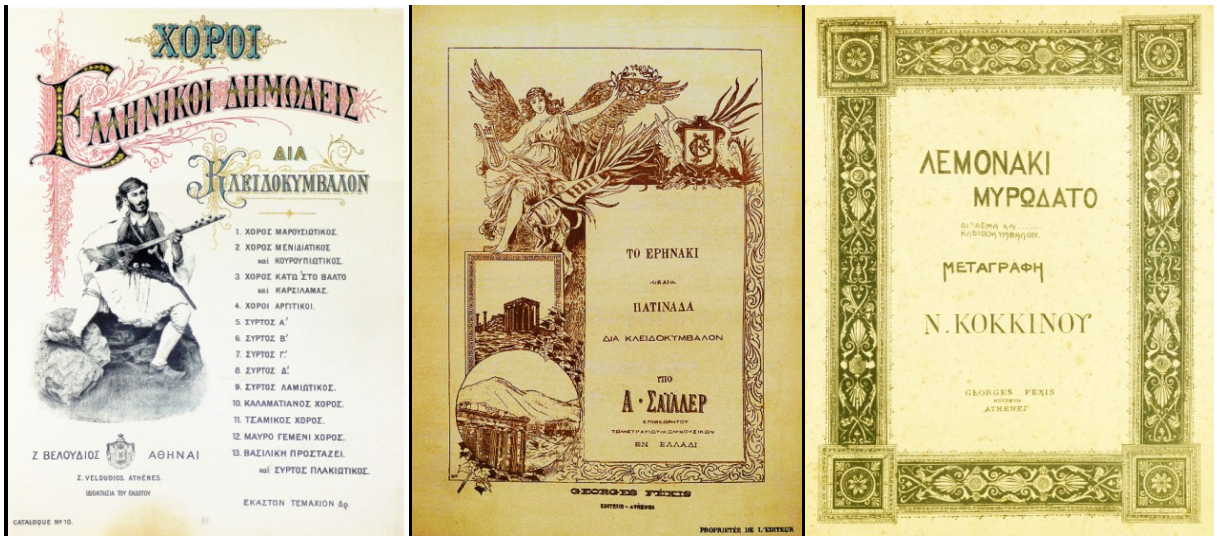
[12] Όπως οι Σ. Σαμάρας, Γ. Λαμπελέτ, Μ. Καλομοίρης, Θ. Συναδινός, Α. Ρεμαντάς, Π. Δ. Ζαχαρίας κ.ά.

[13] Βλ. Γεώργιος Κωνστάντζος, Θωμάς Ταμβάκος & Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας – Θράκης, Αλεξανδρούπολη 2014, σ. 196. Ωστόσο, για την έκδοση αυτή, ο Παχτίκος σχολιάζει αρνητικά την πιστότητα των ασμάτων: «αλλά τα ως δημοτικά υπ' αυτού αναγραφόμενα άσματα ως τε μέλος και ως ποίησις, εκτός 3-4, ουδεμίαν έχουσι σχέσιν προς την γνησίαν ελληνικήν μουσικήν την εκ παραδόσεως σωζωμένη»· βλ. τα «Προλεγόμενα» της συλλογής του Γεωργίου Δ. Παχτίκου, *260 δημώδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος*, Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905, σ. ιθ΄.

[14] Ρωμανού, ό.π., σ. 126.

[15] Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήναι 1958, σ. 331.

Δέκα δημοτικά τραγούδια δια τραγούδι και πιάνο κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο Ζαχαρία – Μακρή. Η εναρμόνιση είναι απλή, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικό ελληνικό χρώμα. Επειδή στα 10 τυπωμένα τραγούδια («Στη ρίζα της τριανταφυλλιάς», «Βασιλική προστάζει», «Μαρία Πενταγιώτισσα», «Θεοδώρα», «Το Λαγιαρνί», «Μαγεμένος», «Το Ρηνάκι», «Αγάπη θέλει φρόνησι», «Της Γαλανής το φόρεμα» και «Κάτου στα δασιά πλατάνια») δεν αναγράφεται καμία χρονολογία έκδοσης, η συλλογή πιθανώς να εκδόθηκε μεταξύ των ετών 1910-1920,[16] την περίοδο που ο συνθέτης είχε ήδη αποκτήσει μεγάλη φήμη με τις οπερέτες του και είχε κάνει τις εναρμονίσεις των τραγουδιών για τις συναυλίες που είχε πραγματοποιήσει με τον πατέρα του και τον αδελφό του στο Μόναχο και τις ελληνικές παροικίες.[17]



Εικόνα 1: Ενδεικτικές εκδόσεις δημοτικών χορών και τραγουδιών από τους Βελούδιο και Φέξη (A. Seiller και N. Κόκκινου)

Την περίοδο αυτή στην Αθήνα κυκλοφόρησαν επίσης μερικές συλλογές σε βυζαντινή (εκκλησιαστική) σημειογραφία, κυρίως από τους θιασώτες της βυζαντινής μουσικής που τη θεωρούσαν ως αυθεντική έκφραση της εθνικής μουσικής, όπως οι ακόλουθες:[18]

- Αντώνιος Σιγάλας, *Συλλογή εθνικών ασμάτων (Συλλογή εθνικών τραγουδιών)*, Αθήνα 1880.
- Ιωάννης Σακελλαρίδης, *Μούσα*, Αθήνα 1882.
- Χρήστος Βλάχος, *Μουσικά σκαριφήματα*, 2 τόμοι, Αθήνα 1892 και 1894.
- Ανδρέας Β. Τσικνόπουλος, *Δημώδη άσματα*, 3 τόμοι, Αθήνα 1896, 1905 και 1906.

Ορισμένες συλλογές κυρίως με καταγραφικό χαρακτήρα (σε ευρωπαϊκή σημειογραφία) βασίσθηκαν κατά το μάλλον ή ήττον στο μοντέλο του Bourgault-Ducoudray, όπως ενδεικτικά οι εξής:

- Hubert Pernot, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio, recueillies au phonographe par Hubert Pernot, et mises en musique par Paul le Flem*, Ernest Leroux (Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires XI), Paris 1903.

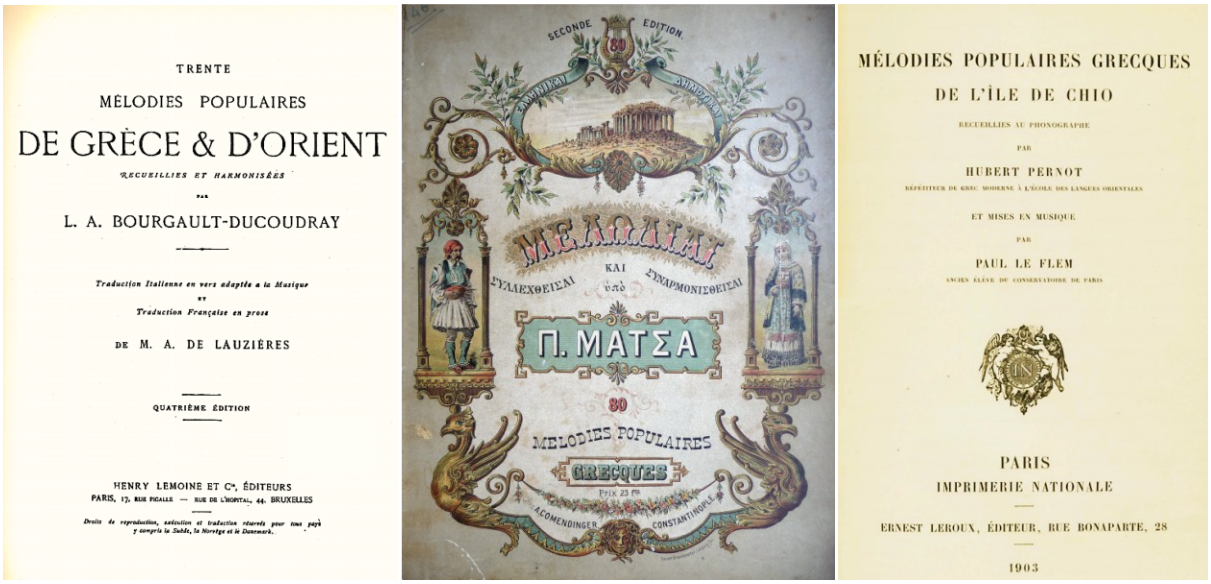
[16] Συνδυάζοντας τις χρονολογίες των συναυλιών της οικογένειας Σακελλαρίδη (1903 και 1905) και συγκρίνοντας τους αριθμούς έκδοσης της συλλογής του Θ. Σακελλαρίδη (210-219) με αυτούς της πρώτης συλλογής του Μανώλη Καλομοίρη (430-439), το 1922 από τον ίδιο εκδοτικό οίκο, οδηγούμαστε σε αυτή την εκτίμηση.

[17] Βλ. παρακάτω, «Η προβολή των ελληνικών δημοτικών μελωδιών σε συναυλίες στο εξωτερικό».

[18] Ρωμανού, ό.π., σ. 126.

Πρόκειται για συλλογή καθαρά λαογραφικού χαρακτήρα από τον Hubert Pernot (1870-1946), γλωσσολόγο και καθηγητή της Νέας Ελληνικής στη Σορβόννη, ο οποίος πήγε στη Χίο το 1898 για λαογραφικές μελέτες,[19] όταν το νησί ήταν ακόμη υπό τον τουρκικό ζυγό, και έκανε ηχογραφήσεις με φωνόγραφο (λίγα χρόνια πριν από τις έρευνες των Bartók και Kodály), ενώ η μεταγραφές έγιναν από τον βρετόνο μουσικό Paul le Flem (1881-1984). Το 1931 ο Pernot εξέδωσε επίσης (χωρίς μουσική) τη συλλογή του *Chansons populaires grecques des XVe et XVIe siècles*, Société d'Édition "Les belles lettres", Paris.

- Γεώργιος Δ. Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος*, Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905. Η συλλογή αυτή, ενώ έχει καθαρά καταγραφικό χαρακτήρα, περιλαμβάνει και μερικές εναρμονίσεις.
- Αδαμάντιος Ρεμαντάς και Προκόπιος Δ. Ζαχαρίας, *Αρίων – Η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον*, Αθήνα 1917. Η έκδοση αυτή περιλαμβάνει μία αναλυτική εισαγωγή θεωρητικού περιεχομένου και ακολουθούν αρχαία, βυζαντινά και δημοτικά άσματα εναρμονισμένα. Σημειωτέον ότι στη συλλογή αυτή οι συγγραφείς διαφοροποιούνται από τον Bourgault-Ducoudray όσον αφορά την τροπική θεώρηση και την εναρμόνιση των ασμάτων εκείνων που συμπεριλαμβάνουν από τη συλλογή του.
- *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης – Συλλογή Ωδείου Αθηνών*, Ιστορική και Λαογραφική Βιβλιοθήκη του Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1930, σε ευρωπαϊκή και βυζαντινή σημειογραφία. Η καταγραφή στη βυζαντινή σημειογραφία και η μεταγραφή τους στο πεντάγραμμο έγινε από τον Κωνσταντίνο Ψάχο, ενώ στο τρίτο μέρος άσματα της συλλογής εναρμονίσθηκαν από τον Armand Marsick.



Εικόνα 2: Τρεις σημαντικές συλλογές ελληνικών δημοτικών μελωδιών στο εξωτερικό: Bourgault-Ducoudray (1876), Περικλέους Μάτσα (1883) και Hubert Pernot (1903)

[19] Το 1903 ο Hubert Pernot είχε εκδώσει και άλλη μία μελέτη: *En pays turc: L'île de Chio, avec 17 mélodies populaires et 118 simili-gravures exécutées d'après les clichés de l'auteur*, J. Maisonneuve, Paris. Πρόκειται για έναν τόμο αναλυτικής λαογραφικής μελέτης για τη Χίο που συμπεριλαμβάνει μία συλλογή 17 μελωδιών.

Σημαντική υπήρξε επίσης η συμβολή της μουσικής εφημερίδας *Φόρμιγξ* (1901-1912), ειδικά μετά την εμφάνιση του Κ. Ψάχου το 1904 ως τακτικού αρθρογράφου. Στα τεύχη της *Φόρμιγγος* και για μία δεκαετία περίπου τυπώθηκαν πάρα πολλές ανέκδοτες καταγραφές από διάφορα μέρη της Ελλάδος, καθώς και από τις ελληνικές παροικίες στην Τουρκία και την Αίγυπτο. Εκτός από τον Ψάχο, ως βασικοί συλλέκτες συνεισέφεραν και οι Γ. Παχτίκος, Δ. Περιστέρης, Π. Φιλανθίδης, Χρ. Βλάχος και Θ. Α. Μπαρτζάνης. Από το συγκεντρωμένο υλικό της *Φόρμιγγος* προέκυψαν δύο αξιόλογες συλλογές:[20]

- Κωνσταντίνος Α. Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου, τρία Θεσσαλικά, έν της Σαλαμίνος και έν των Ψαρών: εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν*, Σπ. Κουσουλίνος, Αθήνα 1910.
- Χρήστος Αποστολίδης, *Άσματα και χοροί κυπριακοί: 21 τεμάχια δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον*, Λεμεσός 1910 / Λειψία 1911. Η συνοδεία για πιάνο γράφτηκε από τον Διονύσιο Λαυράγκα.

Μετά τη *Φόρμιγγα* ακολούθησαν και άλλα περιοδικά, όπως, ενδεικτικά, η *Εθνική Μούσα* (1909) υπό τη διεύθυνση του Χρήστου Βλάχου και η *Νέα Φόρμιγξ* (1921) υπό τον Κ. Ψάχο, όπου τυπώθηκαν αρκετά δημοτικά τραγούδια σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία.

Επίσης, καθοριστικό ρόλο στην καταγραφή της δημοτικής μουσικής έπαιξαν δύο πολύ σημαντικοί φορείς λαογραφίας:

- Η Εθνική Μουσική Συλλογή, η οποία ιδρύθηκε το 1914 «προς διάσωσιν και περισυλλογήν των ασμάτων, των χορών και των μουσικών οργάνων του ελληνικού λαού» και το 1927 συγχωνεύθηκε με το Μουσικό Τμήμα του Λαογραφικού Αρχείου,[21] εμπνευστής και ιδρυτής του οποίου ήταν ο Νικόλαος Γ. Πολίτης, καθηγητής της Ελληνικής Αρχαιολογίας και Μυθολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, ο οποίος θεωρείται ο πρόδρομος της επιστήμης της Λαογραφίας στην Ελλάδα. Το 1914, ο Ν. Γ. Πολίτης είχε εκδώσει μία σημαντική συλλογή, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, από το Τυπογραφείον της «Εστίας».
- Το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο (Μ.Λ.Α.), το οποίο ιδρύθηκε το 1930 από τη λαογράφο και μουσικολόγο Μέλπω Μερλιέ (1889-1979) και μέχρι σήμερα έχει συγκεντρώσει ένα πολύ μεγάλο και αξιόλογο αρχειακό υλικό για τη δημοτική, τη βυζαντινή και τη ρεμπέτικη μουσική. Για την έρευνα και κυρίως την καταγραφή του μουσικού υλικού, η Μερλιέ συνεργάσθηκε με επιφανείς συνθέτες όπως οι Νίκος Σκαλκώτας, Πέτρος Πετρίδης, Γιώργος Πονηρίδης κ.ά.[22] Μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα το Μ.Λ.Α. εξέδωσε συλλογές, όπως, ενδεικτικά, τις εξής: Μέλπω Μερλιέ, *Τραγούδια της Ρούμελης* (1931), και τις δύο συλλογές του διακεκριμένου ελβετού φιλέλληνα μουσικολόγου Samuel Baud-Bovy (1906-1986), *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* (τόμος α΄, 1935· τόμος β΄, 1938) και *Études sur la chanson cleftique, avec 17 chansons cleftiques de Roumélie transcrites d'après les disques des Archives Musicales de Folklore* (1958).[23]

Με τις παραπάνω καταγραφές δημοτικών ασμάτων μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, δημιουργήθηκε σταδιακά μια αξιόλογη βάση δεδομένων, από την οποία διάφοροι έλληνες συνθέτες μπόρεσαν να αντλήσουν το υλικό τους για να παρουσιάσουν πλέον τις δικές τους ολοκληρωμένες έντεχνες διασκευές για φωνή και πιάνο.

[20] Ρωμανού, ό.π., σ. 126.

[21] Βλ. την επίσημη ιστοσελίδα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας στο: http://www.kentrolaografias.gr/el/content/εθνική-μουσική-συλλογή (τελευταία πρόσβαση: 25.5.2023).

[22] Βλ. http://www.mla.gr (τελευταία πρόσβαση: 25.5.2023).

[23] Στο ίδιο.

3. Η προβολή των ελληνικών δημοτικών μελωδιών σε συναυλίες στο εξωτερικό

Από την περίοδο του fin de siècle και μετά, έλληνες μουσικοσυνθέτες και λυρικοί τραγουδιστές που σταδιοδρομούσαν στο εξωτερικό, όπως στο Παρίσι, το Λονδίνο αλλά και στις ελληνικές παροικίες της ανατολικής Μεσογείου, συνέβαλαν σημαντικά στην προβολή της ελληνικής μουσικής και ιδιαίτερα των δημοτικών τραγουδιών.

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του διακεκριμένου ηπειρώτη βαρύτονου Άραμη (Περικλής Αραβαντινός), ο οποίος με έδρα των δραστηριοτήτων του το Παρίσι, τραγουδούσε δημώδη άσματα σε δικές του διασκευές για φωνή και πιάνο[24] σε διάφορες αίθουσες μουσικής σαλονιού, τόσο στο Παρίσι όσο και στις ακμάζουσες ελληνικές παροικίες.[25] Μερικά από τα δημοτικά τραγούδια που είχε συγκεντρώσει ο Άραμης, τα είχε εναρμονίσει ο φίλος του Σπύρος Σαμάρας, ένας διεθνώς καταξιωμένος συνθέτης όπερας.[26] Επίσης, άλλος ένας αξιόλογος συνθέτης σπουδαγμένος στο Παρίσι, ο Νίκος Συναδινός (1861-1911) από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, είχε εναρμονίσει μερικά τραγούδια για τον Άραμη,[27] όπως, ενδεικτικά, το τραγούδι «Η μάχη του Μεγάλου Σπηλαίου». Μια μικρή συλλογή του Συναδινού εκδόθηκε σε τεύχη, στις αρχές του 20ού αιώνα από τον εκδοτικό οίκο «Ορφεύς» της Αλεξάνδρειας.[28]

Σε μία από τις περιοδείες του στην Ευρώπη το 1896, ο Άραμης τραγούδησε στο Steinway Hall του Λονδίνου μαζί με μία άλλη λυρική τραγουδίστρια, ονόματι Mlle de St André, δημοτικά τραγούδια από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray, ενώ στη συναυλία αυτή συμμετείχε και ο Ναπολέων Λαμπελέτ,[29] ο οποίος έπαιξε με έναν πιανίστα, ονόματι Carlo Duci, ελληνικούς χορούς διασκευασμένους για δύο πιάνα.[30] Ο

[24] Από τις διασκευές του Άραμη, μερικές έχουν διασωθεί στη συλλογή Τριάντη που βρίσκεται στη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη (όπως ενδεικτικά: «Κωνσταντινιά», «Λυγερή και ο λεβέντης», «Ο Ρόβας αγωγιάτης» και «Χορός σκαρπαθιώτικος»), το «Ρηνάκι» στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών και το «Κάτω στο γιαλό» στο αρχείο της Ναυσικάς Γαλανού-Βουτηρά.

[25] Για παράδειγμα, για τις συναυλίες του Άραμη το 1899 στην Κωνσταντινούπολη, ο Μανώλης Καλομοίρης αναφέρει: «Τη χρονιά αυτή […] ο Άραμης, βαρύτονος εγκατεστημένος στο Παρίσι, πέρασε από την Πόλη, όπου έδωσε μια ή δυο, δε θυμάμαι, συναυλίες, "ρεσιτάλ", όπως θα λέγαμε σήμερα. Η καινοτομία, και καινοτομία σημαντική για την εποχή του, ήτανε πως στα προγράμματά του, μαζί με το ξένο ρεπερτόριο από άριες και λιντ, πρόσθετε πάντα και μια σειρά από δημοτικά μας τραγούδια, διασκευασμένα από τον ίδιο με πολλή διάκριση και γούστο, αν όχι με αρμονική πρωτοτυπία». Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 42-43.

[26] Το 1907, ο Σαμάρας, σε μια συνέντευξή του, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πρέπει νὰ συλλεχθῶσιν ὅλα τὰ δημοτικὰ ἠμῶν ἄσματα μὲ γνήσιαν τὴν μελωδίαν αὐτῶν, ὡς καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ ὁποία ἔχουσι συλλεχθῆ ἕως τώρα ὑπό τινων, ὡς λ.χ. ὑπὸ τοῦ Ἄραμι (Π. Ἀραβαντινοῦ), ὁ ὁποῖος ἔχει συλλογὴν ἀσμάτων τινων μὲ πολὺ καλὰς μελωδίας, πολλῶν τῶν ὁποίων τὴν ἐναρμόνισιν καὶ ἐγὼ αὐτὸς ἔκαμα καὶ ἐπεξεργάσθην». Βλ. περιοδικό *Εθνική Μούσα* 1/1, Μάρτιος 1909, σ. 8.

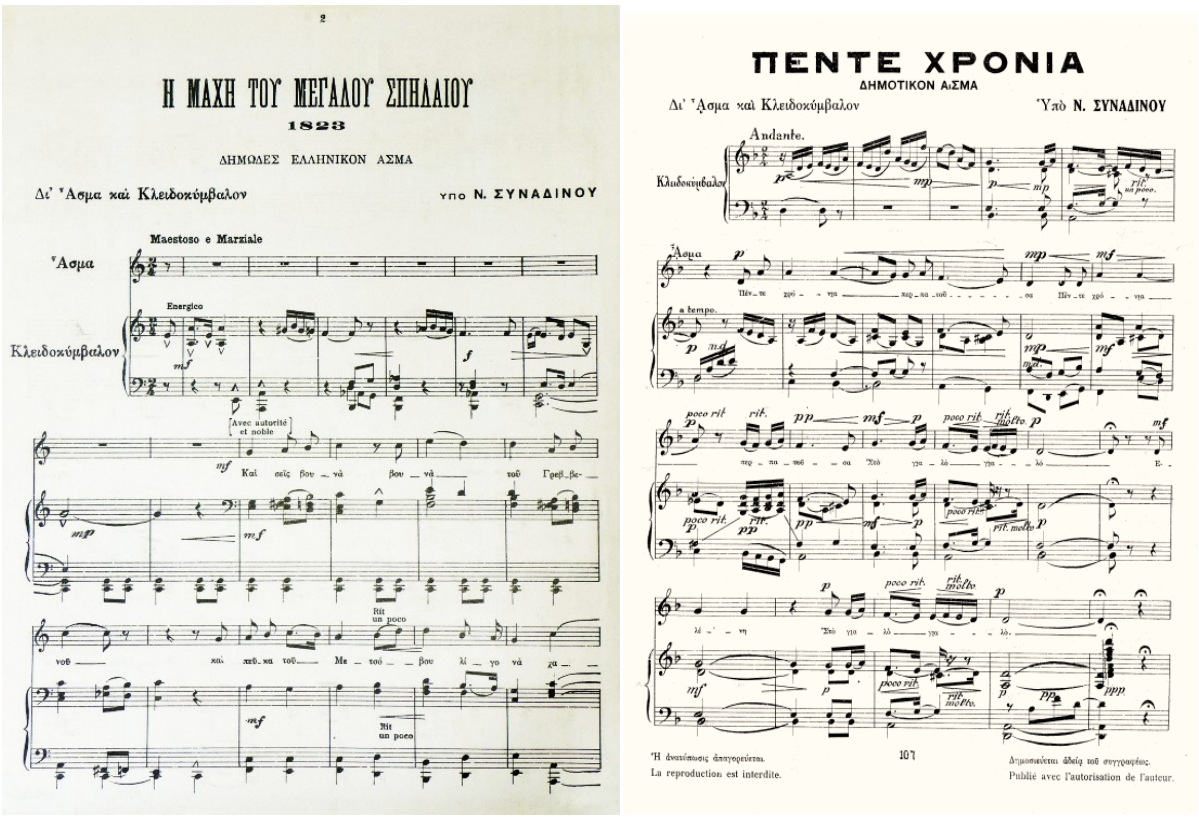
[27] Ο Καλομοίρης αναφέρει χαρακτηριστικά για τον Συναδινό: «[…] ήταν ένας δόκιμος συνθέτης. Είχε γράψει την όπερα Δογαρέσα, και είχεν εναρμονίσει επιδέξια, αν και συμβατικά, μερικά μας δημοτικά τραγούδια, παρμένα τα περισσότερα από τη συλλογή του ηπειρώτη βαρυτόνου διεθνούς φήμης Άραμη (Αραβαντινού)». Βλ. Καλομοίρης, ό.π., σ. 167.

[28] Ο Νίκος Συναδινός είχε σπουδάσει σύνθεση με τον γενικό inspecteur του Ωδείου του Παρισιού Henri Maréchal. Είχε γράψει δύο όπερες: *Angelus* (1899) και *Dogareza* (1905), οι οποίες είχαν παρασταθεί στο Θέατρο Ζιζίνια της Αλεξάνδρειας· η τελευταία δε, μετά την τεράστια επιτυχία της στην Αλεξάνδρεια, ανέβηκε στο Κάιρο και το 1906 στην Αθήνα. Ο Συναδινός είχε καταγράψει πολλά δημοτικά τραγούδια στη Θεσσαλία, όπου είχε διαμείνει για τέσσερα χρόνια. Από αυτά, τα πιο γνωστά ήταν τα «Ένα πουλάκι την αυγήν», «Η μάχη του Μεγάλου Σπηλαίου», «Αετός», «Ο Μαγεμένος» και «Πέντε χρόνια περπατούσα», το οποίο παρουσίασε στο Παρίσι η Σπεράντσα Καλό (βλ. παρακάτω). Βλ. περιοδικό *Ορφεύς* 10, Αλεξάνδρεια, Ιούλιος 1911.

[29] Για τον βίο, την εργογραφία και την όλη σταδιοδρομία του συνθέτη, βλ. Γεώργιος Κωνστάντζος, *Ναπολέων Λαμπελέτ (1864-1932)*, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2017.

[30] Όπως διαβάζουμε στον αγγλικό τύπο: *The Morning Post*, 30.11.1896, *London Evening Standard*, 30.11.1896, *The Era*, 5.12.1896, *Western Daily Press*, 7.12.1896, *Musical Times* 38/647, 1.1.1897, σ. 25, όπως παρατίθενται στην μελέτη του Κωνστάντζου, *Ναπολέων Λαμπελέτ*, ό.π., σ. 14.

Ναπολέων Λαμπελέτ, στον κολοφώνα της σταδιοδρομίας του στον χώρο του μουσικού θεάτρου στην Αγγλία, προσπάθησε να αναδείξει το ιδιαίτερο ελληνικό χρώμα, όπως, ενδεικτικά, τον Οκτώβριο του 1911 στο εκθεσιακό κέντρο Rushome του Manchester, όπου συνόδευσε τη διάσημη ελληνίδα πριμαντόνα Ελένη Στυλιανίδη σε ελληνικά δημοτικά τραγούδια και αποσπάσματα από όπερες με τη συμμετοχή χορωδίας από έλληνες τραγουδιστές ντυμένους με παραδοσιακές στολές.[31]



Εικόνα 3: Δύο εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών του Νίκου Συναδινού που έγιναν γνωστές στο Παρίσι στις αρχές του 20ού αιώνος από δύο διάσημους έλληνες τραγουδιστές: «Η μάχη του Μεγάλου Σπηλαίου» από τον Άραμη και «Πέντε χρόνια περπατούσα» από την Σπεράντσα Καλό, αντίστοιχα

Το 1904 στο Παρίσι, όπου το άρωμα του Orient ήταν ακόμα διάχυτο από τις διεθνείς εκθέσεις της περιόδου του fin de siècle, ο Maurice Ravel εναρμόνισε μερικές ελληνικές δημοτικές μελωδίες για να παρουσιαστούν σε μία διάλεξη με θέμα τα τραγούδια των καταπιεσμένων λαών (όπως των Ελλήνων και των Αρμενίων).[32] Οι μελωδίες επιλεχτήκαν από τις συλλογές *Mélodies populaires de l'île de Chio* του Hubert Pernot και *80 ελληνικαί δημοτικαί μελωδίαι υπό Περικλέους Μάτσα*. Τα τραγούδια παρουσιάστηκαν σε έμμετρη γαλλική μετάφραση από τον ελληνικής καταγωγής μουσικοκριτικό Michel D. Calvocoressi (1877-1944). Το 1909, ο Ravel τα εξέδωσε σε μία συλλογή με τον τίτλο *Cinq Mélodies populaires grecques*, η δε ερμηνεία τους από τη διάσημη αρμένισσα τραγουδίστρια Marguerite Barbaian είχε διεθνή απήχηση.[33]

Σημειωτέον ότι την περίοδο εκείνη η σύνθεση συλλογών τραγουδιών σε ύφος Lied και ιδιαίτερα η εναρμόνιση / διασκευή δημοτικών μελωδιών προωθήθηκε διεθνώς από τον

[31] Όπως διαβάζουμε στον αγγλικό τύπο: *Manchester Courier & Lancashire General Advertiser*, 10.10.1911, όπως παρατίθεται στην μελέτη του Κωνστάντζου, *Ναπολέων Λαμπελέτ*, ό.π., σ. 28.

[32] Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Dover Publications Inc., New York 1991, σ. 41.

[33] Ό.π.

διαγωνισμό Maison du Lied, από το 1908 μέχρι το 1913.[34] Ο Ravel, βλέποντας την επιτυχία της συλλογής *του Cinq Mélodies populaires grecques*, αποφάσισε να συμμετάσχει στον εν λόγω διαγωνισμό, όπου κατέθεσε τη νέα του συλλογή *Chants populaires – Chanson espagnole, française, italienne, hébraïque*, με την οποία απέσπασε τέσσερεις πρώτες διακρίσεις.[35] Οι συλλογές δημοτικών μελωδιών του Maurice Ravel απετέλεσαν αναμφισβήτητα πρότυπο εναρμόνισης και διασκευής για τους έλληνες συνθέτες της Εθνικής Σχολής που ασχολήθηκαν αργότερα με το θέμα αυτό.[36]

Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο Ιωάννης Σακελλαρίδης (1853-1938), μουσικός και καλλίφωνος ψάλτης της εκκλησιαστικής μουσικής, μαζί με τους γιους του Θεόφραστο Σακελλαρίδη, τον γνωστό μουσικοσυνθέτη, και Άρη Σακελλαρίδη, διαπρεπή βαρύτονο, ταξίδεψαν στο Μόναχο της Βαυαρίας (1903) και στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου (1905), όπου έδωσαν πολύ πετυχημένες συναυλίες παρουσιάζοντας δημοτικά τραγούδια σε εναρμόνιση του Θεόφραστου Σακελλαρίδη.[37]

Άλλη μία σημαντική προσωπικότητα που συνέβαλε στην προβολή της ελληνικής μουσικής στο Παρίσι ήταν η διάσημη μεσόφωνος Σπεράντσα Καλό (Ελπίς Καλογεροπούλου, από την Αλεξάνδρεια, 1885-1949).[38] Το 1913 είχε ηχογραφήσει πέντε ελληνικά δημοτικά τραγούδια – «Légende du pâtre» («Ο θρύλος του βοσκού»), «Chant d'amour gai» («Τραγούδι χαρούμενης αγάπης»), «Chant de berger» («Ποιμενικό τραγούδι»), «Une Smyrnoise à la fenêtre» («Μια Σμυρνιά στο παραθύρι») και «Chant d'amour» («Τραγούδι αγάπης») – για τα Archives de la parole (Αρχεία του Λόγου)[39] του γλωσσολόγου και καθηγητή της Ιστορίας στη Σχολή Γραμμάτων του Παρισιού Ferdinand Brunot.[40]

4. Συλλογές ελλήνων συνθετών: έντεχνες εναρμονίσεις και διασκευές δημοτικών μελωδιών για φωνή και πιάνο σε μορφή Lied

Η δημοτική μουσική ως φορέας συμβολικής αναπαράστασης πολιτιστικών στοιχείων και αξιών απασχόλησε από τα μέσα του 19ου αιώνα τους έλληνες συνθέτες. Ενδεικτικά παραδείγματα μέσα στην «ιταλιανίζουσα» επτανησιακή σχολή είναι τα ακόλουθα:

[34] Οι διεθνείς διαγωνισμοί που έλαβαν χώραν από το 1908 μέχρι το 1913 οργανώθηκαν από το Maison du Lied που είχε έδρα τη Μόσχα και ιδρύθηκε από τη διάσημη ρωσίδα τραγουδίστρια Maria Olenina-d'Alheim. Βλ. Alexander Tumanov, *The life and artistry of Maria Olenina-d'Alheim*, μτφρ. Christopher Barnes, University of Alberta Press, Edmonton 2000, σ. 144-194.

[35] Charles Osborne, *The Concert Song Companion – A guide to the classical repertoire*, Da Capo Press, New York 1974, σ. 158.

[36] Όπως ο Αιμίλιος Ριάδης, ο οποίος μαθήτευσε δίπλα στον Ravel. Για τον Καλομοίρη, βλ. Γιώργος Σακαλλιέρος, «Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: το νανούρισμα *"Άιντε κοιμήσου κόρη μου…"*, από τον Bourgault-Ducoudray στον Σκαλκώτα», *Πολυφωνία* 7, 2005, σ. 7-30: 19.

[37] Βλ. α) *Βαυαρικός Ταχυδρόμος*, 11.11.1903, όπως παρατίθεται στο: Αμαλία Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, βιογραφικό – εργογραφικό*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 366, και β) περιοδικό *Ορφεύς* 10, Αλεξάνδρεια, Ιούλιος 1911.

[38] Η Σπεράντσα Καλό είχε μια πολύ αξιόλογη σταδιοδρομία (π.χ. είχε τραγουδήσει στα φημισμένα Concerts Lamoureux)· βλ. Καλομοίρης, ό.π., σ. 165-166.

[39] Τα τραγούδια ηχογραφήθηκαν σε τρεις δίσκους, υπ' αρ. I-125, I-126 και I-128. Βλ. Christophe Corbier, «Les relations musicales franco-helléniques 1919 à 1939», στο: Lucile Arnoux-Farnoux & Polina Kosmadaki (επιμ.), *Le double voyage: Paris – Athènes (1919-1939)*, École français d'Athènes, Athènes 2018, σ. 255-273: 257.

[40] Το 1911, ο Ferdinand Brunot είχε εγκαινίασε τα Archives de la parole (Αρχεία του Λόγου) στη Σορβόννη, προετοιμάζοντας ουσιαστικά το έδαφος για το Ινστιτούτο Φωνητικής του Πανεπιστημίου του Παρισιού. Τριακόσιες ηχογραφήσεις έγιναν έτσι μεταξύ των ετών 1911 και 1914, με στόχο να συμπληρωθεί ένας φωνογραφικός γλωσσικός άτλαντας της Γαλλίας. Παράλληλα, ηχογραφήθηκαν φωνές διάσημων προσωπικοτήτων, όπως των Guillaume Apollinaire, Émile Durkheim, Alfred Dreyfus κ.ά., αλλά και πλήθος «ανώνυμων» ή ξένων ομιλητών, προκειμένου να καταγραφεί το φωνητικό τους αποτύπωμα στα Archives de la parole. Βλ. https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/archives-de-la-parole-ferdinand-brunot-1911-1914?mode=desktop (τελευταία πρόσβαση: 25.5.2023).

α) Το έργο *Le Réveil du Klephte – Souvenirs des chants populaires de la Grèce Variés pour le piano* (*Το ξύπνημα του Κλέφτη – Αναμνήσεις ελληνικών δημοτικών τραγουδιών σε μορφή παραλλαγών για πιάνο*) του Ιωσήφ Λιβεράλη (1847).

β) Τα δημοτικοφανή άσματα του Παύλου Καρρέρ (1859), όπως το κλέφτικο «Έχετε γεια ψηλά βουνά» και το «Ξύπνα γλυκιά μου αγάπη» σε στίχους Ιουλίου Τυπάλδου, αλλά και το δεύτερό του κλέφτικο «Εγέρασα μωρές παιδιά» σε ποίηση Βαλαωρίτη, το οποίο πρόσθεσε μετέπειτα στην όπερά του *Μάρκος Βότζαρης*. Τα άσματα αυτά δεν παραπέμπουν σε συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια· απλώς η μελωδία τους είναι σε ύφος δημώδες, ενώ οι στίχοι τους δεν είναι ανώνυμων δημιουργών, όπως συμβαίνει στην παράδοση της δημοτικής μουσικής, αλλά επιφανών ποιητών.[41] Τα παραπάνω τραγούδια του Καρρέρ συμπεριλήφθηκαν σε αρκετές ελληνικές συλλογές δημοτικών τραγουδιών.

γ) Η όπερα *Ο υποψήφιος* (1867) του Σπυρίδωνος Ξύνδα (1812-1896), η πρώτη ελληνική όπερα σε ελληνικό λιμπρέτο του Ιωάννη Ρινόπουλου, που περιλαμβάνει στοιχεία από την κερκυραϊκή διάλεκτο και την τοπική μουσική παράδοση.

δ) Η *Ελληνική σουίτα για ορχήστρα αρ. 1* (1903) του Διονυσίου Λαυράγκα.

ε) Η *Γιορτή* για ορχήστρα (1907) του Γεωργίου Λαμπελέτ και τα γραπτά του κείμενα για την ελληνική μουσική, όπως το «Εθνική μουσική» (1901).

Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, η αξία των δημοτικών μελωδιών ως έκφραση εθνικής μουσικής, που ήδη είχε εκδηλωθεί και στη θεωρία και στην πράξη από τους επτανήσιους συνθέτες, καθορίσθηκε ρητά με την πρώτη συναυλία-μανιφέστο του Καλομοίρη στο Ωδείο Αθηνών, όπου ουσιαστικά εδραιώθηκε η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής.[42] Ωστόσο, η ενασχόληση των ελλήνων συνθετών της λεγόμενης Εθνικής Σχολής με τις συλλογές δημοτικών μελωδιών σε μορφή Lied για φωνή και πιάνο αρχίζει να εκδηλώνεται καθυστερημένα. Μετά το 1920 κυκλοφορούν πολλές και αξιόλογες εκδόσεις τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Προς την κατεύθυνση αυτή, σημαντική είναι η συμβολή του περιοδικού *Μουσική Επιθεώρησις*, με τακτικούς συνεργάτες τους Γ. Αξιώτη, Μ. Βάρβογλη, Μ. Καλομοίρη, Γ. Λαμπελέτ, Δ. Λαυράγκα, Ι. Μπόνη, Φ. Οικονομίδη, Κ. Παπαδημητρίου, Π. Πετρίδη και Γ. Σκλάβο. Ήδη από τα πρώτα τεύχη δημοσιεύονται σχετικά άρθρα, όπως τα «Η εναρμόνισις των δημοτικών μας τραγουδιών»[43] και «Το δημοτικό μας τραγούδι», σε τρία διαδοχικά τεύχη, του Θ. Ν. Συναδινού.[44] Επίσης, τυπώνονται εναρμονίσεις πολύ γνωστών δημοτικών μελωδιών από διακεκριμένους μουσικοσυνθέτες, όπως τους Armand Marsick, Γεώργιο Σκλάβο, Στέφανο Βαλτετσιώτη κ.ά.

4.1. Μανώλης Καλομοίρης, *Είκοσι δημοτικά τραγούδια με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας*, έκδοση Ζαχαρία Μακρή, Αθήνα 1922

Ως γνωστόν, το δημοτικό τραγούδι, με όλες τις παραμέτρους του, συνιστά την κεντρική πηγή έμπνευσης στο έργο του Καλομοίρη.[45] Ο Καλομοίρης το 1922, μετά από πρόσκληση του εκδότη Ζαχαρία Μακρή, καταπιάστηκε με το ζήτημα της επεξεργασίας

[41] Τα άσματα του Καρρέρ σημείωσαν τεράστια επιτυχία στην Ελλάδα και σε όλες τις ελληνικές παροικίες της Ανατολής και της Μεσογείου. Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη – Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2003, σ. 118-119.

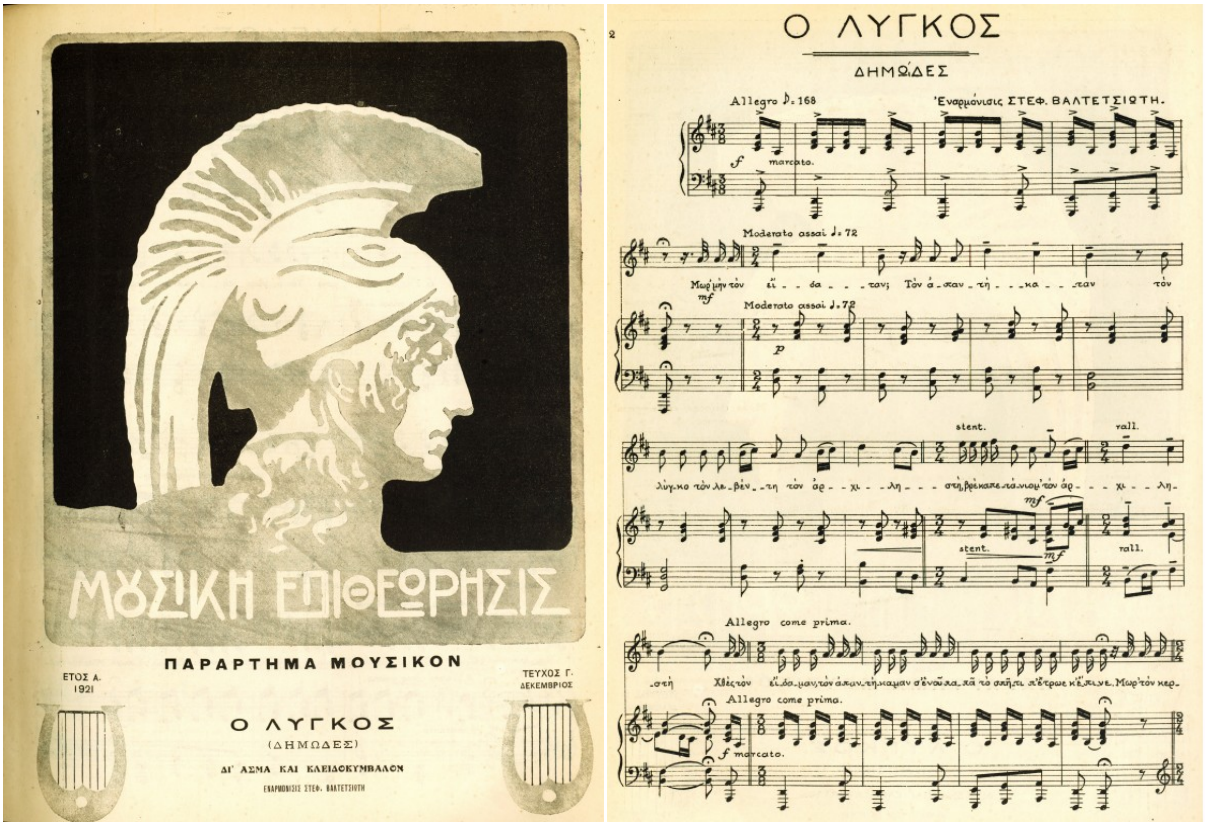
[42] Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σ. 46-47.

[43] *Μουσική Επιθεώρησις* 2, Νοέμβριος 1921, σ. 3.

[44] *Μουσική Επιθεώρησις* 5-6, Φεβρουάριος – Μάρτιος 1922, σ. 2-8· *Μουσική Επιθεώρησις* 7, Απρίλιος 1922, σ. 3-6· *Μουσική Επιθεώρησις* 8, Μάιος 1922, σ. 7-9.

[45] Το θέμα αυτό έχει αναλυθεί τελεσίδικα, θα λέγαμε, από τον Νίκο Μαλιάρα στη γνωστή μελέτη του *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001.

δημοτικών μελωδιών σε μορφή Lied με συνοδεία πιάνου, προκειμένου να εκδοθεί μία ολοκληρωμένη συλλογή. Παρά τον τίτλο της συλλογής, ο Καλομοίρης τελικά παρέδωσε μόνον δέκα τραγούδια, ενώ είχε την πρόθεση να τα γράψει όλα, όπως αναφέρει ο ίδιος στην αρχή της έκδοσης·[46] άλλωστε, πρόκειται για τη μοναδική επιμελώς εκδοθείσα συλλογή δημοτικών τραγουδιών, τα οποία επεξεργάσθηκε ο συνθέτης για φωνή και πιάνο.[47] Δίπλα στον τίτλο κάθε τραγουδιού, ο συνθέτης δίνει πληροφορίες για την περιοχή ή το ύφος του τραγουδιού· μονάχα το τελευταίο, ο «Μπάλος (Νησιώτικος χορός)», είναι μόνο για πιάνο. Η όλη επεξεργασία των τραγουδιών στηρίζεται σε μια αρμονική βάση σε λανθάνουσα κατάσταση και στον προσδιορισμό του βασικού τονικού κέντρου γύρω από το οποίο εξελίσσεται η μελωδία, ενώ παράλληλα χαρακτηριστικά ρυθμικομελωδικά σχήματα σε κάθε τραγούδι αξιοποιούνται για τον εμπλουτισμό της αρμονικής συνοδείας.[48]



Εικόνα 4: «Ο Λύγκος» σε διασκευή Στέφανου Βαλτετσιώτη, στο μουσικό παράρτημα της *Μουσικής Επιθεωρήσεως* (τεύχος Γ΄, Δεκέμβριος 1921)

4.2. *Τέσσερα δημοτικά τραγούδια για τραγούδι και πιάνο*, σε διασκευή Γεωργίου Σκλάβου και Νικολάου Λάβδα, έκδοση Ζαχαρία Μακρή

Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε σχεδόν αμέσως μετά την έκδοση του Μανώλη Καλομοίρη και συμπεριλαμβάνει τρία δημοτικά τραγούδια σε εναρμόνιση Γ. Σκλάβου («Αλησμονούνται κι οι φιλιές», «Λύγκος ο λεβέντης» και «Αετός»), με αύξοντες αριθμούς

[46] Οι λόγοι που δεν μπόρεσε να παραδώσει τα υπόλοιπα δέκα οφείλονται μάλλον στις δύσκολες περιστάσεις της ζωής του συνθέτη, όπως π.χ. τον χαμό του γιου του και τη Μικρασιατική Καταστροφή.

[47] Τα τραγούδια της συλλογής είναι τα εξής: «Βαρειά που σ' αγαπώ», «Μη με τυραγνείς και κλαίω», «Δέσπω μου», «Έχε γεια», «Το πόσο πάει το φιλί», «Άιντε κοιμήσου κόρη μου», «Της Άρτας το γιοφύρι», «Μαύρο γεμενί», «Πεντοζάλης» και «Μπάλος». Οι αριθμοί έκδοσης για τα δέκα τραγούδια είναι 430-439. Υπάρχει και μία άλλη συλλογή του Καλομοίρη με μουσική της νήσου Κάσου, που δημοσιεύθηκε στο Πορτ Σάιδ (1928), αλλά παρουσιάζει πολλές ατέλειες και αδυναμίες. Βλ. Μαλιάρας, ό.π., σ. 52-53.

[48] Μαλιάρας, ό.π., σ. 239.

έκδοσης 455-457, και τον «Καλαματιανό χορό» σε εναρμόνιση Ν. Λάβδα, με αύξοντα αριθμό έκδοσης 458. Τα τραγούδια αυτά προέρχονται από τις μουσικές εκδόσεις που κυκλοφόρησαν στο περιοδικό *Μουσική Επιθεώρησις*.

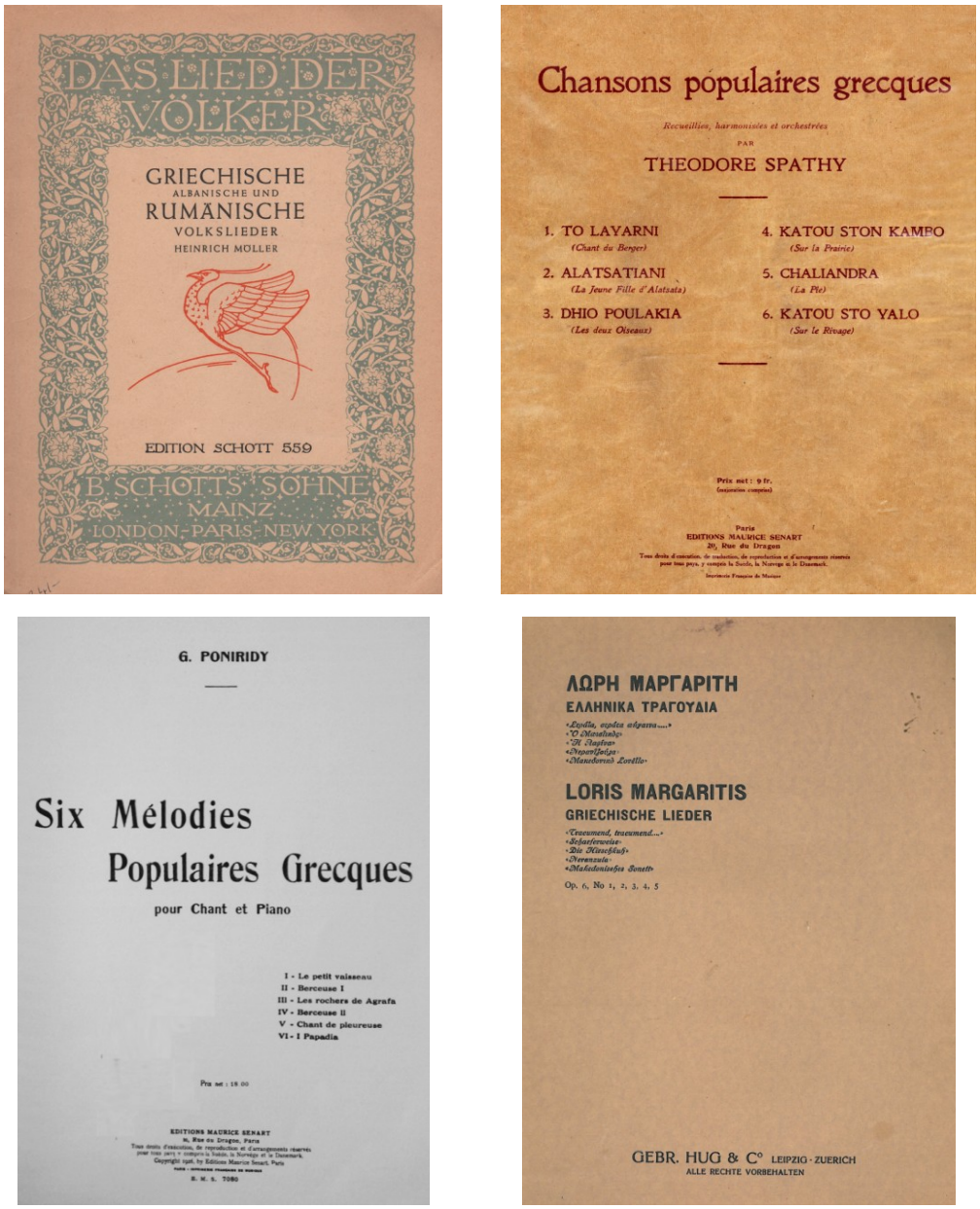
4.3. Τέσσερεις σημαντικές μικρές συλλογές δημοτικών τραγουδιών διακεκριμένων ελλήνων συνθετών από ευρωπαϊκούς εκδοτικούς οίκους

Η σύσφιξη των σχέσεων Ελλάδας – Γαλλίας που αναπτύχθηκε κατά την εικοσαετία 1919-1939 και ιδιαίτερα το ενδιαφέρον επιφανών γάλλων συνθετών για την ελληνική μουσική, όπως του Gabriel Piernè (1863-1937) και του Maurice Emmanuel (1862-1938),[49] σε συνδυασμό αφενός με το μανιφέστο του Καλομοίρη περί Εθνικής Μουσικής και αφετέρου με το διεθνές ενδιαφέρον για τη λαογραφία και τις συλλογές δημοτικών τραγουδιών, δημιούργησαν ένα εύφορο κλίμα για τους τότε νέους έλληνες συνθέτες που σπούδαζαν ή/και μόλις είχαν ξεκινήσει τη σταδιοδρομία τους στο εξωτερικό ώστε να ασχοληθούν με την επεξεργασία των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Μέσα σε μία δεκαετία κυκλοφόρησαν τέσσερεις μικρές αλλά σημαντικές συλλογές από τους Αιμίλιο Ριάδη, Θεόδωρο Σπάθη, Γεώργιο Πονηρίδη και Λώρη Μαργαρίτη.

4.3.1. Αιμίλιος Ριάδης, *10 ελληνικά δημοτικά τραγούδια για φωνή και πιάνο* της έκδοσης του 9ου τόμου της σειράς *Das Lied der Völker* (1960)

Κυρίαρχη θέση στην ευρεία εργογραφία του Αιμίλιου Ριάδη (1880-1935) κατέχει αναμφισβήτητα το τραγούδι. Ήδη από τα χρόνια των σπουδών του στο Παρίσι (1910-1915), ο μεγαλοφυής αυτός μαθητής του Ravel έδειξε το ταλέντο του στο είδος αυτό με δύο συλλογές σε ποίηση του ιδίου που εκδόθηκαν από γνωστούς μουσικούς εκδοτικούς οίκους: *Jasmin et minarets, chansons orientales* (Chapelier, 1913) και *Cinq chansons Macédoniennes* (Maurice Senart, 1915). Χάρη στην έφεσή του στη γλωσσομάθεια και το ενδιαφέρον του για την ιστορία και τον πολιτισμό της Ανατολής, ο Ριάδης διεύρυνε τους μουσικούς του ορίζοντες με μια ιδιάζουσα ανατολική χροιά, όπως άλλωστε φαίνεται στις συνθέσεις του.[50] Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι και την αξιοποίησή του στις δυτικές κλασικές μορφές μουσικής. Ωστόσο, από την ενασχόλησή του με την επεξεργασία δημοτικών τραγουδιών για φωνή και πιάνο σήμερα διασώζονται δυστυχώς λίγα έργα, όπως τα δέκα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τα οποία εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του στον 9ο τόμο, *Griechische, albanische, rumänische Volkslieder*, Edition Schott (559), 1960, της δεκατετράτομης σειράς *Das Lied der Völker* που επιμελήθηκε ο Heinrich Möller. Ο Ριάδης, αφού έκανε τις καταγραφές στον τόπο προέλευσης των τραγουδιών και τα επεξεργάσθηκε, τα παραχώρησε στον επιμελητή της έκδοσης. Οι τίτλοι και οι στίχοι των τραγουδιών εμφανίζονται σε δύο γλώσσες, στα ελληνικά και τα γερμανικά. Τα τραγούδια αυτά είναι τα εξής: «Έχε γεια», «Η Γαρουφαλιά», «Στ' Αγίου Θοδώρου το βουνό», «Το Γιασεμί», «Πάλι συννέφιασ' ουρανός», «Θάλασσα – πικροθάλασσα», «Η αυγηνούλα», «Η Δέσπω», «Ο Χάρος» και «Για τ' εσένα και για μένανε». Πέρα από τη διαδικασία της καταγραφής, η φινετσάτη επεξεργασία του συνθέτη για φωνή και πιάνο καθιστά τη σειρά αυτή μία αξιόλογη συλλογή δημοτικών μελωδιών σε μορφή Lied.

[49] Βλ. Corbier, ό.π., σ. 263-270.
[50] Συμεωνίδου, ό.π., σ. 355-357.



Εικόνα 5: Τα εξώφυλλα των τεσσάρων συλλογών των Ριάδη, Σπάθη, Πονηρίδη και Μαργαρίτη που εκδόθηκαν στο εξωτερικό

4.3.2. Θεόδωρος Σπάθης, *Chansons populaires grecques, recueillies, harmonisées et orchestrées par Théodore Spathy, Recueil, Chant et piano*, Editions Maurice Senart, Paris 1922

Ο Θεόδωρος Σπάθης (1884-1942), μετά τις σπουδές του στο Ωδείο του Παρισιού, άρχισε να διακρίνεται στους μουσικούς κύκλους της Πόλης του Φωτός.[51] Το 1922 έγραψε μία μικρή συλλογή έξι δημοτικών τραγουδιών («Το Λαγιαρνί», «Αλατσατιανή», «Δύο πουλάκια», «Κάτω στον κάμπο», «Η Γαλιάνδρα» και «Κάτω στο γιαλό»), που εκδόθηκε από τον παρισινό μουσικό οίκο Maurice Senart. Στο εξώφυλλο αναφέρεται ότι ο Σπάθης συνέλεξε, εναρμόνισε και έγραψε τη συνοδεία για ορχήστρα.[52] Στη συνέχεια,

[51] Ο Σπάθης σπούδασε βιολί με τον Henri Berthelier και αρμονία και σύνθεση με τον Albert Lavignac στο Ωδείο του Παρισιού· βλ. σχετικό λήμμα στο: Γεράσιμος Σωτ. Γαλανός & Λαμπρογιάννης Πα. Πεφάνης, *Λόγια Κεφαλληνιακή Μούσα: έργα κεφαλλήνων συνθετών 19ου και 20ού αιώνα*, τ. ΙΙ, ΤΕΙ Ιονίων Νήσων, Αθήνα 2016, σ. 49-50.

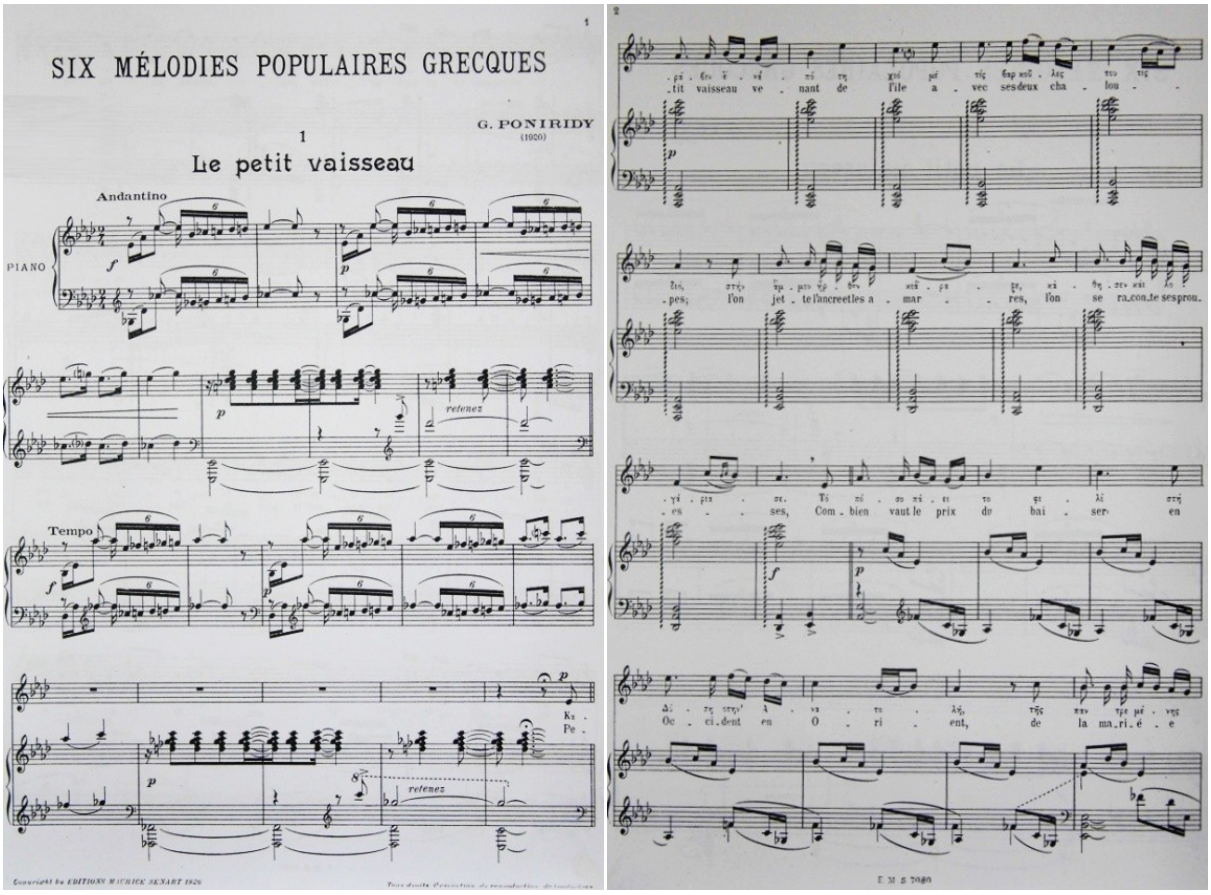
[52] Ωστόσο, μερικά εξ αυτών, όπως π.χ. «Το Λαγιαρνί» και το «Κάτω στο γιαλό», είχαν ήδη συμπεριληφθεί στη συλλογή των Ρεμαντά και Ζαχαρία, το 1917.

με την επανεγκατάσταση του Θεοδώρου Σπάθη στην Αθήνα το 1929, τα τραγούδια αυτά επανεκδόθηκαν μεμονωμένα από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Γαϊτάνου.[53]

Οι εναρμονίσεις του Σπάθη διακρίνονται για τη γοητεία τους, καθώς στηρίζονται στα επιμέρους τονικά κέντρα του μέλους. Ο Σπάθης αξιοποιεί τα ιδιαίτερα ρυθμικομελωδικά σχήματα τόσο στην πιανιστική (ορχηστρική) εισαγωγή (όπως π.χ. στο «Λαγιαρνί») όσο και στη συνοδεία, τονίζοντας τη ρυθμική δομή της μελωδίας. Στη συνοδεία, κατά τις επαναλήψεις των στροφών διευρύνει τα ρυθμικομελωδικά σχήματα, αποφεύγοντας τη μονοτονία – όπως, ενδεικτικά, στο «Κάτω στο γιαλό».

4.3.3. Γεώργιος Πονηρίδης, *Six Mélodies populaires grecques*, Editions Maurice Senart, Paris 1926

Ο κωνσταντινουπολίτης μουσικοσυνθέτης Γεώργιος Πονηρίδης (1887-1982), από την περίοδο των μουσικών του δραστηριοτήτων στις Βρυξέλλες άρχισε να ασχολείται με τη σύνθεση και ιδιαίτερα με την εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών. Το 1915 έγραψε την παραπάνω συλλογή, η οποία τελικά εκδόθηκε το 1926 από τον παρισινό μουσικό οίκο Maurice Senart, αφότου ο συνθέτης είχε εγκατασταθεί το 1916 στο Παρίσι για περαιτέρω σπουδές.[54]



Εικόνα 6: Το πρώτο τραγούδι της συλλογής του Πονηρίδη, «Καράβι ένα από τη Χιο»

[53] Μετά την επανεγκατάστασή του στην Αθήνα, ο αθόρυβος αλλά πολυσχιδής Θεόδωρος Σπάθης συνέχισε την καριέρα του συνθέτοντας ελαφριά τραγούδια, όπερες και οπερέτες, διδάσκοντας μουσική και διευθύνοντας την ανδρική χορωδία του ιερού ναού του Αγίου Γεωργίου Καρύτση στην Αθήνα.

[54] Ο Πονηρίδης σπούδασε στη Schola Cantorum, με τους Albert Roussel και Vincent d'Indy. Για τη σταδιοδρομία του ως βιολονίστα στην Orchestre des Concerts Pasdeloup και την Orchestre Philarmonique, ως διευθυντή χορωδιών και ως μουσικοκριτικού, βλ. Κωνστάντζος, Ταμβάκος & Τρικούπης, ό.π., σ. 243-250.

Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει τα ακόλουθα έξι τραγούδια: «Le petit vaisseau» («Καράβι ένα από τη Χιο»), «Berceuse [I]» («Νανούρισμα»: «Ύπνε που παίρνεις τα παιδιά»), «Le rochers de Agrafa» («Τα βράχια στα Άγραφα»: «Ανέβηκα στα Άγραφα»), «Berceuse [II]» («Νανούρισμα»: «Νάνι, νάνι, νανάτσα του»), «Chant de pleureuse» («Πένθιμο τραγούδι»: «Φίδια που τρώτε τους νεκρούς») και «I Papadia» («Η Παπαδιά»: «Μια παπαδιά στον αργαλιό»). Από τα παραπάνω τραγούδια, το δεύτερο νανούρισμα έγινε γνωστό από τη διάσημη μεσόφωνο Ίρμα Κολάση (1918-2012), η οποία το ηχογράφησε το 1954 με τον πιανίστα André Collard σε δίσκο επαφής επτά ιντσών, ενώ από το 1952 το είχε συμπεριλάβει ως βασικό έργο στις συναυλιακές της εμφανίσεις.[55]

Η μοναδική αυτή συλλογή με διασκευές δημοτικών τραγουδιών για φωνή και πιάνο χαρακτηρίζεται από την τροπική μελωδική της ροή, το πλούσιο διευρυμένο αρμονικό της ιδίωμα (με συχνή χρήση πεντάφωνων συγχορδιών) και τη ρυθμικομελωδική της διάρθρωση που αναπτύσσεται με παραλλαγές στη συνοδεία σε κάθε στροφική επανάληψη.

4.3.4. Λώρης Μαργαρίτης, *Ελληνικά τραγούδια / Griechische Lieder*, Gebr. Hug, Λειψία – Ζυρίχη 1929

Ο διεθνούς σταδιοδρομίας Λώρης Μαργαρίτης (1894-1953)[56] ασχολήθηκε αρκετά με το παραδοσιακό ελληνικό τραγούδι στις συνθέσεις του, όπως, ενδεικτικά, στις εξής: *Ελληνικά βουκολικά – τέσσερα κομμάτια για πιάνο*, έργα 18 και 19 (1927), *Μακεδονικά τραγούδια για χορωδία και ορχήστρα*, έργο 22, *Συμφωνικό σκίτσο*, και *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα για δύο πιάνα*, έργο 23.[57] Το 1929 κυκλοφόρησε η πρώτη του ολοκληρωμένη συλλογή δημοτικών τραγουδιών για φωνή και πιάνο σε μορφή Lied (έργο 6, αρ. 1-5) από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Gebrüder Hug (Λειψία – Ζυρίχη). Για τα πρώτα τέσσερα τραγούδια («Στράτα, στράτα πήγαινα», «Ο μπιστικός», «Η λαφίνα» και «Νεραντζούλα») παρατίθεται το ελληνικό κείμενο, αναφέρεται ο τόπος προέλευσης και δίνεται η αντίστοιχη έμμετρη γερμανική μετάφραση ως Volkslied από τον Hanns Scheider, ενώ το τελευταίο τραγούδι («Μακεδονικό σονέτο»), σε γερμανικούς στίχους του Hanns Scheider, αποδίδεται σε ελληνική μετάφραση από τον Θ. Αϊβάζη. Οι στίχοι στο σπαρτίτο είναι γραμμένοι με λατινικούς χαρακτήρες, μάλλον προς διευκόλυνση της ανάγνωσής τους από το διεθνές κοινό.[58]

Η μουσική επεξεργασία του Λώρη Μαργαρίτη χαρακτηρίζεται από πρωτοτυπία και μια ιδιαίτερη μουσική ρευστότητα, καθώς το μέλος με τα εγγενή ρυθμικά του χαρακτηριστικά συμπλέκεται με μια προχωρημένη αρμονία που απλώς υπονοεί τα τονικά κέντρα σε ένα ομοιογενές αμάλγαμα.[59]

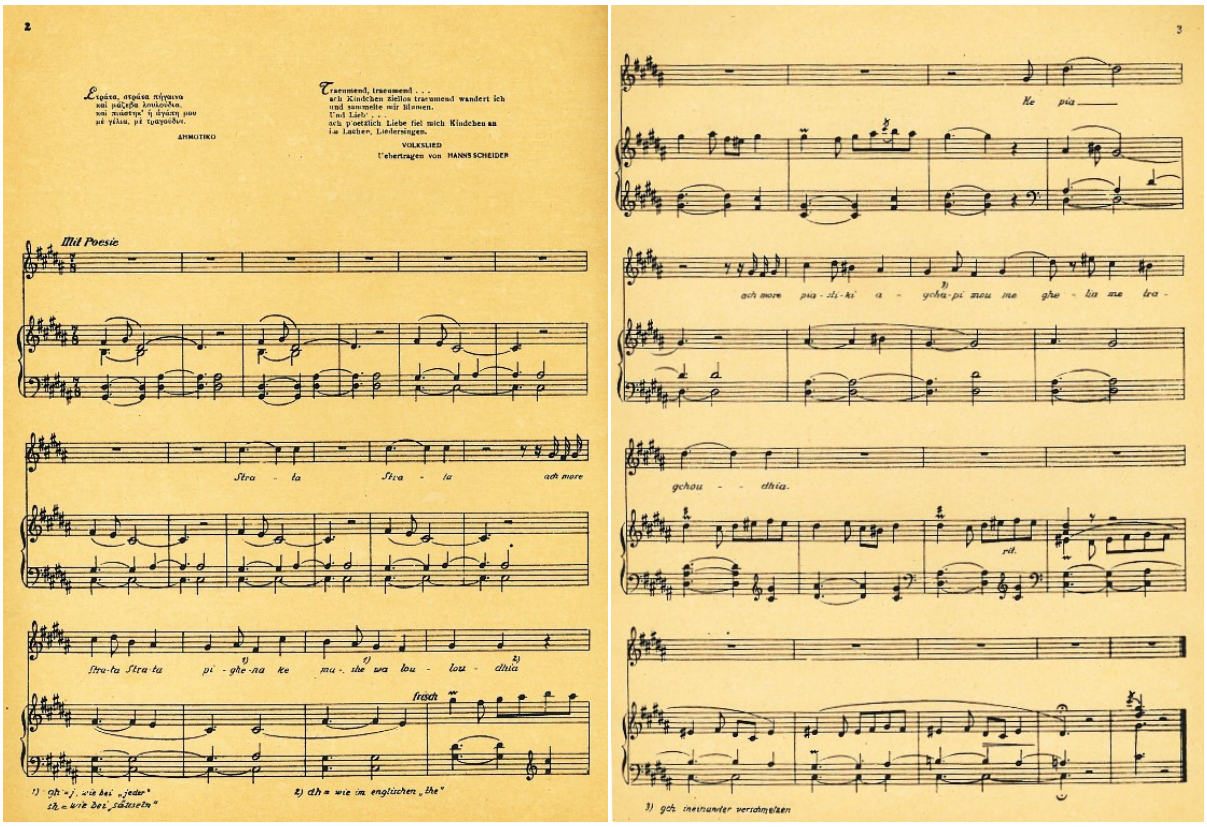
[55] Ό.π.

[56] Ο Λώρης Μαργαρίτης χαρακτηρίσθηκε ως παιδί-θαύμα από τον Thomas Mann, διετέλεσε καθηγητής πιάνου (από το 1915) και υποδιευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (από το 1936), καθώς επίσης καθηγητής πιάνου στη Μουσική Ακαδημία Mozarteum του Salzburg (από το 1928). Βλ. Συμεωνίδου, ό.π., σ. 254-255.

[57] Ό.π.

[58] Από τα διάφορα δημώδη άσματα που ο Μαργαρίτης επεξεργάσθηκε κατά καιρούς και παρουσίασε σε δημόσιες ή ιδιωτικές εμφανίσεις του, προέκυψαν δύο τραγουδιστικοί κύκλοι: το έργο 6 με τα τραγούδια «Στράτα, στράτα πήγαινα», «Ο μπιστικός», «Η Ελαφίνα», «Ο Βοριάς» και «Φεγγοβολιά», και το έργο 7 με τους τίτλους «Ξύπνημα», «Σονέτο», «Νεραντζούλα» και «Ελληνικό ποιμενικό». Από τις δύο αυτές συλλογές, τα πρώτα τρία τραγούδια της πρώτης και το δεύτερο και τρίτο της δεύτερης αποτέλεσαν έναν ενιαίο κύκλο που εξεδόθη το 1929 ως *Ελληνικά τραγούδια*, opus 6. Βλ. Απόστολος Παληός, *Λώρης Μαργαρίτης (1894-1953): Ζωή και Έργο – Ένας συνθέτης, ερμηνευτής και παιδαγωγός*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2014, σ. 323-324.

[59] Για λεπτομερή μουσική ανάλυση αυτής της συλλογής τραγουδιών, βλ. Παληός, ό.π., σ. 323-339.



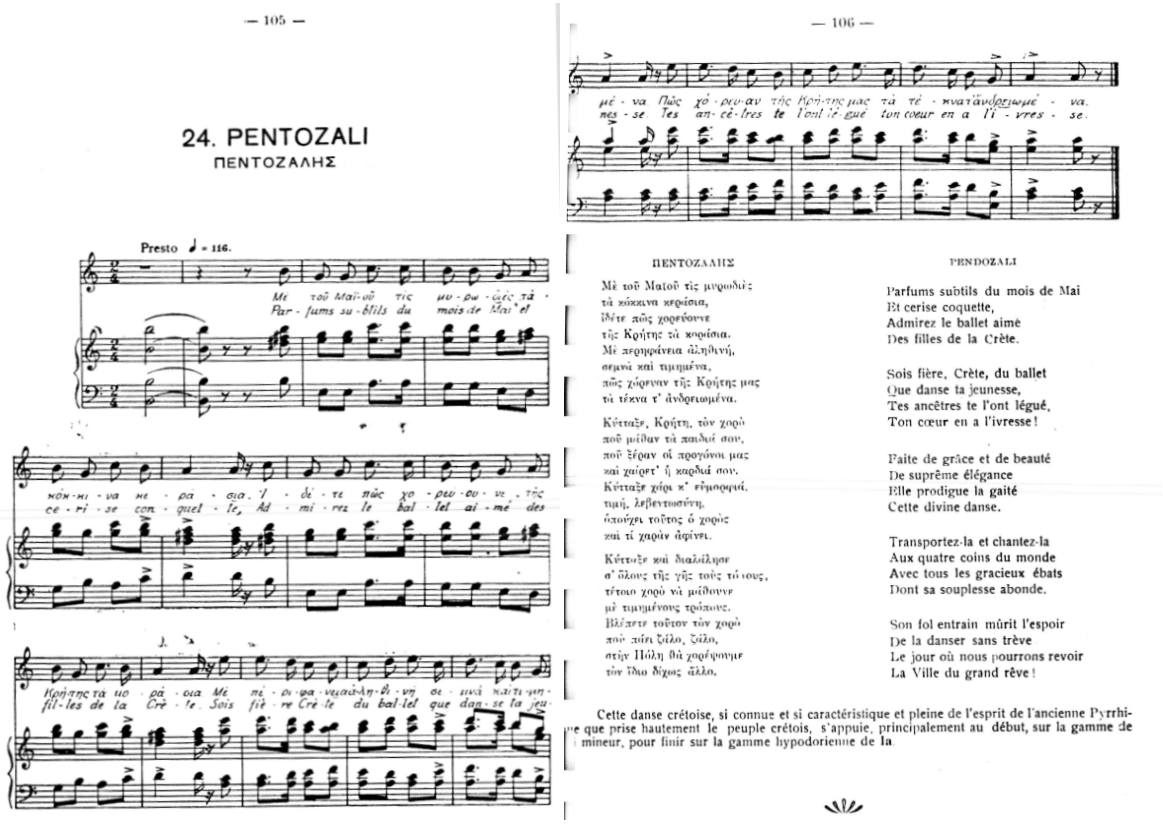
Εικόνα 7: Το πρώτο τραγούδι της συλλογής του Μαργαρίτη, «Στράτα, στράτα πήγαινα», με τις ιμπρεσιονιστικές συνηχήσεις μεταξύ φωνής και πιάνου

4.4. Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημώδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί (κριτική μελέτη – μεταγραφή και εναρμόνισις)*, Αθήνα 1933

Ο Γεώργιος Λαμπελέτ, μετά τις πολυετείς έρευνες και μελέτες του για τη νεοελληνική έντεχνη μουσική και το δημοτικό τραγούδι,[60] το 1933 εξέδωσε το επιστημονικό-μουσικό του πόνημα *Η ελληνική δημώδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί (κριτική μελέτη – μεταγραφή και εναρμόνισις)*· η έκδοση αυτή κυκλοφόρησε τον επόμενο χρόνο και σε γαλλική μετάφραση από τον Antoine C. Ruben. Όπως επισημαίνει στον πρόλογο ο συνθέτης, η συγκεκριμένη μελέτη δεν έχει ιδιαίτερη συλλεκτική σημασία, καθώς το υλικό του προέρχεται από προϋπάρχουσες συλλογές (τις οποίες αναφέρει αναλυτικά), αλλά επικεντρώνεται στο ζήτημα του εξορθολογισμού του τρόπου εναρμόνισης των δημοτικών τραγουδιών, το οποίο προσπαθεί να το τεκμηριώσει αναλυτικά στο θεωρητικό μέρος της εισαγωγής του, όπου διαφοροποιείται από τις εναρμονίσεις του Bourgault-Ducoudray, κυρίως δε ως προς τη χρήση του προσαγωγέα και τον προσδιορισμό των τονικών κέντρων.[61] Στην μελέτη αυτή, σε κάθε χορό ή τραγούδι ο Λαμπελέτ παραθέτει τους στίχους μαζί με τη γαλλική μετάφραση από τον Antoine C. Ruben, καθώς και συνοπτικές λαογραφικές και μουσικολογικές πληροφορίες.

[60] Το 1928 είχε εκδώσει την μελέτη του *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημώδης μουσική* (Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1928), στην οποία παρακινούσε τους έλληνες συνθέτες να εμπνευστούν από το ελληνικό δημοτικό τραγούδι.

[61] Βλ. *Η ελληνική δημώδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί (κριτική μελέτη – μεταγραφή και εναρμόνισις)*, Αθήνα 1933, σ. 7-8.



Εικόνα 8: Χαρακτηριστικό παράδειγμα από τη συλλογή του Γεωργίου Λαμπελέτ – αρ. 24, «Πεντοζάλης»

4.5. Γιάννης Κωνσταντινίδης, *20 τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1937-1947

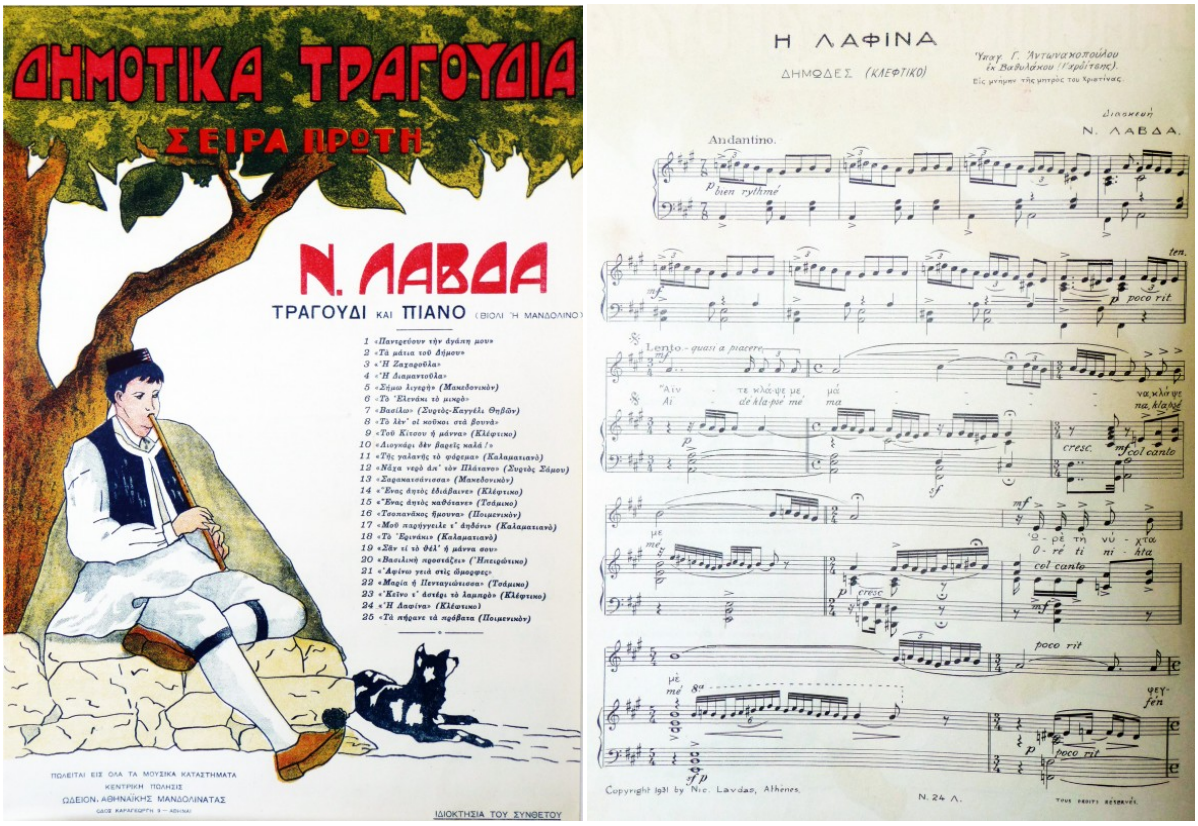
Το δημοτικό τραγούδι είναι αναμφισβήτητα συνυφασμένο με τη μουσική του Γιάννη Κωνσταντινίδη. Ο συνθέτης, που βίωσε εκ του σύνεγγυς την ευρωπαϊκή πρωτοπορία της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης μαζί με τον Νίκο Σκαλκώτα και δραστηριοποιήθηκε στον χώρο της ελαφριάς μουσικής με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης, από το 1931, οπότε εγκαταστάθηκε οριστικά στην Αθήνα, εργάσθηκε συστηματικά πάνω στο θέμα της επεξεργασίας του δημοτικού τραγουδιού.[62] Στην ευρεία εργογραφία του που σχετίζεται με το δημοτικό τραγούδι, ξεχωριστή θέση κατέχει η συλλογή *20 τραγούδια του ελληνικού λαού, για φωνή και πιάνο*, που εκδόθηκε σε τέσσερα τεύχη, από το 1937 έως το 1947. Οι μελωδίες της συλλογής προέρχονται είτε από μνήμες και προσωπικά του βιώματα (κυρίως από την Σμύρνη, τη γενέτειρά του, και τα παράλια της Μικράς Ασίας, όπου άκουγε από μικρό παιδί μελωδίες όπως, ενδεικτικά, τις «Δεν είν' αυγή να σηκωθώ», «Τα ματάκια σου τα μαύρα», «Το Ερηνάκι», «Μα τί το θέλ' η μάννα σου» και «Απόψε τα μεσάνυχτα») είτε από διάφορες συλλογές, όπως αυτές του Παχτίκου και του S. Baud Bovy.

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης προβάλλει ανάγλυφα τα αυθεντικά θέματα των μελωδιών πάνω σε μια ρέουσα φινετσάτη συνοδεία που πηγάζει από την ιδιάζουσα τροπικότητά τους, η οποία εμπλουτίζεται με ιδιαίτερα ρυθμικομελωδικά μοτίβα του μέλους, διαβατικές νότες και ποικίλματα, μια τεχνική που παραπέμπει έμμεσα στους λαϊκούς οργανοπαίχτες.

[62] Βλ. αναλυτικά Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, University Studio Press (Βιβλιοθήκη Μουσικολογίας 4), Θεσσαλονίκη 2010.

4.6. Νικόλαος Λάβδας, *Δημοτικά τραγούδια – Σειρά πρώτη*, Ωδείο Αθηναϊκής Μανδολινάτας, Αθήνα 1929-1931

Συμπιλήματα των εναρμονίσεων του Νικολάου Λάβδα (1879-1940)[63] συναντάμε στις εκδόσεις του Ζαχαρία Μακρή και του περιοδικού *Μουσική Επιθεώρησις*, ενώ από το 1929 μέχρι το 1931, μέσω της Αθηναϊκής Μανδολινάτας, εξέδωσε μία πλήρη σειρά 25 δημοτικών τραγουδιών, τα οποία εναρμόνισε και διασκεύασε για φωνή και πιάνο (βιολί ή μαντολίνο).[64] Στις παρτιτούρες του, ο Λάβδας ενίοτε αναφέρεται στις πηγές απ' όπου κατέγραψε τα τραγούδια καθώς και στις πρώτες εκτελέσεις αυτών. Η συνοδεία είναι απλή και συνήθως διπλασιάζει τη φωνητική γραμμή. Σε πολλά τραγούδια, η φωνητική γραμμή είναι φορτωμένη με καλλωπισμούς προκειμένου να αποδώσει όσο το δυνατόν πιο πιστά τους ιδιόμορφους λαρυγγισμούς του δημοτικού μέλους – όπως π.χ. στο κλέφτικο δημώδες «Η Λαφίνα».



Εικόνα 9: Η πρώτη σειρά με τα 25 *Δημοτικά τραγούδια* του Νικολάου Λάβδα και ένα μέρος της παρτιτούρας από την «Λαφίνα»

4.7. Άλλες συλλογές

Την περίοδο από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 μέχρι τα μέσα εκείνης του 1930, η απήχηση του κοινού στις διασκευές δημοτικών τραγουδιών φαίνεται και από άλλες εκδόσεις, όπως, ενδεικτικά, τις ακόλουθες:

α) Θεόδωρος Χρ. Παπασπυρόπουλος, *Δημοτικά τραγούδια, κατάλληλα δια συναυλίας και εκπομπάς από ραδιόφωνο – Τεύχος πρώτον*, εκδόσεις Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα [χ.χ.]. Ο βαρύτονος Θεόδωρος Χρ. Παπασπυρόπουλος (1896-1961) δραστηριοποιήθηκε πολύ

[63] Ο Νικόλαος Λάβδας, μετά την ίδρυση της Αθηναϊκής Μαντολινάτας το 1900, εμφανίσθηκε σε πλήθος συναυλιών στην Ελλάδα και το εξωτερικό, αποσπώντας διεθνή βραβεία. Με την εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών ασχολήθηκε από τις αρχές του 20ού αιώνα.

[64] Συμεωνίδου, ό.π., σ. 220.

δυναμικά στην εναρμόνιση και διασκευή δημοτικών τραγουδιών και ελληνικών χορών για φωνή και πιάνο. Ηχογράφησε πάρα πολλά εναρμονισμένα δημοτικά τραγούδια στο ραδιόφωνο, ενώ πολλές από τις διασκευές του εκδόθηκαν από τους μουσικούς εκδοτικούς οίκους Κωνσταντινίδη, Γαϊτάνου, Σταρρ και Σιδέρη.

β) *Είκοσι δημοτικά τραγούδια δια τραγούδι και πιάνο, βιολί ή μανδολίνο*, σε επεξεργασία Αλέκου Αλβέρτη, εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα [χ.χ.].

γ) *Ελληνικοί χοροί και δημώδη τραγούδια δια πιάνο, άσμα, μανδολίνον ή βιολί*, σε διασκευή Νικολάου Ξανθόπουλου, εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1930.

δ) Αργύριος Νικ. Ανδρεόπουλος, *Ελληνικοί χοροί και δημοτικά τραγούδια*, εκδ. Οδυσ. Θεοδωρίδου, Θεσσαλονίκη 1932.

5. Από τα μέσα του 20ού αιώνα και μετά

Την περίοδο αυτή συναντάμε τις τελευταίες εκδόσεις του είδους, οι οποίες αποτελούν αναδιατυπώσεις των προηγουμένων, χωρίς ιδιαίτερη πρωτοτυπία στο ζήτημα της εναρμόνισης ή διασκευής.

5.1. Μιχάλης Βούρτσης, *10 δημοτικά τραγούδια*, Γρ. Κωνσταντινίδης, Αθήνα 1948

Ο Μιχάλης Βούρτσης (1908-1983), ως συνθέτης νεώτερης γενιάς της Εθνικής Σχολής, ασχολήθηκε επισταμένα με το δημοτικό τραγούδι και εμπνεύσθηκε από αυτό.[65] Το 1948 κυκλοφόρησε από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Κωνσταντινίδη μία συλλογή του με δέκα δημοτικά τραγούδια σε επεξεργασία για φωνή και πιάνο, όπου είναι εμφανείς οι επιρροές από τον μέντορά του Μανώλη Καλομοίρη, δίπλα στον οποίο μελέτησε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Εθνικό Ωδείο.

5.2. Γρηγόρης Κωνσταντινίδης, *30 ελληνικοί χοροί και τραγούδια*, Γρ. Κωνσταντινίδης – Γ. Νικολαΐδης, Αθήνα 1954

Ο πολυσχιδής συνθέτης και πιανίστας Γρηγόρης Κωνσταντινίδης (1890-1979), παράλληλα με την ενασχόλησή του με το μουσικό θέατρο και τον κινηματογράφο (έγραψε μουσική για περίπου 80 έργα: οπερέτες, επιθεωρήσεις και μουσικές κωμωδίες), ασχολήθηκε σοβαρά και με το δημοτικό τραγούδι.[66] Το 1954 εξέδωσε τη συλλογή του *30 ελληνικοί χοροί και τραγούδια*, σε μεταγραφή και εναρμόνιση δική του, για φωνή και πιάνο, από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Κωνσταντινίδη – Νικολαΐδη, αφιερωμένη στον Μανώλη Καλομοίρη. Στη συνέχεια μετέγραψε και άλλα δημώδη άσματα που κυκλοφόρησαν σε μεμονωμένα τεύχη στη σειρά *Ελληνικοί χοροί και δημώδη τραγούδια*.

5.3. Τρεις αξιόλογες εκδόσεις

Στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα κυκλοφόρησαν τρεις αξιόλογες συλλογές ελλήνων συνθετών για τραγούδι και πιάνο, όπου, εκτός από τα τραγούδια σε ποίηση επιφανών ελλήνων ποιητών, συμπεριλαμβάνονται και μερικές διασκευές δημοτικών τραγουδιών:

α) *Ελληνικά τραγούδια / Griechische Lieder / Mélodies Grecques, τραγούδι και πιάνο / Gesang und Klavier / Chant et piano*, Ένωσις Ελλήνων Μουσουργών – Universal Edition, Wien 1960. Στη συλλογή αυτή, την οποία προλογίζει ο Φοίβος Ανωγειανάκης, τέσσερα από τα 27 τραγούδια αποτελούν γνωστές διασκευές δημοτικών τραγουδιών από επιφανείς έλληνες συνθέτες: «Μη με δέρνεις μάνα» (ροδίτικο δημοτικό) από τον Νίκο

[65] Το όνομά του Μιχάλη Βούρτση συνδέεται άρρηκτα με το χορωδιακό τραγούδι, καθώς από το 1933 ανέλαβε τη διδασκαλία της χορωδίας στο Εθνικό Ωδείο του Μανώλη Καλομοίρη, ενώ για πάνω από τριάντα χρόνια (1944-1977) διετέλεσε διευθυντής χορωδίας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.

[66] Κωνστάντζος, Ταμβάκος & Τρικούπης, ό.π., σ. 180-183.

Σκαλκώτα (1904-1949),[67] «Ο Λύγκος» από τον Στέφανο Βαλτετσιώτη (1876-1975), «Ο Βασιλιάς και η Ζερβοπούλα» από τον Ανδρέα Νεζερίτη (1897-1980) και «Νανούρισμα» από τον Αντίοχο Ευαγγελάτο (1903-1981).

β) *25 ελληνικά τραγούδια για τραγούδι και πιάνο*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων / Μουσικαί Εκδόσεις, Αθήναι 1967. Στη συλλογή αυτή συγκαταλέγονται τρία δημοτικά τραγούδια: «Βοσκός κι' αηδόνι» σε μουσική Διονυσίου Βισβάρδη, «Μοιρολόι» (στίχοι από κεφαλλονίτικο μοιρολόι) σε μουσική Γιάννη Κωνσταντινίδη και «Ντούρου-ντούρου» (στίχοι από κρητικό δημοτικό τραγούδι) σε μουσική Κώστα Σφακιανάκη.

γ) *Τραγούδια ελλήνων συνθετών για φωνή και πιάνο*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών / Μουσικαί Εκδόσεις, Αθήναι 1983. Στη συλλογή αυτή εντοπίζουμε μόνο δύο δημοτικά τραγούδια: «Γιαρούμπι» σε μουσική Μενέλαου Παλλάντιου και «Νανούρισμα» σε μουσική Κώστα Χαραλαμπίδη.

* * *

Αφιερώνεται στην μνήμη του αγαπητού
φίλου και συναδέλφου μουσικολόγου
Δρ. Γεωργίου Κωνστάντζου,
του οποίου η συμβολή υπήρξε
καθοριστική στην έρευνά μου

[67] Από τον εκδοτικό οίκο Κωνσταντινίδη είχε επίσης τυπωθεί το 1946 το δημοτικό τραγούδι «Η Λαφίνα» σε εναρμόνιση και επεξεργασία του Νίκου Σκαλκώτα.

Variationen über ein anatolisches Volkslied (1982) του Carlo Domeniconi: διασκευή ασίκικου τραγουδιού και η πρόσληψή του από το ελληνικό κοινό εκατό χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή

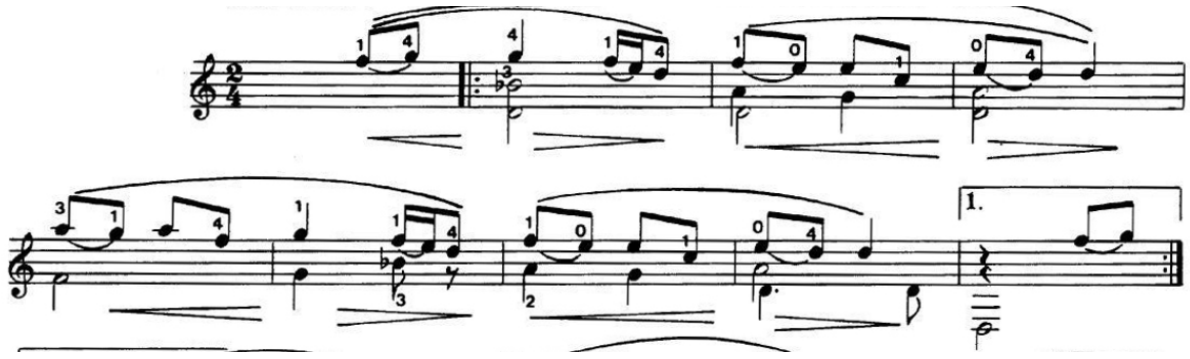
Ιωάννης Ανδρόνογλου

Carlo Domeniconi (γεν. 1947): ***Παραλλαγές επάνω σε ένα λαϊκό τραγούδι της Ανατολής***

Ο Carlo Domeniconi σπούδασε κιθάρα στο Ωδείο Rossini του Πέζαρο υπό την καθοδήγηση του Lenzi Mozzani και σύνθεση στην Ακαδημία του Βερολίνου με καθηγητή τον Friedrich Hartig. Το ενδιαφέρον του στράφηκε στις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής και η έντονη παρουσία τούρκων μεταναστών στο Βερολίνο κατά τη δεκαετία του 1970 τον οδήγησε στην ενασχόληση με τη δημώδη τουρκική μουσική παράδοση (Harries, 2014: 2). Το 1977, εξάλλου, ξεκίνησε τη συνεργασία του ως καθηγητής κιθάρας με το Ωδείο της Κωνσταντινούπολης, εγκαινιάζοντας μάλιστα τη διδασκαλία του οργάνου αυτού στο πρόγραμμα σπουδών του συγκεκριμένου ωδείου.

Το 1982 συνθέτει το έργο *Variationen über ein anatolisches Volkslied* (*Παραλλαγές επάνω σε ένα λαϊκό τραγούδι της Ανατολής*), το οποίο εκδίδεται το 1984 από την Bote & Bock στο Βερολίνο. Σκοπό του Domeniconi σε αυτό, όπως και στο σύνολο των έργων του αυτής της υφής, δεν αποτελεί η ανάδειξη της αυθεντικότητας του μουσικού είδους που χρησιμοποιεί, αλλά η εμπλοκή στοιχείων της εκάστοτε μουσικής παράδοσης με το δικό του συνθετικό ύφος (Harries, 2014: xiii). Το συγκεκριμένο έργο, όπως αναφέρει ο Harries (2014: 66), «δεν αποτελεί μόνον απόδειξη της προτίμησης του Domeniconi για την τουρκική μουσική αλλά και μια κατάθεση της ικανότητάς του να παράγει δημοφιλή έργα που έλκουν την επιρροή τους από τη συγκεκριμένη μουσική παράδοση».

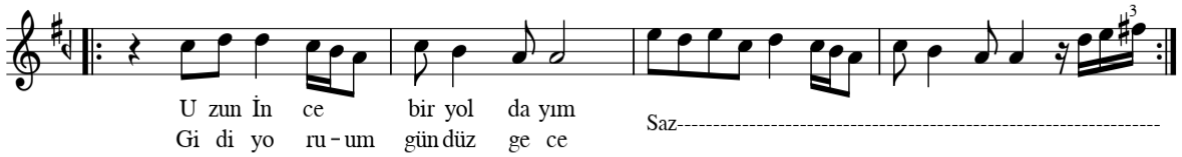
Το έργο αποτελείται από επτά ενότητες (θέμα, πέντε παραλλαγές και finale) και στην πρώτη από αυτές ο συνθέτης παραθέτει αυτούσιο το θέμα ενός τραγουδιού του ασίκη λαϊκού τραγουδιστή Âşık Veysel Şatıroğlu, του «πιο δυναμικ[ού] και γνήσιο[υ] αντιπρόσωπο[υ] της τουρκικής λαϊκής ποίησης στον 20ό αιώνα» (Κοροβίνης, 2003: 82). Το τραγούδι τιτλοφορείται *Uzun ince bir yoldayim* (*Είμαι σ' έναν μακρύ και στενό δρόμο*).



Παράδειγμα 1: Carlo Domeniconi, *Variationen über ein anatolisches Volkslied*, Thema, μ. 1-8

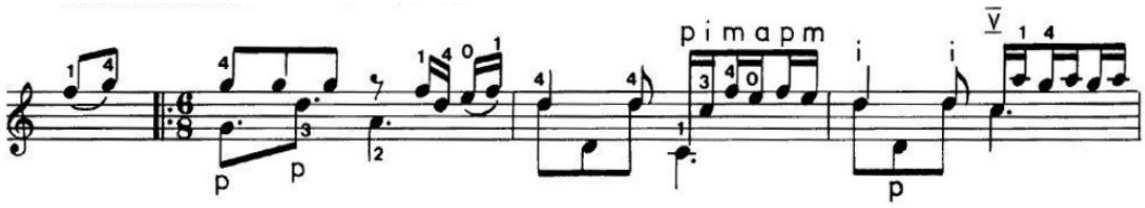
Οι πρώτες πέντε παραλλαγές διατηρούν χαρακτηριστικά τον δώριο τρόπο (αιολικό σύμφωνα με τη θεώρηση του Harries, αλλά σε όλο το έργο ο έκτος φθόγγος της κλίμακας εμφανίζεται σε διάστημα έκτης μεγάλης και μόνο σε καθοδική πορεία και ως έλξη στον πέμπτο φθόγγο παρουσιάζεται σε διάστημα έκτης μικρής) και τη διμερή δομή του θέματος (Harries, 2014: 82). Η τελευταία ενότητα, όπου και εκεί δημιουργούνται άλλες πέντε εσωτερικές παραλλαγές, βασισμένες στις προηγούμενες αυτοτελείς παραλλαγές (Harries, 2014: 83), κλείνει με αυτούσιο – και πάλι – το θέμα.

Το πρωτότυπο λαϊκό τραγούδι είναι γραμμένο στο μακάμ «Ουσάκ» [uṣṣâk] (Μαυροειδής, 1999: 64) – «το κατ' εξοχήν τουρκικό μακάμ» (Μαυροειδής, 1999: 231) – και το έργο του Domeniconi προσαρμόζεται με δυτικούς όρους σε δώριο τρόπο (εκλείπει ο βαρυμένος δεύτερος φθόγγος της μελωδικής κλίμακας του συγκεκριμένου μακάμ). Σημειώνουμε ότι τα μακάμ είναι οι μουσικοί τρόποι Αράβων και Τούρκων.



Παράδειγμα 2: Âşık Veysel, *Uzun ince bir yoldayim*, μ. 15-18

Από τις πέντε παραλλαγές, η πρώτη, η τρίτη και η πέμπτη καταδεικνύουν την ικανότητα διατήρησης μιας ισορροπίας μεταξύ της τουρκικής παράδοσης και της καινοτομίας από τον Domeniconi, ενώ η δεύτερη και η τέταρτη προβάλλουν περισσότερο τις δυτικές συνθετικές τεχνικές της αρμονίας και της αντίστιξης (Harries, 2014: 83). Στο finale, το θέμα «τοποθετείται σε ένα εντελώς σύγχρονο συνθετικό πλαίσιο», σύμφωνα με τον Harries (2014: 83), με κύριο χαρακτηριστικό τις συγχορδίες από τέταρτες. Έτσι, ενώ στις πέντε παραλλαγές η μουσική κατασκευή παραπέμπει εμμέσως στο σάζι που συνοδεύει το τραγούδι στην πρωτότυπη μορφή του, η τελευταία ενότητα ξεχωρίζει για τη σύγχρονη συνθετική της επεξεργασία (Harries, 2014: 93). Άμεσες αναφορές στο σάζι, σε επίπεδο πρακτικής της εκτέλεσης, υφίστανται στην τρίτη και την πέμπτη παραλλαγή, όπως και στο finale, όπου εφαρμόζονται οι τεχνικές çarpma [ανιόντες δεμένοι φθόγγοι σε γειτονικές χορδές] και çekme [κατιόντες δεμένοι φθόγγοι σε γειτονικές χορδές] (Çoğulu, 2014: 9).



Παράδειγμα 3: Carlo Domeniconi, *Variationen über ein anatolisches Volkslied*, Variation III, μ. 1-3

Εν τέλει, η σύνδεση δύο μη συναφών μουσικών ειδών, της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής και της έντεχνης δυτικής μουσικής, από τον Domeniconi στο συγκεκριμένο έργο αναδεικνύει το ιδεώδες του συνθέτη περί της ανάμειξης μουσικών ειδών προκειμένου να δημιουργηθεί Νέα Μουσική (Harries, 2014: 94).

Ποια η σχέση των ασίκικων τραγουδιών με την ελληνική και, πιο συγκεκριμένα, τη μικρασιατική δημώδη μουσική παράδοση;

Σύμφωνα με τον Κοροβίνη (2003: 15), «ο ασίκης είναι ο περιπλανώμενος λαϊκός καλλιτέχνης της τουρκικής Ανατολής, που με τις ιδιότητες του μουσικού, του ποιητή και του τραγουδιστή ερμηνεύει τα τραγούδια που του δίδαξε η παράδοση ή με βάση την παράδοση αυτοσχεδιάζει καινούρια». Το σάζι – «κυρίαρχο όργανο της τουρκικής λαϊκής μουσικής» (Κοροβίνης, 2003: 62) – αποτελεί τον «αχώριστο σύντροφο» (Κοροβίνης, 2003: 15) του ασίκη. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα ασίκικα τραγούδια χαρακτηρίζονται από «αρμονική συσχέτιση ποιήματος και μελωδίας» και απόλυτο σεβασμό των παραδοσιακών μουσικών δρόμων-μακάμ» (Κοροβίνης, 2003: 15).

Οι ασίκηδες προέρχονται από φτωχές τάξεις – πλούσιες, όμως, σε «αισθήματα και όνειρα» (Κοροβίνης, 2003: 18) – όπως και διάφορες φυλές του τουρκικού λαού (Κούρδοι, Τουρκμένιοι, Πέρσες, Ιρακινοί, Τούρκοι). Χαρακτηριστικά του θρησκευτικού και φιλοσοφικού τους υποβάθρου αποτελούν η ελευθερία που ρέπει σχεδόν προς την αθεΐα, η αποστροφή προς τις κοινωνικο-θρησκευτικές προκαταλήψεις, η διατήρηση στοιχείων της προϊσλαμικής σαμανιστικής θρησκείας, της μαγείας, «της ελευθεριότητας και του πανανθρωπισμού» (Κοροβίνης, 2003: 18).

Στα τραγούδια τους υμνούν τον έρωτα, τη φιλία, τη φύση, την κοινωνική δικαιοσύνη, την ταπεινότητα, τον ηρωισμό κ.ά. Μάλιστα, το στοιχείο του κοινωνικού προβληματισμού σε επίπεδο «χαστουκιού στο πρόσωπο της εξουσίας» (Κοροβίνης, 2003: 21) που εμπεριείχαν πολλά από τα τραγούδια τους προκαλούσε τον φόβο των αρχόντων. Τα τραγούδια αυτά χρησιμοποιήθηκαν επίσης σε κοινωνικούς αγώνες / διαδηλώσεις πολύ μεταγενέστερα και ειδικότερα από το 1963, ήτοι με την άνοδο του Εργατικού Κόμματος στην Τουρκία, και εντεύθεν (Κοροβίνης, 2003: 80). «Το σάζι έγινε σύμβολο της μαχόμενης διανόησης και η λαϊκοδημοτική μουσική και τα τραγούδια της υιοθετήθηκαν από την Αριστερά», όπως σημειώνει ο Κοροβίνης (2003: 80).

Οι ασίκηδες, λοιπόν, αποτελούν περιοδεύοντες καλλιτέχνες που με συνοδεία σαζιού ερμηνεύουν λαϊκά τραγούδια όπως και δικά τους. Η δράση τους έχει κοινά στοιχεία με τους προ-ομηρικούς ραψωδούς, τους τροβαδούρους της μεσαιωνικής Ευρώπης, τους τσιγγάνους, καθώς και τους λυράρηδες της Κρήτης – «συνεχιστές αλλά και ανανεωτές της κρητικής μαντινάδας» (Κοροβίνης, 2003: 17) – και τους ρεμπέτες, οι οποίοι όμως δεν διέπονταν από το χαρακτηριστικό της περιήγησης.

Τα ασίκικα τούρκικα τραγούδια ανήκαν στη μουσική παράδοση της δυτικής Μικρασίας και, συνεπώς, στο ρεπερτόριο των ελληνικών πληθυσμών· ήταν όμως λαϊκά τραγούδια επώνυμων δημιουργών, σε αντίθεση με τα δικά μας δημοτικά τραγούδια. Όπως αναφέρει ο Κοντάρας (2015), «αν μπορούσαμε να βρεθούμε ξαφνικά με τη μηχανή του χρόνου στη Δυτική Μικρασία του 1900, θα ακούγαμε […] ασίκικα τούρκικα τραγούδια και ντερτιλίδικα σμυρναίικα μινοράκια». Ο Baud-Bovy (1996: 65), επίσης, αποτυπώνει τη μουσική κατάσταση στη Μικρασία και ιδιαίτερα στη Σμύρνη ευκρινώς: «Πριν από δύο αιώνες, στη Σμύρνη συγχωνεύονταν μουσικές φερμένες από παντού». Άλλωστε, όπως ο ίδιος και πάλι σημειώνει, «στη μουσική δεν υπάρχουν πατροπαράδοτα μίση» (Baud-Bovy, 1996: 41). Επιχειρώντας μιαν επιδερμική κοινωνιολογική προσέγγιση, ο Κοντάρας (2015) σημειώνει ότι οι τούρκικες μελωδίες προτιμούνταν από την κατώτερη τάξη (μπάσσο ράγκο), κάτι που συνάδει με τη στάση των ίδιων των ασίκιδων και το περιεχόμενο των ασίκικων τραγουδιών. Έτσι, αυτοί οι λαϊκοί διανοούμενοι ανέπτυξαν στενή σχέση με τα λαϊκά στρώματα και τραγουδούσαν για μια δίκαιη κοινωνία. Αντίθετα, η αριστοκρατία προτιμούσε την δυτικότροπη μουσική περισσότερο, παρά τα δημιουργήματα του λαϊκού πολιτισμού (Κοροβίνης, 2003: 74).

Πώς ανταποκρίνεται το συγκεκριμένο έργο στο σημερινό μεταμοντέρνο συνθετικό πλαίσιο;

Η έλευση της δεκαετίας του 1970 κομίζει το νέο, τότε, αισθητικό ύφος του – αμερικανικής προελεύσεως – Μεταμοντερνισμού (Jameson, 1999: 39). Η διαφορά του με το αμέσως προηγούμενο αισθητικό ύφος του Μοντερνισμού έγκειται στο ότι ενώ ο Μοντερνισμός «αντιτίθετο σε ό,τι είχε να κάνει με το παρελθόν, ο Μεταμοντερνισμός φαίνεται να αποτελεί μια διαλεκτική συνθετική διαδικασία χρησιμοποίησης των επιτευγμάτων του Μοντερνισμού […], χρησιμοποιώντας όμως στοιχεία από το παρελθόν και την Παράδοση» (Ανδρόνογλου, 2020: 60). Μουσικά, λαμβάνει χώρα μια επιστροφή στην τονικότητα ως σταθερό εκφραστικό μέσο, ενώ, από θεωρητική άποψη, ο μεταμοντερνισμός αποτελεί «πολιτιστική και βιωματική τομή» καθώς και κάτι «περισσότερο μοντέρνο από τον μοντερνισμό», σύμφωνα με τον Jameson (1999: 16 και 119).

Η σύνθεση έργων για κιθάρα δεν διέφυγε από την επίδραση του Μεταμοντερνισμού κατά τη δεκαετία του 1970 και έπειτα· αντίθετα, μέσω της μουσικής δημιουργίας για κιθάρα κορυφαίων συνθετών, ο Μεταμοντερνισμός καθίσταται «παγκόσμια τάση» (Ανδρόνογλου, 2020: 68) και σε αυτό το καλλιτεχνικό πεδίο: ο Alberto Ginastera, ο Leo Brouwer, ο Roland Dyens αποτελούν τρανά σχετικά παραδείγματα. Ανάμεσα σε αυτούς τοποθετείται και ο Ιταλός Carlo Domeniconi (Ανδρόνογλου, 2020: 68), καθώς το ύφος σύνθεσης και τα μουσικά στοιχεία που χρησιμοποιεί, όπως αυτά παρατέθηκαν παραπάνω, συμφωνούν με το πνεύμα του Μεταμοντερνισμού. Ο ίδιος θεωρεί ότι η τέχνη της μουσικής σύνθεσης μπορεί να αναπτυχθεί διαμέσου της συνάντησης των μουσικών παραδόσεων του κόσμου σε έναν παγκόσμιο ήχο (Harries, 2014: vii). Σε αυτό το σημείο υπεισέρχεται η έννοια της παγκοσμιοποίησης που εμπεριέχεται στο πνεύμα του Μεταμοντερνισμού – ο Jameson (1999: 100) ορίζει τον Μεταμοντερνισμό ως «κοσμικό χώρο του πολυεθνικού κεφαλαίου».

Παρουσία του έργου στο ελληνικό κιθαριστικό γίγνεσθαι

Ο David Russell ερμήνευσε για πρώτη φορά το συγκεκριμένο έργο στον ελλαδικό χώρο, και ειδικότερα στο Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου, «στις αρχές της δεκαετίας του ’80», σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του ιδρυτή και υπεύθυνου του φεστιβάλ, Κώστα Κοτσιώλη (2022). Ας σημειωθεί ότι ο Russell, σύμφωνα με τον Domeniconi, υπήρξε ο πρώτος κιθαριστής που έκανε γνωστό το υπό πραγμάτευση έργο σε όλο τον κόσμο, όπως και το *Koyunbaba Suite*, op. 19, του ιδίου (Harries, 2014: 8). Από εκεί και ύστερα, το έργο ερμηνεύτηκε από έλληνες κιθαριστές σε ρεσιτάλ τους στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου ή σε συμμετοχές τους στον διαγωνισμό κιθάρας που διεξάγεται και πάλι στο πλαίσιο του ίδιου φεστιβάλ.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαδικτυακή παρουσία του έργου στο Youtube, όπως και σε δισκογραφικό επίπεδο, ερμηνευμένου από έλληνες κιθαριστές. Η πρώτη βιντεοσκοπημένη ερμηνεία του έργου που έχει αναρτηθεί στο Youtube, σε πανελλήνιο αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο, ανήκει στον Ιωάννη Ανδρόνογλου: η δημοσιοποίηση του συγκεκριμένου βίντεο έγινε στις 11 Φεβρουαρίου 2008 (Andronoglou, 2008) και προέρχεται από συναυλία που διεξήχθη στο Αμφιθέατρο του Πανεπιστημίου Μακεδονίας το προηγούμενο έτος. Ακολουθεί, με διαφορά λίγων μηνών, η δημοσιοποίηση βίντεο με ερμηνευτή τον κιθαριστή Γιώργο Νούση· πρόκειται για ιδιωτική βιντεοσκόπηση. Έκτοτε, ακολούθησαν επίσης κιθαριστές της αλλοδαπής, όπως ο Uros Janicijevic (πριν από δεκατρία έτη), ο Aniello Desiderio (πριν από δώδεκα έτη), ο Mesut Ogden (πριν από δέκα έτη), καθώς και άλλοι έλληνες κιθαριστές, όπως ο Ιάσωνας Μικρώνης (πριν από έντεκα έτη) και ο Ιωάννης Ανδριανόπουλος (πριν από έξι έτη). Όσον αφορά τους

έλληνες κιθαριστές, η ανάρτηση του Ιωάννη Ανδρόνογλου είχε φτάσει τις 28.432 θεάσεις στις 20 Νοεμβρίου 2022, με δεύτερη την δημοσίευση του Γιώργου Νούση με 17.599 θεάσεις. Ο συνολικός αριθμός θεάσεων όπως και τα σχόλια των ελλήνων θεατών μαρτυρούν τον βαθμό πρόσληψης του συγκεκριμένου έργου ειδικά από το ελληνικό κοινό. Δισκογραφικά, στην Ελλάδα το έργο αποτυπώθηκε από τον κιθαριστή Γιώργο Τοσσικιάν στον προσωπικό του δίσκο *Mosaic* (Motivo, GT 1067).

Ποια η επίδραση του μικρασιατικού ελληνισμού στην αποδοχή του συγκεκριμένου ακροάματος;

Οι πρόσφυγες της Μικρασιατικής Καταστροφής επέφεραν σημαντικές αλλαγές στο ελληνικό κράτος με την έλευσή τους. Αυτές οι αλλαγές αφορούσαν και τον πολιτισμό της Ελλάδος, καθώς τον εμπλούτισαν με στοιχεία από τις πατρίδες τους και, όπως σημειώνουν οι Βερέμης και Κολιόπουλος (2006: 179), έφεραν στο «βαλκανικό και "μωραΐτικο" εθνικό κράτος των Ελλήνων μνήμες από το ανατολικό και αυτοκρατορικό παρελθόν του».

Ειδικότερα για τη μουσική δημιουργία και την πρόσληψή της, ο Καμούζης (2016) σημειώνει: «Η μουσική και το τραγούδι μετέδωσαν σε άλλες πληθυσμιακές, μη προσφυγικές ομάδες, καθώς και στις επόμενες γενιές, το αίσθημα της απώλειας, της νοσταλγίας και της προσφυγιάς που προξένησε η Καταστροφή του 1922». Αυτό το γεγονός σημειώθηκε κατά την δεκαετία του 1930 με το μεσοπολεμικό λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι, που δημιουργήθηκε από τους πρόσφυγες και διαδόθηκε λόγω της εμφάνισης του φωνογράφου (Καμούζης, 2016).

Μέσω των ρεμπέτικων τραγουδιών, ως απογόνων των μικρασιάτικων, πραγματοποιήθηκε χαρακτηριστικά η συγχώνευση ανατολίτικων και δυτικών στοιχείων, αφότου ήρθη η απαγόρευσή τους και νομιμοποιήθηκαν μουσικοαισθητικά από τους Ανωγειανάκη και Χατζιδάκι (Baud-Bovy, 1996). Οι Θεοδωράκης και Κοντογιώργης (2008: 44) θεωρούν ότι το σημερινό λαϊκό τραγούδι συνδέεται με τη βυζαντινή μουσική παράδοση μέσω των λαϊκών συνθετών, δηλαδή των ρεμπετών που «ήταν επηρεασμένοι από την τουρκική κυρίως μουσική». Ωστόσο, και η οθωμανική μουσική, σύμφωνα με τον Κοροβίνη (2003: 62), «είναι βαθιά επηρεασμένη από τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική». Επομένως, αναφερόμαστε σε συγκοινωνούντα μουσικά δοχεία. Ο Σκούλιος (2014: 103) σημειώνει: «Η πλειονότητα των μουσικών ιδιωμάτων που απαντούν στον ελλαδικό χώρο διατηρεί μια στενή συγγένεια με τις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής. Η συγγένεια αυτή οφείλεται, ως γνωστόν, σε μία μακραίωνη και πολυσύνθετη διαδικασία αλληλεπιδράσεων και ανταλλαγών, που συντελείται από την αρχαία εποχή και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας».

Κατά τη δεκαετία του 1970 το συγκεκριμένο μουσικό ζήτημα αναζωπυρώνεται, καθώς δημιουργοί όπως ο Απόστολος Καλδάρας με τον δίσκο *Μικρά Ασία* (1972) σε στίχους του Πυθαγόρα, ο Δήμος Μούτσης με τον δίσκο *Άγιος Φεβρουάριος* (1972) σε στίχους του Μάνου Ελευθερίου, ο Σταύρος Ξαρχάκος με το *Ρεμπέτικο* (1983) από την ομώνυμη ταινία του Κώστα Φέρρη σε στίχους του Νίκου Γκάτσου και ο Διονύσης Σαββόπουλος με το τραγούδι «Ζεϊμπέκικο» από τον δίσκο *Βρώμικο Ψωμί* (1972) επαναφέρουν το θέμα του ξεριζωμού, της προσφυγιάς και των χαμένων πατρίδων (Καμούζης, 2016). Σε αυτούς προστίθεται ο Γιάννης Μαρκόπουλος ήδη από το πρώτο του δισκογραφικό εγχείρημα, αφού στον δίσκο *Χρονικό* (1970) περιλαμβάνονται τα τραγούδια «Στους χρόνους της Καταστροφής (1922)» και «Στη Νέα Σμύρνη μια γριά», ενώ στον τρίτο του δίσκο, *Ιθαγένεια* (1972), περιλαμβάνεται το «Χίλια μύρια κύματα»· αυτά, μαζί με τον δεύτερό του δίσκο, *Ριζίτικα* (1971), αποτελούν το ηχητικό υλικό που ο συνθέτης καταθέτει προς απόδειξη της θεώρησής του που τιτλοφορείται «επιστροφή

στις ρίζες» και την οποία ο ίδιος ορίζει ως «σχεδιασμό του μέλλοντος, με στοιχεία από άφθαρτες πηγές της ζωντανής μας παράδοσης, σε συνδυασμό με επιλεγμένες σύγχρονες πληροφορίες τέχνης» (Στουπάκης, όπως αναφέρεται στο: Ανδρόνογλου, 2020: 70). Ο Θεοδωράκης, επίσης, συνθέτει τον κύκλο τραγουδιών *Ασίκικο πουλάκι*, που κυκλοφορεί σε δίσκο το 1996, με μουσικές αναφορές στην μικρασιατική μουσική παράδοση (όπου συμπεριλαμβάνει και τα ασίκικα τραγούδια) προς τιμήν της μητέρας του που είχε την καταγωγή της από τη Μικρά Ασία.

Στον χώρο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας, το υπόβαθρο υφίσταται από τα χρόνια της Εθνικής Σχολής Μουσικής με προεξάρχοντα τον Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962). Το μουσικό ιδεώδες του Καλομοίρη ακολούθησαν σύγχρονοί του όπως και μεταγενέστεροι συνθέτες: από αυτό το εγχείρημα δεν έλειψαν και συνθέτες από τη Θράκη και τη Μικρασία, όπως ο Πέτρος Πετρίδης από τη Νίγδη της Καππαδοκίας, ο Γεώργιος Πονηρίδης από τη Χαλκηδόνα του Βοσπόρου και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης από τη Σμύρνη, οι οποίοι «πλούτισαν τη νεοελληνική μουσική φιλολογία με έργα που βασίζονται στις δημώδεις παραδόσεις των τόπων καταγωγής τους» (Ανδρόνογλου, 2023: 49-50). Σύγχρονοί μας έλληνες συνθέτες καταπιάνονται επίσης δημιουργικά με το συγκεκριμένο ζήτημα: για παράδειγμα, ο Δημήτρης Σβυντρίδης ή ο Χρίστος Παπαγεωργίου, ο οποίος συνθέτει τον *Πυρρίχιο για ποντιακή λύρα και ορχήστρα*, αλλά και ο Ηλίας Παπαδόπουλος, που συνδυάζει την ποντιακή μουσική παράδοση με τη δημιουργική jazz και συνθετικές τεχνικές της μουσικής πρωτοπορίας (Ανδρόνογλου, 2023).

Εν κατακλείδι

Από όλα τα παραπάνω συνάγεται η επίδραση του μικρασιατικού Ελληνισμού στη νεότερη λαϊκή και έντεχνη ελληνική δημιουργία από το 1930 μέχρι και τις μέρες μας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός γενικότερου πνεύματος πρόσληψης έργων αυτής της υφής. Η αποδοχή του συγκεκριμένου έργου του Carlo Domeniconi όπως και ο αριθμός των θεάσεών του στον ιστότοπο Youtube καταδεικνύουν το γενικότερο αυτό πνεύμα αλλά και τοποθετούν την κιθάρα – ένα μουσικό όργανο που προέρχεται από την Ισπανία – στο κάδρο του νεοελληνικού πολιτισμού σε όλες του τις εκδοχές.

Όμως, το παραπάνω γεγονός αναδεικνύει και την ισχυρή αίσθηση μιας τοπικότητας μέσα στην ολοένα και αυξανόμενη επικράτηση των προϊόντων του δυτικού και, πιο συγκεκριμένα, του βορειοαμερικανικού πολιτισμού. Οι ασίκιδες και τα ασίκικα τραγούδια επιβιώνουν έως τις μέρες μας στην ηπειρωτική Τουρκία ως ανάχωμα στην «πολιτιστική αφαίμαξη των λαών που πραγματοποιείται με την "φολκλοροποίηση" και τη σταδιακή ύπουλη καταστροφή των αυθεντικών πολιτιστικών προϊόντων» (Κοροβίνης, 2003: 78). Στην Ελλάδα, το χρέος αυτό έχει αναλάβει η ελληνική δημώδης μουσική παράδοση, ιδωμένη πλέον από σύγχρονα μεταμοντέρνα μουσικά πρίσματα αλλά με ισχυρό στίγμα και ως επικαιροποιημένη ελληνική πρόταση (Ανδρόνογλου, 2020: 102).

Το υπό πραγμάτευση έργο, έχοντας ως θεματική βάση το ασίκικο τραγούδι του Âşık Veysel και στον βαθμό που αποδεικνύεται ότι τα ασίκικα τραγούδια αποτελούν, άμεσα ή έμμεσα, μέρος του ελληνικού δημώδους μουσικού πολιτισμού και ειδικότερα του μικρασιατικού – άλλωστε η λέξη ασίκης χρησιμοποιείται και από πολλούς έλληνες λογοτέχνες σε έργα τους με θεματική την παραδοσιακή κοινωνική ζωή των Ελλήνων (Κοροβίνης, 2003) – ενισχύει την προαναφερθείσα τοπικότητα και εμπερικλείεται στο πλαίσιο επιβίωσης της παράδοσης.

Βιβλιογραφία

Ιωάννης Ανδρόνογλου (2020), *Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ως πηγή έμπνευσης στη σύνθεση έργων για κιθάρα*, Αεράκης – Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι & Σείστρον, Ηράκλειο.

Ιωάννης Ανδρόνογλου (2023), «Οι μουσικές παραδόσεις των Ελλήνων της Θράκης, της Μικρασίας και του Πόντου: επιδράσεις στην έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία», *Culture – Journal of Culture in Tourism, Art and Education* 1/3, σ. 46-53.

Θάνος Βερέμης & Ιωάννης Κολιόπουλος (2006), *Ελλάς: Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.

Μίκης Θεοδωράκης & Γιώργος Κοντογιώργης (2008), *Ελληνικότητα και «διανόηση»*, Ιανός, Αθήνα.

Δημήτρης Καμούζης (2016), «Το τραύμα του ξεριζωμού: Η Μικρά Ασία, το 1922 και η προσφυγιά στις τέχνες και στα γράμματα», *Lifo* (https://www.lifo.gr/culture/arxaiologia/trayma-toy-xerizomoy-i-mikra-asia-1922-kai-i-prosfygia-stis-tehnes-kai-sta).

Θοδωρής Κοντάρας (2015), «Η μουσική παράδοση των μικρασιατικών παραλίων», *Mikrasiatis* (https://mikrasiatis.gr/moysiki-paradosi-mikrasiatikon-paralion).

Θωμάς Κοροβίνης (2003), *Οι ασίκηδες: εισαγωγή και ανθολογία της τούρκικης λαϊκής ποίησης από τον 13ο αιώνα μέχρι σήμερα*, Άγρας, Αθήνα.

Μάριος Μαυροειδής (1999), *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto Books, Αθήνα.

Μάρκος Σκούλιος (2014), «Τα ανατολικά Μακάμ και ο "ορθός" τρόπος *Ραστ*», *Πολυφωνία* 25, σ. 103-126.

Ioannis Andronoglou (2008), "I. Andronoglou performs Variationen uber ein anatolisches Volkslied (Carlo Domeniconi)", *Youtube* (https://www.youtube.com/watch?v=ukO_qAvJz6c).

Samuel Baud-Bovy (1996), *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο.

Tolgahan Çoğulu (2014), "Bağlama techniques in the classical guitar literature", *Soundboard* 40/1, σ. 8-11.

Carlo Domeniconi (1984), *Variationen über ein anatolisches Volkslied*, Bote & Bock, Berlin.

Colin Harries (2014), *The solo guitar music of Carlo Domeniconi: An exploration of the diverse influences*, M.A. Thesis, Waterford Institute of Technology.

Fredric Jameson (1999), *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα.

Âşık Veysel (χ.χ.), *Uzun ince bir yoldayim* [παρτιτούρα], *Makamstudio.com*.

Η παράδοση της διπλής φούγκας κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος και οι μεταπλάσεις της, με ιδιαίτερη αναφορά στα ισπανικά intentos

Αλέξανδρος Διονάτος

Η φούγκα – όπως και η διπλή φούγκα, ως επιμέρους έκφανσή της – αποτελεί μία από τις πιο κοινές συνθετικές πρακτικές της εποχής του μπαρόκ· με τη σταδιακή μετάβαση προς τον κλασικισμό, αν και φθίνουσα, η παράδοση της διπλής φούγκας παραμένει ενεργή και μεταπλάθεται, υποκείμενη στους όρους της νέας αισθητικής και των επιμέρους τοπικών παραδόσεων σύνθεσης. Στην παρούσα μελέτη παρουσιάζουμε τα ευρήματα της ανάλυσης ενός ρεπερτορίου 736 οργανικών και φωνητικών φουγκών από 90 συνθέτες γεννημένους μεταξύ του 1710 και του 1760, με έργα που έχουν συντεθεί μεταξύ του 1740 και του 1805.

Προκαταρκτικώς, είναι σημαντικό να διακριθεί ο όρος «διπλή φούγκα» από τον όρο «φούγκα με δύο θέματα». Παρ' ότι για τους θεωρητικούς του δεύτερου μισού του 18ου αιώνος αμφότεροι οι όροι θεωρούνται ακόμη ταυτόσημοι και δηλώνουν αδιακρίτως φούγκες οι οποίες εμπεριέχουν δύο θέματα, στο ρεπερτόριο οι όροι αυτοί πρακτικώς διαχωρίζονται: στη «φούγκα με δύο θέματα» και τα δύο αυτά θέματα εκτίθενται ταυτόχρονα από την έκθεση, ενώ στη «διπλή φούγκα» το δεύτερο θέμα εισάγεται αργότερα. Στην παρούσα μελέτη ασχολούμαστε με τη διπλή φούγκα υπό αυτήν την οπτική.

Σε αντίθεση με την εποχή του μπαρόκ, στην οποία απαντά σπάνια, η πρακτική της φούγκας με 2, 3 ή 4 θέματα γνωρίζει εντυπωσιακή άνθηση κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνος. Αντιθέτως, η συχνά καλλιεργούμενη στο μπαρόκ πρακτική της διπλής φούγκας φαίνεται πως φθίνει και – έως έναν βαθμό – μεταλλάσσεται. Πράγματι, στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνος μία στις τέσσερις φούγκες είναι με 2, 3 ή 4 θέματα, ενώ μόλις μία στις είκοσι είναι διπλή. Στο υπό ανάλυση ρεπερτόριο των 736 φουγκών συναντήσαμε μόνον 39 διπλές φούγκες, τρεις τριπλές και μία τετραπλή (βλ. Πίνακα 1).[1]

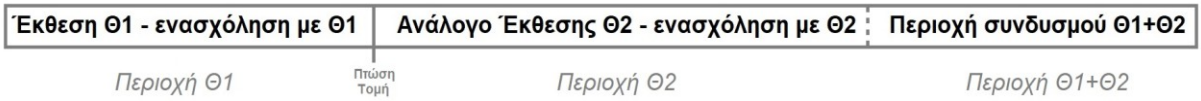
Ομάδα συνθετών	Συνθέτης	Διπλές φούγκες	Τριπλές φούγκες	Τετραπλές φούγκες	Διάφορα υβρίδια	Σύνολο διπλών κ.λπ. φουγκών	Ποσοστό ανά ομάδα συνθετών	Ποσοστό επί συνόλου διπλών κ.λπ. φουγκών
Κύκλος Bach	C. P. E. Bach	4	1	–	–	10/145	6,90%	21,28%
	J. L. Krebs	2	1	–	–			
	J. P. Kirnberger	–	–	1	–			
	J. G. Goldberg	–	–	–	1			
Νότια Γερμανία	J. H. Knecht	1	–	–	–	1/14	7,14%	2,13%
Βόρεια Γερμανία	–	–	–	–	–	0/17	–	–
Mannheim	–	–	–	–	–	0/16	–	–

[1] Περισσότερα στοιχεία περί του ρεπερτορίου περιλαμβάνονται στην υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή του γράφοντος, με τίτλο *Η Φούγκα στο β΄ ήμισυ του 18ου αιώνος – Συστηματική και αναλυτική προσέγγιση του οργανικού και φωνητικού ρεπερτορίου, καθώς και των σχετικών θεωρητικών πηγών* (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Ε.Κ.Π.Α., επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας).

Βιέννη	J. G. Albrechtsberger	1	–	–	–	4/191	2,09%	8,51%
	G. M. Monn	1	–	–	1			
	M. Haydn	–	1	–	–			
	J. Haydn	–	–	–	–	0/37	–	–
	W. A. Mozart	–	–	–	1	1/22	4,55%	2,13%
Βοημία	J. Seger	2	–	–	–	2/47	4,26%	4,26%
Ιταλία	G. B. Martini	1	–	–	–	2/56	3,57%	4,26%
	F. Zannetti	1	–	–	–			
Γαλλία	J-J. Beauvarlet	1	–	–	–	1/29	3,45%	2,13%
Αγγλία	T. A. Nares	1	–	–	–	3/95	3,16%	6,38%
	J. Stanley	1	–	–	–			
	J. Keeble	1	–	–	–			
Ισπανία	A. Soler	4	–	–	–	**23/67**	**34,33%**	**48,94%**
	S. Albero	4	–	–	1			
	J. Oxinagas	2	–	–	–			
	J. Lidón	3	–	–	–			
	J. Sessé	3	–	–	–			
	A. Cantallos	2	–	–	–			
	F. M. López	1	–	–	–			
	J. Teixidor	1	–	–	–			
	ανώνυμος	2	–	–	–			
	Σύνολο	39	3	1	4	47/736		
	Ποσοστό	5,30%	0,41%	0,14%	0,54%	6,39%		

Πίνακας 1

Ως γνωστόν, οι βασικοί τύποι δόμησης της διπλής φούγκας, όπως αυτοί έχουν κληροδοτηθεί από την παράδοση του μπαρόκ, είναι δύο. Στον πρώτο τύπο, έκαστο των θεμάτων παρουσιάζεται διαδοχικά σε διακριτή περιοχή, ενώ τα δύο θέματα συνδυάζονται μόνο προς το τέλος του έργου. Έτσι, μία διπλή φούγκα αυτού του πρώτου τύπου εμφανίζει τρεις περιοχές: οι δύο πρώτες ασχολούνται με το πρώτο και το δεύτερο θέμα αντίστοιχα, και η τελευταία με τον συνδυασμό τους. Συχνά, οι περιοχές διακρίνονται μεταξύ τους με ισχυρή δομική πτώση ή/και έντονη τομή.



Παράδειγμα 1: Διπλή φούγκα, τύπος 1

Στον δεύτερο τύπο διπλής φούγκας δεν υφίσταται η περιοχή της αποκλειστικής ενασχόλησης με το δεύτερο θέμα· τουναντίον, η αρχική περιοχή ενασχόλησης με το πρώτο θέμα ακολουθείται άμεσα από την περιοχή συνδυασμού των δύο θεμάτων.

Παράδειγμα 2: Διπλή φούγκα, τύπος 2

Σε αρκετές διπλές φούγκες της υπό μελέτη περιόδου παρατηρούνται μεταπλάσεις, οι οποίες αφίστανται από τις συνήθεις πρακτικές δόμησης, όπως αυτές κληροδοτήθηκαν από την εποχή του μπαρόκ. Ακολούθως επισημαίνουμε τις σημαντικότερες από αυτές:

1. Η καταστρατήγηση του κατά παράδοσιν απαρέγκλιτου συνδυασμού των δύο θεμάτων. Πράγματι, στο ρεπερτόριο απαντούν διπλές φούγκες στις οποίες τα

δύο θέματα είτε α) συνδυάζονται μόνο μία φορά,[2] είτε β) παρουσιάζονται εκ περιτροπής (εναλλάξ) χωρίς αντιστικτικό συνδυασμό,[3] είτε ακόμη γ) εμφανίζουν πολύ μικρή επαφή μεταξύ τους ή επαφή σε διάφορα έκκεντρα σημεία.[4]

2. Η πρακτική της εγκατάλειψης του δεύτερου θέματος (αλλά όχι και του πρώτου) προς το τέλος της σύνθεσης, μετά την περιοχή συνδυασμού των θεμάτων.[5]
3. Η παρουσία του ενός θέματος στις διπλές φούγκες του πρώτου τύπου σε περιοχή που, κατά την κοινή πρακτική, προορίζεται για την ενασχόληση με το άλλο θέμα, όπως, επί παραδείγματι, η εμφάνιση του πρώτου θέματος στην περιοχή ενασχόλησης με το δεύτερο θέμα, πριν από τον συνδυασμό των δύο θεμάτων.[6]
4. Η εμφάνιση διαφόρων υβριδίων μεταξύ της πρακτικής της διπλής φούγκας και της φούγκας με δύο θέματα. Στη συνηθέστερη από αυτές τις περιπτώσεις, τέτοιες φούγκες εκκινούν ως φούγκες με δύο θέματα, αλλά αργότερα κάνει την εμφάνισή της και μία διακριτή περιοχή με την εισαγωγή ενός τρίτου θέματος και τον μετέπειτα συνδυασμό και των τριών θεμάτων.[7]

Εκτός των προαναφερθεισών πρακτικών υφίστανται και άλλες, οι οποίες, εντούτοις, παραμένουν μεμονωμένες και δεν μπορούν να συστηματοποιηθούν περαιτέρω.[8]

Μακράν συχνότερη και συστηματικότερη σε σχέση με τον μέσο όρο στην υπόλοιπη Ευρώπη αποδεικνύεται η χρήση της δομής της διπλής φούγκας σε έργα για πληκτροφόρα των ισπανών συνθετών της περιόδου. Πράγματι, οι 23 από τις 67 αναλυθείσες φούγκες δώδεκα ισπανών συνθετών είναι διπλές, δηλαδή σχεδόν η μία στις τρεις! Τόσο υψηλό ποσοστό δεν παρατηρείται σε καμμία άλλη ομάδα ή κύκλο συνθετών πέραν των Πυρηναίων.

Οι περισσότερες φούγκες για πληκτροφόρα των ισπανών συνθετών της περιόδου απαντούν υπό τον τίτλο “intento” και ενίοτε υπό τους όρους “passo” ή “fuga”. Τα intentos δεν έχουν ετυμολογική ή άλλη συγγένεια με τα tientos του 16ου και του 17ου αιώνος, τα οποία άλλωστε είναι κατ’ ουσίαν τοκκάτες. Ο όρος *intento* (που μεταφράζεται ως «απόπειρα», «πρόθεση») πρωτοεμφανίζεται σε θεωρητικά κείμενα του ύστερου 17ου αιώνος για να περιγράψει εν γένει μιμητικές διαδικασίες και όχι

[2] Ενδεικτικώς, στη φούγκα (δεύτερο μέρος: Andante) του *Voluntary X, σε σολ-ελάσσονα*, του John Stanley (1712-1786).

[3] Ενδεικτικώς, στη *Fugue avec le renversement du Sujet, σε Φα-μείζονα*, του Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734-1794), από τις *6 Fugues pour l’orgue* (1784).

[4] Ενδεικτικώς, στη φούγκα από το *Πρελούδιο και φούγκα σε λα-ελάσσονα* του Josef Seger (1716-1782)· βλ. σχετικά: Josef Ferdinand Norbert Seger, *Composizioni per organo: Preludi e fughe, Parte seconda*, Státní Hudební Vydavatelství, Praha 1962.

[5] Ενδεικτικώς, στη φούγκα “Herr, es ist dir keiner gleich” από την καντάτα *Anbetung dem Erbarmer*, Wq. 243, του C. P. E. Bach (1714-1788), η οποία, εξαιρουμένων ορισμένων διαφορών, ταυτίζεται με τη φούγκα “Sicut erat” από το *Magnificat*, Wq. 215. Ομοίως, στη φούγκα από το *Πρελούδιο και φούγκα σε ρε-ελάσσονα*, Krebs-WV 405, του Johann Ludwig Krebs (1713-1780).

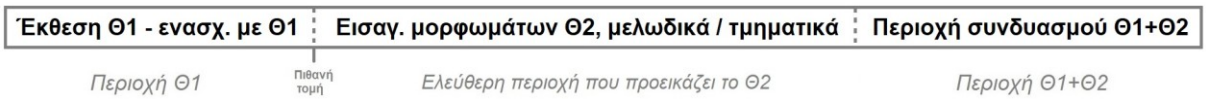
[6] Ενδεικτικώς, στη φούγκα (τρίτο μέρος) από το *Voluntary V, σε σολ-ελάσσονα*, της συλλογής *Select Pieces for the Organ* [1st set] του John Keeble (1711-1786).

[7] Τέτοιου είδους είναι η φούγκα (δεύτερο μέρος: Alla breve) από την *Τρίο-σονάτα σε Ντο-μείζονα*, DürG 13, του Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) και η φούγκα (δεύτερο μέρος: Allegro moderato) από το *Κουαρτέτο εγχόρδων σε Λα-μείζονα* του Georg Matthias Monn (1717-1750). Η Φούγκα ΙΙ, σε λα-ελάσσονα, από το *Obras para clavicordio o piano forte* του Sebastián de Albero (1722-1756) αποτελεί μοναδική περίπτωση υβριδίου της πρακτικής της φούγκας με τρία θέματα και της διπλής φούγκας του τύπου των intentos (βλ. κατωτέρω). Σε παρεμφερές πλαίσιο κινείται επίσης η ιδιωματικότατη φούγκα “Pignus futurae” από το έργο *Litaniae de venerabili altaris sacramento*, KV 243, του W. A. Mozart.

[8] Ενδεικτικώς αναφέρουμε το Intento a 4, τελευταίο μέρος της *Σονάτας σε Σολ-μείζονα*, R. 64, του Antonio Soler, το οποίο είναι μία διπλή φούγκα, όπου το δεύτερο θέμα εισάγεται ως ελεύθερο μπάσσο στην αρχή της σύνθεσης για να εξαφανισθεί για τα επόμενα 113 μέτρα και να επανεμφανισθεί τελικά ως το δεύτερο θέμα κατά τον πρώτο τύπο δόμησης μιας διπλής φούγκας.

κάποιο συγκεκριμένο μουσικό είδος· κατά τον πρώιμο 18ο αιώνα χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει έργα τέτοιας υφής, προτού – στα μέσα του αιώνος – καταστεί πλέον συνώνυμος του όρου φούγκα.[9] Το ισπανικό φουγκοειδές ρεπερτόριο για πληκτροφόρα εμφανίζει ορισμένα ιδιωματικά υφολογικά, τεχνικά και δομικά χαρακτηριστικά· ορισμένα εξ αυτών είναι καινοφανή και χαρακτηρίζουν αποκλειστικά το εν λόγω ρεπερτόριο, συγκροτώντας μία τοπική, βραχύβια, ιδιωματική φουγκοειδή παράδοση.

Το σημαντικότερο και αποκλειστικό χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της παράδοσης είναι η ύπαρξη ενός εντελώς καινοφανούς τύπου διπλής φούγκας, ο οποίος αποτελεί κοινό τόπο στο ισπανικό ρεπερτόριο, καθώς σε αυτόν ανήκουν 14 από τις συνολικά 23 διπλές φούγκες (περίπου τα δύο τρίτα).[10] Ο καινοφανής αυτός τύπος δόμησης διαμορφώνεται ως εξής: μεταξύ της αρχικής περιοχής ενασχόλησης με το πρώτο θέμα και της τελικής περιοχής ενασχόλησης με τον συνδυασμό των δύο θεμάτων παρεμβάλλεται μία περιοχή που ομοιάζει με ελεύθερο, δεξιοτεχνικό ιντερλούδιο και χαρακτηρίζεται από άρση της αντιστικτικής υφής και εισαγωγή μελωδικών χειρονομιών, οι οποίες κυοφορούν ή υποκρύπτουν αυτό το οποίο θα αποκαλυφθεί αργότερα ως το δεύτερο θέμα· δηλαδή, στη μεσαία αυτή περιοχή, η οποία συνήθως διακρίνεται από την εδραίωση μιας κινητικότητας με μικρότερες αξίες και δεξιοτεχνική διάθεση, υποφώσκει το δεύτερο θέμα, χωρίς όμως να γίνεται αντιληπτό.



Παράδειγμα 3: Διπλή φούγκα του τύπου των intentos

Ο τύπος διπλής φούγκας των intentos είναι συγγενής του πρώτου τύπου της διπλής φούγκας, όπου όμως η αντιστικτική περιοχή του δεύτερου θέματος αντικαθίσταται από μία ελεύθερη περιοχή ενασχόλησης με χειρονομίες που σχετίζονται με το δεύτερο θέμα και το προοικονομούν. Στην πράξη, το ελεύθερο αυτό τμήμα στερείται κάθε στοιχείου που θα καθιστούσε αναγνωρίσιμο το δεύτερο θέμα ως τέτοιο, όπως η διαυγής είσοδός του εκ του μηδενός μετά από δομική τομή, η μιμητική εισαγωγή του από τις άλλες φωνές εν είδει εκθέσεως ή άλλης ανάλογης διαδικασίας και, εν γένει, οι διάφορες περαιτέρω παραθέσεις του· τουναντίον, αποφεύγεται κάθε αντιστικτική ή μιμητική διαδικασία η οποία θα θεμελίωνε οποιαδήποτε υποψία ότι οι άρτι εισαχθείσες κινητικές χειρονομίες αποτελούν ένα νέο θέμα ή τμήματά του, και υιοθετείται κατά κανόνα μια μελωδιστική δεξιοτεχνική γραφή, συχνότατα δίφωνη. Ως εκ τούτου, παρ' ότι σε αυτό το ελεύθερο μεσαίο τμήμα προοικονομείται όσον αφορά τη σύνθεση το δεύτερο θέμα, εντούτοις τούτο παραμένει κρυφό, λαθραίο και εισέτι αδιάγνωστο.

Ο εν λόγω τύπος διπλής φούγκας των intentos εμφανίζει δύο διακριτές πρακτικές δόμησης ως προς την ελεύθερη μεσαία περιοχή. Στην πρώτη πρακτική, το δεύτερο θέμα υπολανθάνει ολόκληρο ή περίπου ολόκληρο, παραμένοντας ωστόσο αφανές ή κρυμμένο μέσα στη συνεχή μελωδική εξέλιξη μιας προϋπάρχουσας γραμμής (συνήθως στο δεξί χέρι), χωρίς κανένα διακριτικό που να το ορίζει ως δεύτερο θέμα ή να το οριοθετεί.

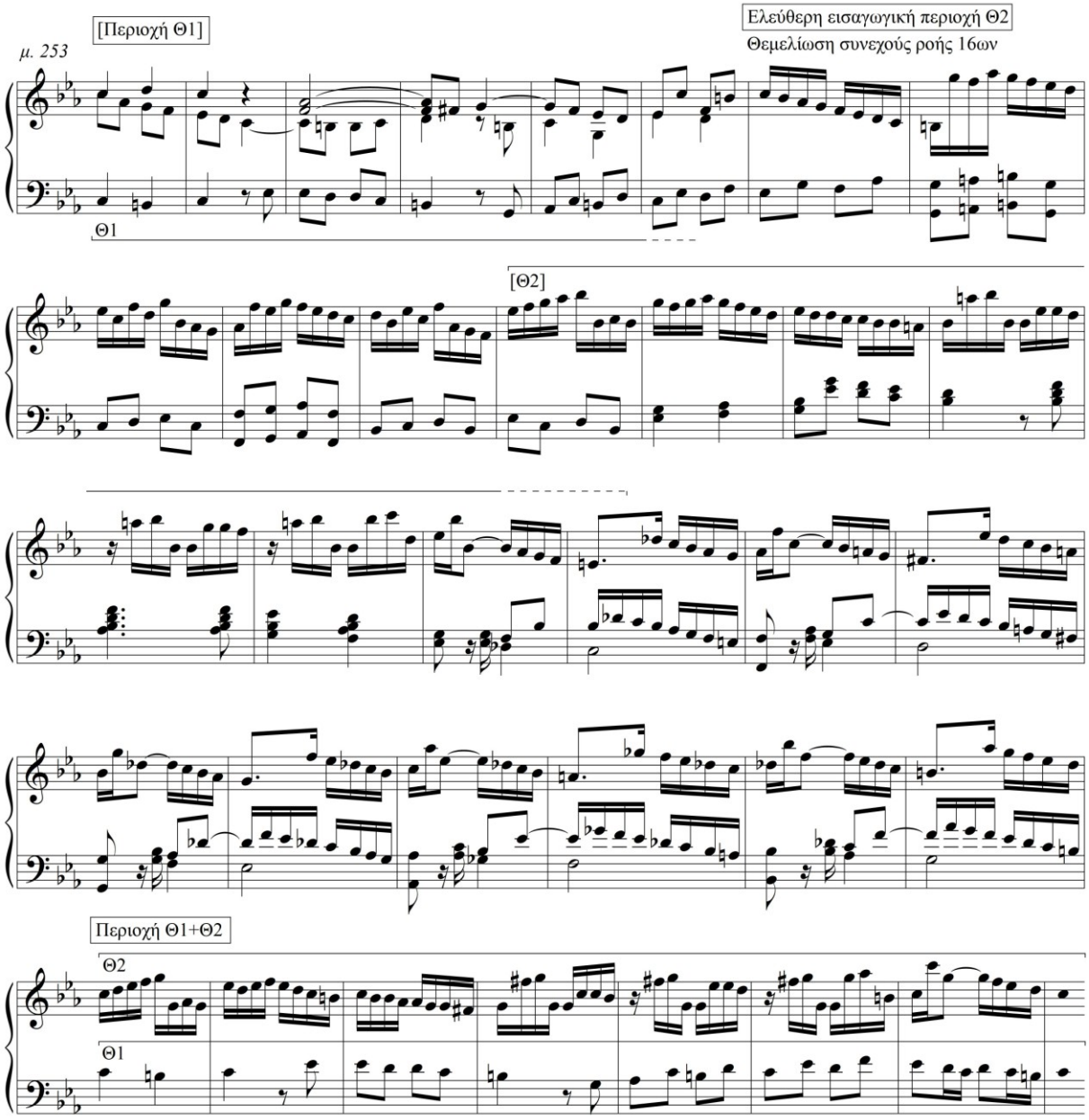
Η πέμπτη φούγκα ή intento από το *Obras para clavicordio o piano forte* του Sebastián de Albero[11] αποτελεί τυπικό παράδειγμα της πρώτης αυτής πρακτικής. Η μεσαία περιοχή

[9] Luis Jambou, λήμμα "Intento", στο: Emilio Casares Rodicio (επιμ.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid 2002, σ. 438.

[10] Οι υπόλοιπες ανήκουν αποκλειστικά στον πρώτο τύπο της διπλής φούγκας.

[11] Ο Sebastián de Albero (1722-1756) υπήρξε από τους ισπανούς συνθέτες που δέχθηκαν την άμεση επίδραση τόσο του σημαντικότερου συνθέτη μουσικής για όργανο της προηγούμενης γενεάς, José Elías

διακρίνεται από την τυπική θεμελίωση μιας νέας, κινητικότερης συνεχούς ροής δεκάτων-έκτων με δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, την άρση της πολυφωνικής υφής και την εγκαθίδρυση μιας στοιχειώδους δίφωνης αντίστιξης, η οποία σύντομα θα μετατραπεί σε απλή ομοφωνική συνοδεία. Αυτό που στο επόμενο τμήμα θα αποδειχθεί το δεύτερο θέμα αποτελεί εδώ μία περιέλιξη της μελωδικής συνέχειας των συνεχών δεκάτων-έκτων στο δεξί χέρι, η αρχή της οποίας συμπίπτει με την έναρξη της ελεύθερης περιοχής. Το παρόν τμήμα στερείται επίσης μιμητικής επανάληψης του κατά τα άλλα κρυμμένου δεύτερου θέματος, η οποία θα ενίσχυε την παρουσία του και θα αποσαφήνιζε την ύπαρξή του.

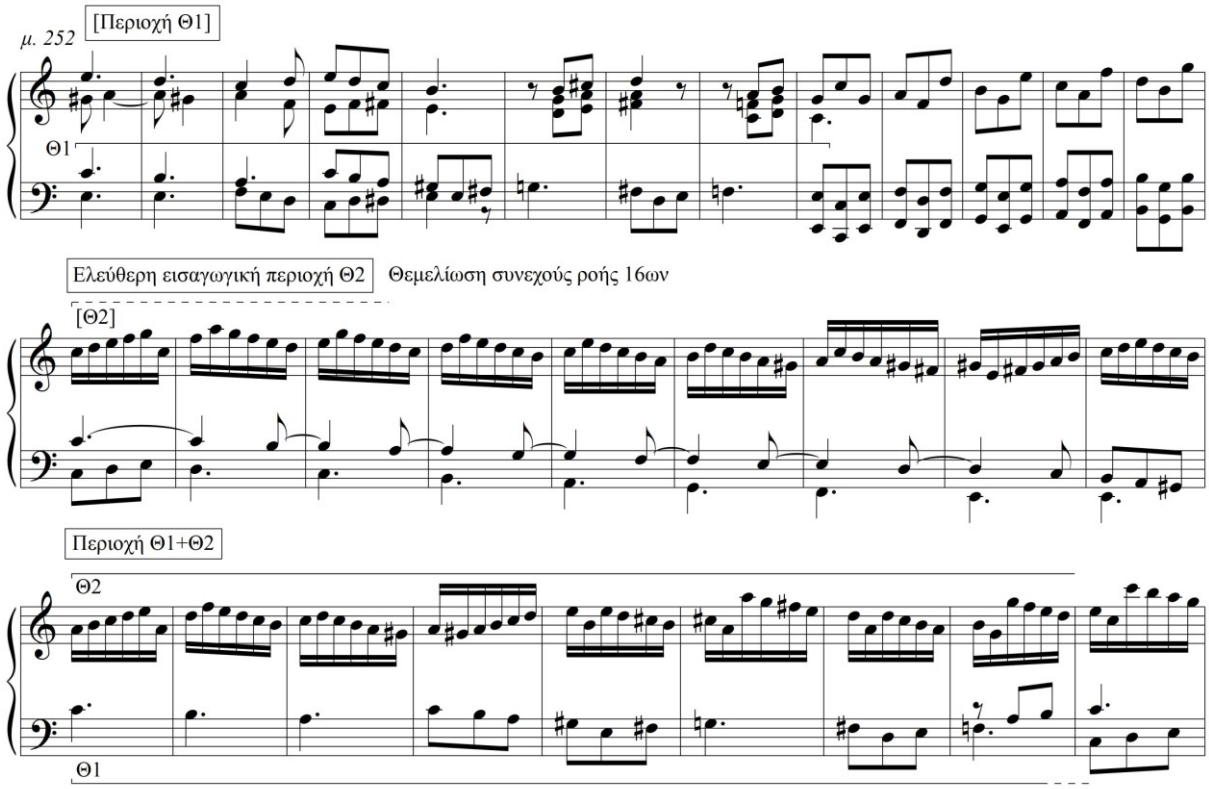


Παράδειγμα 4: Διπλή φούγκα του τύπου των intentos, 1η πρακτική.
Sebastián de Albero, *Obras para clavicordio o piano forte*, Fuga [Intento] V (απόσπασμα)

(κατά τη μαθητεία του σε αυτόν, από το 1749), όσο και του Domenico Scarlatti (κατά τη θητεία του Albero στο βασιλικό παρεκκλήσιο ως πρώτου οργανίστα, από το 1748). Βλ. Linton Powell, λήμμα "Albero [Alvero] y Añaños, Sebastián Ramón de", στο: Stanley Sadie & John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition)*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 1, σ. 297-298.

Στη δεύτερη και συνηθέστερη πρακτική, η ελεύθερη περιοχή ασχολείται με μεμονωμένες χειρονομίες, μορφώματα ή μοτίβα χαρακτηριστικά αυτού που στην επόμενη φάση θα αποκαλυφθεί ως το δεύτερο θέμα. Η δεύτερη αυτή πρακτική διακρίνεται περαιτέρω σε δύο υποτύπους: στον πρώτο εμφανίζονται και εξυφαίνονται μελωδικώς μόνο τα αρχικά μοτίβα αυτού που θα αποτελέσει τελικώς το δεύτερο θέμα, ενώ στον δεύτερο υποτύπο εμφανίζονται σε διαδοχικές φάσεις και εξυφαίνονται ανά περιοχή όλα τα συστατικά μοτίβα (ή έστω τα περισσότερα) που θα συγκροτήσουν αργότερα το δεύτερο θέμα.

Στη δεύτερη φούγκα από το *Obras para clavicordio o piano forte* του Albero, η οποία ανήκει στον πρώτο υποτύπο της δεύτερης πρακτικής, η βραχεία ελεύθερη εισαγωγική κινητική περιοχή δομείται με μελωδικές κινήσεις που φέρουν τα εναρκτήρια μοτίβα του δευτέρου θέματος και συνεχίζουν αλυσιδωτά με γραμμικές κινήσεις που θα χαρακτηρίσουν επί τη εμφανίσει του το δεύτερο θέμα.

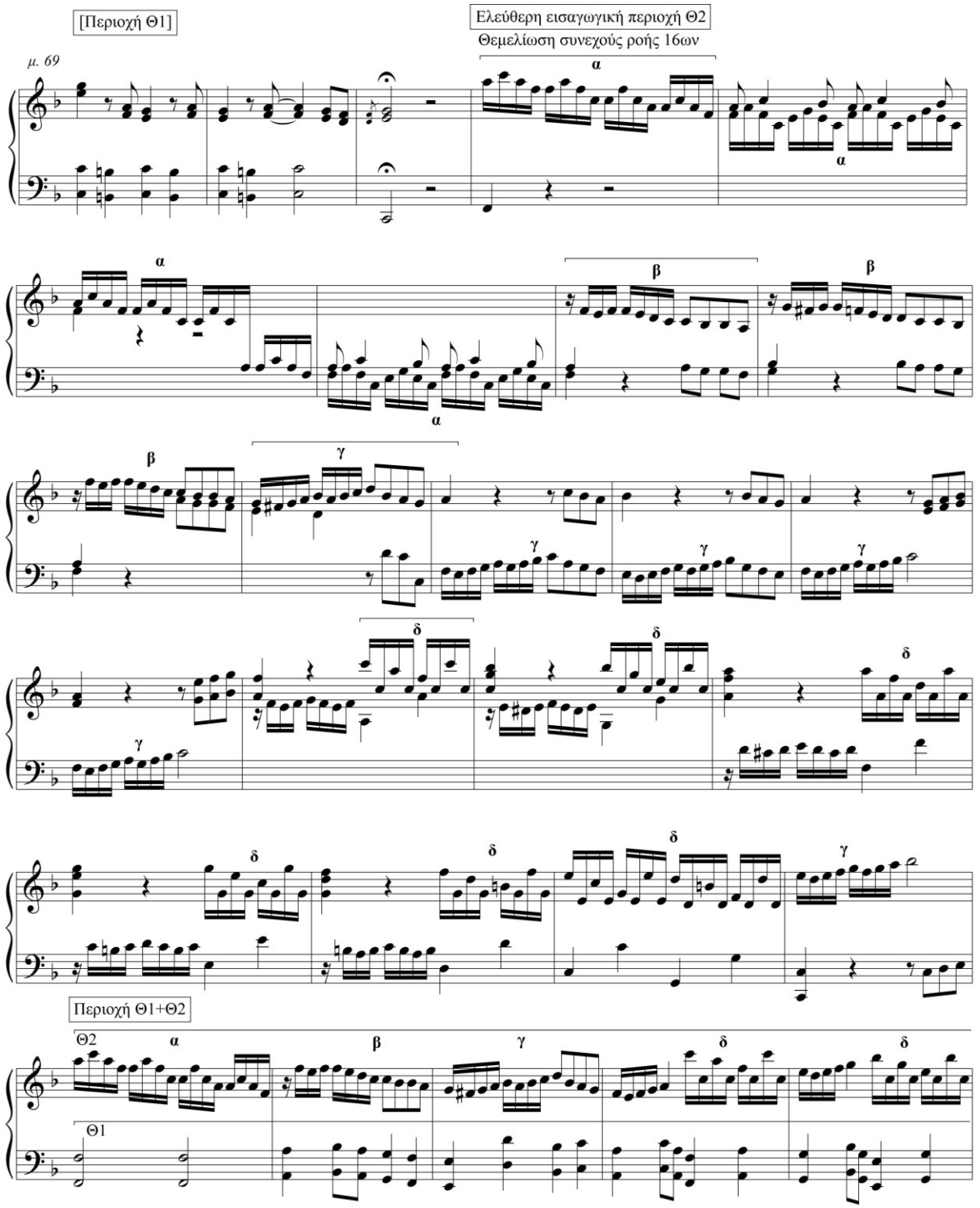


Παράδειγμα 5: Διπλή φούγκα του τύπου των intentos, 2η πρακτική, 1ος υποτύπος. Sebastián de Albero, *Obras para clavicordio o piano forte*, Fuga [Intento] II (απόσπασμα)

Το *Intento σε Φα-μείζονα* του Juan de Sessé[12] αποτελεί ιδεοτυπική περίπτωση του δεύτερου υποτύπου της δεύτερης πρακτικής. Στην ελεύθερη κινητική περιοχή, η οποία χαρακτηρίζεται από την εδραίωση μιας νέας συνεχούς ροής μικρότερων αξιών (δεκάτων-έκτων) και δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, παρουσιάζονται διαδοχικώς τα τέσσερα μελωδικά μορφώματα που θα συναποτελέσουν το δεύτερο θέμα, έκαστο εκ των οποίων

[12] Ο εγνωσμένης αξίας στην εποχή του, ισπανός συνθέτης και οργανίστας Juan Sessé y Balaguer (1736-1801) θήτευσε ως maestro de capilla και οργανίστας στον ναό S. Felipe Neri της Μαδρίτης μεταξύ των ετών 1760-1769, ενώ από το 1769 έως τον θάνατό του υπηρέτησε ως οργανίστας στο βασιλικό παρεκκλήσιο. Βλ. Almonte Howell / Alma Espinosa (αναθ.), λήμμα "Sessé [Sesé] y Balaguer, Juan de", στο: *The New Grove Dictionary*, ό.π., vol. 23, σ. 159.

αναπτύσσεται και εξυφαίνεται σε διακριτή περιοχή. Ως εκ τούτου, στον δεύτερο υποτύπο της δεύτερης πρακτικής το δεύτερο θέμα παρουσιάζεται ολόκληρο, εντούτοις τμηματικά, αφού τίποτα στο ελεύθερο τμήμα δεν μπορεί να προεικάσει τη μέλλουσα διαμόρφωση ενός δεύτερου θέματος από τις διαδοχικές μελωδικές χειρονομίες που το τμήμα αυτό φιλοξενεί.



Παράδειγμα 6: Διπλή φούγκα του τύπου των intentos, 2η πρακτική, 2ος υποτύπος. Juan de Sessé y Balaguer, *Preludio e Intento σε Φα-μείζονα* (απόσπασμα)

Από την άποψη του δομικού σχεδιασμού μιας φούγκας, η πρακτική της διπλής φούγκας του τύπου των intentos σε όλες τις επιμέρους εκφάνσεις της αποτελεί μία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα στρατηγική σύνθεσης, η οποία απομακρύνεται από την παγιωμένη παραδοσιακή τυποποίηση της διπλής φούγκας, προξενώντας έκπληξη στον (καλλιεργημένο) ακροατή και ανανεώνοντας το συνθετικό ενδιαφέρον· ταυτόχρονα, προάγει τη δυνατότητα ευρηματικής ένταξης δεξιοτεχνικών διαδικασιών που παραπέμπουν στο πιο νεωτερικό, δημοφιλές ρεπερτόριο της εποχής, χωρίς ωστόσο να απολεσθεί η αντιστικτική ταυτότητα των έργων και η συνθετική τους συνοχή και συνέπεια. Στον πίνακα που ακολουθεί καταγράφονται και ταξινομούνται οι διπλές φούγκες του υπό μελέτη ισπανικού ρεπερτορίου:

Διπλές φούγκες του τύπου των intentos, 1η πρακτική	
Sebastián de Albero	– *Obras para clavicordio o piano forte*:[13] Fuga [Intento] III, σε Σι-ύφεση-μείζονα – *Obras para clavicordio o piano forte*: Fuga [Intento] V, σε ντο-ελάσσονα – *Obras para clavicordio o piano forte*: Fuga [Intento] VI, σε μι-ελάσσονα
Διπλές φούγκες του τύπου των intentos, 2η πρακτική, 1ος υποτύπος	
Sebastián de Albero	– *Obras para clavicordio o piano forte*: Fuga [Intento] II, σε λα-ελάσσονα
Antonio Soler[14]	– *Σονάτα σε Ρε-μείζονα*, R. 67, III. Non presto (Intento)
José de Teixidor[15]	– *Intentos y Alzare*:[16] Intento σε Μι-ύφεση-μείζονα
[Andreu] Cantallos[17]	– *Intento σε Ντο-μείζονα* – *Intento σε μι-ελάσσονα*[18]
Διπλές φούγκες του τύπου των intentos, 2η πρακτική, 2ος υποτύπος	
Sebastián de Albero	– *Intento σε Ρε-μείζονα*[19]
Antonio Soler	– *Intento σε ντο-ελάσσονα*, R. 465 (147) – *Intento σε Σολ-μείζονα*, R. 468 (150)
Juan de Sessé	– *Preludio e Intento σε Φα-μείζονα*[20]
José Lidón[21]	– *Seis piezas o Sonatas sueltas para órgano*, op. 2:[22] *Σονάτα σε Σολ-μείζονα αρ. 1*, II/2. Intento – *Intento σε Φα-μείζονα*[23]

[13] Το *Obras para clavicordio o piano forte* περιέχει 18 κομμάτια οργανωμένα σε έξι τριάδες, έκαστη εκ των οποίων περιλαμβάνει μία recercata, μία fuga και μία sonata στην ίδια τονικότητα. Βασική πηγή του έργου (και κύρια πηγή για την ανά χείρας μελέτη) είναι το χειρόγραφο E-Mc. 4/1727(2) της Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, το οποίο έχει αντιγραφεί μεταξύ του 1746 και του 1756, και φέρει αφιέρωση στον βασιλιά της Ισπανίας Φερδινάνδο ΣΤ΄. Πλην της τέταρτης, όλες οι φούγκες της συλλογής παραδίδονται και ως ανεξάρτητα intentos, εντούτοις με ορισμένες (ενίοτε σημαντικές) διαφορές, στο υπ' αρ. MP/3170/8 χειρόγραφο της Biblioteca Nacional de España (εφεξής BNE).

[14] Ο καταλανός οργανίστας, συνθέτης και θεωρητικός Antonio Soler (1729-1783) θεωρείται σήμερα ο πιο ολοκληρωμένος ισπανός συνθέτης της περιόδου. Σπούδασε στην περιώνυμη μουσική σχολή Escolania του μοναστηρίου του Monserrat και αργότερα με τους περίφημους José Nebra και Domenico Scarlatti. Το 1752 έγινε κύριος οργανίστας στο ανάκτορο του El Escorial και αργότερα maestro di capilla. Βλ. Frederick Marvin, λήμμα "Soler (Ramos), Antonio (Francisco Javier José)", στο: *The New Grove Dictionary*, ό.π., vol. 23, σ. 633-634.

[15] Ο José Teixidor (1752-1814) υπήρξε ιστορικός και θεωρητικός της μουσικής, οργανίστας και συνθέτης· από το 1774 θήτευσε ως κύριος οργανίστας στη μονή του Descalzas Reales και από το 1778 στο βασιλικό παρεκκλήσιο, αρχικά ως δεύτερος διευθυντής της σχολής χορωδίας και αργότερα ως οργανίστας. Βλ. Begoña Lolo, λήμμα "Teixidor y Barceló, Joseph [José] de", στο: *The New Grove Dictionary*, ό.π., vol. 25, σ. 195.

[16] Το έργο σώζεται στο υπ' αρ. MP/3170/8 χειρόγραφο της BNE.

[17] Περί του βίου του καταλανού συνθέτη Cantallos (ή Cantallops), ο οποίος ήταν ενεργός περί το 1760, τίποτε δεν είναι γνωστό, ούτε ακόμη το πλήρες όνομά του. Βλ. σχετικά Linton E. Powell, *A History of Spanish Piano Music*, Indiana University Press, Bloomington 1980, σ. 37-38, και Josep Dolcet, λήμμα "Cantallops", στο: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ό.π., vol. 3, 2002, σ. 75.

[18] Αμφότερα τα intentos σώζονται στο υπ' αρ. MP/3170/8 χειρόγραφο της BNE.

[19] Το έργο σώζεται στο υπ' αρ. MP/3170/8 χειρόγραφο της BNE.

[20] Samuel Rubio, *Organistas de la Real Capilla, I (siglo XVIII)*, Union Musical Española, Madrid 1973, σ. 95-104.

Διπλές φούγκες (συνήθεις), τύπος 1	
Joaquín de Oxinagas[24]	– *Paso σε ντο-ελάσσονα*[25] – *Φούγκα σε Σολ-μείζονα*[26]
Antonio Soler	– *Σονάτα σε Σολ-μείζονα*, R. 64, III. Intento a 4
Juan de Sessé	– *Seis fugas para órgano y clave*, op. 1 (1773):[27] Fuga I, σε Σολ-μείζονα – *Preludio, Andante y "Ave maris stella"*, σε ντο-ελάσσονα[28]
Félix Máximo López[29]	– *Piezas al Organo, Tomo I*: Passo σε Φα-μείζονα[30]
José Lidón	– *Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* (περ. 1780),[31] II. Intento Aire Comodo – III. 2o Intento – IV. Los dos intentos unidos
ανώνυμος συνθέτης[32]	– *Intento σε Ντο-μείζονα* – *Intento σε σολ-ελάσσονα*

Πίνακας 2

Οι διπλές φούγκες του ισπανικού ρεπερτορίου, αλλά και το ισπανικό φουγκοειδές ρεπερτόριο εν γένει, διακρίνονται από ορισμένα ακόμη αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά:

Πρώτον, στο ισπανικό ρεπερτόριο απαντούν μακράν και κατά σύστημα οι εκτενέστερες φούγκες σε σχέση με κάθε άλλη ομάδα ή κύκλο συνθετών ανά την Ευρώπη του δεύτερου μισού του 18ου αιώνος: κατά μέσον όρο, οι ισπανικές διπλές

[21] Ο José Lidón θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της γενεάς του. Υπήρξε μέλος μεγάλης οικογένειας μουσικών· αρχικά σπούδασε με τον πατέρα του, οργανίστα στην S. María της Béjar, και αργότερα στο Real Colegio de Niños Cantores της Μαδρίτης, ενώ υπηρέτησε σε σημαντικές θέσεις: ως οργανίστας στον καθολικό ναό της Orense, από το 1768 ως τέταρτος οργανίστας στο βασιλικό παρεκκλήσιο στη Μαδρίτη, από το 1771 ως "Maestro de estilo italiano" στο Real Colegio και από το 1787 ως πρώτος οργανίστας και βοηθός του επικεφαλής του βασιλικού παρεκκλησίου· μεταξύ των ετών 1780-1792 εργάσθηκε επίσης ως συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας και διδάσκαλος πληκτροφόρων στον οίκο των Osuna, ενώ το 1805 ανακηρύχθηκε maestro του βασιλικού παρεκκλησίου και πρύτανης του Real Colegio de Niños Cantores. Βλ. María Gembero Ustárroz, λήμμα "Lidón (Blázquez), José", στο: *The New Grove Dictionary*, ό.π., vol. 14, σ. 657-658· Powell, *A History of Spanish Piano Music*, ό.π., σ. 22-23.

[22] José Lidón, *Seis piezas o Sonatas sueltas para órgano dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono con variedad de registros*, Gabriel Gomez, Madrid 1787.

[23] Rubio, ό.π., σ. 1-6.

[24] Ο βάσκος συνθέτης Joaquín de Oxinagas (1719-1789) θήτευσε ως οργανίστας στους καθεδρικούς ναούς του Burgos (1740), του Bilbao (1742) και του Toledo (από το 1750), ενώ το διάστημα 1747-1750 υπήρξε τρίτος οργανίστας του βασιλικού παρεκκλησίου. Οι συνθέσεις του για όργανο κατατάσσονται μεταξύ των αρτιοτέρων έργων ισπανών συνθετών του 18ου αιώνος, καθώς διακρίνονται για τη σπινθηροβόλο αντίστιξή τους, την ποικιλομορφία στην επεξεργασία των θεμάτων τους και τις κλιμακούμενες καταλήξεις τους. Βλ. Almonte Howell / Louis Jambou (αναθ.), λήμμα "Oxinaga [Oxinagas, Oginaga, Ojinaga, Orinaga, Martínez de Oxinaga], Joaquín de", στο: *The New Grove Dictionary*, ό.π., vol. 18, σ. 833.

[25] Το έργο σώζεται στο υπ' αρ. Mus 685-13 χειρόγραφο της Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

[26] Felipe Pedrell, *Antología de organistas clásicos españoles, vol. II*, Ildefonso Alier, Madrid [1908], σ. 110-119.

[27] Juan de Sessé, *Seis fugas para órgano y clave*, op. 1, Copin, Madrid [χ.χ.].

[28] Rubio, ό.π., σ. 105-119.

[29] Ο ισπανός οργανίστας και συνθέτης Félix Máximo López (1742-1821) θήτευσε στο βασιλικό παρεκκλήσιο ως τέταρτος οργανίστας (από το 1775) και βαθμηδόν προήχθη σε κύριο οργανίστα, μετά την παραίτηση του Lidón το 1805. Βλ. Almonte Howell, λήμμα "López, Félix Máximo", στο: *The New Grove Dictionary*, ό.π., vol. 15, σ. 174-175.

[30] Η συλλογή σώζεται στο υπ' αρ. m/769 χειρόγραφο της BNE. Το εν λόγω intento βρίσκεται και ως το υπ' αρ. 5 στο *Organistas de la Real Capilla* του Rubio.

[31] Το έργο σώζεται στο υπ' αρ. Mus 685-13 χειρόγραφο της Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

[32] Το υπ' αριθμόν MP/3170/8 χειρόγραφο της BNE, από το οποίο αντλήσαμε πολλούς θησαυρούς, περιέχει τρία ενδιαφέροντα intentos ανώνυμου συνθέτη, ο οποίος, κρίνοντας από το περιεχόμενο, το ύφος των έργων και τη χρονολόγηση του χειρογράφου, πρέπει κατά πάσα πιθανότητα να έζησε κατά την υπό μελέτη περίοδο.

φούγκες εκτείνονται σε 285 μέτρα, ενώ σε αυτές συμπεριλαμβάνονται και οι μακροσκελέστερες φούγκες της εποχής με έκταση 515, 451 και 443 μέτρων,[33] και διάρκειες εκτέλεσης που ενίοτε υπερβαίνουν τα 13 λεπτά. Ο αριθμός των μέτρων δεν αποτελεί απόλυτο μέτρο έκτασης των έργων, εντούτοις είναι ενδεικτικός. Για να γίνει αντιληπτό το σχοινοτενές των ισπανικών φουγκών, αρκεί να αναφέρουμε πως στο υπόλοιπο μελετηθέν ρεπερτόριο των συνολικά 736 φουγκών υπάρχουν μόνον δέκα φούγκες με έκταση από 200 έως 250 μέτρα και άλλες πέντε, μόλις, με έκταση από 251 έως 276 μέτρα.

Δεύτερο καίριο χαρακτηριστικό και περίπου αποκλειστικό γνώρισμα των intentos, pasos και fugas αποτελεί η συστηματική τάση για τονικές εξορμήσεις σε πολύ μακρινές τονικότητες, ενίοτε και στον τονικό αντίποδα της κύριας τονικότητας. Η χρήση μακρινών τονικοτήτων αρκετά συχνά επισφραγίζεται με την εμφάνιση του θέματος σε αυτές. Με δεδομένο το ότι στις αρχές του 18ου αιώνος η τονική εμβέλεια ως προς τις εμφανίσεις του θέματος περιορίζεται στην εξάδα των πλέον συγγενών τονικοτήτων με μία τάση επέκτασης και προς τις αμέσως οξύτερες ή βαρύτερες, οι εμφανίσεις του θέματος σε τονικές αποστάσεις όπως αυτή του τριτόνου και άλλες παρεμφερείς στο ισπανικό ρεπερτόριο φαντάζουν εξωπραγματικές. Σχετική με τα παραπάνω αλλά και άγνωστη στην πέραν των Πυρηναίων Ευρώπη είναι η χρήση εναρμόνιας γραφής και η συχνή αλλαγή οπλισμού σε αρκετές από αυτές τις φούγκες. Άνευ προηγουμένου μνημείο της πρακτικής των περιπλανήσεων σε πολλές και πολύ μακρινές τονικότητες αποτελεί το *Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* του José Lidón: πρόκειται για μία διπλή φούγκα του πρώτου τύπου – υπό τη μορφή τριών συναπτών intentos – η οποία ασχολείται με εμφανίσεις των δύο θεμάτων σε όλες συνολικά τις μείζονες και ελάσσονες τονικότητες!

Τρίτο, επίσης αποκλειστικό γνώρισμα του ισπανικού ρεπερτορίου είναι η συστηματική και μετ' επιτάσεως χρήση σχοινοτενέστατων αρμονικών αλυσίδων, συχνά με περισσότερες των επτά επαναλήψεων. Κατάπληξη προκαλεί η χρήση μετατονιζόμενων αλυσίδων κατά τέταρτες ή πέμπτες, οι οποίες διαγράφουν έναν πλήρη κύκλο πεμπτών με εναρμόνιες σχέσεις.[34] Η πληθωρική χρήση αλυσίδων υποδαυλίζεται προσέτι από τη συχνή συρροή συναπτών διαφορετικών εκτενών αλυσίδων, συχνά τεσσάρων ή και περισσοτέρων. Το φαινόμενο μάλιστα εντείνεται όταν το ίδιο το θέμα δομείται επίσης με αλυσίδα ή αλυσίδες, ή όταν τούτο μαζί με τη συνοδεία του αποτελεί πρότυπο αλυσιδωτών διαδικασιών.[35] Σημειώνουμε πως η κατά σύστημα χρήση αρμονικών αλυσίδων και οι συνεπαγόμενες αρμονικές περιπλανήσεις δεν ευνοούν την ανανέωση του συνθετικού ενδιαφέροντος· άλλωστε, όταν οι παραπάνω πρακτικές συνδυάζονται σε έργα εκτενέστατα όπως αυτά του ισπανικού ρεπερτορίου, η

[33] Πρόκειται, αντίστοιχα, για τη Φούγκα ΙΙ, σε λα-ελάσσονα, και τη Φούγκα V, σε ντο-ελάσσονα, από το *Obras para clavicordio o piano forte* του Albero, καθώς και τη *Φούγκα σε μι-ελάσσονα* του Cantallos.

[34] Ένα ακραίο, πλην ενδεικτικό παράδειγμα υπάρχει στη Φούγκα Ι, σε ρε-ελάσσονα, από το *Obras para clavicordio o piano forte* του Albero: η μετατονιζόμενη αλυσίδα (με διπλή αντίστιξη στην 8η στις δύο ψηλότερες φωνές) των μ. 109-126 κινείται αντιστρόφως επί του κύκλου των πεμπτών (με κατιούσες τέταρτες) σε ελάσσονες τονικότητες, περιδιαβαίνοντάς τον επί μία και μισή φορά με συνολικά 17 επαναλήψεις – όσα και τα εμπεριεχόμενα σε αυτή μέτρα.

[35] Ένα ακραίο, πλην ενδεικτικότατο παράδειγμα βρίσκεται στην Φούγκα ΙΙΙ, σε Σι-ύφεση-μείζονα, από το *Obras para clavicordio o piano forte* του Sebastián de Albero, στα μ. 144-211· η ευμεγέθης αυτή περιοχή των 68 μέτρων δομείται αποκλειστικά με αλυσίδες: διαδοχή τριών διαφορετικών αλυσίδων (μ. 144-167), αλυσιδοποίηση δύο συναπτών παραθέσεων του θέματος (μ. 167-188), νέα εκτενέστατη μετατονιζόμενη αλυσίδα επτά επαναλήψεων (μ. 188-200), νέα διατονική αλυσίδα έξι επαναλήψεων (μ. 201-206) και αλυσιδωτή απόληξη (μ. 207-211). Στο ίδιο έργο υπάρχουν και άλλες σχοινοτενείς μετατονιζόμενες αλυσίδες: βλ. π.χ. τα μ. 89-104, με οκτώ επαναλήψεις, όπου θίγεται και ο τονικός αντίποδας, ή ομοίως τα μ. 330-341, με έξι επαναλήψεις.

πληθωρική χρήση αλυσίδων αποδεικνύεται συχνά φορτική ή υπερβολική. Το χαρακτηριστικό των σχοινοτενών αλυσίδων και κάθε είδους επαναληπτικών διαδικασιών αλλά και οι τονικές περιπλανήσεις χωρίς σαφή τονικό στόχο έχουν αναγνωριστεί από μελετητές όπως οι Rubio,[36] Powell[37] και Howell[38] ως κοινό ενδημικό ελάττωμα (sic) των ισπανών συνθετών του 18ου αιώνος. Ο Howell, ειδικότερα, πιθανολογεί πως πρόκειται για σκόπιμες αισθητικές επιλογές: ενδεχομένως, οι αιώνες της στενής επαφής με τους εξ Ανατολών πολιτισμούς έχουν εντυπώσει μία επίμονη προτίμηση για το στατικό, το στοχαστικό, το ακίνητο, το δίχως κατεύθυνση, σε αντίθεση με τη συνεχή μέριμνα και σπουδή της έντεχνης δυτικής μουσικής για κίνηση μεταξύ προδιαγεγραμμένων σημείων.

Τέταρτο γνώρισμα των περισσοτέρων ισπανικών διπλών (και απλών) φουγκών αποτελεί η έντονα οργανοκεντρική δεξιοτεχνική τους γραφή για πληκτροφόρα, η οποία συνήθως συνδυάζεται με μιαν άρση της πολυφωνικής υφής και την προσέγγιση υφών που θυμίζουν έργα του δεξιοτεχνικού ή του δημοφιλούς ομοφωνικού ρεπερτορίου της εποχής για τα πληκτροφόρα. Σε αρκετά έργα του ισπανικού ρεπερτορίου, το κύριο πρόταγμα φαίνεται πως είναι η ανάδειξη των τεχνικών δυνατοτήτων του οργάνου και των αρετών του εκτελεστή, εις βάρος της σχολαστικής διατήρησης των οιονεί φωνητικών και τεχνικών συμβάσεων· σε αυτό θα πρέπει να αποδοθούν η σχετική τεχνική ελευθεριότητα αλλά και οι αρκετές τεχνικές αβλεψίες στα έργα αυτά, τα οποία ενίοτε δίνουν την εντύπωση καταγεγραμμένου αυτοσχεδιασμού, χωρίς τη μεσολάβηση της λεπτολόγησης ή της επιμέλειας που αρμόζει σε καταγεγραμμένα έργα και χαρακτηρίζει άλλους συνθέτες της εποχής.

Πέμπτο αποκλειστικό γνώρισμα αρκετών ισπανικών διπλών και απλών φουγκών είναι η υιοθέτηση λαϊκότροπων στοιχείων. Η εισροή τέτοιων παραδοσιακών ή αστικών στοιχείων (όπως στοιχείων δανεισμένων από το flamenco κ.ά.),[39] η οποία είναι ξένη στα υπόλοιπα υπό μελέτη έργα της περιόδου εκτός Ιβηρικής, αποτελεί μια γενικότερη τάση των ισπανών συνθετών, η οποία – όχι σπάνια – εφαρμόζεται και στο ρεπερτόριο των φουγκών.[40]

Εν κατακλείδι, όλα τα παραπάνω αποκλειστικά ή καινοφανή γνωρίσματα στοιχειοθετούν μία ιδιαίτερη τοπική παράδοση, η οποία μέχρι σήμερα έχει ελάχιστα μελετηθεί.[41] Η παρούσα συμβολή καταδεικνύει τη σημασία που έχει η μελέτη τέτοιων λησμονημένων ρεπερτορίων για την εξαγωγή γόνιμων γενικότερων συμπερασμάτων και τη διαμόρφωση μίας κατά το δυνατόν περιεκτικότερης εικόνας της μουσικής της εποχής.

[36] Rubio, ό.π., σ. v-xvi.

[37] Powell, *A History of Spanish Piano Music*, ό.π., σ. 8-9.

[38] Όπως μεταφέρεται από τον Powell, στο ίδιο.

[39] Ενδεικτικώς, στη φούγκα από το *Obra quinto tono punto alto* του Francesc Mariner (μ. 155-157 και 157-161).

[40] Τέτοια στοιχεία της δημώδους παράδοσης, τα οποία εξαγγέλλονται ήδη από τα θέματα των intentos, αποτελούν, μεταξύ άλλων, τα τριημιτόνια (ενδεικτικώς στα θέματα του Intento / τρίτου μέρους της *Σονάτας σε λα-ελάσσονα*, R. 65, του Soler, στο *Obra principal orgánica a cuatro voces* του Lidón, στο *Intento σε σολ-ελάσσονα* του χειρογράφου MP/3170/8 της BNE ή στη Φούγκα VI, σε λα-ελάσσονα, από τις *Seis fugas para órgano y clave*, op. 1, του Sessé), η ημιτονιακή σχέση $\flat\hat{6}$ – $\hat{5}$ που προβάλλεται εμφατικά με επαναλήψεις (όπως, ενδεικτικώς, στο *Intento σε ντο-ελάσσονα*, R. 465 [147], του Soler), καθώς και στολίδια όπως η acciaccatura.

[41] Ενδεικτικώς αναφέρουμε πως στα μεγάλα εγκυκλοπαιδικά λεξικά της μουσικής *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* και *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* δεν υφίσταται ούτε σχετικό λήμμα ούτε άλλη ουσιώδης αναφορά στα intentos.

Η παράδοση του μενουέττου και οι καινοφανείς μεταπλάσεις της στα κουϊντέττα πνευστών του Anton Reicha

Ιωάννης Φούλιας

Η έννοια της παράδοσης συναρτάται σε κάθε περίοδο της ιστορίας της μουσικής με είδη, μορφές και τεχνοτροπίες σύνθεσης, εκτελεστικές πρακτικές καθώς και ποικίλες άλλες όψεις της μουσικής τέχνης, όπως αυτή καλλιεργείται άλλοτε στο πλαίσιο τοπικών "σχολών" και άλλοτε πάλι σε ευρύτερους κύκλους ανθρώπων, για μικρότερα ή μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα. Επιπλέον, τα όρια κάθε διακριτής παραδόσεως συχνά αποδεικνύονται κάθε άλλο παρά προφανή, αφού οι άπειρες δυνατότητες μεταπλάσεων και διασταυρώσεων δυσχεραίνουν σημαντικά την εκ των υστέρων θεωρητική συστηματοποίηση της μουσικής πράξεως που εξελίσσεται διαρκώς και εκ παραλλήλου από πολυάριθμα διαφορετικά πρόσωπα. Παρ' όλα αυτά, η ιστορική και συστηματική έρευνα περί μουσικής είναι σε θέση να προσδιορίσει ποικίλες κατά το μάλλον ή ήττον παγιωμένες πρακτικές και να σκιαγραφήσει με επάρκεια τόσο τα βασικά γνωρίσματα όσο και τα κυριότερα στάδια της εξέλιξης μιας επιμέρους παράδοσης από τις απαρχές και την ακμή της μέχρι την εγκατάλειψη, την αφομοίωση ή και τις πιθανές αναβιώσεις της σε μεταγενέστερες περιόδους.

Η παράδοση του μενουέττου που καλλιεργήθηκε δαψιλώς στο πλαίσιο ενόργανων μουσικών ειδών όπως η σουΐτα, η σονάτα και η συμφωνία από τα τέλη του 17ου έως τουλάχιστον τις αρχές του 19ου αιώνος υπήρξε αξιοσημείωτη για την αντοχή που επέδειξε στο πέρασμα του χρόνου, από την εποχή του μπαρόκ έως αυτές του μουσικού κλασσικισμού αλλά και του αρχόμενου ρομαντισμού. Τούτος ο μετρίως γοργής χρονικής αγωγής τρίσημος τυποποιημένος χορός εκτόπισε όλους τους υπόλοιπους μετά τα μέσα του 18ου αιώνος στα έργα που αποτελούνταν από δύο, τρία, τέσσερα ή και περισσότερα μέρη και προορίζονταν για πληκτροφόρο όργανο, σύνολα μουσικής δωματίου ή ορχήστρα, εξακολουθώντας να αντιπροσωπεύει επί μακρόν το δημοφιλές αβρό και ανάλαφρο μουσικό ύφος με την – κατ' αρχήν – απέριττή του μελωδικότητα και την ανεπιτήδευτη αρμονική της υποστήριξη, την περιοδική και συμμετρική φραστική του δομή καθώς και την απλή παρατακτική μορφολογική του οργάνωση, που τον καθιστούσαν εύληπτο και ιδιαιτέρως προσιτό στο ευρύ κοινό. Το "μενουέττο" *κατ' εξοχήν* παρουσιάζεται εν προκειμένω ως μία εναρκτήρια ολοκληρωμένη ενότητα σε τριμερή ή διμερή δομή, την οποία κατά κανόνα διαδέχεται μία δεύτερη ανάλογη ενότητα, το λεγόμενο "trio", "δεύτερο μενουέττο" ή "alternativo", πριν από την πλήρη επαναφορά της επικεφαλής ενότητος ("da capo"), με την οποία είθισται να αποπερατώνεται η συνολικά τριμερής μορφή ενός τέτοιου μέρους.[1] Ενίοτε, βέβαια, στο πλαίσιο της ιδίας πάντοτε παραδόσεως κάνουν την εμφάνισή τους και μενουέττα χωρίς trio, απαρτιζόμενα από μία και μοναδική ενότητα, καθώς και μενουέττα που εναλλάσσονται με δύο ή ακόμη και τρία διαφορετικά trio σε μία εκτεταμένη μορφή τύπου ρόντο που βρίσκει σχεδόν αποκλειστική εφαρμογή σε έργα ψυχαγωγικής μουσικής, δηλαδή στα λεγόμενα divertimenti, τις σερενάτες και άλλα τέτοια συναφή έργα της κλασσικής εποχής.

[1] Βλ. ενδεικτικά Wolfram Steinbeck, "Menuett: II. Das Menuett in der Instrumentalmusik", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe)* / *Sachteil*, Bd. 6, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1997, σ. 126-131.

Μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνος οι συνθέτες ακολουθούσαν πιστά την καθιερωμένη αυτή παράδοση εντάσσοντας μέρη τύπου μενουέττου στα έργα τους δίχως να επιφέρουν ουσιώδεις μεταβολές στην δεδομένη μορφολογική τους οργάνωση. Μάλιστα, η τυπική μορφή του μενουέττου διατηρήθηκε σε γενικές γραμμές ακόμη και όταν οι Joseph Haydn και Ludwig van Beethoven άρχισαν από τα τέλη του 18ου αιώνος να αντικαθιστούν τον ήπιο παλμό του ευγενούς μενουέττου με την (πολύ) ταχύτερη χρονική αγωγή και τον έντονα παιγνιώδη χαρακτήρα του scherzo. Στην περίπτωση όμως του πάντοτε ανήσυχου και εξόχως ριζοσπαστικού πνεύματος του Anton Reicha, η παραπάνω παράδοση του μενουέττου έμελλε να έλθει αντιμέτωπη με πολλές νέες δυνατότητες και προοπτικές, επιτομή των οποίων συνιστά μία ξεχωριστή σειρά έργων του, αποτελούμενη από 25 κουϊντέττα πνευστών που είδαν το φως κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1810 (και πρωτίστως κατά το δεύτερο ήμισυ αυτής) στο Παρίσι.[2]

Μέσα στην πλούσια και πολυσχιδή μουσική εργογραφία του Reicha αυτό το ομοιογενές σύνολο έργων δεν εντυπωσιάζει τόσο για τον όγκο του όσο κυρίως για την πρωτοτυπία της σύλληψης και της υλοποίησής του, μιας και ελάχιστα άλλα κουϊντέττα για φλάουτο, όμποε, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο είχαν γραφεί παλαιότερα, και αυτά μάλιστα ως απόρροια του είδους του divertimento, ενώ στην προκειμένη περίπτωση ο πρωτοπόρος τσέχος συνθέτης δημιούργησε σχεδόν εκ του μηδενός ένα νέο είδος μουσικής δωματίου για πνευστά, με μεγάλες δεξιοτεχνικές απαιτήσεις αλλά και αξιοσημείωτη υφολογική πολλαπλότητα, η οποία παραπέμπει ευθέως στον τρόπο γραφής που χαρακτηρίζει και τα ήδη καθιερωμένα – όσο και περίβλεπτα – κατά την εποχή αυτή είδη του κουαρτέττου και του κουϊντέττου εγχόρδων.[3] Όπως εκείνα, εξ άλλου, έτσι και αυτά τα κουϊντέττα πνευστών του Reicha αφομοιώνουν πλήρως την συνήθη τετραμερή συμφωνική δομή που περιλαμβάνει ένα μενουέττο ως τρίτο μέρος·[4] για την ακρίβεια, ένα μέρος που επιγράφεται ακόμη ως "μενουέττο", αν και κατ' ουσίαν έχει πλέον καταστεί ένα πολύ πιο ζωηρό scherzo,[5] όπως συμβαίνει και σε πολλά άλλα έργα στο ρεπερτόριο των αρχών του 19ου αιώνος γενικότερα.

Παρ' όλα αυτά, ειδικά το μενουέττο του πρώτου κουϊντέττου πνευστών, το οποίο ο Reicha συνέθεσε το 1811, αλλά θεώρησε ανεπιτυχές ώστε να το αφήσει στην άκρη και αυτό να παραμείνει εν τέλει αδημοσίευτο,[6] μαρτυρεί ακόμη την σαφέστατη επίδραση του είδους του divertimento: πρόκειται για ένα μενουέττο με δύο διαφορετικά trio, σαν κι αυτά που με την πενταμερή ροντοειδή τους μορφολογική οργάνωση (Μενουέττο –

[2] Για το ιστορικό της δημιουργίας αυτών των έργων και τα γενικά τους χαρακτηριστικά, βλ. Millard Myron Laing, *Anton Reicha's quintets for flute, oboe, clarinet, horn and bassoon*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1952, σ. 63-66 (περαιτέρω δε σ. 318/319, 322/323-324/325 και 332/333, όπου παρατίθενται τα αναφερόμενα στα κουϊντέττα πνευστών χωρία εκ της αυτοβιογραφίας του συνθέτη, τόσο στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο όσο και σε αγγλική μετάφραση)· Charles-David Lehrer, "Antoine Reicha's 24 wind quintets: Introductory commentary", στην ιστοσελίδα της International Double Reed Society, Boulder (CO) 2002, https://www.idrs.org/scores/Lehrer2/Reicha/Introduction_Reicha.html· Ludwig Finscher & Renate Groth, "Reicha, *Rejcha*: 2. Anton, *Antonín*, *Antoine-Joseph*", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe)* / *Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1454-1470: 1456, 1461 και 1467-1468.

[3] Πρβλ. σχετικά Laing, ό.π., σ. 42-46 και 47-48.

[4] Με μοναδική εξαίρεση το *Κουϊντέττο πνευστών σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 88 αρ. 2, όπου το μενουέττο προηγείται του έτερου εσωτερικού μέρους σε αργή χρονική αγωγή. Πρβλ. Laing, ό.π., σ. 73.

[5] Σχεδόν σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, ο Reicha προσθέτει αμέσως μετά την ένδειξη "Minuetto" την χρονική αγωγή Allegro, Allegro vivo, Vivace, Allegro scherzo ή απλώς Scherzo. Πρβλ. Laing, ό.π., σ. 76.

[6] Για εποπτικούς λόγους, το συγκεκριμένο *Κουϊντέττο πνευστών σε Φα-μείζονα* του 1811 θα προσδιορίζεται εφεξής με την βραχυγραφία WoO [Werk ohne Opuszahl], διακρινόμενο τοιουτοτρόπως από όλα τα υπόλοιπα που φέρουν αρίθμηση opus.

Trio I – Μενουέττο da capo – Trio II – Μενουέττο da capo) έκαναν τακτικά την εμφάνισή τους στην ψυχαγωγική μουσική του προηγούμενου αιώνος. Τόσο η ενότητα του "μενουέττου" όσο και αυτή του πρώτου trio είναι γραμμένες στην κύρια τονικότητα του έργου, την Φα-μείζονα, ενώ το δεύτερο trio παρουσιάζεται στην σχετική τονικότητα της ρε-ελάσσονος· επιπλέον, παρά την συνάφεια του θεματικού υλικού των δύο πρώτων ενοτήτων, και οι τρεις είναι αυτοτελείς ως προς την δομική τους υπόσταση, ενώ το σύντομο συνδετικό πέρασμα που προετοιμάζει την τελική επαναφορά του "μενουέττου" αμέσως μετά το δεύτερο trio ανήκει επίσης στην παράδοση της παρατακτικής αυτής μορφής που είχε διαμορφωθεί από τις τελευταίες κιόλας δεκαετίες του 18ου αιώνος.

Η γοργή και ριζική μεταβολή της στάσης του συνθέτη απέναντι στο νέο αυτό είδος της μουσικής δωματίου διαφαίνεται, μεταξύ άλλων, και από το γεγονός ότι σε κανένα από τα 24 άλλα κουϊντέττα πνευστών που συνέθεσε κατά τα επόμενα χρόνια δεν επανήλθε στην παλιομοδίτικη αυτή μορφή όπου το εναρκτήριο μενουέττο επιστρέφει αυτούσιο (da capo) δύο ακόμη φορές, εκ περιτροπής με το πρώτο και το δεύτερο trio. Σημειωτέον ότι και ο Beethoven είχε επίσης εγκαταλείψει οριστικά αυτήν την πενταμερή μορφή μενουέττου ή scherzo λίγο πριν το πέρας της πρώτης δημιουργικής του περιόδου,[7] γεγονός που μας επιτρέπει βάσιμα να θεωρήσουμε πως από τις αρχές του 19ου αιώνος η μορφολογική αυτή δυνατότητα αντιμετωπιζόταν πια ως τελείως παρωχημένη – τόσο μάλιστα, που και ο Reicha εξ άλλου, όταν στα μέσα της δεκαετίας του 1820 παρουσιάζει πολλούς και διάφορους τύπους μενουέττου με ένα ή δύο trio στην μεγάλη του θεωρητική πραγματεία *Traité de haute composition musicale*, δεν κρίνει πλέον απαραίτητη την παραμικρή, έστω, αναφορά σε αυτήν![8] Κάποιες περιστασιακές αναβιώσεις αυτού του μορφολογικού τύπου, όπως φέρ' ειπείν σε έργα του Robert Schumann της δεκαετίας του 1840, ουδόλως βεβαίως αναιρούν την παραπάνω διαπίστωση όσον αφορά την επικαιρότητά του κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος.

Η μεταστροφή του Reicha από το divertimento προς το συμφωνικό ιδεώδες, που διαπιστώνεται γενικότερα στις τέσσερεις εξάδες κουϊντέττων πνευστών οι οποίες γράφηκαν κατά τα επόμενα χρόνια και δημοσιεύθηκαν από το 1817 έως το 1820, αποτυπώνεται εμφανώς στην δεσπόζουσα θέση που επέχει πλέον η καθιερωμένη μορφή του μενουέττου με ένα ενδιάμεσο trio στις συλλογές opus 88 (1817· βλ. τα κουϊντέττα υπ' αρ. 3, 4 και 5), opus 91 (1819· βλ. τα κουϊντέττα υπ' αρ. 1, 2, 3 και 5) και opus 99 (1819· βλ. τα κουϊντέττα υπ' αρ. 1, 3 και 6), προτού αυτή υποχωρήσει και πάλι αισθητά στο πλαίσιο της τελευταίας συλλογής, opus 100 (1820· βλ. μόνο το έκτο και τελευταίο κουϊντέττο), έναντι άλλων καινοφανών προοπτικών. Με άλλα λόγια, κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1810 ο συνθέτης ευθυγραμμίζεται πλέον τακτικά με την κοινή πρακτική της εποχής του όσον αφορά τουλάχιστον τον μακροδομικό σχεδιασμό ενός τέτοιου μέρους, ο οποίος, σύμφωνα και με την δική του λίγο μεταγενέστερη θεωρητική περιγραφή, έγκειται στην σύνθεση δύο «κομματιών πολύ μικρής εκτάσεως», ήτοι του "μενουέττου" και του trio, με τις δύο επαναλήψεις που αμφότερα συμπεριελάμβαναν κατά παράδοση στο εσωτερικό τους αλλά και την τυπική οδηγία για την da capo

[7] Βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven", στο: Ιωάννης Φούλιας, Κατερίνα Λεβίδου και Ιάκωβος Σταϊνχάουερ (επιμ.), *Ludwig van Beethoven: 250(+1) χρόνια από τη γέννησή του. Πρακτικά ημερίδας*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2021, σ. 38-79: 48.

[8] Βλ. Anton Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, μτφρ. Carl Czerny, A. Diabelli & Co, Wien [1832-1835], Band IV / Theile 8-10: *Die Abhandlung von der Fuge, und von der Kunst, seine Ideen zu benützen, oder dieselben zu entwickeln* [= *Traité de haute composition musicale*, vol. II, Zetter & Cie, Paris 1826], σ. 1175-1176.

επανεκτέλεση του "μενουέττου" αμέσως μετά το trio.[9] Στην πράξη, ο Reicha ακολουθεί αυτές τις λιτές προδιαγραφές στα τρίτα μέρη επτά κουϊντέττων του (opus 88 αρ. 4 και 5, opus 91 αρ. 2 και 5, opus 99 αρ. 3 και 6, opus 100 αρ. 6), ενώ σε άλλα τρία ανάλογα μέρη (opus 91 αρ. 1 και 3, opus 99 αρ. 1) προσθέτει απλώς και ένα συνδετικό πέρασμα ως διαμεσολάβηση ανάμεσα στο trio και την καταληκτική επαναφορά του "μενουέττου".[10] Επιπροσθέτως, η τονικότητα που επιλέγει για το εκάστοτε trio είναι πάντοτε στενά συγγενική προς την κύρια τονικότητα του μενουέττου (ως επί το πλείστον πρόκειται για την υποδεσπόζουσα, ειδάλλως για την ομώνυμη ή την σχετική), ενώ ειδικά στην περίπτωση του opus 99 αρ. 6 το trio διατηρείται στην ίδια τονικότητα με το μενουέττο.[11]

Αφήνοντας προς ώρας στην άκρη την εξέταση της δομικής διάρθρωσης των επιμέρους ενοτήτων που συγκροτούν αυτά τα μέρη, μπορούμε να εστιάσουμε την προσοχή μας σε μία πρώτη, ρηξικέλευθη μετάπλαση της παραπάνω παραδόσεως που παρουσιάζεται στο τρίτο μέρος του κουϊντέττου opus 88 αρ. 3. Το μέρος αυτό εν πρώτοις δεν φαίνεται να διαφέρει από τα προηγούμενα, καθώς ξεκινά με ένα "μενουέττο" στην Σολ-μείζονα και συνεχίζεται με ένα trio στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, μετά το πέρας του οποίου επισυνάπτεται και ένα συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά της αρχικής ενότητος. Εντούτοις, αυτή η τρίτη και τελευταία ενότητα δεν συνιστά πια το τυπικό και αναμενόμενο da capo, αλλά καταγράφεται, διότι στην πραγματικότητα αποτελεί μία συνδυαστική, *υβριδική* επαναφορά και των δύο προηγούμενων ενοτήτων, τα επιμέρους τμήματα των οποίων επανέρχονται εδώ εκ περιτροπής: τα δύο πρώτα τμήματα του "μενουέττου" (πρβλ. μ. 178-193 & 194-219 με μ. 1-16 & 17-42), το εισαγωγικό και το πρώτο τμήμα του trio σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (πρβλ. μ. 221-229a & 229-262 με μ. 75-83a & 83-116), το τρίτο τμήμα του "μενουέττου" (πρβλ. μ. 271-285a με μ. 43-57a), το δεύτερο και τελευταίο τμήμα του trio σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (πρβλ. μ. 287-317a με μ. 117-147a), καθώς και το επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα του "μενουέττου" (πρβλ. μ. 317-333a με μ. 57-73a) αλληλοπλέκονται εν προκειμένω με την διαμεσολάβηση ελάχιστων άλλων περασμάτων ή απλών προεκτάσεων.[12] Έτσι, η τριμερής παραδοσιακή μορφή του μενουέττου φαινομενικά μεν διατηρείται ακόμη εδώ, καίτοι στην πραγματικότητα έχει αρθεί σε μία νέα, διαλεκτικού τύπου μορφή. Στην θεωρητική του πραγματεία ο Reicha κάνει λόγο για μία εναλλακτική μορφή μενουέττου με trio, όπου κατά την τελική επαναφορά του το "μενουέττο" «τροποποιείται (διατηρώντας τις οικείες ιδέες του), παραλλάσσεται, αναπτύσσεται ολίγον τι»·[13] δεν είναι όμως διόλου βέβαιο πως θα μπορούσαμε όντως να συσχετίσουμε αυτήν την περίπτωση με ό,τι συμβαίνει στο μενουέττο του κουϊντέττου opus 88 αρ. 3, για την υβριδική επαναφορά του οποίου θα ήταν σαφώς προτιμότερο να

[9] Στο ίδιο.

[10] Σε αντίθεση με τις δύο πρώτες περιπτώσεις, όπου το συνδετικό πέρασμα είναι ιδιαίτερα σύντομο, στο trio του τρίτου μέρους του opus 99 αρ. 1 προστίθεται αρχικά ένα εκτεταμένο καταληκτικό τμήμα που εν τέλει μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα για να οδηγήσει ομαλά στην επαναφορά της αρχικής ενότητος. Ο Laing (ό.π., σ. 76-77) ταξινομεί όλα τα προαναφερθέντα μέρη σε δύο μορφολογικές κατηγορίες, ως συνήθη scherzi με τυπικά αλλά και μη τυπικά trio, εντάσσοντας στην δεύτερη περίπτωση όσα trio οργανώνονται υπό μορφήν πασσακάλιας (βλ. στην συνέχεια του παρόντος κειμένου αναφορικά με αυτές τις περιπτώσεις παραλλαγών τύπου ostinato).

[11] Πρβλ. εν προκειμένω και Laing, ό.π., σ. 83, 84 και 85.

[12] Συγκεκριμένα, πρόκειται για μία γενική παύση-τομή στο μ. 220, ένα καινούργιο αλυσιδωτό συνδετικό πέρασμα στα μ. 263-270, μία δίμετρη προέκταση ως γέμισμα τομής στα μ. 285-286 (που προέρχεται με αντιμετάθεση από τα ακροτελεύτια μ. 147-148 του δεύτερου τμήματος του trio), αλλά και την καταληκτική χειρονομία του μέρους στα μ. 333-335 που αντικαθιστά προσηκόντως την απέριττη προέκταση της τελικής πτώσεως της αρχικής ενότητος στα μ. 73-74.

[13] Reicha, ό.π., σ. 1176.

ανατρέξει κανείς στην περιγραφή που ο Reicha δίνει σε άλλο σημείο της πραγματείας του για την τριμερή μορφή, όπως μονάχα αυτός την αντιλαμβάνεται και την ορίζει με έναν τελείως ιδιωματικό τρόπο: «Η τρίτη ενότητα αρχίζει και τελειώνει στην ίδια τονικότητα με την πρώτη […]. Δημιουργώντας αυτήν την ενότητα, ξεκινά κανείς ανακαλώντας τις ιδέες της πρώτης· εν συνεχεία […] αναπτύσσει κατά το μάλλον ή ήττον (αλλά όχι πάρα πολύ) τις πλέον εξέχουσες ιδέες απ' όσες περιέχονταν στις δύο πρώτες ενότητες».[14]

Opus 88 αρ. 3, III

Μενουέττο στην Σολ-μείζονα	**Trio στην Ντο-μείζονα**	**Μενουέττο & Trio (από κοινού) στην Σολ-μείζονα**
α (μ. 1-16)	εισαγωγή (μ. 75-83a)	α (μ. 178-193)
β (μ. 17-42)	γ (μ. 83-84 & 85-100 / 101-116)	β (μ. 194-220)
α΄ (μ. 43-57a)	δ (μ. 117-132 / 133-148)	εισαγωγή (μ. 221-229a)
κατακλείδα (μ. 57-74)	συνδετικό πέρασμα (μ. 149-177)	γ (μ. 229-262)
		νέο συνδετικό πέρασμα (μ. 263-270)
		α΄ (μ. 271-286)
		δ (μ. 287-317a)
		κατακλείδα (μ. 317-335)

Αν στην μόλις προαναφερθείσα περίπτωση η παραδοσιακή μορφή του μενουέττου μεταπλάθεται και ανανεώνεται, στο μενουέττο ενός άλλου κουϊντέττου, του opus 88 αρ. 6, ο Reicha φαίνεται να λειτουργεί αντίστροφα, διατηρώντας ακόμη το παραδοσιακό μακροδομικό πλαίσιο καίτοι εισάγει σε αυτό μία νέα πρακτική, η οποία έγκειται στην χρήση ενός διπλού trio.[15] Εδώ, η πρώτη ενότητα είναι στην Φα-μείζονα και η δεύτερη ανοίγει με ένα τυπικό trio στην σχετική ρε-ελάσσονα, όμως αντί να ακολουθήσει άμεσα η επαναφορά του "μενουέττου" παρεμβάλλεται και ένα δεύτερο trio σε άμεση διαδοχή με το προηγούμενο, έχοντας τόσο την δομική του αυτοτέλεια όσο και την δική του ξεχωριστή τονικότητα, την (υποδεσπόζουσα) Σι-ύφεση-μείζονα, προτού προς το τέλος του μετατραπεί σε συνδετικό πέρασμα προς την τυπική da capo (και μη καταγεγραμμένη) επαναφορά του "μενουέττου". Ο Reicha μπορεί να μην αναφέρεται σε θεωρητικό επίπεδο στον σχηματισμό ενός διπλού trio, μίας ενότητος δηλαδή που απαρτίζεται από δύο αλλεπάλληλα αλλά διακριτά μεταξύ τους trio, πλην όμως, σχεδόν παράλληλα με τον Beethoven,[16] εφαρμόζει αυτήν την καινούργια δυνατότητα στο έργο του και ειδικότερα σε έξι περιπτώσεις μενουέττων μεταξύ των 24 δημοσιευμένων κουϊντέττων του για πνευστά. Ενώ μάλιστα ο Beethoven αξιοποιεί εν γένει το διπλό trio όπως και ένα απλό στις ευρύτερες μορφές του μενουέττου και του scherzo, ο Reicha λαμβάνει συχνότερα αυτήν την πρακτική ως αφορμή για να προβεί σε ιδιαίτερα καινοτόμες μακροδομικές μεταπλάσεις. Έτσι, στο κουϊντέττο opus 91 αρ. 6, για παράδειγμα, παρ' ότι φαίνεται να εμμένει στην τυπική τριμερή διάρθρωση με την da capo επαναφορά του αρχικού "μενουέττου" στην ντο-ελάσσονα, διευρύνει ωστόσο κατά τρόπον αναπάντεχο το ενδιάμεσο διπλό trio, επαναδιατυπώνοντας το πρώτο trio στην Μι-ύφεση-μείζονα

[14] Στο ίδιο, σ. 1166. Ο Reicha παρέχει στην συνέχεια και ένα διάγραμμα αυτής της μορφής, όπου για την τρίτη της ενότητα επισημαίνει και πάλι πως «εδώ αναπτύσσεται ό,τι συνιστά το πλέον αξιοπρόσεκτο στις δύο προηγηθείσες ενότητες», δίχως μάλιστα να επικαλείται γενικόλογα την έννοια της *coda* (όπως κάνει, απεναντίας, στο βασικό σώμα του κειμένου του, επιφέροντας κάποια σύγχυση).

[15] Πρβλ. Laing, ό.π., σ. 78.

[16] Για τις ευάριθμες εφαρμογές της πρακτικής του διπλού trio στο ύστερο κυρίως έργο του Beethoven, βλ. Φούλιας, ό.π., σ. 55-57.

αμέσως μετά το δεύτερο trio στην Σι-ύφεση-μείζονα και καθιστώντας τοιουτοτρόπως τριμερή την δομή της εσωτερικής ενότητος του εν λόγω μέρους όπως και *αψιδωτή* συνάμα την συνολική του μορφή (Μενουέττο – Trio I & Trio II & Trio I – Μενουέττο)!

Στις υπόλοιπες περιπτώσεις εφαρμογής διπλού trio, η συνολική μορφή διευρύνεται επιπλέον με μία τέταρτη ενότητα, η οποία διαδέχεται την επαναφορά του "μενουέττου" προσλαμβάνοντας διαφορετικό κάθε φορά περιεχόμενο (καθώς και λειτουργία). Η δυνατότητα αυτή διατυπώνεται και θεωρητικά από τον συνθέτη: μία τρίτη περίπτωση μορφής μενουέττου με trio, αντί να ολοκληρώνεται με την επαναφορά του "μενουέττου", «επιστρέφει για δεύτερη φορά στο trio με το οποίο και τελειώνει, είτε δίχως μεταβολή, είτε με ορισμένες ελαφρές τροποποιήσεις, ακολουθούμενο κι από μία μικρή coda»· κι αν εδώ μοιάζει να γίνεται αποκλειστικά λόγος για απλό και όχι για διπλό trio, ωστόσο η αυστηρή σύσταση που ακολουθεί αφορά σε μεγάλο βαθμό όλα τα μέρη που θα αναφερθούν στην συνέχεια: «Αυτή η εκδοχή δεν μπορεί να λάβει χώραν παρά μόνο στην περίπτωση όπου το μενουέττο είναι σε ελάσσονα τονικότητα (π.χ. στην ρε-ελάσσονα) και το trio σε μείζονα (στην Ρε-μείζονα)».[17] Στην πράξη, λοιπόν, ο Reicha παρουσιάζει τέσσερα μέρη αυτής της μορφής στα κουϊντέττα του. Στο opus 91 αρ. 4 συναντάμε την απλούστερη δυνατή εφαρμογή: τόσο η ενότητα του "μενουέττου" (στην σολ-ελάσσονα) όσο και αυτή του διπλού trio (όπου και τα δύο επιμέρους trio παρουσιάζονται στην ομώνυμη Σολ-μείζονα) επανέρχονται στην συνέχεια με τελείως επουσιώδεις τροποποιήσεις και στην ίδια σειρά,[18] διαμορφώνοντας έτσι έναν δεύτερο πλήρη κύκλο θεματικής διαδοχής.[19] Κάτι παρόμοιο παρατηρείται επίσης στο opus 88 αρ. 1, το οποίο ξεκινά με ένα "μενουέττο" σε μι-ελάσσονα που ακολουθείται από δύο διαδοχικά trio σε Μι-μείζονα· η μετέπειτα επαναφορά του "μενουέττου" παραμένει τυπική και πλήρης (αν και χωρίς τις μικροδομικές επαναλήψεις που έφερε κατά την αρχική της εμφάνιση), όμως η σειρά των δύο trio αντιστρέφεται κατά την δική τους επανεμφάνιση, με το δεύτερο εξ αυτών να προηγείται πλέον του πρώτου, πέρα από τις όποιες άλλες δομικές τους τροποποιήσεις.[20] Ανάλογη περίπτωση αντιμετάθεσης στο εσωτερικό του διπλού trio κατά την τελική επαναφορά του θα μπορούσε ενδεχομένως να επισημανθεί και στο opus 100 αρ. 5, όπου ωστόσο η όψιμη επανεμφάνιση του πρώτου εκ των δύο trio είναι τόσο αποσπασματική που λειτουργεί πλέον περισσότερο ως ανάμνηση – και άρα ως coda στην συνολική μορφή – παρά ως πραγματική επαναφορά.[21]

[17] Reicha, ό.π., σ. 1176.

[18] Κατά την επαναφορά του "μενουέττου" αποκόπτεται το εναρκτήριο οκτάμετρο (το μ. 126 αντιστοιχεί απευθείας στο μ. 9), αλλά προστίθεται και ένα μικρό συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα (τα μ. 185-188 αντικαθιστούν τα μ. 68-69), όπου το μεν πρώτο trio επανέρχεται με καταγεγραμμένη την επανάληψη του πρώτου τμήματός του και δίχως την επανάληψη των υπολοίπων τμημάτων του (η οποία αρχικά προβλεπόταν), το δε δεύτερο trio επιστρέφει κατόπιν απαράλλακτο.

[19] Για την συνθετική πρακτική της θεματικής ανακύκλησης (rotation) στις μορφές σονάτας αλλά και ευρύτερα, βλ. 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. 205-220, 283 κ.εξ., 611-614 και αλλού.

[20] Από το δεύτερο trio επανέρχεται μόνο το πρώτο ή τρίτο τμήμα με καταγεγραμμένη επανάληψη (τα μ. 137-144 και 145-152 αντιστοιχούν στα μ. 69-76 ή 85-92). Αντίθετα, το πρώτο trio στερείται μονάχα τις επαναλήψεις των επιμέρους τμημάτων του κατά την δική του πλήρη επαναφορά (πρβλ. τα μ. 153-176 με τα μ. 45-68) και τελικά επεκτείνεται με μία νέα σύντομη κατακλείδα (τα μ. 177-180 προστίθενται εν είδει petite reprise των μ. 173-176 και τα μ. 181-182 ως ακροτελεύτια προέκταση της τονικής). Ο Laing (ό.π., σ. 78 και 244-248), στην δική του ανάλυση επί του ιδίου αυτού μέρους, αντιμετωπίζει παραδόξως το διπλό trio ως ένα ενιαίο που όμως αποτελείται από δύο "θέματα"! Παρ' όλα αυτά, επισημαίνει τουλάχιστον την αντεστραμμένη επαναφορά τους έπειτα από την τυπική επαναφορά του "μενουέττου".

[21] Θα πρέπει να επισημανθεί ότι σε αντίθεση με το "μενουέττο" στην λα-ελάσσονα και το δεύτερο trio στην Λα-μείζονα, τα οποία επανέρχονται αργότερα σε πλήρη μορφή (το "μενουέττο" χωρίς επαναλήψεις),

Άλλωστε, παρόμοια coda (αλλά με αναδρομή στο "μενουέττο") εμφανίζεται και στην κατάληξη του τρίτου μέρους του opus 99 αρ. 2, το οποίο επιπλέον αφομοιώνει και τον αψιδωτό σχεδιασμό του opus 91 αρ. 6, αφού η πρώτη και η τρίτη του ενότητα είναι πανομοιότυπες (το "μενουέττο" στην φα-ελάσσονα), ενώ ενδιάμεσα το διπλό trio αποτελείται όχι μόνον από ένα πρώτο trio στην Φα-μείζονα και ένα δεύτερο trio στην ρε-ελάσσονα, αλλά και από μία ελαφρώς ανακατασκευασμένη και περικεκομμένη επαναφορά του πρώτου trio.[22] Εντούτοις, η μορφή δεν ολοκληρώνεται με την επαναφορά της αρχικής ενότητος (όπως στην απλούστερη περίπτωση του opus 91 αρ. 6), καθ' ότι εδώ το πρώτο trio επιστρέφει κατόπιν για μία ακόμη φορά και μάλιστα ανακαλώντας συνδυαστικά αμφότερες τις προηγούμενες εκδοχές του, προτού προσλάβει και μία μικρή αλλά εντυπωσιακή κατακλείδα·[23] αντίθετα, το δεύτερο trio δεν επανεμφανίζεται μετά το πρώτο και το μέρος κλείνει ανατρέχοντας καταληκτικά σε ένα χαρακτηριστικό μόρφωμα από το εσωτερικό του "μενουέττου".[24]

Μορφές μενουέττου με διπλό trio

opus 88/6, III	Μενουέττο (I)	Trio I (vi) & Trio II (IV)	[Μενουέττο da capo]	
opus 91/6, III	Μενουέττο (i)	Trio I (III) & Trio II (V/III) & Trio I (III)	[Μενουέττο da capo]	
opus 91/4, III	Μενουέττο (i)	Trio I (I) & Trio II (I)	Μενουέττο	Trio I & Trio II
opus 88/1, III	Μενουέττο (i)	Trio I (I) & Trio II (I)	Μενουέττο	Trio II & Trio I
opus 100/5, III	Μενουέττο (i)	Trio I (i → V) & Trio II (I)	Μενουέττο	Trio II & Coda με αναφορά στο Trio I
opus 99/2, III	Μενουέττο (i)	Trio I (I) & Trio II (vi/I) & Trio I (I)	Μενουέττο	Trio I & Coda με αναφορά στο Μενουέττο

Τέλος, σε μία όχι πολύ διαφορετική περίπτωση τετραμερούς μακροδομικού σχεδιασμού με επιπρόσθετη coda, ο Reicha εφαρμόζει στο δεύτερο μέρος του κουϊντέττου opus 88 αρ. 2 την μοναδική εκδοχή που ο ίδιος εισηγείται και ως θεωρητικός για μία μορφή μενουέττου με δύο διαφορετικά trio (καθένα εκ των οποίων παρουσιάζεται σε διαφορετική τονικότητα), σκιαγραφώντας την ειδικότερα ως εξής: «Μενουέττο (στην Ρε-μείζονα)· πρώτο trio· μενουέττο da capo χωρίς επαναλήψεις, ειδάλλως το μενουέττο περικεκομμένο, τουτέστιν πράττοντας ούτως ώστε να μην ακουσθεί παρά ένα απόσπασμα [αυτού]· δεύτερο trio· αποσπάσματα του μενουέττου κατά τι ανεπτυγμένα· γίνεται επίσης και να ανακληθούν μία ή δύο φράσεις του πρώτου trio, εάν τούτο κρίνεται σκόπιμο».[25] Στην πράξη, πράγματι, το "μενουέττο" παρουσιάζεται στην Μι-ύφεση-μείζονα, το πρώτο

το πρώτο trio ακολουθεί μιαν ασυνήθιστη μετατροπική πορεία προς πολύ μακρινά τονικά κέντρα, η οποία δεν θα ήταν σκόπιμο να επαναληφθεί στο κλείσιμο της συνολικής μορφής. Επιπλέον, από την εκτεταμένη τριμερή δομική του συγκρότηση, εδώ ανακαλούνται σε μεταφορά στην Λα-μείζονα μόνον η εναρκτήρια χειρονομία (πρβλ. τα μ. 302-305 με τα μ. 63-66) και η καταληκτική φράση των εξωτερικών του τμημάτων (πρβλ. τα μ. 306-313 με τα μ. 97-104 ή 155-162) με μερική επανάληψη (τα μ. 314-317 προστίθενται ως ανακατασκευασμένη petite reprise των μ. 310-313). Ο Laing (ό.π., σ. 118) αντιλαμβάνεται την μορφή αυτού του μέρους ως scherzo χωρίς το σύνηθες trio, κάνοντας μάλιστα λόγο για μια περίπτωση "χαλαρού" ρόντο.

[22] Τα μ. 171-174 / 175-178, 179-182 / 183-186 και 187-194 αντιστοιχούν στα μ. 96-99, 100-103 και 119-126, ενώ τα ενδιάμεσα μ. 104-118 παραλείπονται. Η αναφορά του Laing (ό.π., σ. 78) στην μορφή και αυτού του μέρους είναι ολότελα ανακριβής.

[23] Τα μ. 290-305 ανατρέχουν στα μ. 171-186, ενώ τα μ. 306-320 είναι αντίστοιχα των μ. 112-126. Στο τέλος προστίθεται ακόμη η καταληκτική φράση των μ. 321-328a, η οποία αναπτύσσει αντιστικτικά (εν είδει stretto) την επικεφαλής ιδέα του παρόντος (πρώτου) trio.

[24] Τα μ. 328-339a αποτελούν μεταφορά των μ. 30-41a στην ομώνυμη της κύριας τονικότητος του μέρους και προεκτείνονται περαιτέρω στα μ. 339-346.

[25] Reicha, ό.π., σ. 1176.

trio αντιπαρατίθεται έπειτα στην τονικότητα της δεσπόζουσας, την Σι-ύφεση-μείζονα, και η ακόλουθη επαναφορά του "μενουέττου" απλώς υποδεικνύεται χωρίς να καταγράφεται στην παρτιτούρα, η οποία ολοκληρώνεται με ένα «δεύτερο trio και coda».[26] Τούτο το δεύτερο trio αποτελεί μάλιστα παράγωγο του αρχικού "μενουέττου" και επιπλέον παραμένει στην κύρια τονικότητα του μέρους· παρ' όλα αυτά, ουδόλως συγχέεται με την ακόλουθη coda, η οποία αναπαράγει και αναπτύσσει συγχρόνως με αντιστικτικά μέσα τα δύο πρώτα τμήματα της ενότητος του "μενουέττου", προτού μεταφέρει στην Μι-ύφεση-μείζονα και την αρχή του πρώτου trio, την οποία τελικά επεκτείνει για τις καταληκτικές διατυπώσεις του μέρους.[27]

Στο σημείο αυτό έχουμε ολοκληρώσει την μακροδομική θεώρηση όλων των μερών τύπου μενουέττου με trio (είτε αυτό είναι μονό, είτε διπλό, είτε πρόκειται για δύο διαφορετικά) που απαντούν στα κουϊντέττα πνευστών του Reicha. Προτού όμως περάσουμε και στα υπόλοιπα, που αφορούν ορισμένες περιπτώσεις μορφών χωρίς trio, οφείλουμε να κάνουμε έναν σύντομο απολογισμό και ως προς τις μικροδομικές επιλογές του συνθέτη, δηλαδή τους τρόπους δόμησης που αυτός ακολουθεί στα 46 επιμέρους "μενουέττα" και trio από τα οποία απαρτίζονται τα 19 μέρη που έχουν μέχρι στιγμής εξετασθεί.

Αφ' ενός, μπορούμε εδώ να ανιχνεύσουμε όλους τους γνωστούς από την παράδοση του 18ου αιώνος τριμερείς και διμερείς δομικούς τύπους μενουέττου:[28] ποσοτικά υπερέχουν ο πρώτος τύπος, του τριμερούς μενουέττου με ένα πρώτο μη μετατροπικό τμήμα που καταλήγει στην τονική,[29] ο έβδομος τύπος, του τριμερούς σονατοειδούς μενουέττου,[30] καθώς και ο πέμπτος τύπος, του τριμερούς μενουέττου με μετατροπικό

[26] Πρβλ. πολύ αδρομερώς Laing, ό.π., σ. 78.

[27] Αναλυτικότερα, τα μ. 102-109 ταυτίζονται με τα μ. 1-8, ενώ τα μ. 110-125 συνιστούν ένα διευρυμένο παράλλαγμά τους, καθώς η επικεφαλής ιδέα αναπτύσσεται εδώ εν είδει κανόνα· έπειτα, τα μ. 126-133 / 134-141 παραλλάσσουν σε διπλή αντίστιξη τα μ. 9-16, έχοντας παράλληλα αφομοιώσει στοιχεία και από τα μ. 17-20. Τέλος, τα μ. 142-149 αντιστοιχούν στα μ. 33-40 του πρώτου trio, ενώ το υλικό τους εξυφαίνεται περαιτέρω και στα εναπομείναντα μ. 150-156 & 157-166.

[28] Για μία συστηματική επισκόπηση των οκτώ διαφορετικών δομικών τύπων μενουέττου της κλασικής περιόδου, βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn", στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 157-171: 162-169, προσέτι δε Φούλιας, "Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven", ό.π., σ. 59-71.

[29] Βλ. WoO, trio I· opus 88 αρ. 1, μενουέττο, trio I και trio II· opus 88 αρ. 2, μενουέττο· opus 88 αρ. 6, trio I· opus 91 αρ. 1, trio· opus 91 αρ. 4, trio I· opus 91 αρ. 6, trio II. Επιπλέον, μία περικεκομμένη εκδοχή του ιδίου δομικού τύπου παρουσιάζεται στο opus 99 αρ. 2, trio I, το οποίο αποτελείται από ένα μόνο τμήμα, το αρχικό, που παραμένει καθ' ολοκληρίαν και αποπερατώνεται στην τονικότητα αναφοράς του.

[30] Βλ. opus 88 αρ. 4, μενουέττο· opus 88 αρ. 5, μενουέττο· opus 91 αρ. 1, μενουέττο· opus 91 αρ. 2, μενουέττο· opus 91 αρ. 4, μενουέττο· opus 91 αρ. 5, μενουέττο· opus 99 αρ. 3, μενουέττο· opus 99 αρ. 6, μενουέττο (με μιαν αξιοπρόσεκτη υβριδική επαναφορά στα μ. 49 κ.εξ., η οποία ανατρέχει συνδυαστικά τόσο στην έναρξη της ενότητος όσο και στην νέα θεματική ιδέα που έχει εν τω μεταξύ εισαχθεί στα μ. 36-43 του μεσαίου τμήματος)· opus 100 αρ. 6, μενουέττο (με ένα πολύ εκτεταμένο καταληκτικό τμήμα, από το μ. 90 και έπειτα, το οποίο μάλιστα ανακαλεί το αρχικό θέμα λίγο προτού ολοκληρωθεί, στα μ. 148 κ.εξ., δίνοντας έτσι την ψευδαίσθηση μιας πενταμερούς δομής, τύπου ρόντο). Τελείως ιδιάζουσα, προσέτι, είναι η τονικά περιπλανώμενη περίπτωση του opus 100 αρ. 5, trio I: το πρώτο τμήμα κινείται μετατροπικά από την λα-ελάσσονα προς την πολύ μακρινή Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 63-104: i – VI – iv – VI/iv [II_N] = V της Μι-ύφεση-μείζονος, όπου και πραγματοποιείται τέλεια πτώση), το δεύτερο τμήμα στρέφεται κατόπιν αλυσιδωτά προς την Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 105-120: V/vi – vi της Μι-ύφεση-μείζονος = V/ii – ii της Σι-ύφεση-μείζονος και έπειτα V – I) και τελικά το τρίτο τμήμα (μ. 121-162) επαναφέρει αυτούσιο το περιεχόμενο του πρώτου σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο, δηλαδή από την σι-ύφεση-ελάσσονα προς την Μι-μείζονα (πρβλ. εν προκειμένω και Laing, ό.π., σ. 118-120)· παρ' ότι δεν υφίσταται διπλή επαναφορά, η απόλυτη θεματική ταύτιση των δύο εξωτερικών τμημάτων καθιστά εμφανώς τριμερή την οργάνωση της παρούσας ενότητος, η οποία παράλληλα υλοποιεί και την αρχή της σονάτας σε συνθήκες προοδευτικής τονικότητος!

πρώτο τμήμα αλλά μη σονατοειδή έκβαση,[31] ενώ οι υπόλοιποι – ιδίως διμερείς – τύποι μενουέττου αξιοποιούνται πολύ πιο περιστασιακά.[32] Αξιοπαρατήρητη ακόμη είναι η σταθερή επιλογή των σονατοειδών τύπων (ήτοι του έβδομου και του όγδοου) για τα "μενουέττα" κατ' εξοχήν, δηλαδή για τις εναρκτήριες ενότητες των υπό συζήτηση μερών, ενώ από την άλλη πλευρά ειδικά οι πρώτοι τέσσερεις τύποι μενουέττου, στους οποίους το πρώτο τμήμα παραμένει στην αρχική τονικότητα (δίχως να οδεύει μετατροπικά προς κάποιαν άλλη), χρησιμοποιούνται πολύ περισσότερο ή και αποκλειστικά σε trio. Επιπλέον, ο Reicha αξιοποιεί σε λίγες περιπτώσεις και την νεώτερη δομή του scherzo,[33] διαμορφώνοντας ένα εξόχως ανεπτυγμένο τρίτο τμήμα στα "μενουέττα" των κουϊντέττων opus 91 αρ. 6,[34] opus 99 αρ. 1[35] και opus 99 αρ. 2,[36] καθώς και στο trio του κουϊντέττου opus 99 αρ. 3.[37]

[31] Βλ. WoO, μενουέττο· opus 88 αρ. 2, trio I και trio II· opus 88 αρ. 3, μενουέττο· opus 88 αρ. 4, trio· opus 88 αρ. 6, μενουέττο· opus 91 αρ. 3, μενουέττο και trio.

[32] Συγκεκριμένα, βρίσκουμε τρεις περιπτώσεις ενοτήτων που κατατάσσονται στον τριμερή τρίτο δομικό τύπο μενουέττου, με ένα μη μετατροπικό πρώτο τμήμα που καταλήγει στην δεσπόζουσα (opus 91 αρ. 5, trio· opus 99 αρ. 1, trio· opus 99 αρ. 2, trio II), καθώς και πέντε συνολικά περιπτώσεις διμερούς δομής μενουέττου: δύο με μη μετατροπικό πρώτο τμήμα που καταλήγει στην τονική (δεύτερος τύπος: opus 88 αρ. 3, trio, όπου εμφανίζεται και ένα επιπρόσθετο εισαγωγικό τμήμα· opus 91 αρ. 4, trio II) και από μία με μη μετατροπικό πρώτο τμήμα που καταλήγει στην δεσπόζουσα (τέταρτος τύπος: opus 100 αρ. 5, trio II), με μετατροπικό πρώτο τμήμα αλλά μη σονατοειδή έκβαση (έκτος τύπος: WoO, trio II), καθώς και με σονατοειδή χαρακτηριστικά (όγδοος τύπος: opus 100 αρ. 5, μενουέττο).

[33] Για την δομή του scherzo και την διαφοροποίησή της από τους δομικούς τύπους του μενουέττου, βλ. Φούλιας, "Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn", ό.π., σ. 169-171, καθώς και Φούλιας, "Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven", ό.π., σ. 72-75.

[34] Έπειτα από ένα εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-8), το πρώτο τμήμα του "μενουέττου" εκθέτει στην ντο-ελάσσονα ένα κύριο θέμα σε διπλή αντίστιξη (μ. 8-16 / 17-24), προτού ένα απέριττο μεταβατικό πέρασμα (μ. 25-28) συνδεθεί με μία πλάγια ιδέα στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 29-36). Το δεύτερο τμήμα αποτελείται από σύντομες φράσεις που αλυσιδοποιούνται στο περιβάλλον της κύριας τονικότητος αλλά και σε άλλες στενά συγγενικές προς αυτήν (μ. 37-40 / 41-44, 45-48 / 49-52, 53-56 / 57-60). Ακολούθως, στο τρίτο και τελευταίο τμήμα, το κύριο θέμα επανέρχεται για να αναπτυχθεί σε πολύ μεγάλη έκταση (στα μ. 61-98) στο περιβάλλον της κύριας τονικότητος, ενώ το μεταβατικό πέρασμα με την πλάγια ιδέα επανεμφανίζονται αρχικά στην Λα-ύφεση-μείζονα (VI, στα μ. 99-102 & 103-110), προτού μία αναδρομή στο εισαγωγικό τμήμα (στα μ. 111-118) επιτρέψει στην συνέχεια την οριστική επαναφορά τους στην ντο-ελάσσονα (στα μ. 119-122 & 123-130 / 131-138 σε επανάληψη).

[35] Το πρώτο τμήμα ξεκινά με μία κύρια περιοχή σε τριμερή ημιτελή δομή στην Ντο-μείζονα (τα μ. 1-8 στρέφονται πρόσκαιρα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και τα μ. 9-28 επεκτείνουν κατόπιν επί μακρόν την ενεργή δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος), προτού με έναν συμφυρμό μεταβάσεως και πλαγίου θέματος οδηγηθεί τελικά στην δευτερεύουσα τονικότητα της μι-ελάσσονος (iii, στα μ. 29-40). Στο πλαίσιο του δεύτερου τμήματος (μ. 41-72) δεσπόζει μία νέα θεματική ιδέα, η οποία παρατίθεται πρώτα στην Σι-ύφεση-μείζονα (ως VI/ii, στα μ. 45-52) και έπειτα στην ρε-ελάσσονα (ii, στα μ. 57-64). Αυτή η θεματική ιδέα αποδεικνύεται τελικά εξόχως σημαντική και για το τρίτο τμήμα, το οποίο, αφήνοντας στην άκρη το (πενιχρό) πλάγιο θεματικό υλικό του εναρκτήριου τμήματος, προβαίνει στον υβριδικό συνδυασμό του επικεφαλής θέματος του πρώτου τμήματος (η επαναφορά της εναρκτήριας τετράμετρης φράσης ακολουθείται πλέον από νέα συνέχιση στα μ. 73-76 & 77-85 με κατάληξη σε τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα, ως εάν επρόκειτο δηλαδή για το αποκομμένο τρίτο τμήμα της αρχικής τριμερούς δομής) με την νέα ιδέα του δεύτερου τμήματος, η οποία εδώ επανεκτίθεται δύο φορές στην κύρια τονικότητα (στα μ. 86-93 / 94-101), ενώ ανακαλείται και μία τελευταία φορά για να κλείσει το παρόν τμήμα (στα μ. 124-137, πλαισιωμένη από εισαγωγικό τετράμετρο και δίμετρη καταληκτική προέκταση) έπειτα από την μεσολάβηση νέων αναπτύξεων και καταληκτικών παραγώγων του αρχικού θέματος (στα μ. 102-115 και 116-123).

[36] Το πρώτο τμήμα αποτελείται από μία μετατροπική πρόταση, η οποία αρχικά στρέφεται από την φα-ελάσσονα προς την Λα-ύφεση-μείζονα (III, στα μ. 1-9), ενώ κατά την άμεση επανάληψή της οδηγείται τελικά στην ντο-ελάσσονα (v, στα μ. 10-18). Το υλικό της αναπτύσσεται περαιτέρω στο δεύτερο τμήμα (μ. 19-49), το οποίο επικεντρώνεται πρωτίστως στην ενεργή δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος, ενώ στην έναρξη του τρίτου τμήματος το πτωτικό δεύτερο σκέλος της εναρκτήριας φράσεως αναδιατυπώνεται

Αφ' ετέρου, ορισμένα trio των υπό εξέταση μερών συγκροτούνται κατά τρόπον ασυνήθιστο, όσο και ενδεικτικό της πρωτοτυπίας του Reicha που δεν διστάζει να αφομοιώσει εν προκειμένω πολύ παλαιότερες συνθετικές τεχνικές, όπως της φούγκας, στην οποία βασίζει το δεύτερο trio που εμφανίζεται στο εσωτερικό του τρίτου μέρους του κουϊντέττου opus 88 αρ. 6,[38] αλλά και των παραλλαγών τύπου ostinato, τις οποίες αξιοποιεί πιο τακτικά και ακολουθώντας μάλιστα πανομοιότυπη στρατηγική σε πέντε συνολικά περιπτώσεις: στις περισσότερες εξ αυτών, όπου το trio είναι ένα και μοναδικό (opus 88 αρ. 5, opus 91 αρ. 2, opus 99 αρ. 6 και opus 100 αρ. 6), μία οκτάμετρη μελωδία εκφέρεται πρώτα μόνη της, ως soggetto, από ένα επιλεγμένο όργανο του συνόλου[39] και έπειτα επαναλαμβάνεται άλλες ένδεκα φορές, χρησιμεύοντας ως βάση για την διαμόρφωση ποικίλων παραλλαγών για δύο έως πέντε φωνές και υφής που καλύπτει όλο το φάσμα ανάμεσα στην πολυφωνία και την ομοφωνία·[40] αντίθετα, στο πλαίσιο του (αψιδωτού) διπλού trio του opus 91 αρ. 6, η τεχνική αυτή εφαρμόζεται κατ' αναλογίαν στο πρώτο trio καθώς και στην παρηλλαγμένη επαναφορά του ιδίου αμέσως μετά το δεύτερο trio, όπου αναπτύσσονται απευθείας από τέσσερεις παραλλαγές επάνω σε ένα οκτάμετρο soggetto, το οποίο παράλληλα μεταφέρεται και από φωνή σε φωνή.[41]

αλλεπάλληλα δύο φορές στην Ρε-ύφεση-μείζονα (VI, στα μ. 50-58) και την σι-ύφεση-ελάσσονα (iv, στα μ. 59-63), προτού εισαχθούν νέα μορφώματα για να φέρουν την αναγκαία κατάληξη στην κύρια τονικότητα (στα μ. 64-67 / 68-71 και 72-87)· αντίθετα, η σύντομη κατακλείδα που προστίθεται στην συνέχεια (στα μ. 88-91 / 92-95) ανάγεται στο επικεφαλής μοτιβικό υλικό.

[37] Το (μη μετατροπικό) πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία φράση στην Ρε-μείζονα που, παρά την αδιάκοπη μελωδική της ροή, μπορεί να υποδιαιρεθεί σε επιμέρους μορφώματα στα μ. 118-121, 122-125, 126-129 και 130-133, ενώ επαναλαμβάνεται καταγεγραμμένη και στα μ. 134-149. Έπειτα από την μεσολάβηση ενός ενδιάμεσου τμήματος στα μ. 150-165, όπου το δεδομένο μοτιβικό υλικό αναπτύσσεται δίνοντας πλέον έμφαση σε νέες αρμονικές περιοχές, το τρίτο και τελευταίο τμήμα επανέρχεται μεν στο αρχικό, αλλά διογκώνοντάς το σε πολύ εντυπωσιακό βαθμό: το επικεφαλής μόρφωμα διατυπώνεται τώρα τρεις απανωτές φορές (στα μ. 166-169 / 170-173 / 174-177) και εξυφαίνεται περαιτέρω (στα μ. 178-185), προτού ακολουθήσουν και τα υπόλοιπα μορφώματα με παρόμοιες επαναλήψεις και αναδιατυπώσεις (στα μ. 186-189 / 190-193, 194-199 και 200-205, αντίστοιχα).

[38] Με μία προαναγγελία της κεφαλής του θέματος της φούγκας διαμορφώνεται στα μ. 134-137 ένα εισαγωγικό πέρασμα από την ρε-ελάσσονα (την τονικότητα του προηγούμενου trio) στην Σι-ύφεση-μείζονα, που αποτελεί την τονικότητα αναφοράς του παρόντος, δεύτερου trio. Η πεντάφωνη αυτή φούγκα – ή μάλλον φουγκέττα – εξελίσσεται με σχεδόν ακατάπαυστες αναφορές στο τετράμετρο θέμα της, αφού η έκθεση (μ. 138-157) προεκτείνεται με ένα πολύ σύντομο πέρασμα (στα μ. 158-161) για να οδηγήσει σε δύο ευρύτερες ομάδες παραθέσεων του θέματος σε stretto (στα μ. 162-183 και 184-194), προτού η κατάληξή της μετατραπεί σε συνδετικό πέρασμα για την επικείμενη επαναφορά του "μενουέττου" (μ. 195-206).

[39] Το κόρνο (στο opus 88 αρ. 5), το φαγγόττο (στο opus 91 αρ. 2), το όμποε (στο opus 99 αρ. 6) ή το φλάουτο (στο opus 100 αρ. 6). Πρβλ. Laing, ό.π., σ. 77-78, ο οποίος επικαλείται εν προκειμένω την μορφή της παλαιότερης πασσακάλιας, καίτοι διακρίνει την αποδέσμευση του Reicha από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που αυτή ενείχε κατά την περίοδο του μπαρόκ.

[40] Ο Reicha παραθέτει στην πραγματεία του *Traité de haute composition musicale* την παρτιτούρα του trio από το τρίτο μέρος του κουϊντέττου opus 99 αρ. 6 (Reicha, ό.π., σ. 1156-1158) ως αντιπροσωπευτική μιας αναπτυξιακής τεχνικής, για την οποίαν αποσαφηνίζει ειδικότερα τα εξής: «Μπορεί ακόμη να λογαριάσει κανείς ως μέσο ανάπτυξης την συχνή και αδιάκοπη επανάληψη μίας μελωδικής φράσεως, της οποίας όμως η συνοδεία και η αρμονία μεταβάλλονται συνεχώς· τούτο μπορεί να γίνει με ενδιαφέρον [καλύτερα διατυπωμένο: *χωρίς να απολέσει το ενδιαφέρον του*] οκτώ, δέκα ή δώδεκα φορές στην σειρά. Αλλά η τραγουδιστή φράση με την οποία πραγματοποιούνται αυτές οι επαναλήψεις πρέπει να είναι σύντομη και ευκολομνημόνευτη» (στο ίδιο, σ. 1156). Για μία ευσύνοπτη ανάλυση της εξέλιξης των παραλλαγών στο trio του κουϊντέττου opus 91 αρ. 2, με έμφαση στις εναλλαγές ύφους, υφής και δυναμικών επιπέδων, βλ. Laing, ό.π., σ. 250-251.

[41] Επομένως, ενώ στις προαναφερθείσες περιπτώσεις ένα ενιαίο trio συνίσταται σε δώδεκα αλλεπάλληλες (και απαράλλακτες) παραθέσεις του θέματος ostinato, εδώ, όπου το trio έχει ουσιαστικά τριχοτομηθεί, το θέμα ostinato παρουσιάζεται αναλογικά από τέσσερεις φορές στην αρχή και στο τέλος του. Πιο αναλυτικά, έπειτα από το εισαγωγικό-διαμεσολαβητικό δίμετρο 139-140, το soggetto

Επιστρέφοντας στην θεωρητική πραγματεία του Reicha και στις μορφές του μενουέττου, συναντάμε δύο ακόμη περιπτώσεις χωρίς trio. Για την πρώτη από αυτές αναφέρεται ότι το μενουέττο «γίνεται κατά την διμερή μορφή [coupe binaire], ούσα συνεπτυγμένη (αλλά πολύ λιγότερο απ' ό,τι στις προηγούμενες εκδοχές [μενουέττου με trio]), με μία ή δύο επαναλήψεις ή χωρίς επαναλήψεις»· και επιπλέον δίνεται ο ακόλουθος ενδεικτικός σχεδιασμός: «πρώτο τμήμα, έκθεση των ιδεών· δεύτερο τμήμα, ανάπτυξη (περισσότερο ή λιγότερο εκτεταμένη) με όλες τις κάπως εξέχουσες ιδέες που περιλαμβάνονται στο πρώτο τμήμα· coda».[42] Η περιγραφή αυτή μπορεί να θεωρηθεί συμβατή τόσο με μία μορφή μενουέττου ή scherzo χωρίς trio, που συνίσταται σε μία και μόνη ενότητα διαμορφωμένη κατά τις ήδη γνωστές από το παρελθόν προδιαγραφές, όσο και με μία μορφή σονάτας, η οποία σκιαγραφείται από τον Reicha με τους ίδιους ακριβώς όρους αλλά σε ευρύτερη κλίμακα.[43]

Στην πράξη, στο κουϊντέττο opus 99 αρ. 4 συναντάμε ήδη ένα πρώτο δείγμα αυτής της τελευταίας μορφής, δηλαδή μία τυπική – αλλά και διόλου μικρής εκτάσεως – μορφή τριμερούς σονάτας με δύο μακροδομικές επαναλήψεις καθώς και επιπρόσθετη coda. Η πρώτη ενότητα εκθέτει ένα κύριο θέμα στην Ρε-μείζονα (στα μ. 1-16) και απευθείας έναν συμφυρμό μεταβάσεως και πλαγίου θέματος στην Λα-μείζονα (στα μ. 17-24 & 25-52), που ακολουθείται και από δύο καταληκτικές ιδέες, μία νέα (στα μ. 53-68 / 69-84) και μία παράγωγη του αρχικού θέματος (στα μ. 85-100 & 101-109), στην ίδια δευτερεύουσα τονικότητα. Μετά την επανάληψη αυτής της "εκθέσεως των ιδεών" έρχεται η ανάπτυξη αλλά και η μεταφορά τους στα δύο σκέλη της δεύτερης ενότητος ή, μιλώντας με πιο σύγχρονους και ακριβείς όρους, στις από κοινού επαναλαμβανόμενες ενότητες της επεξεργασίας[44] και της επανεκθέσεως,[45] ενώ μία coda επισυνάπτεται

διέρχεται από το κόρνο (στα μ. 141-148 / παραλλαγή 1) στο κλαρινέττο (στα μ. 149-156 / παραλλαγή 2) και από το φαγγόττο (στα μ. 157-164 / παραλλαγή 3) στο φλάουτο (στα μ. 165-172 / παραλλαγή 4), ενώ, μετά την παρεμβολή του δεύτερου trio, τα μ. 201-208 αντιστοιχούν στα μ. 141-148 (επαναφορά 1ης παραλλαγής), τα μ. 209-216 στα μ. 165-172 (επαναφορά 4ης παραλλαγής) και τα μ. 217-224 στα μ. 157-164 (επαναφορά 3ης παραλλαγής, παρά την μεταφορά του soggetto στο κλαρινέττο), εν αντιθέσει με τα μ. 225-232, τα οποία διαμορφώνουν μία νέα τελική παραλλαγή με το soggetto στο φαγγόττο, πριν από την μετατροπή της κεφαλής του σε αλυσιδωτό συνδετικό πέρασμα για την επικείμενη επαναφορά του "μενουέττου" (στα μ. 233-238, όπου μάλιστα η κύρια μελωδική γραμμή ανατίθεται για πρώτη και μοναδική φορά στο όμποε). Πρβλ. εν μέρει και Laing, ό.π., σ. 77.

[42] Reicha, ό.π., σ. 1176.

[43] Η μορφή σονάτας ορίζεται ως "grande coupe binaire", στον βαθμό που η πρώτη της ενότητα χρησιμεύει στην έκθεση των ιδεών που επινοεί κανείς και η δεύτερη στην ανάπτυξή τους καθώς και στην τελική μεταφορά (επανέκθεσή) τους· βλ. Reicha, ό.π., σ. 1159-1165. Πρβλ. επίσης γενικότερα: Ιωάννης Φούλιας, "Ο Anton Reicha και η πρώτη συστηματοποίηση των μουσικών μορφών στον 19ο αιώνα", *Πολυφωνία* 33-34, Κουλτούρα, Αθήνα 2019, σ. 85-120.

[44] Ένα τμήμα προετοιμασίας του πυρήνα της επεξεργασίας στα μ. 110-117 στρέφεται προς την Σι-ύφεση-μείζονα (VI/i), όπου εν συνεχεία απλώς παρατίθεται (με νέα αντιστικτική συνοδεία) η πρώτη καταληκτική ιδέα στα μ. 118-133 (υποκαθιστώντας έναν τυπικό πυρήνα επεξεργασίας με ένα τμήμα που προσομοιάζει σε πλάγιο ή δευτερεύον θέμα, όπως θα το όριζε ο William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 157). Ακολουθεί ένα σχετικά εκτενές συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, στα μ. 134-147 & 148-158 (ισοκράτης-προέκταση επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος).

[45] Το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς ουσιώδεις μεταβολές (πέραν της επανάληψης του αρχικού του εξαμέτρου) στα μ. 159-164 / 165-170 & 171-175a (= μ. 1-11a), αλλά από την αναστροφή της καταληκτικής του χειρονομίας (πρβλ. τα μ. 175-180a με τα μ. 11-16) σε συνδυασμό και με ένα σύντομο νέο μόρφωμα (στα μ. 180-183a) παράγεται στην συνέχεια ένα καινούργιο μεταβατικό τμήμα που αλυσιδοποιείται κατά τόνο φθάνοντας έως την υποδεσπόζουσα (μ. 175-204), προκειμένου από εκεί και έπειτα να επανεκτεθούν όλες οι εναπομείνασες πλάγιες και καταληκτικές ιδέες σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (πρβλ. μ. 205-240 με μ. 17-52 και μ. 241-297 με μ. 53-109).

αφού πρώτα πραγματοποιηθεί και η δεύτερη μακροδομική επανάληψη.[46]

Στην επόμενη εξάδα κουϊντέττων πνευστών, opus 100, παρουσιάζονται δύο ακόμη μενουέττα αυτού του τύπου, στο τρίτο και το τέταρτο έργο της συλλογής, τα οποία όμως δεν περιλαμβάνουν μακροδομικές επαναλήψεις και αμφότερα ακολουθούν τις προδιαγραφές μιας μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία. Εν τοιαύτη περιπτώσει, βέβαια, ο Reicha αναπληρώνει, τρόπον τινά, την ελλείπουσα επεξεργασία, είτε αναπτύσσοντας τις ιδέες που έχουν εκτεθεί στην πρώτη ενότητα κατά την μετέπειτα επανέκθεσή τους, είτε προβαίνοντας συνάμα και σε σημαντικές αναδομήσεις αλλά και προσθήκες στην δεύτερη ενότητα. Στο opus 100 αρ. 3, ειδικότερα, διακρίνονται αρχικά ένα κύριο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 1-10), ένα μεταβατικό τμήμα που απορρέει εν μέρει από το προηγούμενο θέμα (στα μ. 11-18) αλλά εισάγει και μία χαρακτηριστική μελωδική ιδέα (στα μ. 19-26 / 27-34), καθώς και μία αλληλουχία από πλάγια θεματικά μορφώματα στην Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 35-43a, 43-50 / 51-58a, 58-66 [= μ. 35-43a], 67-70 / 71-74 και 75-82 / 83-90), προτού τελικά η έκθεση ολοκληρωθεί με ένα καταληκτικό παράγωγο του κυρίου θέματος (στα μ. 91-101). Η επανέκθεση ανοίγει έπειτα απευθείας με την τυπική επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (στα μ. 102-111), το οποίο όμως διατηρείται στο προσκήνιο και κατά την μετέπειτα ανάπτυξή του στο πλαίσιο μιας ιδιαιτέρως εκτεταμένης και ανακατασκευασμένης μεταβάσεως που αφομοιώνει στην πορεία της ακόμη και ένα από τα μορφώματα της πλάγιας περιοχής·[47] όλα τα υπόλοιπα μεταφέρονται στην κύρια τονικότητα (στα μ. 202-249a, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 35-66 και 75-90), αφού όμως προηγουμένως παρεμβληθεί και ένα νέο παράγωγο του κυρίου θέματος σε τέσσερα αλλεπάλληλα παραλλάγματα (στα μ. 170-177 / 178-185 / 186-193 / 194-201), ενώ παρόμοια διεύρυνση γνωρίζει κατόπιν και η καταληκτική περιοχή της επανεκθέσεως, δια της παρεμβολής ενός νέου μορφώματος (στα μ. 249-256a / 256-263) πριν από την επαναφορά εκείνου που είχε εμφανισθεί και στο τέλος της εκθέσεως (στα μ. 264-274).[48]

Το τρίτο μέρος του opus 100 αρ. 4, από την άλλη πλευρά, ανοίγει με ένα πολύ ευρύτερο κύριο θέμα, σε τριμερή δομή, στην μι-ελάσσονα (στα μ. 1-7a, 7-24 & 25-44), το οποίο ακολουθείται από μία μετάβαση που στρέφεται με νέο υλικό προς την Σολ-μείζονα (στα μ. 45-68), προκειμένου να εκτεθούν στην συνέχεια σε παράταξη δύο πλάγια θέματα με τις άμεσες επαναλήψεις τους (στα μ. 69-76 / 77-84 και 85-92 / 93-100, αντίστοιχα). Η επανέκθεση του κυρίου θέματος πραγματοποιείται αμέσως μετά, με μιαν αδιαμεσολάβητη επιστροφή στην αρχική τονικότητα αλλά και δύο σημαντικές δομικές μεταβολές: το μεν πρώτο τμήμα του παρουσιάζεται τώρα τέσσερεις φορές, με την βασική μελωδική γραμμή να εμφανίζεται στο φλάουτο (μ. 101-107a), στο φαγγόττο (μ. 107-113a), στο κόρνο (μ. 113-119a) και στο όμποε (μ. 119-125a), ενώ το δεύτερο

[46] Η coda ανοίγει περίπου όπως και η επεξεργασία (πρβλ. τα μ. 298-300 / 306-308 με τα μ. 110 κ.εξ.), αλλά επικεντρώνεται σε αναδρομές στην καταληκτική χειρονομία του κυρίου θέματος (μ. 11-16) σε ευθεία κατάσταση (μ. 301-306a / 309-314a) και σε αναστροφή (μ. 324-329a), από κοινού και με νέα καταληκτικά του παράγωγα (στα μ. 314-318a, 318-324a και 329-333).

[47] Στην θέση των μ. 11-14, το υλικό του κυρίου θέματος παρατίθεται σε μεταφορά στην IV (μ. 112-115) αλλά και στην II_N (μ. 116-125), διαχωρισμένο προσέτι από βαθιές τομές, ενώ η κατάληξή του απομονώνεται και αναπτύσσεται περαιτέρω σε μιαν αλυσιδωτή κλιμάκωση που φθάνει μέχρι την iii (μ. 126-137). Έπειτα, τα μ. 138-141 / 142-145 ανακαλούν εις διπλούν τα μ. 15-18, όμως τα μ. 146-153 παρεμβάλλουν εδώ σε μεταφορά το πλάγιο μόρφωμα των μ. 67-74, πριν από την εμφάνιση και της χαρακτηριστικής ακροτελεύτιας μελωδικής ιδέας της μεταβάσεως, επίσης σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, στα μ. 154-169 (= μ. 19-34).

[48] Η ανάλυση του Laing (ό.π., σ. 255-260) επί του ιδίου αυτού μέρους επικαλείται τελείως αφηρημένα και συγκεχυμένα μία ανάμειξη των μορφών του ρόντο και της σονάτας (με επιπρόσθετη coda), προκειμένου να ερμηνεύσει (ανεπιτυχώς) τα σημεία στα οποία η επανέκθεση ανακατασκευάζεται και αποκλίνει ως προς την αρχική έκθεση.

τμήμα του επανέρχεται αμετάβλητο (στα μ. 125-142) δίχως όμως να οδηγεί πλέον στο τρίτο, το οποίο εδώ περικόπτεται προκειμένου να εισαχθεί αμεσότερα η μετάβαση. Η τελευταία ξεκινά κατά τρόπον αναντίστοιχο προς την έκθεση, αναπτύσσοντας υλικό του κυρίου θέματος σε ένα νέο σύντομο χωρίο (μ. 143-152) που κατευθύνεται προς την περιοχή της σχετικής μείζονος· από εκεί, το περιεχόμενο των μ. 45-52 αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 153-168, ενώ εκείνο των μ. 53-68 παρατίθεται σχεδόν αυτούσιο στα μ. 169-184, στρεφόμενο όμως τελείως απρόσμενα προς την πολύ μακρινή τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος (III/iii), στην οποίαν εν συνεχεία επανέρχεται και το πρώτο πλάγιο θέμα (στα μ. 185-192)! Πόρρω απέχοντας βέβαια από την ενδεδειγμένη για μια μορφή σονάτας διαδικασία επανέκθεσης, το τελευταίο μέλος της μεταβάσεως επανεισάγεται στα μ. 193-208, αποτυγχάνοντας όμως εκ νέου να προσεγγίσει την κύρια τονικότητα (ή την ομώνυμή της μείζονα) και καταλήγοντας τώρα στην – επίσης μακρινή – Ντο-δίεση-μείζονα (VI/I), στην οποία κατόπιν μεταφέρεται το δεύτερο πλάγιο θέμα (στα μ. 209-216)! Τελικά, μόνο την τρίτη φορά που η ακροτελεύτια φράση της μεταβάσεως επανέρχεται στο προσκήνιο (στα μ. 217-232) επιτυγχάνει πια να οδηγηθεί στην Μι-μείζονα[49] για την επανέκθεση αμφοτέρων των πλαγίων θεμάτων (τώρα και με τις επαναλήψεις τους, στα μ. 233-240 / 241-248 και 249-256 / 257-264a), ενώ η ομώνυμη μείζων επεκτείνεται περαιτέρω στο πλαίσιο μίας επιπρόσθετης coda (μ. 264-277a / 277-290 & 291-298), η οποία αναφέρεται εν πολλοίς στο υλικό της μεταβάσεως και ιδίως στην χαρακτηριστική της απόληξη.

Η αποκλειστική χρήση της μορφής σονάτας (οιουδήποτε τύπου) για ένα μενουέττο ή scherzo (άνευ trio) συνιστά μία αξιοπρόσεκτη καινοτομία του Reicha, η οποία από την αμέσως επόμενη δεκαετία, του 1820, ανιχνεύεται και σε έργα άλλων συνθετών, όπως π.χ. του Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ακόμη πιο πρωτότυπη, όμως, υπήρξε η εναλλακτική εκδοχή μενουέττου χωρίς trio που ο Reicha εισηγείται και αξιοποιεί σε άλλα τρία τέτοια μέρη των κουϊντέττων πνευστών του, τα οποία επί της ουσίας αποτελούν ισάριθμες διαφορετικές υλοποιήσεις μιας μορφής που αναδρομικά μπορούμε να προσδιορίσουμε ως "σπειροειδή" και να εντοπίσουμε περαιτέρω εφαρμογές της σε έργα του Franz Liszt και άλλων δημιουργών από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα. Ο Reicha περιγράφει συγκεκριμένα την μορφή αυτήν ως εξής:

> Ξεκινά κανείς επινοώντας πέντε ή έξι διαφορετικές περιόδους [= τμήματα], καλώς αρθρωμένες σε φράσεις και οι οποίες δεν υπερβαίνουν τα οκτώ έως δώδεκα μέτρα. Καθεμιά από αυτές τις περιόδους μπορεί να έχει μία επανάληψη· μπορεί όμως αυτές να εκτελούνται και άνευ επαναλήψεων, ειδάλλως να μην επαναλαμβάνεται παρά ένα μέλος [κατά την γερμανική μετάφραση του Czerny: *ή να επαναλαμβάνει κανείς μόνον ορισμένες από αυτές*]. Αυτές πρέπει να διαδέχονται η μία την άλλη και να συνδέονται αβίαστα μεταξύ τους. Δύο ή τρεις ανάμεσα σε αυτές πρέπει να βρίσκονται σε διαφορετικές τονικότητες. Έχοντας κάνει αυτά, συνεχίζει κανείς το μενουέττο επανερχόμενος διαρκώς στις ίδιες ιδέες, αλλά με τις ακόλουθες τροποποιήσεις: αλλάζοντας την σειρά (ή την διαδοχή) των ιδεών· μεταφέροντας την μια ή την άλλη περίοδο σε κάποιαν άλλη τονικότητα (όταν αυτό κρίνεται σκόπιμο)· αναπτύσσοντάς την ολίγον τι· αναθέτοντας την μελωδία σε κάποιαν άλλη φωνή· επιφέροντας μεταβολές

[49] Όλη ουσιαστικά η μετατροπική πλοκή αυτού του μέρους έχει βασισθεί στην γνωστή πολλαπλότητα των (απλούστερων) λύσεων μίας και μοναδικής συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης: στην έκθεση, η συγχορδία αυτή επεκτείνεται στα μ. 53-60 και το φα-δίεση επιλέγεται τελικά να λειτουργήσει ως προσαγωγέας για την Σολ-μείζονα, ενώ στην επανέκθεση το ίδιο πέρασμα επανέρχεται κατ' επανάληψιν στα μ. 169-176, 193-200 και 217-224 αξιοποιώντας με την σειρά τους υπόλοιπους φθόγγους της ιδίας αυτής συγχορδίας (το λα, το ντο ως εναρμονίως ισοδύναμο του σι-δίεση και το ρε-δίεση) ως προσαγωγείς για τις απέχουσες κατά μικρές τρίτες τονικότητες της Σι-ύφεση-μείζονος, της Ντο-δίεση-μείζονος και της Μι-μείζονος, αντίστοιχα.

στην αρμονία ή την συνοδεία κ.λπ. Έπειτα απ' όλη αυτήν την εργασία, το μενουέττο ολοκληρώνεται με μία coda.[50]

Προς επίρρωσιν δε αυτής της τελευταίας μορφής μενουέττου που, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται στην συνέχεια του κειμένου του, «είναι η σπανιότερη και προσφέρεται αβίαστα προς ανάπτυξη», παραθέτει επίσης την πλήρη παρτιτούρα του τρίτου μέρους του κουϊντέττου opus 100 αρ. 2 με μερικές σημειώσεις.[51] Η πρώτη ενότητα αποτελείται από έξι σύντομα και επαναλαμβανόμενα τμήματα: το πρώτο από αυτά (μ. 1-10) είναι μία φράση στην Ρε-μείζονα που καταλήγει σε μισή πτώση· το δεύτερο (μ. 11-18) συνίσταται σε μία πρόταση στην Λα-μείζονα, η οποία επικυρώνεται με τέλεια πτώση· το τρίτο (μ. 19-26) επιστρέφει στην αρχική τονικότητα με μία απλή φράση που καταλήγει σε τέλεια πτώση· το τέταρτο (μ. 27-34 & 35-38), εντούτοις, στρέφεται απευθείας στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, αρθρώνοντας δύο αλληλοσυνδεόμενες φράσεις που οδηγούνται σε μισή και τέλεια πτώση· κατόπιν, το πέμπτο τμήμα (μ. 39-46) κινείται προοδευτικά προς την σι-ελάσσονα, στην οποία και ολοκληρώνει την προτασιακή του δομή με μία τέλεια πτώση, ενώ το έκτο και τελευταίο τμήμα (μ. 47-54) δεν είναι παρά ένα πέρασμα προς την Ρε-μείζονα που αποπερατώνεται με μία τέλεια πτώση σε αυτήν. Ακολουθεί έπειτα η δεύτερη ενότητα, η οποία, όπως επισημαίνεται και από τον Reicha, υπερβαίνει σε έκταση τα δύο τρίτα του κομματιού (καλύπτοντας τα 157 από τα συνολικά 211 μέτρα του, μην υπολογίζοντας βέβαια τις επαναλήψεις των τμημάτων στην πρώτη ενότητα). Στην έναρξή της, το πρώτο τμήμα επανέρχεται ολόκληρο στα μ. 55-64 για να αναπτυχθεί κατόπιν περαιτέρω το υλικό του σε άλλα 21 μέτρα (μ. 65-85), στρεφόμενο παροδικά προς την υποδεσπόζουσα προτού καταλήξει εκ νέου με μία μισή πτώση στην Ρε-μείζονα. Το δεύτερο τμήμα εμφανίζεται επίσης διογκωμένο στην συνέχεια, με άμεσες παρηλλαγμένες επαναλήψεις όλων των επιμέρους δομικών του μονάδων (πρβλ. μ. 86-87 / 88-89 με μ. 11-12, μ. 90-91 / 92-93 με μ. 13-14 και μ. 94-97 / 98-101 με μ. 15-18) αλλά και σύντομη ανάπτυξη του υλικού του (στα μ. 102-109) που οδηγεί προσωρινά από την Λα-μείζονα στην ομώνυμη ρε-ελάσσονα. Κατόπιν παρουσιάζεται απευθείας το τέταρτο τμήμα, οι δύο φράσεις του οποίου υπόκεινται με την σειρά σε ενδελεχή ανάπτυξη (στα μ. 110-125 & 126-141 και στα μ. 142-151, αντίστοιχα), ενόσω η μετατροπική πορεία κινείται κατά κατιούσες τρίτες από την Σι-ύφεση-μείζονα (VI/i) προς την σολ-ελάσσονα (iv) και από την Σολ-μείζονα (IV) προς την μι-ελάσσονα (ii) και την Ντο-μείζονα (VI/ii = VII/i). Σε αυτό το σημείο, το πρώτο τετράμετρο του πέμπτου τμήματος μεταφέρεται στην λα-ελάσσονα (v, στα μ. 152-155) και αλυσιδοποιείται στην μι-ελάσσονα (ii, στα μ. 156-159), όμως το δεύτερο σκέλος του αποκόπτεται, προκειμένου να επανέλθει άμεσα το έκτο τμήμα σε δύο εκδοχές: μία πρώτη που φθάνει σε απατηλή πτώση στην Ρε-μείζονα (στα μ. 160-167a) και μία δεύτερη που αναλαμβάνει από εκεί και πέρα να επαναλάβει την ίδια πτωτική διαδικασία ώστε να την φέρει σε αίσιο πέρας (στα μ. 167-174). Όσο για το τρίτο τμήμα, το οποίο νωρίτερα παρακάμφθηκε, επανεμφανίζεται τελικά τελευταίο σε αυτήν την δεύτερη ενότητα, σε μία πολύ ανεπτυγμένη εκδοχή που συγχρόνως χρησιμεύει και ως coda, όπως σημειώνει και ο ίδιος ο συνθέτης: η αρχική επαναφορά του καταλήγει σε απατηλή πτώση (στα μ. 175-182), ενώ ένα διευρυμένο παράλλαγμά του (στα μ. 183-193) αποφεύγει επί μακρόν την καταληκτική πτώση (στα μ. 194-202), μέχρις ότου τελικά αυτή υλοποιηθεί με ιδιαίτερα εντυπωσιακό και πειστικό τρόπο (στα μ. 203-209 & 210-211).

[50] Reicha, ό.π., σ. 1177.
[51] Στο ίδιο, σ. 1177-1184.

opus 100 αρ. 2, III

Πρώτη ενότητα	Δεύτερη ενότητα
α (μ. 1-10) στην I	α (μ. 55-64) στην I με περαιτέρω ανάπτυξη (μ. 65-85)
β (μ. 11-18) στην V	β (μ. 86-101) με παρηλλαγμένες επαναλήψεις στην V αλλά και σύντομη περαιτέρω ανάπτυξη προς την i (μ. 102-109)
γ (μ. 19-26) στην I	δ (μ. 110-141 & 142-151) με ενδελεχή ανάπτυξη και μετατροπική πορεία: VI/i – iv & IV – ii – VI/ii [= VII/i]
δ (μ. 27-34 & 35-38) στην IV	ε (μ. 152-159) περικεκομμένο σε v και ii
ε (μ. 39-46) στην vi	ς (μ. 160-167a & 167-174) διευρυμένο στην I
ς (μ. 47-54) στην I	γ (μ. 175-211) στην I, πολύ ανεπτυγμένο, ως coda

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η παραπάνω εφαρμογή της νέας σπειροειδούς μορφής δεν είναι κατ' ουσίαν πολύ διαφορετική από τις δύο μορφές σονάτας χωρίς επεξεργασία που εξετάσθηκαν αμέσως πιο πριν: σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η πρώτη ενότητα αποβλέπει στην έκθεση των ιδεών και η δεύτερη στην ανάπτυξή τους, με την διαφορά όμως ότι στην μορφή σονάτας ενυπάρχουν συγκεκριμένες δεσμεύσεις ως προς την τονική οργάνωση και την λειτουργία των επιμέρους τμημάτων, οι οποίες απουσιάζουν ολότελα από την πολύ πιο εύπλαστη και "αφηρημένη" σπειροειδή μορφή. Στην πραγματικότητα, κάθε υλοποίηση της μορφής αυτής οδηγεί σε ένα διαφορετικό αποτέλεσμα, θυμίζοντας την αντίστοιχη πρακτική της φούγκας αλλά και της μορφής ritornello στα κοντσέρτα της περιόδου του μπαρόκ. Τα άλλα δύο μέρη αυτής της μορφής που απαντούν μεταξύ των κουϊντέττων πνευστών του Reicha διαθέτουν μάλιστα μικρότερο αριθμό διαφορετικών θεματικών ιδεών, αλλά τις αξιοποιούν με πιο σύνθετο τρόπο και προβαίνοντας σε περισσότερες ανακυκλήσεις τους, γεγονός που δικαιώνει τελικά τον Reicha για την επιλογή του να παρουσιάσει ως αντιπροσωπευτικότερο ή παραστατικότερο δείγμα αυτής της μορφής το μενουέττο του κουϊντέττου opus 100 αρ. 2 αντί οποιουδήποτε άλλου ανάλογου μέρους.

Η σπειροειδής μορφή του μενουέττου του opus 99 αρ. 5 εκθέτει στην πρώτη της ενότητα τρεις διαφορετικές θεματικές ιδέες: η πρώτη αποτελείται από ένα επικεφαλής μόρφωμα στην σι-ελάσσονα (μ. 1-4) και μία εκτενέστερη συνέχιση που στρέφεται προς την Σι-μείζονα και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση (μ. 5-16)· η δεύτερη περιλαμβάνει δύο επαναλαμβανόμενα τετράμετρα στην μι-ελάσσονα (μ. 17-20 / 21-24 & 25-28 / 29-32) και καταλήγει επίσης σε μία τέλεια πτώση, όπως και η τρίτη ιδέα που ακολουθεί στην Μι-μείζονα και συνίσταται σε μία απλή οκτάμετρη πρόταση (μ. 33-40). Παρ' όλα αυτά, η παρούσα ενότητα εκτείνεται και στα μετέπειτα μ. 41-52 / 53-64 αναπαράγοντας απλώς το δεύτερο (και ευρύτερο) σκέλος της αρχικής θεματικής ιδέας (δηλαδή τα μ. 5-16) στην Λα-μείζονα και την Φα-δίεση-μείζονα. Συνεπώς, η τονική πλοκή αυτής της εναρκτήριας ενότητος ελάχιστα παραμένει στην αρχική τονικότητα της σι-ελάσσονος (i → I, iv, IV, VII – V), δίχως όμως και να παραπέμπει παράλληλα καθ' οιονδήποτε τρόπο στον σχεδιασμό μιας εκθέσεως σονάτας. Η απαράλλακτη επαναφορά ολόκληρης της αρχικής ιδέας στα μ. 65-80 ορίζει ακολούθως την έναρξη μίας δεύτερης ενότητος, που συνεχίζεται απευθείας με την επανεμφάνιση της τρίτης ιδέας ξανά στην Μι-μείζονα τόσο υπό την αρχική της μορφή (στα μ. 81-88) όσο και ελαφρώς παρηλλαγμένης (στα μ. 89-96). Κατόπιν όμως, η δεύτερη ενότητα εισάγει για πρώτη φορά και μία νέα (τέταρτη) ιδέα στην Μι-μείζονα, η οποία εναλλάσσει δύο στοιχειώδη μορφώματα δίχως να αρθρώνει κάποια πτώση (μ. 97-112). Επιπλέον, η καθυστερημένη αλλά αυτούσια επαναφορά της δεύτερης ιδέας στην μι-ελάσσονα (στα μ. 114-129, έπειτα από την μεσολάβηση μίας γενικής παύσης-τομής στο μ. 113) ακολουθείται από ένα ακόμη τμήμα με καινούργιο θεματικό υλικό στην τονικότητα της Ντο-μείζονος (VI/iv ή II_N), το οποίο μάλιστα δίνει την εντύπωση ενός όψιμου trio στο εσωτερικό του

υπό εξέλιξη μέρους, έτσι όπως προετοιμάζεται από ένα σύντομο πέρασμα (στα μ. 130-133) αλλά και διαρθρώνεται σε ημιτελή τριμερή δομή (με ένα πρώτο τμήμα στα μ. 134-141 / 142-149 και ένα δεύτερο, αντιθετικό, στα μ. 150-157), δεδομένου του ότι στην θέση της αναμενόμενης επαναφοράς εμφανίζεται τελικά μονάχα μία εκτενής κατακλείδα (στα μ. 158-165, 166-170 / 171-175 & 176-181). Αυτή λοιπόν η δεύτερη μακροδομική ενότητα αποπερατώνεται έπειτα με ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα (μ. 182-189) που ανατρέχει στο δεύτερο μόρφωμα της τέταρτης θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 101-104) προκειμένου να επιστρέψει στην σι-ελάσσονα. Παραδόξως όμως, η ενότητα που ακολουθεί δεν ανοίγει όπως οι δύο προηγούμενες, με ολόκληρη την αρχική θεματική ιδέα, αλλά επαναφέρει μόνο το δεύτερο σκέλος της (πρβλ. τα μ. 190-200a με τα μ. 5-15a)! Βέβαια, η αποκατάσταση του αρχικού τονικού κέντρου αναπληρώνει εδώ την έλλειψη του επικεφαλής της μορφώματος, ενώ η συγκρότηση μίας τρίτης ενότητος επιβεβαιώνεται περαιτέρω και από την επαναφορά στην ομώνυμη Σι-μείζονα τόσο της τρίτης (στα μ. 200-207, σε επικάλυψη με την προηγούμενη πτώση) όσο και της τέταρτης ιδέας (στα μ. 208-223, με επιπρόσθετη τομή ενός ακόμη μέτρου). Επιπλέον, το επικεφαλής μόρφωμα του μέρους ανακαλείται επανειλημμένως στην συνέχεια της ενότητος αυτής (στα μ. 225-240), διαμορφώνοντας από κοινού με την σπασμωδική αναπόληση του δεύτερου σκέλους της αρχικής ιδέας (στα μ. 241-253, με πολλές ενδιάμεσες τομές) αλλά και μία ύστατη επίκληση της τρίτης ιδέας στην Σι-μείζονα με μικρή καταληκτική προέκταση (στα μ. 254-261 & 262-265) μία πιθανή coda που αφομοιώνεται στο τέλος της παρούσας ενότητος. Συμπερασματικά, η πρώτη από τις τρεις συνολικά ενότητες αυτής της σπειροειδούς μορφής δεν παρουσιάζει το σύνολο των θεματικών ιδεών, αφού δύο ακόμη έρχονται να προστεθούν κατόπιν στην δεύτερη ενότητα, ενώ η τρίτη ενότητα είναι η μόνη που παραμένει σε ένα και μοναδικό τονικό κέντρο (εναλλάσσοντας μονάχα την αρχική τονικότητα με την ομώνυμή της), πράγμα που της επιτρέπει να λειτουργήσει ως οιονεί επανέκθεση των σημαντικότερων ιδεών αμφοτέρων των ενοτήτων που έχουν προηγηθεί αλλά παράλληλα και ως coda από ένα σημείο και έπειτα. Επιπροσθέτως, θα πρέπει να υπογραμμισθεί ότι σε αυτήν την περίπτωση οι θεματικές ιδέες επανέρχονται ως επί το πλείστον χωρίς να αναπτύσσονται και άρα φαίνεται ότι το βάρος στην συγκεκριμένη υλοποίηση της σπειροειδούς μορφής πέφτει εν τέλει πρωτίστως στην νέα κάθε φορά αναδιάταξη των ιδεών καθώς και στην μερική ανανέωσή τους από ενότητα σε ενότητα.

opus 99 αρ. 5, III

Πρώτη ενότητα	Δεύτερη ενότητα	Τρίτη ενότητα
α1-α2 (μ. 1-4 & 5-16) σε i → I	α1-α2 (μ. 65-80) σε i → I	α2 (μ. 190-200a) στην I
β (μ. 17-24 & 25-32) στην iv	γ & γ′ (μ. 81-88 / 89-96) στην IV	γ (μ. 200-207) στην I
γ (μ. 33-40) στην IV	δ (μ. 97-113) στην IV	δ (μ. 208-224) στην I
α2 (μ. 41-52 / 53-64) σε VII και V	β (μ. 114-129) στην iv	α1 (μ. 225-240) στην i, ως coda (;)
	ε (μ. 130-181) στην VI/iv ή II_N	αναδρομές σε α2 και γ (μ. 241-253 & 254-265) στην I, ως coda
	συνδετικό πέρασμα (μ. 182-189)	

Στο αντίστοιχο μέρος του κουϊντέττου opus 100 αρ. 1, από την άλλη πλευρά, οι διαφορετικές θεματικές ιδέες που μπορούν να διακριθούν είναι μόλις τέσσερεις και όλες τους εκτίθενται ήδη στην πρώτη ενότητα, δίχως μάλιστα να παρεκκλίνουν από την κύρια τονικότητα της Φα-μείζονος. Η εναρκτήρια ιδέα εισάγεται αρχικά από το κόρνο χωρίς άλλη συνοδεία (στα μ. 1-8) για να επαναληφθεί αμέσως μετά από το όμποε με απλή εναρμόνιση (στα μ. 9-16). Η δεύτερη ιδέα προσλαμβάνει εν συνεχεία πολύ μεγαλύτερη έκταση καθώς και την δομή μιας ημιτελούς τριμέρειας: το πρώτο της τμήμα

συνίσταται σε μία μετατροπική περίοδο προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 17-32), ενώ το επόμενο (μ. 33-40 & 41-50) λειτουργεί ως δυνάμει αντιθετικό προς την αναμενόμενη επαναφορά που ουδέποτε όμως εμφανίζεται. Αντ' αυτής, το αρχικό θέμα επιστρέφει για να αναπτυχθεί εν είδει κανόνα από το όμποε και το κόρνο αλλά και με παράλληλη εναρμόνιση από τα υπόλοιπα όργανα (στα μ. 51-60). Έπειτα προστίθενται δύο ακόμη ιδέες, περισσότερο καταληκτικού χαρακτήρος, με τις καταγεγραμμένες επαναλήψεις τους: η τρίτη είναι μία απέριττη περίοδος (μ. 61-68 / 69-76), ενώ και η τέταρτη παρουσιάζει ανάλογη διαμόρφωση, καίτοι στερείται ισχυρής πτωτικής ολοκλήρωσης (μ. 77-84 / 85-92). Από εκεί και πέρα, το σύνολο των παραπάνω ιδεών επανέρχεται και αναπτύσσεται ή παραλλάσσεται με όλους τους τρόπους που ο Reicha αναφέρει στην θεωρητική του πραγματεία, πλην όμως στο πλαίσιο περισσότερων επιμέρους ενοτήτων. Συγκεκριμένα, η δεύτερη μακροδομική ενότητα του μέρους αυτού ανοίγει μεν με την απλή και ασυνόδευτη επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας στην Φα-μείζονα από το όμποε (στα μ. 93-100), αλλά κατόπιν επικεντρώνεται και στην ανάπτυξη μόνο του πρώτου της τετραμέτρου σε μία αλυσιδωτή πορεία κατά ανιούσες μικρές τρίτες (στα μ. 101-112: III/i – III/iii/i – VI) που καταλήγει στην Ρε-μείζονα για την μετέπειτα παράθεση της τρίτης ιδέας (στα μ. 113-120)· σε αντιμετάθεση με αυτήν, εξ άλλου, το τελευταίο μονάχα μόρφωμα της δεύτερης ιδέας ανακαλείται κατόπιν εν συντομία (στα μ. 121-126 που αντιστοιχούν στα μ. 41-46) και οδηγεί σε ένα τμήμα διεξοδικής ανάπτυξης υλικού της τέταρτης ιδέας (στα μ. 127-148) που επιστρέφει αρμονικά στο περιβάλλον της κύριας τονικότητος. Έτσι, η επικεφαλής ιδέα μπορεί να επανέλθει αμέσως μετά (στα μ. 149-156) με μία νέα εναρμόνιση στην Φα-μείζονα, σηματοδοτώντας παράλληλα την έναρξη μίας τρίτης ενότητος, η οποία συνεχίζεται με μία επουσιωδώς παρηλλαγμένη αλλά και κατά τι περικεκομμένη επαναφορά της δεύτερης ιδέας (πρβλ. τα μ. 157-180 με τα μ. 17-40), προτού ολοκληρωθεί με την επανεμφάνιση και των δύο τελευταίων ιδεών σε αντιμετάθεση (τα μ. 181-196 είναι αυτούσια προς τα μ. 77-92, όπως και τα μ. 197-204 αντιστοιχούν απόλυτα στα μ. 61-68). Η ακόλουθη επαναφορά της αρχικής ιδέας στην τέταρτη ενότητα συνδυάζει την περίτεχνη εκδοχή της υπό μορφήν δίφωνου κανόνα (πρβλ. τα μ. 205-214 με τα μ. 51-60) με την απλή και τελείως ασυνόδευτη αναδρομική της παράθεση από το κόρνο (στα μ. 215-222 που αντιστοιχούν στα μ. 1-8), πράγμα που επαναλαμβάνεται και λίγο αργότερα (στα μ. 237-246 και 247-254, με το φαγγόττο αντί του κόρνου), έπειτα από την μεσολάβηση του τελευταίου μορφώματος της δεύτερης ιδέας (στα μ. 223-228 που συνιστούν μεταφορά των μ. 41-46) από κοινού με την τρίτη ιδέα (στα μ. 229-236)· επιπλέον, τα ίδια θεματικά στοιχεία επαναλαμβάνονται και για την αποπεράτωση της συνολικής μορφής (στα μ. 255-260 και 289-296, αντίστοιχα), με την διαφορά όμως ότι τώρα αφ' ενός μεν το προαναφερόμενο απόσπασμα της δεύτερης ιδέας επεκτείνεται με επαναλήψεις της μελωδικής του γραμμής από διαφορετικά όργανα (στα μ. 261-264 / 265-268 κατά τα μ. 257-260) και αφ' ετέρου η τρίτη ιδέα έπεται πλέον μίας εμβόλιμης ύστατης ανάπτυξης της επικεφαλής ιδέας, το πρώτο τετράμετρο της οποίας αλυσιδοποιείται ανατρέχοντας εν μέρει στο αντίστοιχο αναπτυξιακό χωρίο της δεύτερης ενότητος (τα μ. 269-272 παρουσιάζονται όπως και τα μ. 101-104 στην III/i, ενώ τα μ. 273-276 / 277-280 μεταφέρονται στις τονικές περιοχές της II_N και της VI/i) και το δεύτερο αποκαθίσταται τελικά με την συνδρομή μιας σύντομης προετοιμασίας του εν είδει κανόνα (στα μ. 281-288). Κατ' αυτόν τον τρόπο διαμορφώνεται μία τελευταία (τέταρτη) ενότητα, περισσότερο καταληκτικής λειτουργίας, που περιλαμβάνει δύο επιμέρους και δη αναλογικές θεματικές ανακυκλήσεις στο εσωτερικό της (στα μ. 205-236 και 237-296). Εξάγεται επίσης ένα ενδιαφέρον γενικότερο συμπέρασμα· τουτέστιν ότι σε αυτές τις τρεις υλοποιήσεις της πρωτοποριακής σπειροειδούς μορφής μεταξύ

των μενουέττων των κουϊντέττων πνευστών του Reicha το πλήθος των διαφορετικών θεματικών ιδεών είναι αντιστρόφως ανάλογο προς τον αριθμό των ευρύτερων ανακυκλήσεών τους: στο opus 100 αρ. 2 παρουσιάζονται και αξιοποιούνται περαιτέρω έξι ιδέες στο πλαίσιο δύο μονάχα ενοτήτων, στο opus 99 αρ. 5 διακρίνονται πέντε συνολικά ιδέες σε τρεις ενότητες, ενώ στο opus 100 αρ. 1 οι διαφορετικές ιδέες περιορίζονται εν τέλει σε τέσσερεις, αλλά ανακαλούνται επανειλημμένως και σε ισάριθμες μακροδομικές ενότητες.

opus 100 αρ. 1, III

Πρώτη ενότητα	**Δεύτερη ενότητα**	**Τρίτη ενότητα**	**Τέταρτη ενότητα / coda**
α (μ. 1-8 / 9-16) στην I β1-β2 (μ. 17-32 & 33-50) στην I α′ (μ. 51-60) στην I γ (μ. 61-68 / 69-76) στην I δ (μ. 77-84 / 85-92) στην I	α (μ. 93-100) στην I με περαιτέρω μετατροπική ανάπτυξη (μ. 101-112) γ (μ. 113-120) στην VI απόσπασμα από β2 (μ. 121-126) στην VI διεξοδική ανάπτυξη υλικού του δ (μ. 127-148)	α (μ. 149-156) στην I β1-β2 (μ. 157-180) με μικρή περικοπή, στην I δ (μ. 181-196) στην I γ (μ. 197-204) στην I	α′ & α (μ. 205-214 & 215-222) στην I απόσπασμα από β2 (μ. 223-228) στην I γ (μ. 229-236) στην I α′ & α (μ. 237-246 & 247-254) στην I απόσπασμα από β2 (μ. 255-260 & 261-268) στην I ανάπτυξη του α (μ. 269-288) γ (μ. 289-296) στην I

Kemangeh Roumy:
Η συμβολή της οργανολογικής μελέτης στη μεταβολή της Ιστορίας της Μουσικής, στην αμφισβήτηση της σημερινής παράδοσης και στη μετάπλαση του ύφους της μουσικής της Ηπείρου

Σωτήρης Κατσούρας

1. Εισαγωγή

Το Kemangeh Roumy (κεμαντζέ ρουμί) ανακαλύφθηκε και παρουσιάστηκε πρόσφατα σε άρθρο που εκδόθηκε στο *Journal of the American Musical Instrument Society* (*JAMIS*).[1] Είναι ένα πολύχορδο τοξωτό χορδόφωνο, όμοιο οργανολογικά με το παλαιό πρότυπο της βιόλας ντ' αμόρε (viola d'amore), με έξι κύριες και έξι συμπαθητικές χορδές (Εικόνα 1). Από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε φωτογραφικά αρχεία από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ού αιώνα για τις ορχήστρες που χρησιμοποιήθηκαν στην Ήπειρο, βρέθηκαν περισσότερες από είκοσι φωτογραφίες να απεικονίζουν αυτό το όργανο, χρονολογημένες κατά προσέγγιση από το 1896 μέχρι το 1930. Με αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώθηκε ότι αυτά τα πολύχορδα όργανα μετείχαν στο παραδοσιακό συγκρότημα της ηπειρώτικης *κομπανίας*.

Εικόνα 1: Κήποι (Μπάγια) 1905. Λεπτομέρεια από: Γιάννης Δήμου (επιμ.), *Ζαγορισίων Βίος – Zagori: The Life of a Community*, Ριζάριον Ίδρυμα / Ίδρυμα Σταύρου Σ. Νιάρχου, Αθήνα 2003, σ. 173

Το κεμαντζέ ρουμί εμφανίστηκε στην περιοχή της Ηπείρου μόνον στον παλαιότερο τύπο της δωδεκάχορδης βιόλας ντ' αμόρε που στην Δυτική Ευρώπη – ανάμεσα σε πολλές άλλες ονομασίες και προσδιορισμούς – ονομάστηκε βιολίνο ντ' αμόρε (violino d'amore), γιατί είχε το σχήμα και το μέγεθος του βιολιού (violino) με έξι κύριες και έξι συμπαθητικές χορδές· αντίθετα, δεν εμφανίστηκε σε καμία φωτογραφία με το σχήμα και τα χαρακτηριστικά του τύπου της βιόλας (viol), ως δεκατετράχορδη βιόλα με επτά κύριες και επτά συμπαθητικές χορδές, όπως είναι σήμερα η συνήθης και διαδεδομένη μορφή της βιόλας ντ' αμόρε. Η χρήση του κεμαντζέ ρουμί υπήρξε γεωγραφικά ευρύτατη, μιας και φωτογραφήθηκε σε διαφορετικά γεωγραφικά διαμερίσματα της Ηπείρου, κυρίως σε αγροτικές περιοχές του νομού Ιωαννίνων, όχι στην πόλη, και αρκετές φορές σε περιοχές με πολύ μεγάλο υψόμετρο, δύσκολα προσβάσιμες και ιδιαίτερα απομακρυσμένες από την πόλη των Ιωαννίνων (Εικόνα 2).

[1] Sotirios Katsouras, "Kemangeh Roumy: a Multistring Instrument in Epirus", *Journal of the American Musical Instrument Society* 47, 2021, σ. 118-161.

Εικόνα 2: Σαρακατσάνικος γάμος στο Πάπιγκο, 1896.
Λεπτομέρεια από: Δήμου (επιμ.), *Ζαγορισίων Βίος*, ό.π., σ. 388-389

Επιπροσθέτως, το κεμαντζέ ρουμί χρησιμοποιήθηκε στην μουσική της Ηπείρου από όλες τις σημαντικές και διαφοροποιημένες πολιτισμικές ομάδες της κοινότητας των Ρωμιών, όπως ήταν οι Σαρακατσάνοι, οι Βλάχοι, οι Πωγωνίσιοι, οι Ζαγορίσιοι κ.ά. Εκτός από το γεωγραφικό της εύρος, όμως, η χρήση του κεμαντζέ ρουμί υπήρξε και μακροχρόνια, διότι για μεγάλο χρονικό διάστημα το όργανο εμφανιζόταν αναλλοίωτο, με τα ίδια οργανολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία περιγράφονται αναλυτικά στο άρθρο που αναφέρθηκε. Η μορφή, το σχήμα και τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του οργάνου παρουσιάστηκαν ακριβώς ίδια σε όλες τις φωτογραφίες που αναλύθηκαν εκτενώς. Συνεπώς, το όργανο αυτό δεν αποτέλεσε δημιουργία ή καινοτομία κάποιου οργανοπαίκτη ή κατασκευαστή της περιοχής.

Η έρευνα των φωτογραφιών αυτών προσέφερε στοιχεία που αποδεικνύουν τη συστηματική και μακροχρόνια χρήση αυτού του οργάνου από πολλούς και διαφορετικούς οργανοπαίκτες εκείνης της εποχής, σε διάφορες περιοχές της Ηπείρου. Σύμφωνα με τα έως τώρα ερευνητικά δεδομένα, η αρχαιότερη εμφάνιση και χρήση του οργάνου αυτού στη μουσική της Ηπείρου δεν μπορεί ακόμη να προσδιοριστεί, αλλά με βεβαιότητα θα υποστηρίξουμε ότι η οριστική εξαφάνισή του πραγματοποιήθηκε κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, όπως χρονολογήθηκαν οι τελευταίες φωτογραφίες που βρέθηκαν.

2. Ιστορία του οργάνου

Η έρευνα αυτή προσέθεσε ένα νέο όργανο στην οργανολογία της ελληνικής λαϊκής μουσικής, διευρύνοντας την ήδη πλούσια και αξιόλογη ποικιλία της χρήσης των τοξωτών εγχόρδων στην ελληνική μουσική. Η περίπτωση του κεμαντζέ ρουμί αποτελεί αξιοσημείωτο και μοναδικό παράδειγμα χρησιμοποίησης αυτού του πολύχορδου οργάνου στην ελληνική μουσική, το οποίο μέχρι τώρα δεν είχε συμπεριληφθεί στην ελληνική οργανολογία. Στο μεγαλύτερο αγγλόφωνο λεξικό της μουσικής επιστήμης, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, δεν υπάρχει η οποιαδήποτε αναφορά για την χρησιμοποίηση αυτού του οργάνου από τους έλληνες κατοίκους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στο λήμμα για την ελληνική μουσική αναφέρεται μόνον το σινεκεμάν (sine keman)[2] ως όργανο που υπάρχει στην Καππαδοκία, φιαλόσχημου σχήματος με

[2] Sotirios Chianis & Rudolph M. Brandl, "Greece: VI. Traditional music", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2019, https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000167: "Cappadocia had an ensemble consisting of *sine keman* (a box-shaped fiddle with resonating strings) and *outi*, sometimes with *toubeleki* (a pair of goblet drums)".

συμπαθητικές χορδές, παιζόμενο κάθετα στα πόδια του εκτελεστή, όπως η ποντιακή λύρα (κεμεντζές). Σε αυτήν την περίπτωση, η ονομασία σινεκεμάν υποδηλώνει μια πιθανή κατασκευαστική μίμηση του κεμαντζέ ρουμί ως μια εξελικτική διαδικασία μίμησης και μετατροπής του απλού κεμεντζέ σε πολύχορδο κεμεντζέ με συμπαθητικές χορδές, γιατί «σινεκεμάν» στην τουρκική γλώσσα σημαίνει το βιολί (keman) του στήθους (sine),[3] ενώ ο κεμεντζές της Καππαδοκίας παίζεται κάθετα στηριγμένος στα γόνατα του εκτελεστή και όχι στο στήθος. Ίσως ο τρόπος παιξίματος των τοξωτών εγχόρδων στο μπράτσο να είναι η βυζαντινή επίδραση στον τρόπο εκτέλεσης των τοξωτών εγχόρδων στο μπράτσο (da braccio), όπως ονομάστηκε από τους Δυτικούς, ή στο στήθος (sine), από τους Ανατολικούς, ή ως "lyra way", όπως αναφέρεται στην πρώτη αναφορά για την βιόλα ντ' αμόρε στο ημερολόγιο του John Evelyn.[4]

Επίσης, ο Ανωγειανάκης, στην μνημειώδη έρευνά του για τα ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, έχει μόνον μία φευγαλέα αναφορά σε παρόμοιο όργανο, υποστηρίζοντας ότι το βιολί «ως λαϊκό όργανο είχε παλιότερα και συμπαθητικές χορδές, συνήθως μία ή δύο, κάποτε όμως και τέσσερεις (βλ. κεμανές)»,[5] χωρίς όμως να παρέχει οποιαδήποτε άλλη πληροφορία. Ωστόσο, η μαρτυρία του Ιάκωβου Ηλία από τα Μέγαρα Αττικής, όπως καταγράφεται αρχικά από τον Καρακάση, είναι πολύ σημαντική και ενδεικτική για την ιστορία του βιολιού αλλά και των πολύχορδων οργάνων στην Ελλάδα: «Σύμφωνα με πληροφορίες του λαϊκού βιολιτζή Ιάκωβου Ηλία, από τα Μέγαρα, "το βιολί είχε τον παλιό καιρό τέσσερις χορδές όπως τα σημερινά και τέσσερις χορδές κρυφές κάτω από την γλώσσα του βιολιού, οι οποίες έκαναν αντίηχο, το ίσο που λέμε, όπως λέγεται και στην ευρωπαϊκή μουσική"».[6] Μετά από τέσσερα χρόνια, το 1974, και ο Ανωγειανάκης, βιολονίστας και ο ίδιος, αναλύοντας το γενεαλογικό δέντρο του Ιάκωβου Ηλία, αναφέρει ότι στο τέλος του 18ου αιώνα ο μακρινός παππούς του είχε βιολί με οκτώ χορδές, τέσσερις κανονικές και τέσσερις συμπαθητικές. Μάλιστα, ο ίδιος σημειώνει ότι αυτή είναι «μαρτυρία πολύτιμη» και σε υποσημείωση παρουσιάζει και άλλες τρεις μαρτυρίες για βιολιά με συμπαθητικές χορδές στο Παρανέστι Δράμας, στη Νάξο και στην ανατολική Κρήτη.[7] Περιέργως, όπως ήδη αναφέρθηκε, αργότερα, το 1976, στα *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, οι πληροφορίες αυτές αποκρύπτονται ή δεν θεωρούνται αξιόπιστες ή σημαντικές.

[3] Το sinekeman προέρχεται ετυμολογικά από την συνένωση δύο λέξεων (sine και keman) περσικής προέλευσης. Βλ. Francis Joseph Steingass, *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, Routledge & K. Paul, London 1963, σ. 719: "Sina: The bosom, breast"· και Corey Miller & Karineh Aghajanian-Stewart, *A Frequency Dictionary of Persian: Core Vocabulary for Learners*, Routledge, New York 2018, σ. 102: "sine: breast". Βλ. επίσης για το keman: Jean During, Robert Atayan, Johanna Spector, Scheherazade Qassim Hassan & R. Conway Morris, "Kamāncheh", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14649.

[4] Ο ισχυρισμός αυτός αναπτύσσεται εκτενέστερα στο Katsouras, ό.π., σ. 143: "The 'lyra way' playing, mentioned in John Evelyn's diary (20 November 1679) as the first known reference to the viola d' amore, could have denoted a way of playing an instrument similar to kemangeh roumy and as referred in the diary, with a very sweet sound, which could also signify the existence of the sympathetic strings".

[5] Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1976, σ. 275.

[6] Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα – αρχαία, βυζαντινά, σύγχρονα*, Δίφρος, Αθήνα 1970, σ. 154. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Καρακάση για τα όργανα αυτά, η οποία αποτυπώνεται στο σχόλιο του: «Πρόκειται ασφαλώς για απομίμηση της βιόλας ντ' αμόρε, που φαίνεται πως στα παλιά τα χρόνια θα ήταν αρκετά διαδεδομένη, ώστε να επηρεάσει και τους λαϊκούς οργανοπαίκτες, γιατί όπως είναι γνωστό, στο βιολί δεν συνηθίζεται να προσθέτουν χορδές "συμπαθητικές"». Το σχόλιο του Καρακάση βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την μαρτυρία του Ανωγειανάκη και με μεγάλη ευκολία απορρίπτει την πληροφορία που του παρέχει ο πληροφοριοδότης του, Ηλίας, για την ύπαρξη αυτών των οργάνων.

[7] Φοίβος Ανωγειανάκης, "Το γενεαλογικό δέντρο ενός λαϊκού μουσικού", *Λαογραφία* 29, 1974, σ. 93-114.

Εκτός από αυτά, εντοπίστηκε ένα χαρακτικό του Cochrane με τίτλο "Greek marriage procession", όπου ενδεχομένως απεικονίζεται, αν και δυσδιάκριτα, ένα πολύχορδο όργανο παρόμοιο με το κεμαντζέ ρουμί σε μια πομπή γάμου (πατινάδα) στην Αθήνα το 1837.[8] Επιπλέον, η πληροφορία του ομότιμου καθηγητή κ. Δημητρίου Γιάννου για μια βιόλα ντ' αμόρε που είδε σε σπίτι ελλήνων Μικρασιατών είναι επίσης σημαντική για την πιθανή χρήση των πολύχορδων τοξωτών οργάνων στην παραδοσιακή μουσική και εκτός της Ηπείρου.[9] Συνεπώς, αυτή η έρευνα θεωρεί ότι είναι πιθανό τα όργανα αυτά να χρησιμοποιήθηκαν από Ρωμιούς σε όλη την ελληνική επικράτεια αλλά και εκτός αυτής, και όχι μόνον στην Ήπειρο. Δυστυχώς, μέχρι σήμερα δεν βρέθηκε κάποιο άλλο στοιχείο ή κάποιο όργανο, αλλά ίσως κάποια μεταγενέστερη έρευνα να προσφέρει περισσότερες πληροφορίες και αποδείξεις για τα όργανα αυτά στην ελληνική λαϊκή μουσική και οργανολογία. Άρα η ύπαρξη του κεμαντζέ ρουμί στην Ήπειρο, όπως αναφέρθηκε, δεν θα μπορούσε να είναι ένα συγκυριακό γεγονός, τοπικά και χρονικά περιορισμένο, και σαφέστατα η χρησιμοποίηση του οργάνου στην ηπειρώτικη μουσική και αλλού δεν είναι θέμα μόνον τοπικού ενδιαφέροντος αλλά ευρύτερης σημασίας για την ελληνική και την ευρωπαϊκή οργανολογία.

Εκτός όμως από τις παραπάνω αναφορές, τα πολύχορδα τοξωτά όργανα και ιδιαίτερα το κεμαντζέ ρουμί έχουν πολύ μεγάλη ιστορία και ιδιαίτερο ρόλο στην μουσική των Ρωμιών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η χρονολογική και γεωγραφική εξέλιξη της ιστορίας αυτού του πολύχορδου οργάνου ξεκινά από την οθωμανική αυλή της Κωνσταντινούπολης των αρχών του 18ου αιώνα, συνεχίζεται στην Αίγυπτο και τη Μολδοβλαχία του 19ου αιώνα και φτάνει έως την Ήπειρο του 20ού αιώνα. Το 1751 στην Κωνσταντινούπολη αναφέρεται από τον Γάλλο Charles Fonton ότι το όργανο αυτό χρησιμοποιείτο από τον φημισμένο έλληνα μουσικό της οθωμανικής αυλής Στραβογιώργη (Georges), ο οποίος ήταν ο πρώτος που το έκανε γνωστό στους Ανατολίτες (les Orientaux). Συγκεκριμένα, ο Fonton, ο οποίος είχε εξαιρετική γνώση των μουσικών οργάνων, προσδιορίζοντας και τον τύπο του πολύχορδου οργάνου, ανέφερε ότι ο Γιώργης καθιέρωσε το *violon d'amour*,[10] χωρίς να χρησιμοποιήσει διαφορετικές γαλλικές ονομασίες όπως *viole d'amour ή alto*, οι οποίες θα υποδείκνυαν ένα άλλο παρόμοιο πολύχορδο τοξωτό όργανο. Ο Γιώργης, ως δάσκαλος και παιδαγωγός στην μουσική σχολή του οθωμανικού παλατιού στο Εντερούν,[11] το εισήγαγε από τις ταβέρνες

[8] George Cochrane, *Wanderings in Greece*, vol. I, Henry Colburn, London 1837, διαθέσιμο στο: https://eng.travelogues.gr/item.php?view=60058. Σε αυτήν την περίπτωση, το πολύχορδο φαίνεται να έχει το σχήμα της βιόλας τύπου *viol*.

[9] Η πληροφορία μεταφέρθηκε στον συντάκτη της εργασίας κατόπιν επικοινωνίας μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας στις 4 Μαρτίου 2022: «Αυτό που θυμάμαι πολύ καλά, είναι ότι το καλοκαίρι του 1972, λίγους μήνες ή εβδομάδες πριν φύγω τότε για τις σπουδές μου στην Γερμανία, απόγονοι μιας μικρασιατικής οικογένειας μου έδειξαν στην Αθήνα μια βιόλα ντ' αμόρε, που την είχαν ως κειμήλιο από την εποχή που μέλη της οικογένειάς τους ζούσαν στην Μ. Ασία. Όταν γύρισα στην Ελλάδα, όπου και εγκαταστάθηκα, δεν μπόρεσα να τους βρω και δεν ξέρω τί έγινε μ' αυτό το όργανο».

[10] Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la Musique Orientale von Charles Fonton*, Institute for the History of Arabic-Islamic Science (The Science of Music in Islam: 4), Frankfurt am Main 1999, σ. 73-74: "Le heros de leur musique, le premier musicien de la Cour ottomane, le fameux Grec GEORGES, qui joue de tous les instruments, et entre les mains duquel, selon le langage de ses compatriotes, la matière la plus ingrate, le corps le moins harmonieux, deviendrait sonore, GEORGES, dis-je, a etabli surtout sa reputation par les accords touchants de son violon d'amour, que personne n'avait su manier avant lui, et qu'il a le premier introduit parmi les Orientaux".

[11] Ahmet Say, *Muzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi, Ankara 1985, σ. 710: "KEMANI CORCI XVIII Yuzyilda yasadi. 'Ama Corci' adiyla da bilinir. Iyi bir sinekemani icracisi olarak un yapan Corci, bir sure Enderun da calismistir" [«Ο κεμανί Γιώργης έζησε τον 18ο αιώνα. Είναι επίσης γνωστός ως "Στραβογιώργης". Φημισμένος ως καλός εκτελεστής σινεκεμάν, ο Γιώργης εργάστηκε για μια χρονική περίοδο στο Enderun»].

των Ρωμιών και το δίδαξε στο οθωμανικό παλάτι. Λίγο αργότερα, το 1777, ο ίδιος τύπος οργάνου παρουσιάζεται σε εικόνα στο βιβλίο του κεμανί Χιζίρ Αγά (1710[;]-1796[;]) *Tefhimu'l-Makamat fi Tevlidi'n-Nağamat*, ο οποίος ήταν μαθητής του Γιώργη, διαπρεπής μουσικός του παλατιού και επίσης καθηγητής στο Εντερούν (Εικόνα 3).[12] Μετά από λίγα χρόνια, το 1809, το ίδιο όργανο εντοπίζεται και σε αναφορά του Guillaume André Villoteau στην Αίγυπτο: εκεί παρουσιάζεται ζωγραφική αναπαράσταση του οργάνου (Εικόνα 4), στην ίδια ακριβώς μορφή και με τα ίδια οργανολογικά χαρακτηριστικά. Ο Villoteau το ονόμασε *Kemangeh Roumy*,[13] διευκρινίζοντας ότι είναι ο κεμεντζές των Ελλήνων, των Ρωμιών (Rum) της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.[14]

Εικόνα 3: Sinekeman (1777), ζωγραφική απεικόνιση από τον Rapayel. Λεπτομέρεια από: Hızır Ağa, *Tefhimu'l-Makamat fi Tevlidi'n-Nağamat*, 1777

Εικόνα 4: Λεπτομέρεια από: Guillaume André Villoteau, "Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux", *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches*, Imprimerie impériale, Paris 1809, σ. 881

[12] Recep Uslu, *Saraydaki Kemancı Hızır Ağa ve Görüşleri* [*Ο κεμανί Hızır Ağa στο Παλάτι και οι απόψεις του*], Turk Edebiyati İsimler Sozlugu, Ankara 2014, σ. 201.

[13] Katsouras, ό.π, σ. 146. Οι λόγοι που χρησιμοποιήθηκε η ονομασία *Kemangeh Roumy* και από τον συντάκτη της εργασίας αναλύονται εκτενώς στο άρθρο που αναφέρθηκε.

[14] Guillaume André Villoteau, "Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux", *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches*, Imprimerie impériale, Paris 1809, σ. 881: "Le nom de kemangeh suivi du mot roumy, qui signifie «grec»".

Αν οι φωτογραφίες δεν ήταν πολλές και ευδιάκριτες, κανείς δεν θα πίστευε ότι ένα τόσο σπάνιο και προηγμένο κατασκευαστικά πολύχορδο όργανο υπήρξε στην Ήπειρο, όχι στην έντεχνη μουσική του 20ού αιώνα αλλά στην λαϊκή μουσική των προηγούμενων αιώνων. Η εντυπωσιακή επιβίωση και εκτενής χρησιμοποίηση αυτού του οργάνου στην μουσική της Ηπείρου μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα ακόμα προκαλεί θαυμασμό και ερωτηματικά στον συγγραφέα της παρούσης εργασίας για την μουσική αλλά και τους λαϊκούς μουσικούς της εποχής αυτής. Στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, σύμφωνα με τον Γεωργοτά, η ιστορία της βιόλας στην έντεχνη μουσική «δεν είναι μεγάλη ούτε αξιόλογη. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι πολύ φτωχή, από τις φτωχότερες παγκοσμίως, και δεν ακολούθησε καθόλου τις αρκετά σημαντικές εξελίξεις του οργάνου στον 20ό αιώνα».[15] Παρά ταύτα, ιδιαίτερο προβληματισμό δημιουργεί το γεγονός ότι σημαντικά παραδείγματα χρησιμοποίησης της βιόλας στην ελληνική έντεχνη μουσική του 20ού αιώνα είναι συνδεδεμένα με ηπειρώτες εκτελεστές. Από τα στοιχεία που παρουσιάζει ο Γεωργοτάς, ο σημαντικός ηπειρώτης συνθέτης Δημήτριος Δραγατάκης «υπήρξε για πολλά χρόνια μέλος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής ως μουσικός εκτελεστής της βιόλας», ενώ ο πρώτος έλληνας μαθητής που έπαιξε βιόλα σε συναυλία στο Ωδείο Αθηνών το 1901 ήταν ο Βασίλειος Κόντης από την Ήπειρο.[16] Μπορεί τα στοιχεία αυτά να αποτελούν μονάχα απλές συμπτώσεις στην ιστορία της βιόλας στην έντεχνη ελληνική μουσική του 20ού αιώνα, αλλά δεν θα αποκλείσουμε και το ενδεχόμενο οι εκτελεστές αυτοί να είχαν δει αυτά τα όργανα στην Ήπειρο, σε κάποια εκδήλωση, σε κάποιο πανηγύρι της περιοχής καταγωγής τους, και να είχαν επηρεαστεί από το γεγονός αυτό για να ασχοληθούν με το όργανο.[17] Άλλωστε, οι φωτογραφίες με τα κεμαντζέ ρουμί που παρουσιάστηκαν στο αναφερόμενο άρθρο είναι τόσο παλαιότερες όσο και νεότερες από το 1901, όταν ο Βασίλειος Κόντης έπαιξε βιόλα στο Ωδείο Αθηνών. Τέλος, αναφέροντας και μια προσωπική εμπειρία από την παιδική μου ηλικία, δεν θα θεωρούσα καθόλου συμπτωματικό το ότι ο πρώτος δάσκαλός μου στο κλασσικό βιολί, στο Ωδείο Τσακάλωφ των Ιωαννίνων, κ. Αντώνης Μπέτσιος, ο οποίος είχε ασχοληθεί και με την παραδοσιακή μουσική, την μοναδική φορά που έπαιξε σε μάθημα κάποια ηπειρώτικα τραγούδια, τα έπαιξε με μια βιόλα, χρησιμοποιώντας ιδιαιτέρως την χαμηλή περιοχή του οργάνου και λέγοντάς μου: «Είδες τι ωραία ακούγονται αυτά με τη βιόλα;».

Συνεπώς, η οργανολογική μελέτη του κεμαντζέ ρουμί τροποποιεί τα μέχρι σήμερα γνωστά ιστορικά δεδομένα της μουσικής της Ηπείρου, θέτει σοβαρά ερωτήματα και αναπτύσσει διαφορετικές υποθέσεις για την χρήση και την ανάπτυξη της ηπειρώτικης μουσικής. Η εύρεση του οργάνου αυτού μεταβάλλει την ιστορική και πολιτισμική διάχυση των μουσικών οργάνων στην Ήπειρο, δημιουργώντας καινούρια ερευνητικά πεδία και υποβάλλοντας πολλά ερωτήματα σε υποθέσεις και βεβαιότητες που έχουν εκφραστεί τα προηγούμενα χρόνια. Θέτει ζητήματα προς έρευνα, πολύ σημαντικά για την μουσική θεωρία, την πεντατονία, την μουσική παιδαγωγική, την επιτελεστική πρακτική και χρήση όλων των οργάνων της κομπανίας κ.ά. Δημιουργεί πολλά ερωτήματα για το ιστορικό παρελθόν, την χρήση και την ονομασία της οικογένειας του βιολιού και της βιόλας στην

[15] Ανδρέας Γεωργοτάς, *Η βιόλα στην Ελλάδα*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2001, σ. 24.

[16] Στο ίδιο, σ. 29: «Το πρώτο ντοκουμέντο για έλληνα μαθητή που έπαιζε βιόλα είναι ένα πρόγραμμα συναυλίας του Ωδείου Αθηνών με ημερομηνία 18 Μαρτίου 1901, όπου ο μαθητής του βιολιού Βασίλειος Κόντης από την Ήπειρο, μαθητής του καθηγητή του βιολιού Choisy, έπαιξε το μέρος της βιόλας στο έκτο κουαρτέτο σε ντο μείζονα του W. A. Mozart».

[17] Μαγδαληνή Καλοπανά, *Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων*, διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2008, σ. 12: «[…] όταν παρακολουθούσε με αστείρευτο ενδιαφέρον τους αθίγγανους που κατοικούσαν στην άκρη του χωριού του να παίζουν τα όργανά τους». Το Βαθύπεδο, όπου βρέθηκε φωτογραφία του κεμαντζέ ρουμί από το 1916 (Katsouras, ό.π., σ. 126), βρίσκεται πολύ κοντά στην Πλατανούσα, το χωριό καταγωγής του Δραγατάκη.

βυζαντινή περίοδο, γιατί πλέον πολύ σημαντικά ιστορικά στοιχεία συμπληρώνουν την εικόνα της συνεχούς χρησιμοποίησης των πολύχορδων τοξωτών οργάνων από τη βυζαντινή περίοδο έως την Ήπειρο του 20ού αιώνα. Η μακραίωνη παράδοση των τοξωτών οργάνων αυτού του είδους, που παίζονται σε οριζόντια θέση στηριγμένα στον βραχίονα, μπορεί να ξεκινά από την βυζαντινή λύρα (lura· βλ. Εικόνα 5, του 1066), η οποία στην Δύση μετονομάζεται σε λύρα ντα μπράτσιο (lyra da braccio / λύρα του βραχίονα) και αυτή μετατρέπεται στην βιόλα των Ρωμιών, το κεμαντζέ ρουμί που συναντάμε μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα στην Ήπειρο.[18]

3. Παραδόσεις και αντιλήψεις

Η παρουσίαση του κεμαντζέ ρουμί δίνει την δυνατότητα στον μουσικολόγο, μουσικό και ερευνητή της ηπειρώτικης λαϊκής μουσικής να θέσει υπό αμφισβήτηση και να αναθεωρήσει απόψεις και αντιλήψεις που επικρατούν ακόμα και σήμερα για την μουσική της Ηπείρου. Σήμερα, ο απλός ηπειρώτης ακροατής δεν αντιλαμβάνεται και δεν αποδέχεται ως «παραδοσιακή» μουσική την μουσική χωρίς την συμμετοχή του κλαρίνου στην κομπανία ως κυρίαρχου και μοναδικού σολιστικού οργάνου. Μάλιστα, τα τελευταία χρόνια έχουν επικρατήσει ιδιωματικές εκφράσεις όπως «ακούω κλαρίνα» ή «πάμε στα κλαρίνα», εννοώντας την ακρόαση της ηπειρώτικης παραδοσιακής μουσικής ή την συμμετοχή σε ένα παραδοσιακό γλέντι, πανηγύρι, χώρο διασκέδασης. Χαρακτηριστικά αντίστοιχες και ομοιόμορφες υπήρξαν στο παρελθόν και οι εκφράσεις που εντοπίζονται σε παλαιότερους στίχους παραδοσιακών τραγουδιών όπως «πάμε στα βιολιά» ή «βαρούνε τα βιολιά»,[19] αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο την κυριαρχία του άλλου σολιστικού οργάνου της κομπανίας ανά τους αιώνες. Σήμερα, μόνον πολύ ηλικιωμένοι ακροατές και χορευτές της μουσικής της Ηπείρου αντιλαμβάνονται το σολιστικό παίξιμο του βιολιού ως μέρος της μουσικής μνήμης τους, με αποτέλεσμα να ζητάνε από τους μουσικούς να παίξουν μελωδίες και οργανικούς σκοπούς και με το βιολί. Είναι βέβαιο ότι στην αναφορά περί βιολιών συμπεριλαμβάνεται οποιοδήποτε είδος τοξωτού εγχόρδου οργάνου της οικογένειας του βιολιού, όπως και το κεμαντζέ ρουμί. Άλλωστε, το κεμαντζέ ρουμί ο απλός λαός δεν το διαχώρισε ποτέ από το τετράχορδο βιολί, όπως το ίδιο συνέβη και στην οθωμανική αυλή αλλά και στην δυτικοευρωπαϊκή μουσική.[20] Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία ηλικιωμένου άνδρα από τους Φραγκάδες Ζαγορίου, ο οποίος θυμόταν ότι «τα βιολιά παλιά είχαν πολλά κλειδιά και ήταν πιο μεγάλα στο πίσω μέρος».[21]

Εικόνα 5: Λεπτομέρεια από: Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά μουσικά όργανα*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007, σ. 528 / εικ. 29: London Add. 19352, fol. 191r (1066)

[18] Katsouras, ό.π., σ. 118-161.

[19] Όπως, π.χ., στο γνωστό ηπειρώτικο τραγούδι που τραγουδιέται ακόμα: «Ψηλά στην Κωστηλάτα […] γίνεται πανηγύρι, βαρούνε τα βιολιά».

[20] Katsouras, ό.π., σ. 131 και 145.

[21] Προφορική μαρτυρία στον συντάκτη της εργασίας.

Μελετώντας προσεκτικά τις παλαιότερες φωτογραφίες,[22] παρατηρούμε πολλές ορχήστρες χωρίς κλαρίνα, παρ' ότι η εποχή λήψης των φωτογραφιών είναι αρκετά νεότερη από την εποχή εισαγωγής και κυριαρχίας του κλαρίνου στην Ήπειρο. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην πιο παλαιά φωτογραφία, που χρονολογείται από το 1896 στο Πάπιγκο (Εικόνα 2), αλλά και σε πολλές άλλες, απεικονίζονται μέχρι και τέσσερα πολύχορδα όργανα στην ίδια κομπανία και μάλιστα χωρίς τη συμμετοχή του κλαρίνου, που σήμερα θεωρείται το κατεξοχήν σολιστικό όργανο της κομπανίας στην Ήπειρο. Επίσης, ένα από τα πρώτα βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα στα Βαλκάνια, που πραγματοποιήθηκε από τους αδελφούς Μανάκια γύρω στο 1905 στην Αβδέλλα του νομού Γρεβενών, δείχνει τρία βιολιά τα οποία παίζουν σολιστικά χωρίς την ύπαρξη κλαρίνου στην κομπανία.[23] Την ίδια χρονική περίοδο που εμφανίζονται στην Ήπειρο οι φωτογραφίες του κεμαντζέ ρουμί, γίνονται στην Αμερική οι πρώτες ηχογραφήσεις ηπειρώτικης μουσικής με το βιολί του Αλέξη Ζούμπα. Επίσης, γνωστοί βιολιστές του 19ου αιώνα, όπως ο Λάλο-Φάκος, αναφέρονται ως δημιουργοί πολλών τραγουδιών της παραδοσιακής μουσικής της Ηπείρου,[24] πιστεύοντας ότι και η χρησιμοποίηση του κεμαντζέ ρουμί δεν θα ήταν άγνωστη σε αυτούς. Τέλος, μελετώντας την διαμόρφωση και εξέλιξη των μουσικών οικογενειών στην Ήπειρο, εύκολα παρατηρείται ότι οι οργανοπαίκτες του κλαρίνου είχαν γονείς εκτελεστές του βιολιού (άρα και του κεμαντζέ ρουμί πιθανώς), οι οποίοι τους μεταβίβασαν όλη την διαμορφωμένη ανά τους αιώνες σολιστική τέχνη του βιολιού. Όλες αυτές οι πληροφορίες θέτουν υπό αμφισβήτηση τον ρόλο του κλαρίνου ως κυρίαρχου οργάνου τον 19ο αιώνα και υποδεικνύουν την ιδιαίτερη συμβολή του βιολιού αλλά και του κεμαντζέ ρουμί στην δημιουργία και σύνθεση σκοπών και τραγουδιών της ηπειρώτικης μουσικής μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα. Η οργανική σύνθεση της παραδοσιακής κομπανίας αμφισβητείται, όπως και το κυρίαρχο όργανο, ο ρόλος των οργάνων της κομπανίας καθώς και η επινόηση της «παράδοσης» του κλαρίνου στην Ήπειρο. Το μουσικό ύφος της ηπειρώτικης μουσικής που ακούγεται σήμερα δεν ήταν σε καμία περίπτωση το ύφος που υπήρξε στις κομπανίες του 19ου αιώνα. Όπως πολλές «παραδόσεις» ανά τον κόσμο, έτσι και αυτή η περίπτωση είναι ό,τι ο Hobsbawm αναφέρει ως "quite recent in origin and sometimes invented".[25] Ποια σχέση μπορεί να έχει ο φουστανελοφόρος χορευτής της περιόδου της Ελληνικής Επανάστασης με την κομπανία του κλαρίνου, όταν δεν χόρεψε ποτέ με την συνοδεία αυτής της κομπανίας; Αν πράγματι η χορευτική έκφραση του χορευτή και το ύφος του χορού επηρεάζονται και προσαρμόζονται στο ύφος της εκφραζόμενης μουσικής, τότε είναι βέβαιο ότι και ο «παραδοσιακός» χορός έχει σημαντικά διαφορετικές εκφάνσεις και έχει υποστεί σημαντικές διαφοροποιήσεις τα τελευταία χρόνια.

Η εύρεση του κεμαντζέ ρουμί και η έρευνα για τα τοξωτά πολύχορδα όργανα κατά την βυζαντινή και την οθωμανική περίοδο προσέφερε μια νέα οπτική, η οποία μπορεί να συμβάλει στην αποδόμηση του ιδεολογήματος της «δυτικότητας» του βιολιού, σε σύγκριση με την «ανατολικότητα» και την «παράδοση» της λύρας ή του κεμεντζέ. Η οικογένεια των τοξωτών εγχόρδων που παίζονται στο μπράτσο[26] ίσως δεν πρέπει να θεωρείται δυτική δημιουργία, ξένη προς την ελληνική μουσική και έκφραση της δυτικής μουσικής αντίληψης.[27] Ίσως το *violon d'amour* της Ηπείρου να είναι το εκφραστικό και

[22] Katsouras, ό.π., σ. 124-127.

[23] Βλ. https://www.youtube.com/watch?v=YUuFNOqMmnc, στο 5:06.

[24] Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα με είκοσι μουσικά παραδείγματα*, Κέδρος, Αθήνα 1985, σ. 28.

[25] Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Tradition", στο: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (επιμ.), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2012, σ. 1.

[26] Katsouras, ό.π., σ. 143-144.

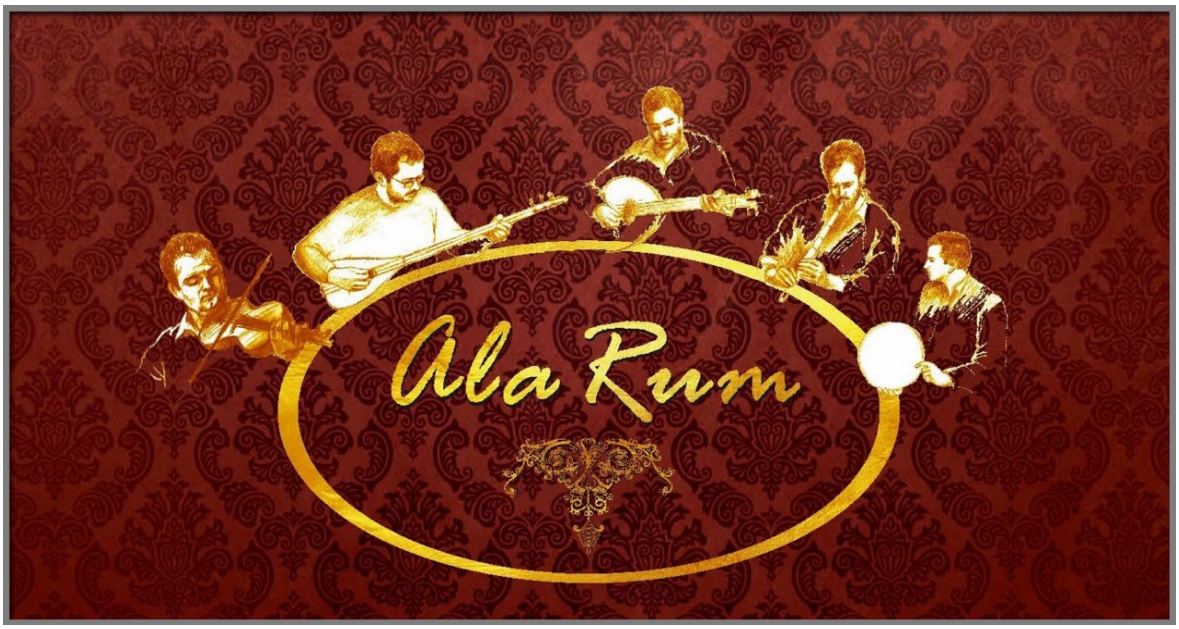
[27] Νίκος Μαλιάρας, "Μουσικά όργανα στους χορούς και τις διασκεδάσεις των Βυζαντινών", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 91, 2004, σ. 69: «Έτσι αποδεικνύεται ότι οι σημαντικότερες τεχνικές εξελίξεις, που αφορούσαν

ιδιαίτερο όργανο των Ρωμιών, πιο «παραδοσιακό» απ' ό,τι θεωρείται το βιολί και όχι απαραίτητα «δυτικό» (δυτικής προέλευσης), το οποίο τους προηγούμενους αιώνες να έχει εκφράσει πλήρως τις μουσικές προτιμήσεις των Ρωμιών αλλά και ιδιαίτερα των Ηπειρωτών. Ίσως ακόμη η παντελής απουσία κάθε είδους τοξωτής λύρας στην περιοχή της Ηπείρου να οφείλεται και στην επιβλητική παρουσία αυτού του οργάνου.

4. Ανάπλαση και μετάπλαση

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα του ήχου και, κατά συνέπεια, και της μουσικής είναι η άυλη και αόρατη φύση τους. Τουλάχιστον μέχρι την εποχή της ιδιαίτερα σημαντικής ανθρώπινης ανακάλυψης της ηχογράφησης και των πρώτων ηχογραφημάτων της ηπειρώτικης μουσικής στις αρχές του 20ού αιώνα, μας είναι άγνωστα το ύφος και το πλήρες άκουσμα μιας μουσικής παράδοσης για την οποία ακόμα και σήμερα ανακαλύπτουμε τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν. Είναι βέβαιο ότι σε οποιαδήποτε μουσική παράδοση το ύφος της επιτελεστικής πρακτικής, το στυλ, το τέμπο, οι τονικότητες και πολλά άλλα σημαντικά γνωρίσματα της μουσικής δεν παραμένουν αναλλοίωτα. Ακόμα και σε έντεχνες μουσικές παραδόσεις με ανεπτυγμένα θεωρητικά συστήματα και σημειογραφία, όπως, για παράδειγμα, στην έντεχνη δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση, οι αλλαγές είναι ιδιαίτερα σημαντικές και εύκολα αντιληπτές από τον απλό ακροατή. Αυτός είναι και ο λόγος της ανάπλασης των μουσικών παραδόσεων όπως πραγματοποιείται από το κίνημα της *early music* στην έντεχνη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Άλλωστε, η βιόλα ντ' αμόρε – το δυτικοευρωπαϊκό ομοιότυπο του κεμαντζέ ρουμί – έχει υπάρξει ιδιαίτερο αντικείμενο μελέτης για την ανακατασκευή και παρουσίαση μιας ιστορικά ενήμερης ερμηνείας της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής. Βέβαια, στην περίπτωση που εξετάζουμε, είναι εμφανής η παραδοξότητα της μετακίνησης και διάχυσης των μουσικών οργάνων στους μουσικούς πολιτισμούς: όταν η βιόλα ντ' αμόρε τον 19ο αιώνα στην Ευρώπη είχε εξαφανιστεί, στην Ήπειρο είχε κυρίαρχο ρόλο, ενώ όταν τον 20ό αιώνα απέκτησε ξανά υπόσταση στην Ευρώπη, στην Ήπειρο έπαψε να υπάρχει. Συνεπώς, όταν οι ηχογραφήσεις δεν υπάρχουν και το υπό διερεύνηση είδος μουσικής είναι χρονικά απομακρυσμένο, τότε τα όργανα που είχαν χρησιμοποιηθεί συνιστούν μοναδική πηγή έρευνας για το ύφος της μουσικής. Παρά τις λιγοστές πληροφορίες που υπάρχουν για τα τεχνικά χαρακτηριστικά του κεμαντζέ ρουμί, η αξιοποίηση των πληροφοριών που παρέχονται από τις φωτογραφίες, μαζί με την μελέτη και επανεξέταση της ηπειρώτικης μουσικής, παρέχουν το κατάλληλο υπόστρωμα για την ηχητική ανάπλαση του μουσικού τοπίου και ύφους, η οποία θα μπορούσε να μετατραπεί και σε μια μετάπλαση όλης της ηπειρώτικης μουσικής παράδοσης. Μια τέτοια προσπάθεια ανάπλασης του ηχητικού τοπίου της ηπειρώτικης μουσικής πριν την απόλυτη κυριαρχία του κλαρίνου ως μοναδικού σολιστικού οργάνου έχει ήδη γίνει από τον συντάκτη αυτής της εργασίας με την κυκλοφορία του ψηφιακού δίσκου *Ala Rum* (Εικόνα 6). Είναι βέβαιο ότι η συνεισφορά του κεμαντζέ ρουμί σε αυτήν την καλλιτεχνική απόπειρα ανακατασκευής και παρουσίασης μιας ιστορικά ενήμερης επιτέλεσης της μουσικής της Ηπείρου θα μπορούσε να είναι δημιουργικά μοναδική.

το σχήμα, το κράτημα του οργάνου και του δοξαριού, τον τρόπο παιξίματος κ.λπ., καλλιεργήθηκαν στο Βυζάντιο και μεταδόθηκαν σχεδόν ολοκληρωμένες στη Δύση».



Εικόνα 6: Σωτήριος Κατσούρας, *Ala Rum*, compact disk, Noisyland Recordings, Ιωάννινα 2019

Η επιτελεστική πρακτική του κεμαντζέ ρουμί μπορεί να μελετηθεί μόνον μέσω εμμέσων ενδείξεων (indirect evidence), όπως είναι η ιστορία, η οργανολογία, η εικονογραφία, η θεωρία και, τέλος, η ίδια η μουσική.[28] Μέσω της έρευνας της επιτελεστικής πρακτικής του κεμαντζέ ρουμί μπορούν να επαναπροσδιοριστούν εποικοδομητικές πρακτικές, με αξιόλογα αποτελέσματα στο ύφος και την χροιά της μουσικής. Τα ιδιαίτερα σπάνια οργανολογικά χαρακτηριστικά του, όπως η χρησιμοποίηση έξι κύριων χορδών, η ύπαρξη έξι συμπαθητικών χορδών, το μαλακό ηχόχρωμα, τα πλούσια ισοκρατήματα, τα οποία μέχρι και σήμερα κυριαρχούν στην μουσική της Ηπείρου, σε συνδυασμό με άλλα όργανα που επίσης έχουν εξαφανιστεί από την Ήπειρο, όπως ο ταμπουράς και η τζαμάρα, δίνουν την δυνατότητα στον καλλιτέχνη αρχικά να αναπλάσει μια εποχή κι ένα ύφος μουσικής διαφορετικό και απομακρυσμένο από το σημερινό, και εξελικτικά να μεταπλάσει την ηπειρώτικη μουσική. Σημαντικές μεταπλάσεις θα μπορούσαν να γίνουν στην μορφή και στον οργανικό σχηματισμό της κομπανίας, στον αριθμό και στον συνδυασμό των οργάνων που συμμετέχουν, στο ύφος του ηχητικού αποτελέσματος μέσω της επιτελεστικής πρακτικής και αλλού. Συνεπώς, η εύρεση του κεμαντζέ ρουμί είναι η κινητήρια δύναμη για την ηχητική ανάπλαση, η οποία θα μπορούσε να εξελιχθεί και σε ολική μετάπλαση της ηπειρώτικης μουσικής. Όπως το κίνημα της *early music* της δυτικής μουσικής στηρίχθηκε στην οργανολογική μελέτη και αναβίωση παλαιοτέρων οργάνων όπως η βιόλα ντ' αμόρε, το κεμαντζέ ρουμί μέσω της εφαρμοσμένης οργανολογίας μπορεί να γίνει η αιτία για την δημιουργία ενός καλλιτεχνικού ρεύματος με αντίκτυπο στην παγκόσμια μουσική σκηνή. Ως ανάλογο παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί το hardanger fiddle που είναι ιδιαίτερα γνωστό σ' όλο τον κόσμο ως ένα λαϊκό βιολί (folk violin) – σύμβολο του νορβηγικού μουσικού πολιτισμού, και το οποίο είναι οκτάχορδο, με τέσσερις κύριες και τέσσερις συμπαθητικές χορδές.

[28] Howard Mayer Brown, David Hiley, Christopher Page, Kenneth Kreitner, Peter Walls, Janet K. Page, D. Kern Holoman, Robert Winter, Robert Philip & Benjamin Brinner, "Performing practice", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40272.

5. Επίλογος

Συνεισφέροντας στην θεματολογία του συνεδρίου, θεωρώ ότι η οργανολογική έρευνα πράγματι μεταβάλλει την γνώση και αντίληψη της Ιστορίας της Ελληνικής Μουσικής, αμφισβητεί και αναθεωρεί την κραταιά παράδοση της Ηπείρου και προσφέρει την δυνατότητα της δημιουργικής ανάπλασης και μετάπλασης του ύφους της μουσικής της Ηπείρου. Είναι δυνατόν η όποια αλλαγή των κυρίαρχων μουσικών οργάνων σε οποιαδήποτε λαϊκή μουσική παράδοση να μην επηρεάζει καθοριστικά όλους τους κλάδους της μουσικολογικής έρευνας; Η οργανολογική μελέτη και έρευνα της μουσικής πράξης του κεμαντζέ ρουμί καθορίζει πολύ σημαντικά ζητήματα για την επιτέλεση, τη μουσική πράξη, τη θεωρία και την παιδαγωγική προσέγγιση της εξέλιξης και ανάπτυξης του ρεπερτορίου όλης της ηπειρώτικης μουσικής, του βιολιού αλλά και όλων των οργάνων της κομπανίας.

Το κεμαντζέ ρουμί είναι ένα όργανο που εκφράζει και αντιπροσωπεύει την μουσική ιστορία της Ηπείρου και μπορεί να εξελιχθεί στο εμβληματικό όργανο ανάπλασης και αναδημιουργίας ενός ύφους πλησιέστερου στο κοντινό παρελθόν, το οποίο αποφεύγει την ταύτιση με την επίκαιρη και προκατασκευασμένη δημιουργία των τελευταίων χρόνων. Αυτή η δημιουργία είναι αποτέλεσμα του σύγχρονου μουσικού μάρκετινγκ, είναι η ιδιόμορφη εξέλιξη μιας ροκ σκηνής και κουλτούρας, και όχι η συνέχεια και εξέλιξη της ελληνικής πολιτισμικής κληρονομιάς και της μουσικής της.[29] Αυτό, όπως επεσήμανε ο Fredric Jameson, θα έχει ως αποτέλεσμα την αποδυνάμωση της ιστορικότητάς μας.[30] Παραμένει αμφίβολο αν οι ορχήστρες και τα όργανα της σύγχρονης δημιουργίας της ροκ και τζαζ σκηνής μπορούν να εκφράσουν σήμερα τους νέους μουσικούς της Ηπείρου, όσο επίσης αμφίβολο είναι αν το ευρωπαϊκό και παγκοσμιοποιημένο σήμερα, συγκερασμένο σύστημα μουσικής θεωρίας και πράξης μπορεί να προσεγγίσει και να αποδώσει τον ελληνικό μουσικό πολιτισμό, όπως αυτός εξελίχθηκε και διαμορφώθηκε μέσα από τη χρήση οργάνων όπως το κεμαντζέ ρουμί.

[29] Σωτήριος Κατσούρας, ένθετο στο CD *Ala Rum*, Noisyland Recordings, Ιωάννινα 2019, σ. 1-5.

[30] "The cultural theorist Fredric Jameson may be correct in suggesting that the various standardizations of global capitalism and the concomitant expansions of the media and technology towards the end of the 20th century has resulted in a weakening of our historicity. This means that we are no longer so fully aware of our place within human history and are not so able to appreciate ourselves as historically conditioned beings". John Butt, "Authenticity", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46587.

Το πολυφωνικό της Ηπείρου, από τα Κτίσματα Πωγωνίου. Η δημιουργικότητα στην παραδοσιακή μουσική

Παναγιώτης Τέλλης

Α. Γεωγραφική προσέγγιση

Το χωριό Κτίσματα βρίσκεται στην επαρχία Πωγωνίου του νομού Ιωαννίνων, στη βορειοδυτική πλευρά, κοντά στα σημερινά ελληνο-αλβανικά σύνορα. Η παράδοση του πολυφωνικού τραγουδιού στο χωριό είναι πολύ έντονη και μακρόχρονη, όπως και στην ευρύτερη περιοχή ένθεν και ένθεν των συνόρων.

Β. Το πολυφωνικό από τα Κτίσματα Πωγωνίου

Το πολυφωνικό σύνολο από τα Κτίσματα Πωγωνίου εμφανίζεται δημόσια, έξω από την κοινωνία του χωριού, κυρίως μετά το 1975. Με αρχή τις δισκογραφικές εκδόσεις του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής (Τραγούδια της Ηπείρου, μέρος 1ον, 1975), το σύνολο λαμβάνει μέρος σε ηχογραφήσεις δίσκων, συμμετέχει σε ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές, και έχει μόνιμη συνεργασία με τη Δόμνα Σαμίου και διάφορους μουσικολόγους, πραγματοποιώντας από κοινού συναυλίες εντός και εκτός Ελλάδος, πάντα στο πλαίσιο της παραδοσιακής πολυφωνικής μουσικής. Η προσφορά του στη λαϊκή δημιουργία έχει τύχει ευρείας αναγνώρισης τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Το τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα το πολυφωνικό από τα Κτίσματα Πωγωνίου είναι συνυφασμένο με το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι.[1] Παράλληλα, το σύνολο, διατηρώντας το τοπικό ύφος, το καλλιεργεί και το διαμορφώνει δημιουργικά, ώστε να γίνεται λόγος για το πολυφωνικό ύφος των Κτισμάτων.

Κατά τη διάρκεια της δημιουργικής πορείας του συνόλου ηχογραφούνται εξαιρετικά δείγματα ερμηνείας του πολυφωνικού τραγουδιού. Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά του ύφους των Κτισμάτων, που προκύπτουν κυρίως από τις καταγραφές των τραγουδιών. Ακολουθεί ένας κατάλογος των κυριότερων ηχογραφήσεων και βιντεοσκοπήσεων του συνόλου στην εικοσιπεντάχρονη πορεία του, με αναφορά στα ονόματα των τραγουδιστών και τους τίτλους των τραγουδιών.

<u>Ηχογραφήσεις – βιντεοσκοπήσεις</u>[2]

- <u>1975</u>: *Τραγούδια της Ηπείρου* (μέρος 1ον), επιμ. Σίμωνα Καρά, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, αρ. 111 (LP). Περιέχει δύο πολυφωνικά

[1] Και αυτό, βέβαια, γιατί το πολυφωνικό τραγούδι ατόνησε μετά το 1950-1960 λόγω της εσωτερικής και εξωτερικής μετανάστευσης, με αποτέλεσμα να χαθεί σιγά-σιγά από τα υπόλοιπα χωριά. Ωστόσο, μετά το 1990 εμφανίζονται περισσότερα πολυφωνικά σύνολα, κυρίως από τον γεωγραφικό χώρο της εθνικής ελληνικής μειονότητας στην Νότια Αλβανία (Βόρειος Ήπειρος), αλλά και εκδόσεις πολιτιστικών συλλόγων που ηχογράφησαν τα τραγούδια του χωριού τους, εμπλουτίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον χάρτη του πολυφωνικού τραγουδιού.

[2] Παναγιώτης Τέλλης, *Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι. Καταγραφές του Σπυρίδωνος Περιστέρη και σύγκριση με νεότερες καταγραφές – ηχογραφήσεις*, μεταπτυχιακή εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 2017, σ. 27-34.

τραγούδια, μεικτός όμιλος Κτισμάτων Πωγωνίου με συνοδεία κομπανίας (Χρ. Χαλιγιάννη).

- 1976: Βιντεοσκόπηση στο χωριό Κτίσματα του πολυφωνικού συγκροτήματος Πωγωνίου. Μουσικό οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου. Ήπειρος, Γιάννενα, μουσική εκπομπή ΕΡΤ.[3]
- 1984: *Chants polyphoniques et musique d'Epire*, επιμ. Άρη Φακίνου – Δόμνας Σαμίου, Ocora Radio France, Απρίλιος 1984, Paris (LP, Oc 558631). Περιέχει επτά πολυφωνικά τραγούδια, πολυφωνικό συγκρότημα Κτισμάτων Πωγωνίου με συνοδεία κομπανίας (Ναπ. Σααδεδήν).[4]
- 1985: *Τραγούδια της Ηπείρου* (μέρος 2ον), επιμ. Σίμωνα Καρά, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, αρ. 123 (LP). Περιέχει ένα πολυφωνικό τραγούδι, μεικτός όμιλος Κτισμάτων Πωγωνίου με συνοδεία κομπανίας (οικογένεια Χαλιγιάννη).
- 1989: Βιντεοσκόπηση του πολυφωνικού της Ηπείρου από τα Κτίσματα Πωγωνίου. Από την εκπομπή «Σε ήχο ελεύθερο – αυτοσχεδιασμός και προσωπική δημιουργία στην εκτέλεση της παραδοσιακής μουσικής», ΕΤ-2, 1989, επιμ. Γ. Παπαδάκη.[5]
- 1993: Το *πολυφωνικό της Ηπείρου, από τα Κτίσματα Πωγωνίου*, επιμ. Λ. Λιάβα – Ν. Τάτση, Πάπιγκο – Λύρα (LP, CD). Περιέχει ένδεκα πολυφωνικά τραγούδια με το πολυφωνικό συγκρότημα των Κτισμάτων Πωγωνίου.[6]
- 2000: *Πολυφωνικά τραγούδια, Ζωντανή ηχογράφηση στο Παλλάς*, επιμ. Αλ.. Λαμπρίδη – Αντ. Έξαρχου, Άπειρος, Αθήνα (αρ. 001, CD). Συλλογή πολυφωνικών τραγουδιών από ελληνόφωνα, αλβανόφωνα, βλαχόφωνα και νεώτερα πολυφωνικά σχήματα (ένθετο φυλλάδιο). Περιέχει τρία πολυφωνικά τραγούδια από το πολυφωνικό σύνολο των Κτισμάτων.

Ονόματα τραγουδιστών

- 1975: Ευτυχία και Βασιλική Σούλιου, Γεώργιος Παπάς, Βασίλειος Γιώτης, Σωκράτης Τσιάβος (κλώστης).[7]
- 1984: Σωκράτης Τσιάβος, Λάζαρος Τσιάβος, Δημήτρης Μάτσιας, Σοφία Μάτσια, Πηνελόπη Μάτσια, Ανθούλα Κώτσου.[8]
- 1985: Ευτυχία και Βασιλική Σούλιου, Γεώργιος Παπάς, Βασίλειος Γιώτης, Σωκράτης Τσιάβος (κλώστης).[9]

[3] Βλ. http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.shows&id=272.

[4] Βλ. https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.albums&id=14.

[5] Βλ. https://www.youtube.com/watch?v=xLHyIy--cNY.

[6] Πρόκειται για το αποκορύφωμα της σχεδόν εικοσάχρονης πορείας (από το 1975) του πολυφωνικού από τα Κτίσματα Πωγωνίου, με άριστες εκτελέσεις, ερμηνείες πατροπαράδοτες με ιδιαίτερο τοπικό ύφος που αγγίζουν τα όρια καλλιτεχνικής απόδοσης. Οι ερμηνείες από τα Κτίσματα είναι και οι πλέον διαδεδομένες. Η έκδοση συνοδεύεται από ένθετο φυλλάδιο με μουσικολογικά σχόλια του Λ. Λιάβα και φιλολογική επιμέλεια των τραγουδιών από τον Μ. Γκανά, ενώ το εξώφυλλο είναι φιλοτεχνημένο από τον εικαστικό Ν. Χουλιαρά. Επιπλέον, πρόκειται για την πρώτη έκδοση δίσκου μεγάλης διάρκειας (LP, CD) που περιέχει αυτοτελώς πολυφωνικά τραγούδια.

[7] Στοιχεία από το οπισθόφυλλο του δίσκου: *Τραγούδια της Ηπείρου* (μέρος 1ον), επιμ. Σίμωνα Καρά, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, αρ. 111 (LP), 1975.

[8] *Chants polyphoniques et musique d'Epire*, επιμ. Άρη Φακίνου – Δόμνας Σαμίου, Ocora Radio France, Απρίλιος 1984, Paris (LP, Oc 558631).

[9] Στοιχεία από το οπισθόφυλλο του δίσκου: *Τραγούδια της Ηπείρου* (μέρος 2ον), επιμ. Σίμωνα Καρά, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, αρ. 123 (LP), 1985. Πιθανόν τα ονόματα των τραγουδιστών του δεύτερου δίσκου (1985) να αντιγράφτηκαν αυτούσια από τον πρώτο (1975), καθώς η σύνθεση του συγκροτήματος είχε εν τω μεταξύ αλλάξει (βλ. την ηχογράφηση του 1984).

- 1993: Σωκράτης Τσιάβος, Λάζαρος Τσιάβος, Δημήτρης Μάτσιας, Σοφία Μάτσια, Ανθούλα Κώτσου, Βαγγέλης Κώτσου.[10]
- 2000: Σωκράτης Τσιάβος, Δημήτρης Μάτσιας, Σοφία Μάτσια, Πηνελόπη Μάτσια, Ανθούλα Κώτσου, Σοφία Δεμίρη, Βαγγέλης Κώτσου.[11]

Τραγούδια

- 1975: 1. «Αλησμονώ και χαίρομαι», 2. «Δεροπολίτισσα» (με συνοδεία κομπανίας Χρ. Χαλιγιάννη).
- 1976: «Φίλοι, καλώς ορίσατε».
- 1984: 1. «Καλότυχα είναι τα βουνά», 2. «Μού 'λεγεν η μάνα μου» (με συνοδεία κομπανίας Ναπ. Σααδεδήν), 3. «Βλάχα πλένει στο ποτάμι» (με συνοδεία κομπανίας Ναπ. Σααδεδήν), 4. «Κλαίν' οι πέρδικες στα πλάγια», 5. «Αλησμονώ και χαίρομαι», 6. «Σηκωθείτ' ολίγο-ολίγο», 7. «Ο Γιάννος και η Μαριγώ» (με συνοδεία κομπανίας Ναπ. Σααδεδήν).
- 1985: 1. «Βλάχα πλένει στο ποτάμι» (με συνοδεία κομπανίας οικογένειας Χρ. Χαλιγιάννη).
- 1989: 1. «Βλάχα πλένει στο ποτάμι», 2. «Αλησμονώ και χαίρομαι», 3. «Καλότυχα είναι τα βουνά».[12]
- 1993: 1. «Αλησμονώ και χαίρομαι», 2. «Κλαίν' οι πέρδικες στα πλάγια», 3. «Γιάννη μου το μαντήλι σου», 4. «Βλάχα πλένει στο ποτάμι», 5. «Ο Γιάννος και η Μαριγώ», 6. «Δεροπολίτισσα», 7. «Ντελή παππάς», 8. «Πίνετε να πίνουμε», 9. «Από πέρ' απ' το ποτάμι», 10. «Τρία καλά είναι στο ντουνιά», 11. «Γιώργο μάς πήρε η άνοιξη».
- 2000: 1. «Φίλοι, καλώς ορίσατε», 2. «Αλησμονώ και χαίρομαι», 3. «Σηκωθείτ' αγάλια-αγάλια».

Από τα παραπάνω στοιχεία προκύπτει ότι το πολυφωνικό από τα Κτίσματα Πωγωνίου ηχογράφησε περί τα δεκαπέντε διαφορετικά τραγούδια, ενώ μερικά από αυτά ηχογραφήθηκαν πέραν της μίας φοράς («Αλησμονώ και χαίρομαι», «Βλάχα πλένει στο ποτάμι» κ.ά.) και μερικά με συνοδεία κομπανίας (π.χ. «Μού 'λεγεν η μάνα μου»).

Γ. Μουσικά κείμενα – καταγραφές

Θέλοντας να προσεγγίσουμε το «ύφος των Κτισμάτων» και τη δημιουργική πορεία που ακολούθησε το σύνολο, επικεντρωθήκαμε κυρίως στην καταγραφή και ανάλυση του τραγουδιού «Αλησμονώ και χαίρομαι» από τρεις διαφορετικές ηχογραφήσεις των ετών 1975, 1984 και 1993, οι οποίες ακολουθούνται από ανάλογες εκδόσεις δίσκων.

Πριν όμως προχωρήσουμε στην ανάλυση αυτών, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τη μελέτη του Σπ. Περιστέρη και τις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε στο χωριό Χαραυγή (1954 και 1957),[13] καθώς και την καταγραφή του S. Baud-Bovy για το τραγούδι «Η

[10] Στοιχεία από το ένθετο του δίσκου: *Το πολυφωνικό της Ηπείρου, από τα Κτίσματα Πωγωνίου*, επιμ. Λ. Λιάβα – Ν. Τάτση, Πάπιγκο – Λύρα (LP, CD), 1993.

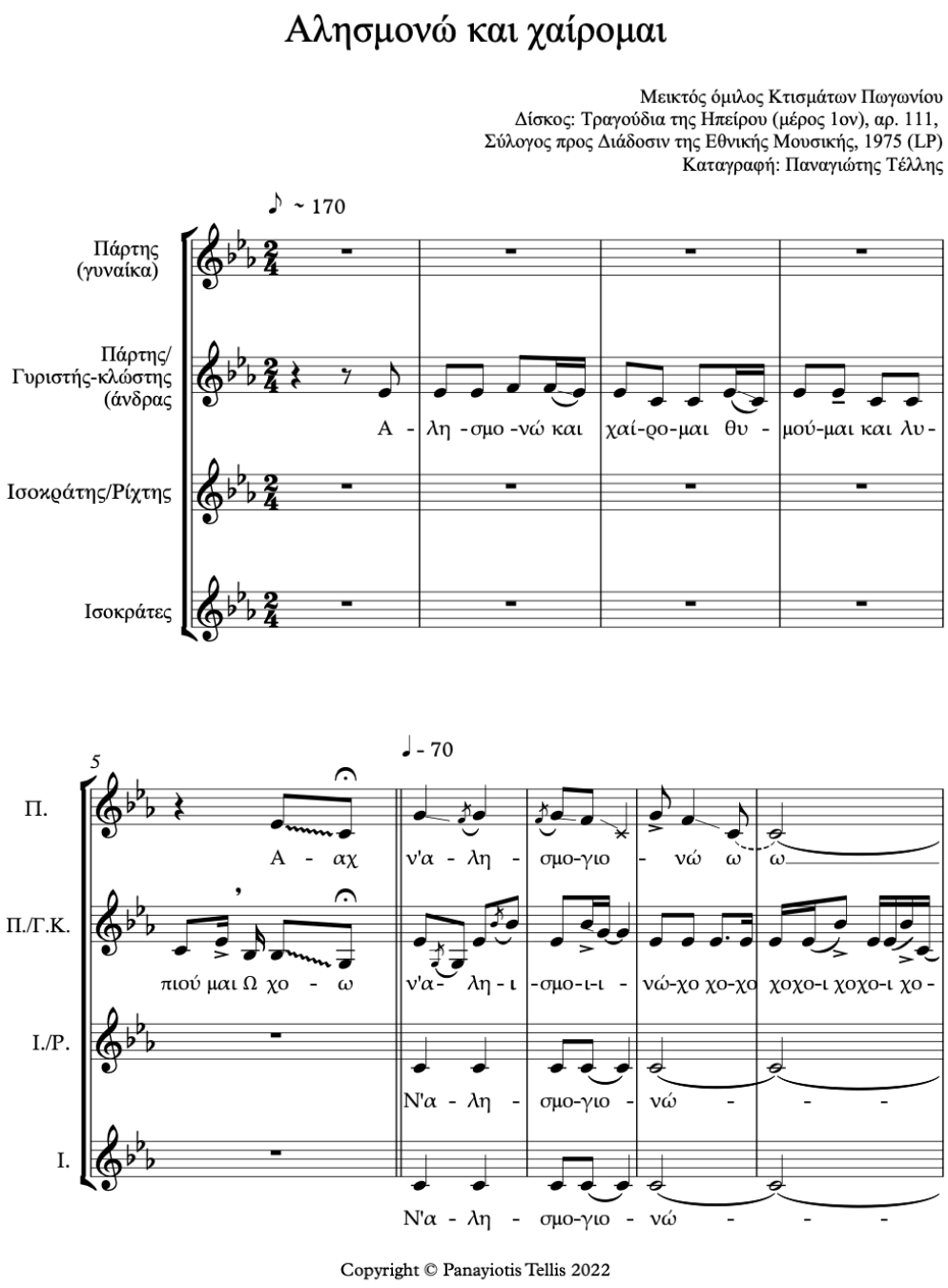
[11] Στοιχεία από το ένθετο του δίσκου ακτίνας (CD): *Πολυφωνικά τραγούδια, Ζωντανή ηχογράφηση στο Παλλάς*, επιμ. Αλ. Λαμπρίδη – Αντ. Έξαρχου, Άπειρος, Αθήνα (αρ. 001, CD), 2000.

[12] Στη βιντεοσκόπηση εκτός από τα τραγούδια καταγράφονται και σχόλια των μελών του συγκροτήματος.

[13] Σπυρίδων Περιστέρης, «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* 9-10, Αθήνα 1958, σ. 105-133. Ο μελετητής δεν συμπεριέλαβε στην έρευνά του το χωριό Κτίσματα, το οποίο βρίσκεται σε κοντινή απόσταση από τη Χαραυγή, όμως οι καταγραφές του συμβάλλουν στην κατανόηση του ύφους των Κτισμάτων.

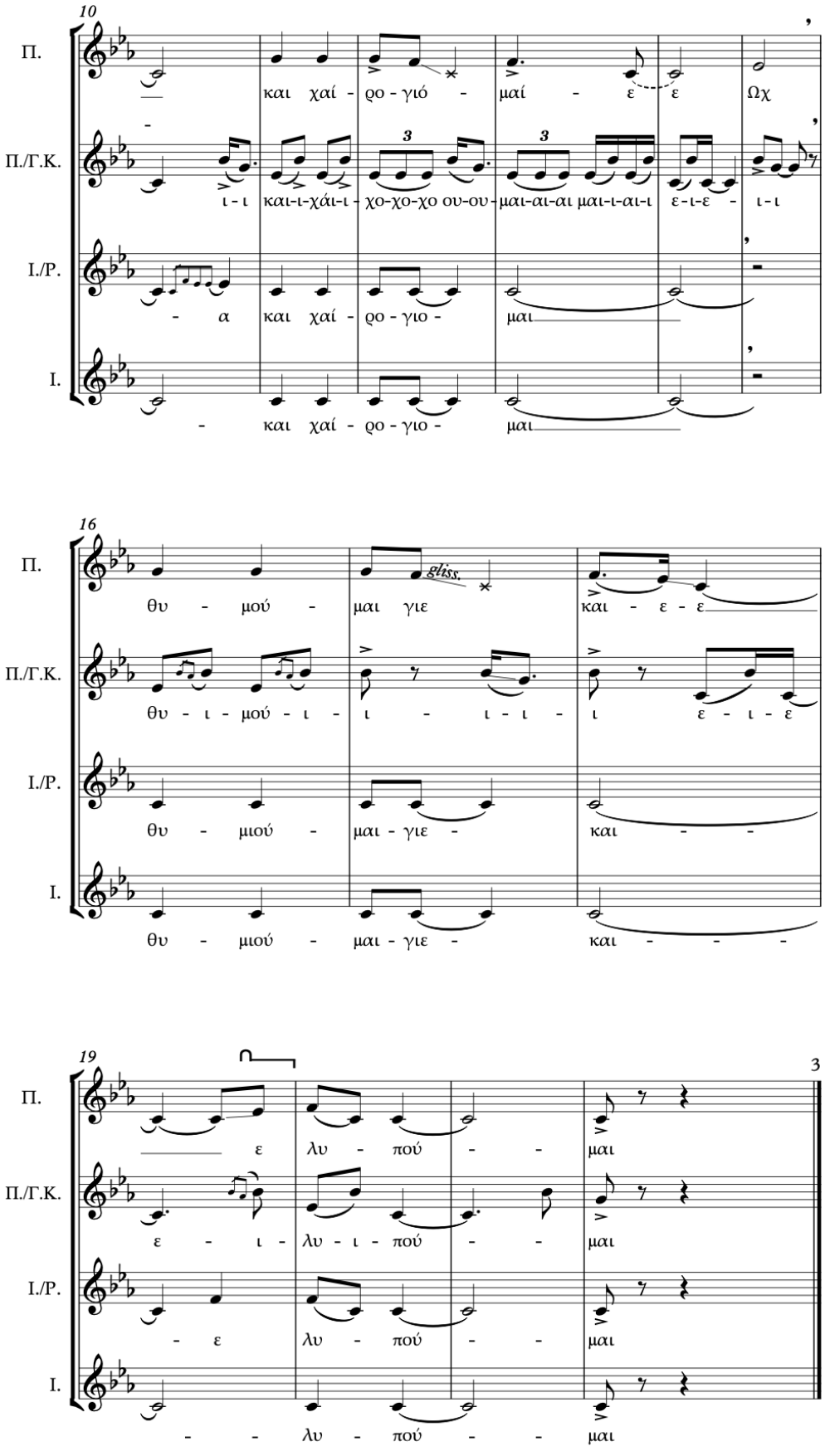
Δεροπολίτισσα» (1968)·[14] επιπλέον, την εμπεριστατωμένη έρευνα και μελέτη του μουσικολόγου και ερευνητή του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού Κώστα Λώλη.[15]

1. «Αλησμονώ και χαίρομαι» (Κτίσματα Πωγωνίου, μεικτό σύνολο, 1975), σε καταγραφή Π. Τέλλη

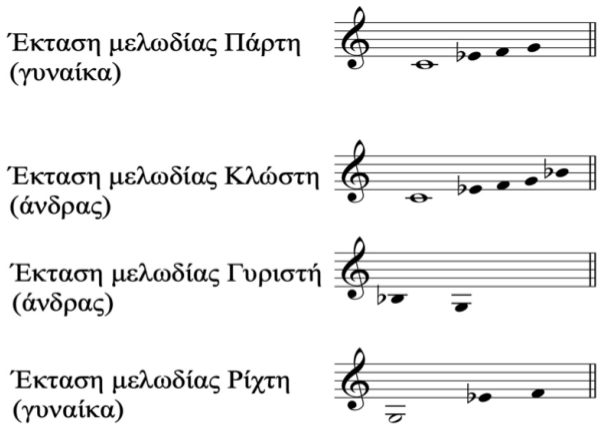


[14] Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι: Μεταγραφή μουσικών παραδειγμάτων*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984, Β΄ έκδοση: 1994, σ. 50, 103, 141 και παρτιτούρες. Η εκτέλεση-ερμηνεία του τραγουδιού είναι όμοια με αυτή των Κτισμάτων, αν και δεν γνωρίζουμε περαιτέρω πληροφορίες για το σύνολο και τον τόπο προέλευσης του τραγουδιού.

[15] Κώστας Λώλης, *Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι*, [χ.ε.], Ιωάννινα 2006. Στην έκδοση περιλαμβάνονται επτά καταγραφές πολυφωνικών τραγουδιών από το σύνολο των Κτισμάτων.



Copyright © Panayiotis Tellis 2022



Μουσικές παρατηρήσεις

1. Απο την ακρόαση του τραγουδιού, συμμετέχουν 4-5 τραγουδιστές
2. Ο άνδρας ο οποίος ξεκινάει το τραγούδι (προλογιστής), ο ίδιος το γυρίζει (α-χο-χο) και στη συνέχεια το κλώθει (κλώστης)
3. Το τονικό ύψος ανεβαίνει κατά ένα ημιτόνιο απο την 3η στροφή (σταδιακά από τη 2η).

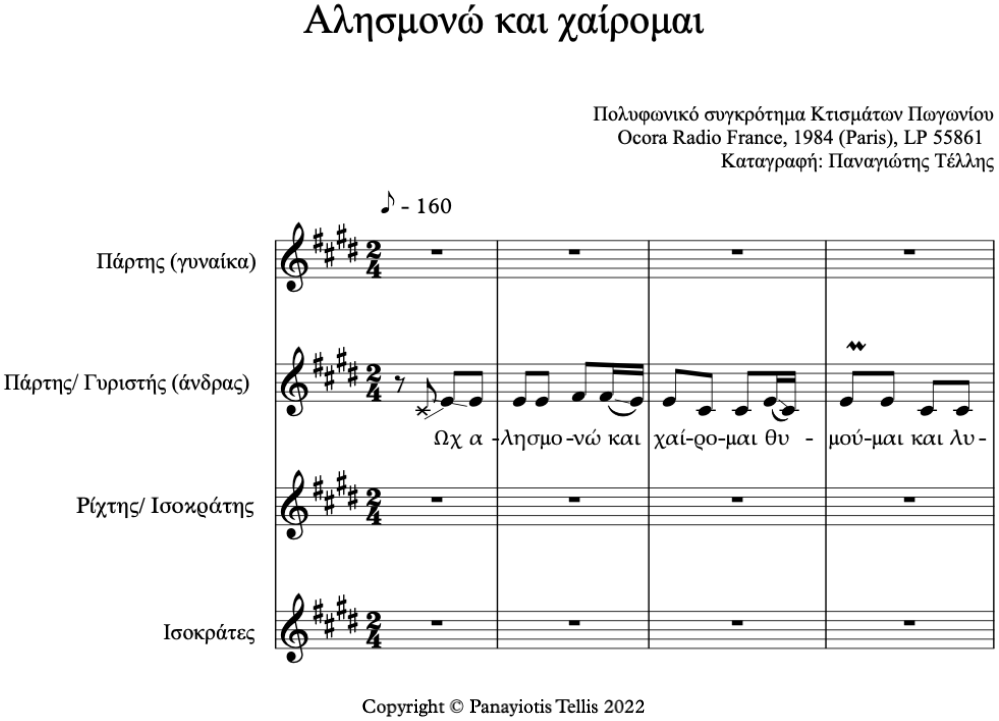
Ποιητικό κείμενο

1. Το ποιητικό κείμενο διαφοροποιείται ως πρός τον 4ο και 5ο στίχο όπου χρησιμοποιείται το δεύτερο ενικό πρόσωπο (βάλε, ζυμωσέ το**)** σε προστακτική έγκλιση αντί του τρίτου (βάζει) σε οριστική έγκλιση.
2. Ποιητικό μέτρο: Ιαμβικός 15συλ. (8+7συλ).

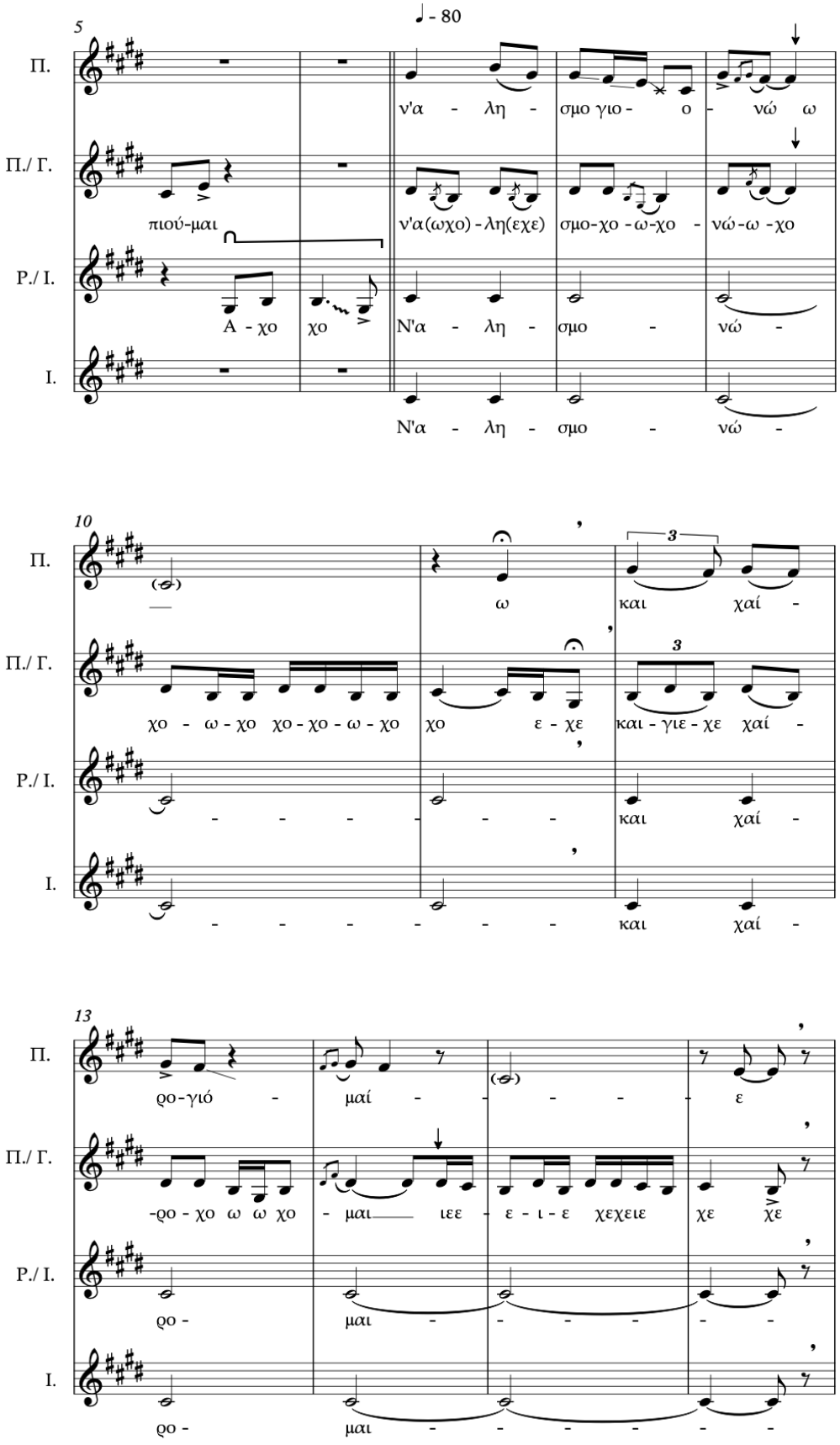
Παρατήρηση

Στο πεντάγραμμο της έκτασης της φωνής του Ρίχτη (γυναίκα), η νότα σολ είναι ντο.

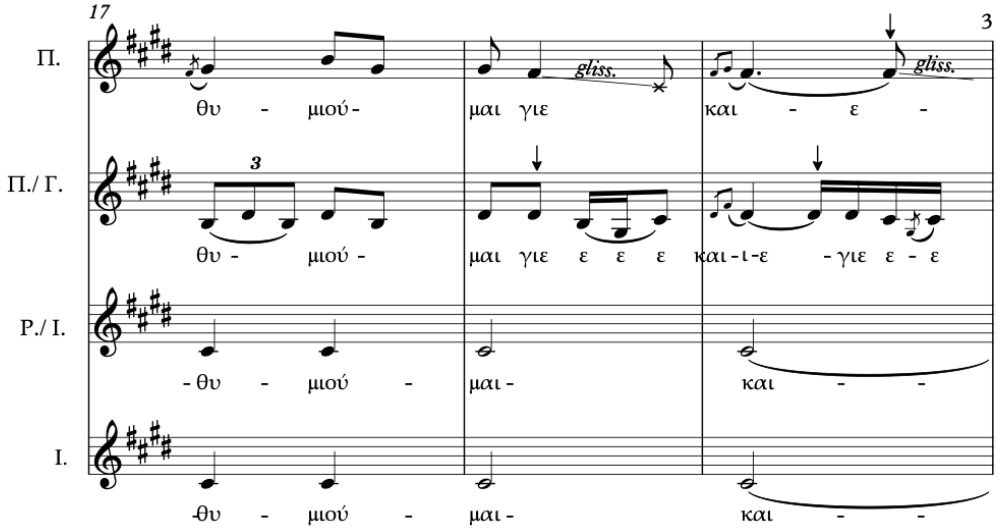
2. «Αλησμονώ και χαίρομαι» (Κτίσματα Πωγωνίου, μεικτό σύνολο, 1984), σε καταγραφή Π. Τέλλη

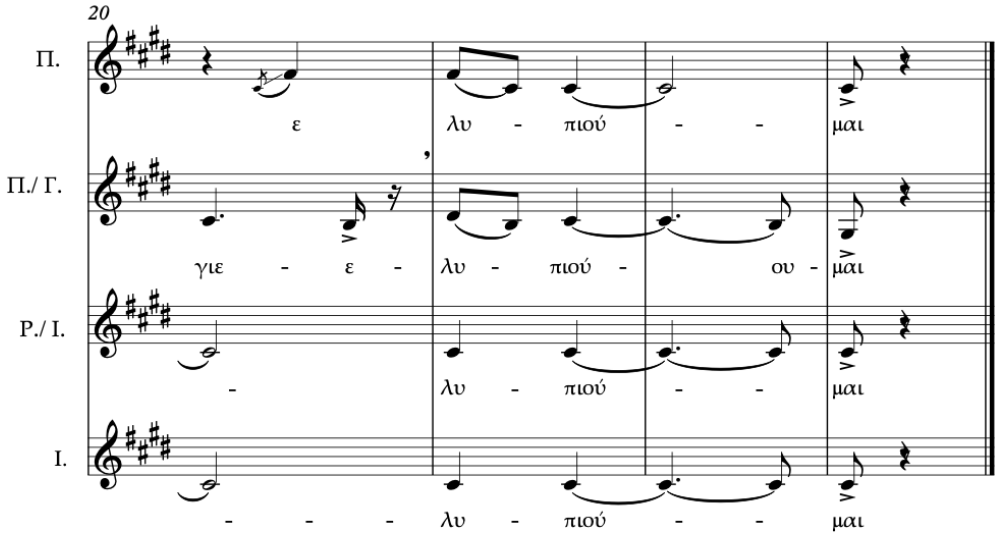


Copyright © Panayiotis Tellis 2022

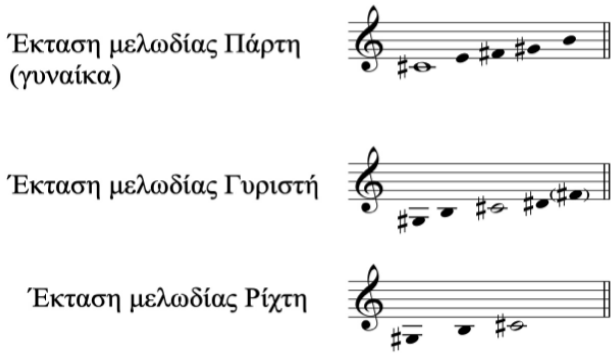


Copyright © Panayiotis Tellis 2022





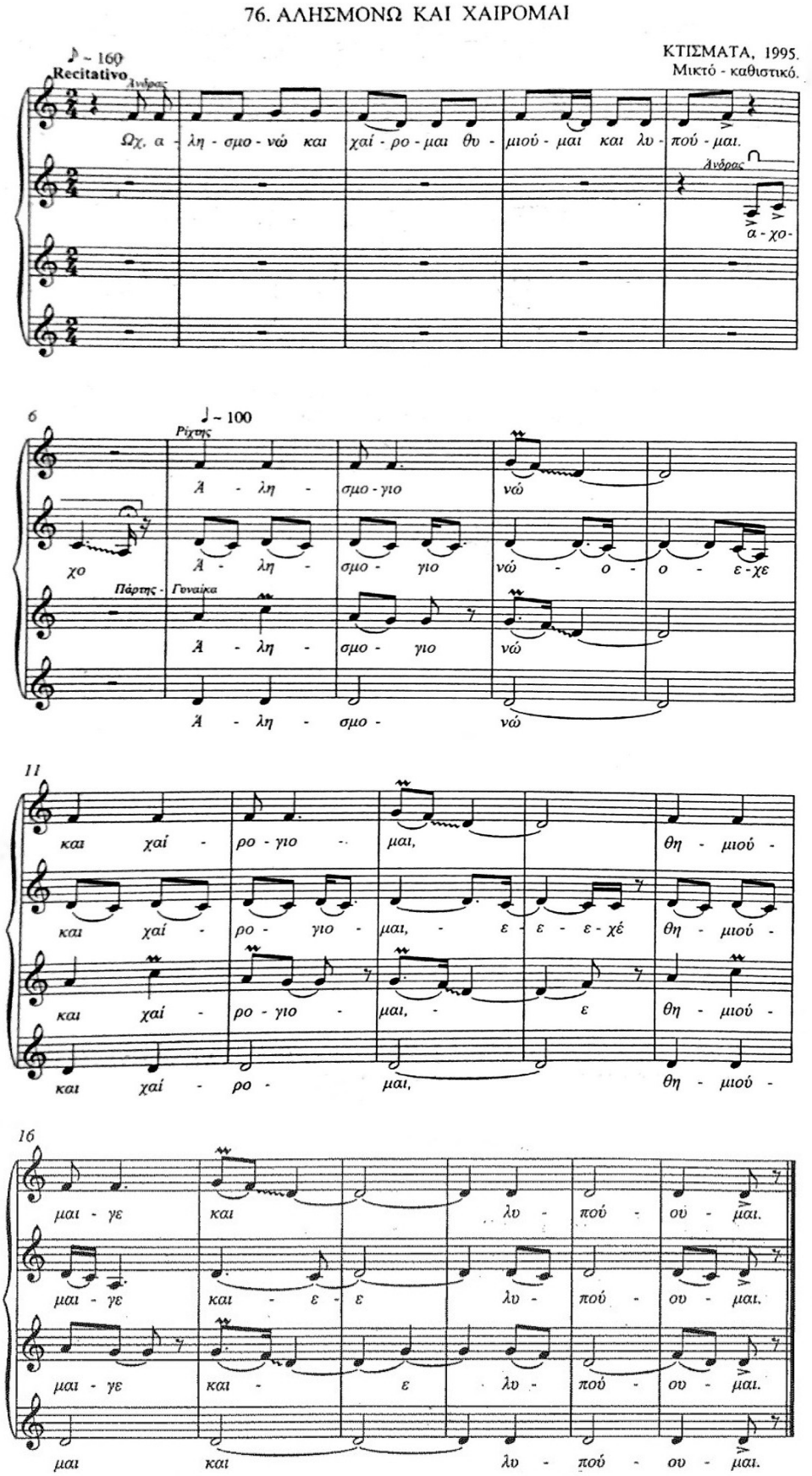
Copyright © Panayiotis Tellis 2022



Μουσικές παρατηρήσεις

Στην τελευταία στροφή ο γυριστής κάνει τη φωνή του κλώστη

3. «Αλησμονώ και χαίρομαι» (Κτίσματα Πωγωνίου, μεικτό σύνολο, 1993), σε καταγραφή Κ. Λώλη



Αλησμονώ και χαίρομαι, θυμούμαι και λυπούμαι.
Θυμήθηκα την ξενιτιά και θέλω να πηγαίνω.
- Σήκου, μάνα μ', και ζύμωσε καθάριο παξιμάδι.
Με πόνους βάζει το νερό, με δάκρυα το ζυμώνει
και με πολύ παράπονο βάζει φωτιά στο φούρνο.
- Άργησε, φούρνε, να καείς και 'συ ψωμί να γένεις,
για να περάσει ο κερατζής κι ο γιος μου ν' απομείνει.

Της ξενιτιάς.

Μετά την έκθεση "recitativo" ο άνδρας-πάρτης γίνεται "ρίχτης" και το ρόλο του τον παίρνει μια γυναίκα. Αυτό συμβαίνει και σε άλλα τραγούδια των Κτισμάτων.

Μουσική ανάλυση

Ως προς την *πρώτη εκδοχή* του τραγουδιού «Αλησμονώ και χαίρομαι» (1975) έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

1. Ο άνδρας (Σωκράτης Τσιάβος) ο οποίος ξεκινάει το τραγούδι (προλογιστής),[16] ο ίδιος πιθανόν να το «ρίχνει»[17] (α-χο-χο) και στη συνέχεια αναλαμβάνει τον ρόλο του κλώστη (το κλώθει). Το ότι το αρχικό γύρισμα-«ρίξιμο» (α-χο-χο) γίνεται από τον ίδιο τραγουδιστή[18] ακούγεται ξεκάθαρα από τον τρίτο στίχο και μετά. Κατά το «κλώσιμο», εκτός από την έβδομη νότα (διάστημα 7ης μικρής) τονίζεται έντονα και η τρίτη νότα (διάστημα 3ης μικρής)· δημιουργείται μάλιστα μία μελωδική και ρυθμική κίνηση μεταξύ αυτών των φθόγγων (3ης – 7ης) με τελική κατάληξη στη βάση και ενδιάμεσες καταλήξεις στον πέμπτο φθόγγο (διάστημα 5ης καθαρής). Η τελική κατάληξη της κάθε στροφής είναι πρώτα στην τονική και μετά με γρήγορη κίνηση στον έβδομο και στον πέμπτο φθόγγο· επίσης, η μελωδική και ρυθμική κίνηση στον τρίτο φθόγγο διευρύνει την αρμονία και δίνει την αίσθηση του εσωτερικού ισοκράτη σαν να υπήρχε και μία τέταρτη φωνή, αυτή του ρίχτη στον τρίτο φθόγγο.
2. Η εναλλαγή των ρόλων πάρτη-άνδρα (προλογιστή) και, στη συνέχεια, πάρτη-γυναίκας συνηθίζεται και σε άλλα τραγούδια από τα Κτίσματα ή μπορεί να είναι επινόηση του χαρισματικού τραγουδιστή Σωκράτη Τσιάβου.
3. Κατά την ακρόαση γίνεται αντιληπτή η εναλλαγή των ρόλων του πάρτη στον τέταρτο στίχο και μετά τη φράση «Με πόνους βάλε το νερό…». Η γυναίκα που

[16] Ο όρος «προλογιστής» εμφανίζεται στο πολυφωνικό των Κτισμάτων και δηλώνει αυτόν που ξεκινάει το τραγούδι, δηλαδή τον πάρτη ή παρτή ή σηκωτή, προτού στη συνέχεια ακολουθήσει άλλο ρόλο (συνήθως του γυριστή). Τη συνέχεια του τραγουδιού αναλαμβάνει μία γυναίκα-πάρτης με την ταυτόχρονη είσοδο όλων των φωνών μέχρι να τελειώσει η στροφή. Ο ρόλος, βεβαίως, δεν δηλώνει και ανεξάρτητη φωνή. Βλ. Τέλλης, ό.π., σ. 148-149, και Βιντεοσκόπηση ΕΡΤ 1989 (συνεντεύξεις των μελών του πολυφωνικού συνόλου).

[17] Πρόκειται για τον παλαιό ρόλο του ρίχτη για το «ρίξιμο του τραγουδιού», δηλαδή το κόψιμο του τραγουδιού, κατά την αρχική έκθεση του πρώτου στίχου / ημιστιχίου του πάρτη από έναν από τους ισοκράτες. Στις νεότερες ερμηνείες αυτή η μελωδική κίνηση έχει ενσωματωθεί στη φωνή του γυριστή, ενώ η φωνή του ρίχτη εμφανίζεται στις τετράφωνες ερμηνείες (πάρτης – γυριστής – ρίχτης – ισοκράτες) ως ανεξάρτητη φωνή, με τελείως διαφορετική μελωδική κίνηση και ενέργεια. Γενικά, υπάρχει σύγχυση μεταξύ του ρόλου και της φωνής του ρίχτη, όταν ο ρόλος του ρίχτη θεωρείται ανεξάρτητη φωνή. Για περισσότερα, βλ. Παναγιώτης Τέλλης, «Ο ρόλος και η φωνή του ρίχτη στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι», στο: Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος, Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Πρακτικά του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας* (Θεσσαλονίκη, 27-29 Νοεμβρίου 2020), Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2022, σ. 839-855.

[18] Αυτό είναι κάτι πολύ σπάνιο· δεν συνηθίζεται, όχι μόνο για πρακτικούς λόγους, αλλά και γιατί απαιτεί ιδιαίτερη ικανότητα.

«έπαιρνε» το τραγούδι γίνεται ισοκράτης και η γυναίκα που ήταν ισοκράτης με στοιχεία «ρίχτη» συνεχίζει τη φωνή του πάρτη.[19] Στο τραγούδι φαίνεται να υπήρχαν δύο τραγουδιστές που μπορούσαν να τραγουδήσουν την πρώτη φωνή: έτσι δικαιολογούνται και οι μελωδικές γραμμές στο μέτρο 10 και στα μέτρα 19-20 από τη γυναίκα που ισοκρατεί και έχει κάποιες μελωδικές κινήσεις στον ρόλο του ρίχτη (τρίτη φωνή). Είναι χαρακτηριστικό ότι μετά την εναλλαγή της πρώτης φωνής, η γυναίκα που ισοκρατεί δεν εκτελεί επιπλέον μελωδικές κινήσεις (φωνή του ρίχτη) και το τραγούδι διαμορφώνεται ως τρίφωνο. Έτσι, η σύσταση του συνόλου έχει ως εξής: πάρτης / ρίξιμο – κλώστης (άνδρας), πάρτης (γυναίκα), ισοκράτες.

4. Το τονικό ύψος του τραγουδιού ανεβαίνει κατά ένα ημιτόνιο από την τρίτη στροφή (σταδιακά από τη δεύτερη).

Ως προς τη *δεύτερη εκδοχή* του τραγουδιού (1984) έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

1. Και σε αυτήν την εκδοχή, ο Σωκράτης Τσιάβος «παίρνει» (προλογίζει) το τραγούδι, αλλά το «ρίξιμο» του τραγουδιού (α-χο-χο) γίνεται (πιθανότατα) από τον αδερφό του, Λάζαρο Τσιάβο, ο οποίος στη συνέχεια ακολουθεί τους υπόλοιπους ισοκράτες.[20] Ο πάρτης-«προλογιστής» στη συνέχεια ακολουθεί τη φωνή του γυριστή και η γυναίκα (πιθανόν η Σοφία Μάτσια) αναλαμβάνει τη φωνή του πάρτη με την είσοδο όλων των φωνών.[21]
2. Όσον αφορά τη φωνή του γυριστή, αυτή χαρακτηρίζεται από έντονη μελισματική και ρυθμική κίνηση με χρήση πολλών ποικιλμάτων και επιφωνημάτων, συμπληρώνοντας τη φωνή του πάρτη και με πρωταγωνιστικό ρόλο στις καταλήξεις. Γίνεται επίσης έντονη χρήση της επιτονικής και της υποτονικής με ρυθμικο-μελωδικές παραλλαγές.
3. Στην τελευταία στροφή ο γυριστής κάνει τη φωνή του κλώστη.[22]
4. Το τραγούδι είναι τρίφωνο με εναλλαγές ρόλων: πάρτης – γυριστής / κλώστης (άνδρας), πάρτης (γυναίκα) και ισοκράτες, με την προσθήκη ενός ισοκράτη στον ρόλο του ρίχτη (άνδρα) για το «ρίξιμο του τραγουδιού».

Ως προς την *τρίτη εκδοχή* του τραγουδιού (1993) έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

1. Η ερμηνεία του τραγουδιού είναι τετράφωνη, με τις φωνές του πάρτη, του γυριστή, του ρίχτη και των ισοκρατών.
2. Έχουμε και εδώ εναλλαγή του ρόλου του πάρτη από άνδρα (προλογισμός) σε γυναίκα στην αρχή της κάθε στροφής.
3. Το παλαιότερο «ρίξιμο του τραγουδιού» έχει ανατεθεί στον γυριστή με το ανάλογο επιφώνημα: «α-χο-χο».
4. Με την ταυτόχρονη είσοδο όλων των φωνών, η γυναίκα-πάρτης (Σοφία Μάτσια) συνεχίζει την πρώτη φωνή, ο άνδρας αναλαμβάνει τη φωνή του ρίχτη (Σωκράτης Τσιάβος), ο γυριστής (Λάζαρος Τσιάβος) συνεχίζει στον ρόλο του και οι ισοκράτες ισοκρατούν στη βάση του τραγουδιού.

[19] Και αυτό είναι κάτι πολύ σπάνιο· φαίνεται ότι η εναλλαγή του πάρτη έγινε για πρακτικούς λόγους.

[20] Αυτός είναι και ο παλαιός ρόλος του ρίχτη. Η μελωδική γραμμή του ρίχτη γράφτηκε σε ξεχωριστό πεντάγραμμο κυρίως για να τονίσει τον διαφορετικό ρόλο που έχει ένας ισοκράτης κάνοντας το «ρίξιμο», δηλαδή το πρώτο γύρισμα (α-χο-χο).

[21] Αυτή είναι και η συνηθισμένη εναλλαγή ρόλων στο πολυφωνικό των Κτισμάτων.

[22] Αυτό είναι κάτι που το συναντάμε στο πολυφωνικό τραγούδι: όταν «ζεσταθούν» οι φωνές, ο γυριστής μπορεί να κάνει τη φωνή του κλώστη. Οι μελωδικές κινήσεις του γυριστή αναστρεφόμενες μας δίνουν τις κινήσεις του κλώστη (υποτονική – έβδομη μικρή, κάτω τέταρτη – άνω πέμπτη καθαρή).

5. Ο ρίχτης είναι μία ανεξάρτητη τρίτη φωνή με δική της μελωδική κίνηση και ενέργεια, και διαφοροποιείται από το λεγόμενο «ρίξιμο του τραγουδιού»· συμβάλλει στη διεύρυνση της αρμονίας και κινείται από τη βάση του ισοκρατήματος και επάνω στο μελωδικό διάστημα της 3ης μικρής, ενώ στις καταλήξεις ακολουθεί τη φωνή του πάρτη στην 4η, 3η και 1η μελωδική βαθμίδα.
6. Ο γυριστής κινείται από τη βάση του ισοκρατήματος και κάτω, στους φθόγγους της υποτονικής και της κάτω τετάρτης.
7. Η φωνή του πάρτη κινείται στην υψηλή περιοχή, στην 5η και την 7η μελωδική βαθμίδα, και στις καταλήξεις στην 4η, 3η και 1η μελωδική βαθμίδα, κάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο χρήση όλης της πεντάφθογγης ανημιτονικής κλίμακας.

Ποιητική ανάλυση

Το τραγούδι «Αλησμονώ και χαίρομαι» κατατάσσεται ως προς το ποιητικό του περιεχόμενο στα τραγούδια της ξενιτιάς και είναι ένα από τα πλέον διαδεδομένα και γνωστά πολυφωνικά τραγούδια. Το ποιητικό του μέτρο είναι ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος με τομή στην όγδοη συλλαβή (8+7 συλλαβές) και εμφανίζεται με ελάχιστες ποιητικές παραλλαγές. Στην πρώτη εκδοχή των Κτισμάτων (1975) έχουμε διαφοροποίηση στο ποιητικό κείμενο στον 4ο και 5ο στίχο, όπου χρησιμοποιείται το δεύτερο ενικό πρόσωπο σε προστακτική έγκλιση («βάλε», «ζύμωσέ το») αντί του τρίτου σε οριστική έγκλιση («βάζει», «το ζυμώνει»).

…
Με πόνους βάλε το νερό, με πόνους ζύμωσέ το,
και με πολύ παράπονο, βάλε φωτιά στο φούρνο.
…

ΑΛΗΣΜΟΝΩ ΚΑΙ ΧΑΙΡΟΜΑΙ

Αλησμονώ και χαίρομαι, θυμιούμαι και λυπούμαι.
Θυμήθηκα την ξενιτιά, και θέλω να πηγαίνω.
– Σήκου, μάνα μ' και ζύμωσε, καθάριο παξιμάδι.
Με πόνους βάζει το νερό, με δάκρυα το ζυμώνει,
και με πολύ παράπονο, βάζει φωτιά στο φούρνο.
– Άργησε φούρνε να καείς, και 'συ ψωμί να γένεις,
για να περάσει ο κερατζής, κι ο γιος μου ν' απομείνει.

Δ. Επιπλέον στοιχεία

Μουσικές παραλλαγές

Μία άλλη περίπτωση, όπου το πολυφωνικό από τα Κτίσματα Πωγωνίου εισήγαγε τη φωνή του ρίχτη ως τρίτη φωνή είναι το τραγούδι «Σηκωθείτ' ολίγο-ολίγο»: στην ηχογράφηση του 1984 είναι τρίφωνο με τις φωνές του πάρτη, του γυριστή και των ισοκρατών, ενώ στην ηχογράφηση του 2000 το τραγούδι «Σηκωθείτ' αγάλια-αγάλια» είναι τετράφωνο με τις φωνές του πάρτη / ρίχτη, του ισοκράτη / πάρτη (εναλλαγή ρόλων), του γυριστή και των ισοκρατών.[23]

Ποιητικές παραλλαγές

Στο παραπάνω τραγούδι παρατηρούμε και διαφοροποιήσεις στο ποιητικό κείμενο:

[23] Λώλης, ό.π., σ. 218.

ΣΗΚΩΘΕΙΤ’ ΟΛΙΓΟ-ΟΛΙΓΟ
(Πολυφωνικό Κτισμάτων, 1984)

– Σηκωθείτ’ ολίγο-ολίγο,
ήρθ’ η ώρα για να φύγω.
– Πού θα πάμε οι καημένοι
που ειμάσταν μαθημένοι;
– Στο σπιτάκι μας θα πάμε,
τηγανίτες θα λα φάμε.
– Τηγανίτες με το μέλι
και ρακί με πιτιμέζι.
– Για να ειδώ και ν’ αποειδώ,
σαν καλύτερα είναι εδώ.
(Δις το κάθε δίστιχο)

Ποιητικό μέτρο: τροχαϊκό οκτασύλλαβο
Δίστιχο με ομοιοκαταληξία
Τραγούδι του γάμου

ΣΗΚΩΘΕΙΤ’ ΑΓΑΛΙΑ-ΑΓΑΛΙΑ
(Πολυφωνικό Κτισμάτων, 2000)

– Σηκωθείτ’ αγάλια-αγάλια
σαν τα φίδια στα χορτάρια.
– Σηκωθείτ’ ολίγο-ολίγο,
ήρθ’ η ώρα για να φύγω.
– Πού θα πάμε οι καημένοι
που ειμάσταν μαθημένοι;
– Ώς τα Κτίσματα θα πάμε,
τηγανίτες θα λα φάμε.
– Τηγανίτες με το μέλι
και ρακί με πιτιμέζι.
– Για να ιδούμε, ν’ αποϊδούμε,
πάλι εδώ θ’ ανταμωθούμε.

Εκτός από την περίπτωση του τραγουδιού «Σηκωθείτ’ ολίγο-ολίγο», μικρές διαφοροποιήσεις στο ποιητικό κείμενο παρατηρούμε και στα τραγούδια «Κλαίν’ οι πέρδικες στα πλάγια» και «Μού ’λεγεν η μάνα μου».

Στην πρώτη περίπτωση έχει διαφοροποιηθεί ο στίχος μόνον ως προς την πρώτη στροφή, «Κλαίν’ οι πέρδικες στα πλάγια», αντί για «Κλαίν’ οι πέτρες τα λιθάρια».

ΚΛΑΙΝ’ ΟΙ ΠΕΡΔΙΚΕΣ ΣΤΑ ΠΛΑΓΙΑ
(Πολυφωνικό Κτισμάτων, 1984)

Κλαίν’ οι πέρδικες στα πλάγια, κλαίνε τον καημό,
έκλαιγα κ’ εγώ ο καημένος τον ξεχωρισμό,
πώς θα λα ξεχωριστούμ’, αγάπη, εμείς τα δυο;
Ξένε εσύ, που είσ’ στα ξένα και στα μακρινά,
δε σου βάρεσαν τα ξένα και η μαύρη ξενιτιά;
Ωχ! Αν είσαι να ’ρθης, έλα, άιντ’, αν έρχεσαι!
Ωχ, εμένα οι δικοί μου με βαρέθηκαν
και με προξενούν στα ξένα μες στο Ροϊδοστό
και μου δίνουν άντρα γέρο εκατό χρονών.
Μήνα που ήτανε και γέρος, είν’ και ράθυμος.

Ποιητικό μέτρο: τροχαϊκό δεκατρισύλλαβο
(ο στίχος χωρίζεται σε δύο ημιστίχια με οκτώ και πέντε συλλαβές, αντίστοιχα)
Τραγούδι του έρωτα

Στη δεύτερη περίπτωση, του αφηγηματικού τραγουδιού «Μού ’λεγεν η μάνα μου», φαίνεται ότι έχουν προστεθεί στίχοι προς το τέλος του τραγουδιού, που δηλώνουν μια νεότερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση.

ΜΟΥ ’ΛΕΓΕΝ Η ΜΑΝΑ ΜΟΥ
(Πολυφωνικό Κτισμάτων, 1984)

Μού ’λεγε, μωρ’ μού ’λεγε, μού ’λεγεν η μάνα μου,
μού ’λεγεν η μάνα μου, μάθε γιε μου γράμματα,
μάθε γιε μου γράμματα, μάθε κοντυλίσματα,
μάθε κοντυλίσματα, κι εγώ δεν την άκουσα,
κι εγώ δεν την άκουσα, μπιστικός εγίνηκα,
μπιστικός εγίνηκα, χίλια πρόβατα βοσκώ,
χίλια πρόβατα βοσκώ κι εβδομήντα δυο σκυλιά,
κι εβδομήντα δυο σκυλιά· φλογερίτσαν έκοψα,
φλογερίτσαν έκοψα από κίτρο κι από ελιά,
από κίτρο κι από ελιά, κι από κόκκινη μηλιά,
κι από κόκκινη μηλιά· κάθε πέτρα τη λαλώ,
κάθε πέτρα τη λαλώ, κάθε κάστρο ακούγεται,
κάθε κάστρο ακούγεται· τ’ άκουσε και μια κυρά,
τ’ άκουσε και μια κυρά, μια κυρά βασίλισσα,
μια κυρά βασίλισσα. – Ποιος είν’ κείνος που λαλεί;
– Ποιος είν’ κείνος που λαλεί; – Είν’ ο γιος της ορφανής.
– Είν’ ο γιος της ορφανής. – Σύρτε, φέρτε τον εδώ,
– Σύρτε, φέρτε τον εδώ, να λαλάει στις πόρτες μας,
να λαλάει στις πόρτες μας και στις πορτοπούλες μας,
και στις πορτοπούλες μας, να ξυπνάει τις βάγιες μας,
να ξυπνάει τις βάγιες μας και τις βαγιοπούλες μας,
και τις βαγιοπούλες μας, να σηκώνουνται ταχιά,
να σηκώνουνται ταχιά να βυζαίνουν τα παιδιά,
να βυζαίνουν τα παιδιά, να κινούν στην εργατιά,
να κινούν στην εργατιά με ψωμί και με κρομμύδι,
με ψωμί και με κρομμύδι και με λίγο βρομοτύρι.

Ποιητικό μέτρο: τροχαϊκό επτασύλλαβο

Ε. Συμπεράσματα

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω αλλά και τη συνολική πορεία του πολυφωνικού συνόλου από τα Κτίσματα Πωγωνίου, μπορούμε να προχωρήσουμε στη διατύπωση συμπερασμάτων σχετικά με τη δημιουργική πορεία του αλλά και τα στοιχεία που διαμόρφωσαν το πολυφωνικό ύφος των Κτισμάτων:

1. Εναλλαγή ρόλων πάρτη άνδρα – πάρτη γυναίκας. Σε αρκετά τραγούδια υπάρχει εναλλαγή των ρόλων: ο πάρτης άνδρας μετά την έκθεση του στίχου / ημιστιχίου ακολουθεί τη φωνή του γυριστή ή τη φωνή του ρίχτη, ενώ το τραγούδι συνεχίζει συνήθως μία γυναικεία φωνή, η οποία είναι πλέον ο πάρτης.
2. Έντονη μελισματική και ρυθμική κίνηση στη φωνή του γυριστή (και του κλώστη) με διεύρυνση της έκτασης και χρήση πολλών επιφωνημάτων και ποικιλμάτων, συμπληρώνοντας τη φωνή του πάρτη και με πρωταγωνιστικό ρόλο στις καταλήξεις. Επιπλέον, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι κατά τη διεύρυνση της έκτασης η μελωδική γραμμή του γυριστή διαμορφώνει για λίγο ένα νέο τονικό κέντρο, το οποίο βρίσκεται μία τετάρτη καθαρή κάτω από τη βάση-τόνο του τραγουδιού πριν καταλήξει στην τονική-βάση. Κατ’ αυτόν τον τρόπο διαμορφώνεται η εικόνα ενός τροπικού ανημιτονικού διπολισμού με διαφορά μίας τετάρτης καθαρής.

3. Ρυθμική και σύντομη ερμηνεία-εκτέλεση των τραγουδιών, σε αντιδιαστολή με την αργή και μελισματική ερμηνεία άλλων περιοχών.
4. Ρυθμικά και ισοσυλλαβούντα ισοκρατήματα, σε αντιδιαστολή με τα συνεχόμενα μη ρυθμικά ισοκρατήματα πάνω στα φωνήεντα α, ε, ο και ου.
5. Διατήρηση του παλαιού ρόλου του ρίχτη ως ενός από τους ισοκράτες, ο οποίος μετά την έκθεση του πρώτου στίχου ή ημιστιχίου από τον πάρτη «ρίχνει» το τραγούδι με ένα επιφώνημα «α-χο-χο», «άντε βρε» κ.λπ., ακολουθώντας την μελωδική κίνηση [κάτω τέταρτη] – υποτονική – κάτω τέταρτη, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί την ομάδα των ισοκρατών.
6. Προλογισμός του στίχου ή του ημιστιχίου από έναν τραγουδιστή (προλογιστής) και στην συνέχεια η επανάληψή του από τον χορό. Πρόκειται για την έκθεση του στίχου / ημιστιχίου πριν την είσοδο και των υπολοίπων φωνών. Ο όρος *προλογιστής* συναντάται κυρίως στο πολυφωνικό των Κτισμάτων.
7. Υψηλές τονικές βάσεις με σταθερό τονικό ύψος, κυρίως στις νότες ντο΄ και ντο-δίεση΄ (συνολικό τονικό εύρος: σι – μι-ύφεση΄).
8. Συμπληρωματική κίνηση των φωνών και αφαιρετική, όταν απαιτείται (π.χ. παύση στη φωνή του πάρτη, όταν αυτή καταλήγει στη βάση ενώ συμπληρώνεται από τις άλλες φωνές· παράλληλα, η φωνή του γυριστή καθίσταται αρκετά ανταγωνιστική, συμπληρώνοντας και απαντώντας στη φωνή του πάρτη).
9. Διεύρυνση της πολυφωνικής δομής από τρίφωνη σε τετράφωνη ερμηνεία (μετά το 1990), με την προσθήκη του ρίχτη ως επιπλέον φωνή. Η τρίτη σολιστική φωνή (ρίχτης) δεν είναι παθητική (εν είδει ισοκράτη), αλλά διαμορφώνει τη δική της μελωδική κίνηση.
10. Επεξεργασία των τραγουδιών με διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας κατά τη διάρκεια της εικοσιπεντάχρονης πορείας του συνόλου.
11. Παραλλαγές των ποιητικών κειμένων.
12. Διατήρηση της οικογενειακής δομής του πολυφωνικού συνόλου και της τοπικής κοινότητας. Το πολυφωνικό σύνολο αποτελούταν από δύο οικογένειες του χωριού, τις οικογένειες Τσιάβου και Μάτσια.

Η υπολογιστική τεκμηρίωση της ασυγκέραστης και πολυδιαστηματικής σύστασης ανατολικογενών προφορικών ιδιωμάτων με την μέθοδο της εστιασμένης τονικής διερεύνησης

Μάρκος Σκούλιος

Η παρούσα εργασία αποτελεί τη συνέχεια μιας έρευνας για την διαμόρφωση μιας μεθοδολογίας υπολογιστικής ανάλυσης ηχογραφημάτων ασυγκέραστης και τροπικής μελωδικής ανάπτυξης. Σε προηγούμενη εργασία διερευνήθηκε ηχογράφημα ψαλτικής με τον Πρωτοψάλτη του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως Παναγιώτη Νεοχωρίτη, η ανάλυση του οποίου κατέδειξε μεγάλη διαστηματική ποικιλότητα και τονική ρευστότητα.[1] Η εν λόγω ανάλυση τεκμηρίωσε με μετρήσεις την χρήση πλείστων ασυγκέραστων διαστηματικών θέσεων, οι οποίες στην πλειονότητά τους παραπέμπουν σε κλασικά διαστήματα που αναφέρονται ως σημαντικά στην σχετική μουσικοθεωρητική βιβλιογραφία από την αρχαιότητα μέχρι και την σύγχρονη εποχή. Η μεθοδολογία που προτάθηκε στην εν λόγω εργασία ήταν αυτή της «λεπτομερούς και εστιασμένης τονικής διερεύνησης και διαστηματικής ανάλυσης», μεθοδολογία η οποία θα εφαρμοστεί και θα επεκταθεί περαιτέρω στην παρούσα ερευνητική εργασία, προκειμένου να αναλυθεί ηχογράφημα με τον κορυφαίο στο ασυγκέραστο και ανατολικότροπο ύφος στο βιολί, Γιώργο Ψάλτη. Για τους σκοπούς αυτής της υπολογιστικής έρευνας δεν επιλέχθηκε μια οποιαδήποτε ηχογράφηση του εν λόγω μουσικού, αλλά του ζητήθηκε να πραγματοποιήσει μια ηχογράφηση την οποία να εγκρίνει ο ίδιος ως αντιπροσωπευτική της διαστηματικής και γενικότερης μελωδικής της ορθότητας.[2] Επιλογή του μουσικού ήταν η ηχογράφηση μιας οργανικής σολιστικής ερμηνείας του μικρασιάτικου τραγουδιού «Σίνα» με το βιολί. Η εκτέλεση ακολουθεί το πρότυπο της εκδοχής του τραγουδιού που καταγράφηκε στις Οινούσες από τον Κυριάκο Καλαϊτζίδη και ηχογραφήθηκε με τον ντόπιο ερασιτέχνη τραγουδιστή Δημήτρη Κομνηνάρη και το σύνολο Εν Χορδαίς.[3]

Όπως εκτενώς εξηγήθηκε και στην προαναφερθείσα εργασία ανάλυσης του ψαλτικού μέλους, τα σύγχρονα υπολογιστικά μέσα δίνουν την δυνατότητα για επιστημονικά ακριβείς μετρήσεις και στατιστικές αναλύσεις της τονικής σύστασης και των δομικών στοιχείων της τροπικής μελωδικής ανάπτυξης, καθώς και των ρυθμικών και μορφολογικών χαρακτηριστικών ενός ηχογραφήματος. Είναι πλέον σαφές ότι η συστηματική εθνομουσικολογία οφείλει να αναβαθμίσει την μεθοδολογία της συμπεριλαμβάνοντας

[1] Μάρκος Σκούλιος, «Συμβολές στην επιστημονική τεκμηρίωση της ασυγκέραστης και πολυδιαστηματικής σύστασης της Οκταηχίας. Σύγχρονες υπολογιστικές μέθοδοι και η τονική διερεύνηση ηχογραφημάτων ψαλτικής», στο: *3ο Διεθνές Μουσικολογικό και Ιεροψαλτικό Συνέδριο: «...ἐν ἐπιγνώσει ὑμνοῦντάς Σε...». Προϋποθέσεις καὶ Δεξιότητες γιὰ τὴν Ἱερὰ Ψαλμωδία στὴν Ὀρθόδοξη Λατρεία* (Πρακτικά συνεδρίου, Βόλος, 30 Μαΐου – 2 Ιουνίου 2018), Εκδοτική Δημητριάδος, Βόλος 2020, σ. 477-495.

[2] Η εδώ αναλυόμενη ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε με ισοκράτημα midi βιολιών με διακύμανση (βιμπράτο), το οποίο στην πρώτη εκδοχή συμπεριλήφθηκε στην τελική μίξη. Τα εξαγόμενα ιστογράμματα, ωστόσο, έδειξαν ότι το βιμπράτο του ίσου δημιουργούσε ασάφεια όσον αφορά την μετρούμενη τονική του ηχογραφήματος. Για τον λόγο αυτόν, ζητήθηκε από τον κ. Ψάλτη να καταθέσει δεύτερη εκδοχή στην οποία να περιλαμβάνεται μόνο το βιολί, η οποία και χρησιμοποιήθηκε για την παρούσα υπολογιστική ανάλυση.

[3] Ψηφιακός δίσκος *Θάλασσα θυμήσου, τραγούδια & σκοποί από τις Οινούσσες*, Εν Χορδαίς και Ναυτικό Μουσείο Οινουσσών, Θεσσαλονίκη 1999.

σύγχρονα υπολογιστικά εργαλεία, τα οποία δίνουν την δυνατότητα να περάσουμε από την δι' ακοής ανάλυση στην εποχή των μετρήσεων και της στιβαρής επιστημονικής τεκμηρίωσης. Ειδικά στην περίπτωση παραδόσεων οι οποίες εμφανίζουν έντονο προφορικό χαρακτήρα[4] και αποτελούν τα πλέον δημοφιλή αντικείμενα εθνομουσικολογικής έρευνας, τέτοια υπολογιστικά εργαλεία μπορούν να αναδείξουν πραγματικά μετρήσιμα στοιχεία, τα οποία κυριαρχούν στην ηχογραφημένη επιτελεστική εικόνα τους. Τα στοιχεία αυτά μπορούν να αναβαθμίσουν σημαντικά την κατανόηση και θεωρητική ανάλυση των αντίστοιχων ιδιωμάτων, βασίζοντας πλέον τα όποια συμπεράσματα σε τεκμαρτά δεδομένα και όχι μόνο στις αισθήσεις και τις εκτιμήσεις μουσικών και μουσικολόγων.[5]

Μια τέτοια αναβαθμισμένη συστηματική προσέγγιση πρέπει κατ' αρχάς να περιλαμβάνει παραμετροποίηση των μετρήσιμων διαστάσεων του μουσικού φαινομένου, η οποία να καλύπτει ζητήματα μελωδικής τροπικότητας, ισοκρατικής ή/και αρμονικής συνοδείας, μορφολογίας, ρυθμού και μετρικής δομής, οργανολογίου και υφολογίας. Ένα πρώτο σχέδιο παραμετροποιημένης υπολογιστικής ανάλυσης για τα ανατολικογενή ιδιώματα με χρήση απλών λογισμικών, προσιτών σε μη ειδικευμένους μουσικολόγους και μουσικούς, μπορεί να περιλαμβάνει τα παρακάτω στάδια:

- Μορφολογική ανάλυση με την βοήθεια χαρτογράφησης των ηχογραφήσεων.
- Λεπτομερή ρυθμολογική ανάλυση με εντοπισμό των attack points και μέτρηση των χρονικών συσχετισμών μεταξύ τους.
- Συνολική και εστιασμένη στατιστική διαστηματική διερεύνηση με ιστογράμματα.
- Επιμεριστική και λεπτομερή τονική και υφολογική διερεύνηση με μελωδιογραφήματα.
- Ανάλυση χρονοκυριαρχίας βαθμίδων με ιστογράμματα.
- Διερεύνηση της κατεύθυνσης και της συνολικής πορείας της μελωδικής ανάπτυξης με μελωδιογραφήματα.
- Ανάλυση και ταξινόμηση φρασεολογικών καταλήξεων με αφαιρετικές σημειογραφικές καταγραφές.

Ο μορφολογικός χάρτης ενός ηχογραφήματος μπορεί εύκολα να εξαχθεί με την βοήθεια απλών λογισμικών μουσικής ανάλυσης όπως τα διαδεδομένα Transcribe και Audacity ή λογισμικά επεξεργασίας κυματομορφής όπως τα Wavelab, Adobe Edition,

[4] Ο όρος *προφορικός χαρακτήρας* στο σημείο αυτό αναφέρεται σε ερμηνευτικά χαρακτηριστικά όπως η μεγάλη τονική ρευστότητα, η μεγάλη ελευθερία στην ερμηνεία συνθέσεων, ο υποβαθμισμένος ρόλος των μουσικοθεωρητικών κειμένων, της σημειογραφίας και των επώνυμων συνθέσεων σε σύγκριση με την δυτική έντεχνη μουσική, και η ταυτόχρονη κυρίαρχη θέση ειδών που διαμορφώνονται κατά την επιτέλεση. Τέτοιον προφορικό χαρακτήρα εμφανίζουν εκτός των κατά τόπους λαϊκών ιδιωμάτων και έντεχνες ανατολικές παραδόσεις, όπως η βυζαντινή ψαλτική αλλά και οι κλασικές παραδόσεις της εγγύς και μέσης Ανατολής και της ινδικής υποηπείρου.

[5] Can Akkoç, «Non Deterministic Scales in Traditional Turkish Music», *Journal of New Music Research* 31/4, 2002, σ. 285-293· Barış Bozkurt, «An Automatic Pitch Analysis Method for Turkish Maqam Music», *Journal of New Music Research* 37/1, 2008, σ. 1-13· Wim Van der Meer & Suvarnalata Rao, «Microtonality in Indian Music: Myth or Reality» στο: *Proceedings of the Frontiers of Research on Speech and Music*, Gwalior 2009, σ. 51-54· Gopala Krishna Koduri, Sankalp Gulati, Preeti Rao & Xavier Serra, «Raga Recognition Based on Pitch Distribution Methods», *Journal of New Music Research* 41/4, 2012, σ. 337-350· Eren Özek, «Analysis of the Pitch Comprehension of some 20th Century Turkish Music Masters and the Comparison of the Results with the Theoretical Values of Turkish Music», στο: *Proceedings of the 2nd CompMusic Workshop*, Istanbul 2012, σ. 29-31· Barış Bozkurt, Ruhi Ayangil & Andre Holzapfel, «Computational analysis of Turkish Makam music: review of state-of-the-art and challenges», *Journal of New Music Research* 43/1, 2014, σ. 3-23· Μάρκος Σκούλιος, *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής. Μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των οθωμανοτουρκικών μακάμ και των ινδουστανικών raga*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2017, σ. 156-174, 201-213, 220-231, 254-589 και 628-673· Σκούλιος, «Συμβολές στην επιστημονική τεκμηρίωση…», ό.π.

SoundForge, επιστρατεύοντας τα εργαλεία των διαφόρων ειδών markers (ετικετών) και των επισυναπτόμενων σχολίων. Μέσω των εργαλείων αυτών μπορούν να προσδιοριστούν μορφολογικές πληροφορίες αποτυπούμενες με έναν πιο γραμμικό και συνοπτικό τρόπο από την παρτιτούρα, ο οποίος να προσφέρει ευανάγνωστη εποπτεία της σύνολης δομής. Η ρυθμική ανάλυση είναι σημαντικότατη τόσο σε έμμετρα όσο και σε άμετρα ηχογραφήματα, αφού η ελαστικότητα και ελευθερία που διακρίνει τα προφορικά ιδιώματα επιτρέπει μιαν ευέλικτη διαχείριση των χρονικών αξιών, η οποία δύσκολα αποτυπώνεται στον τυποποιημένο ρυθμικό λόγο μιας ευρωπαϊκής παρτιτούρας. Η μελέτη των ακριβών χρονικών συσχετισμών των κορυφών των κυματομορφών και της όποιας διαφαινόμενης κανονικότητας (περιοδικής ή μη) μπορεί να αναδείξει στοιχεία τα οποία να περιλαμβάνουν πολύτιμες λεπτομέρειες όσον αφορά την χρονική διάσταση ενός αναπτύγματος, συμβάλλοντας στην πληρέστερη ρυθμολογική και μορφολογική του ανάλυση και κατανόηση.

Το δυσκολότερο και πιο απαιτητικό μέρος, ωστόσο, στην περίπτωση των πολυδιαστηματικών και πολυτροπικών παραδόσεων αποτελεί, κατά κανόνα, η μελωδική ανάλυση. Το υπό διερεύνηση ηχογράφημα του Γιώργου Ψάλτη είναι ένα εξαιρετικό παράδειγμα λεπτομερούς τροπικής μελωδικής συμπεριφοράς από τον χώρο της προφορικής λαϊκής μουσικής, χωρίς ταυτόχρονα να εμφανίζει υψηλό βαθμό πολυπλοκότητας σε μορφολογικό, ρυθμολογικό η οργανολογικό επίπεδο, δίνοντάς μας έτσι το δικαίωμα να επικεντρωθούμε στην μελωδική του ανάλυση. Όπως και στην προαναφερθείσα υπολογιστική ανάλυση του ηχογραφήματος ψαλτικής, έτσι κι εδώ η έμφαση θα δοθεί στην εστιασμένη τονική διερεύνηση, αποκλίνοντας από το κύριο ρεύμα ανάλυσης ανατολικογενών ιδιωμάτων προφορικού χαρακτήρα στον χώρο της υπολογιστικής εθνομουσικολογίας, το οποίο ερευνά μαζικά μεγάλες βάσεις δεδομένων και στοχεύει στην αυτοματοποίηση της αναγνώρισης κλιμάκων και τροπικών μορφωμάτων.[6]

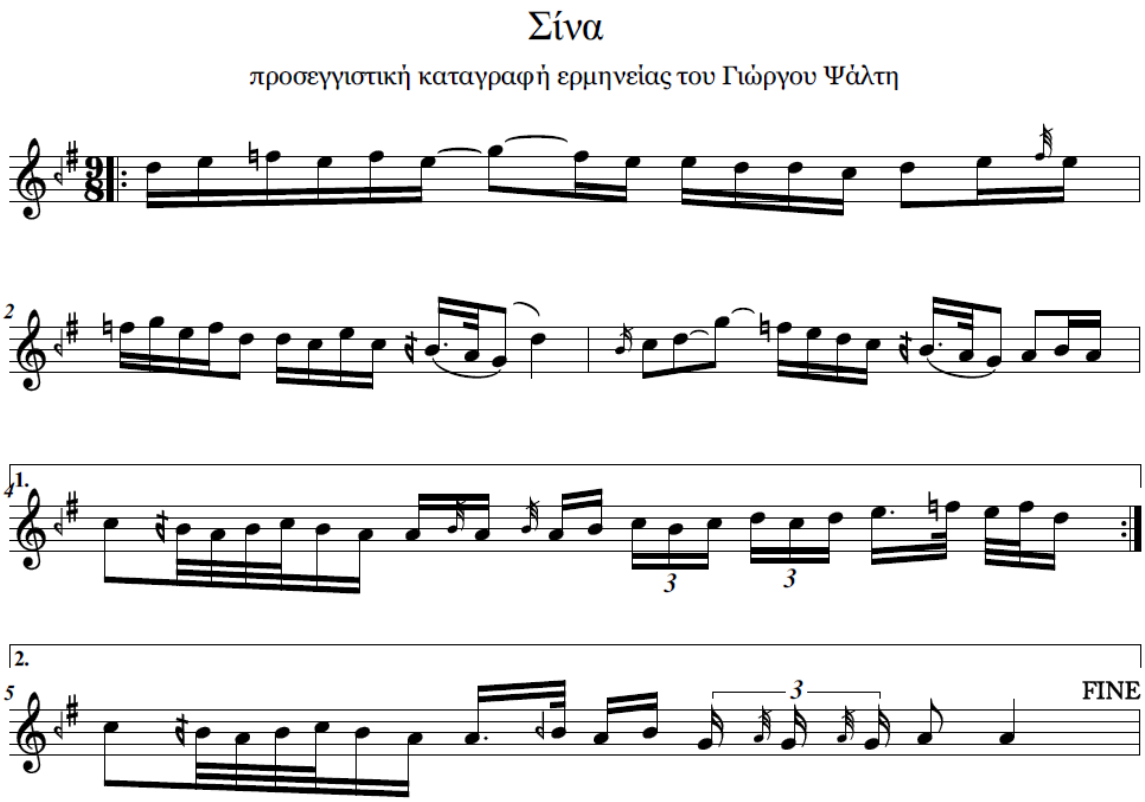
Επικεντρώνοντας, ως εκ τούτου, την προσοχή μας στην εστιασμένη τροπική ανάλυση της μελωδίας και στο παράδειγμα του υπό διερεύνηση ηχογραφήματος, εκκινούμε από την υψίστου σημασίας φρασεολογική ανάλυση και τον εντοπισμό των διαφόρων καταλήξεων, οι οποίες αποτελούν κομβικά σημεία της πολυτροπικής συμπεριφοράς. Τα στοιχεία αυτά μπορούν σχετικά εύκολα να καταδειχθούν μέσω «αφαιρετικών» καταγραφών σε υβριδικά σημειογραφικά συστήματα.[7] Τέτοιες καταγραφές μπορεί να εμφανίζουν διαφορετικό βαθμό αφαίρεσης όσον αφορά το τονικό ύψος και τον χρόνο, ανάλογα με την εκάστοτε μορφολογική ιδιαιτερότητα και τους σκοπούς της συγκεκριμένης ανάλυσης. Στην παρούσα εργασία, ωστόσο, επιλέχθηκε μια περισσότερο περιγραφική καταγραφική προσέγγιση, η οποία περιλαμβάνει λεπτομέρειες που, αν και δεν απαιτούνται για τον εντοπισμό των καταλήξεων, βοηθούν στην γενικότερη τροπική ανάλυση που έπεται στην συνέχεια. Η καταγραφή αυτή αποτυπώνεται στην Εικόνα 1 και περιλαμβάνει, εκτός από τις συνήθεις υφεσοδιέσεις του νεότερου κυρίαρχου υβριδικού συστήματος που χρησιμοποιείται στην Τουρκία και την Ελλάδα, δύο επιπλέον σύμβολα για να παρασημάνουν τη δίεση και την ύφεση ουδέτερου μεγέθους. Τα σύμβολα αυτά είναι τα 𝄲 και ♯ και προστίθενται εδώ για να καλύψουν το γνωστό κενό μεταξύ 4 και 8 μερκατωρικών (Holdrian) κομμάτων, κενό το οποίο με τα σύγχρονα

[6] Bozkurt, ό.π.· Maria Panteli & Hendrik Purwins, «A Quantitative Comparison of Chrysanthine Theory and Performance Practice of Scale Tuning, Steps, and Prominence of the Octoechos in Byzantine Chant», *Journal of New Music Research* 42/3, 2013, σ. 205-221· Peyman Heydarian, *Automatic Recognition of Persian Musical Modes in Audio Signal*, διδακτορική διατριβή, London Metropolitan University, 2016. Αναφορικά με τα προβλήματα εξαγωγής μαζικών στατιστικών για τα διαστήματα, βλ. Σκούλιος, «Συμβολές στην επιστημονική τεκμηρίωση…», ό.π., σ. 479-481.

[7] Σκούλιος, *Θεωρία και πράξη…*, ό.π., σ. 250.

υπολογιστικά μέσα αποδείχθηκε μείζονος σημασίας, αφού τα ουδέτερα διαστήματα[8] που ανήκουν σε αυτήν την διαστηματική περιοχή έχουν κυρίαρχη παρουσία σε πολυτροπικές και πολυδιαστηματικές παραδόσεις της βορειοανατολικής Μεσογείου.[9]

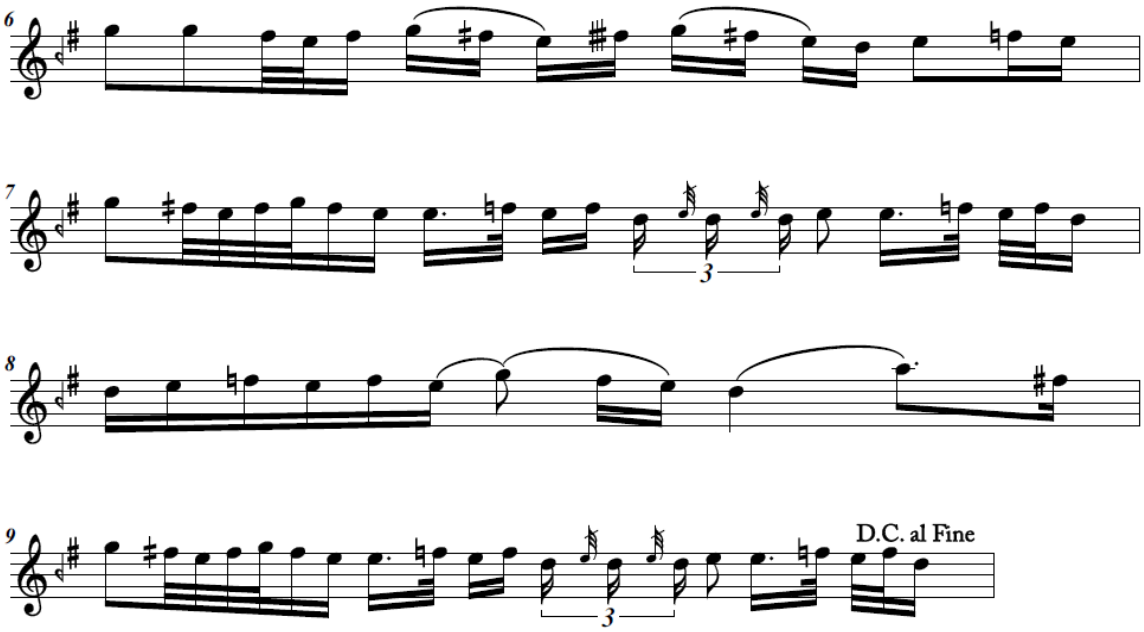
Παρατηρώντας την παρτιτούρα της Εικόνας 1, διακρίνει κανείς, εκτός από την τελική κατάληξη στην βάση, εντελείς καταλήξεις στην 4η και 5η βαθμίδα, και ατελείς στην άνω και κάτω 7η. Η υπολογιστική ανάλυση χρονοκυριαρχίας βαθμίδων με σκοπό τον εντοπισμό των πραγματικών δεσποζόντων φθόγγων ενός αναπτύγματος μπορεί εύκολα να πραγματοποιηθεί με τα ιστογράμματα.[10]



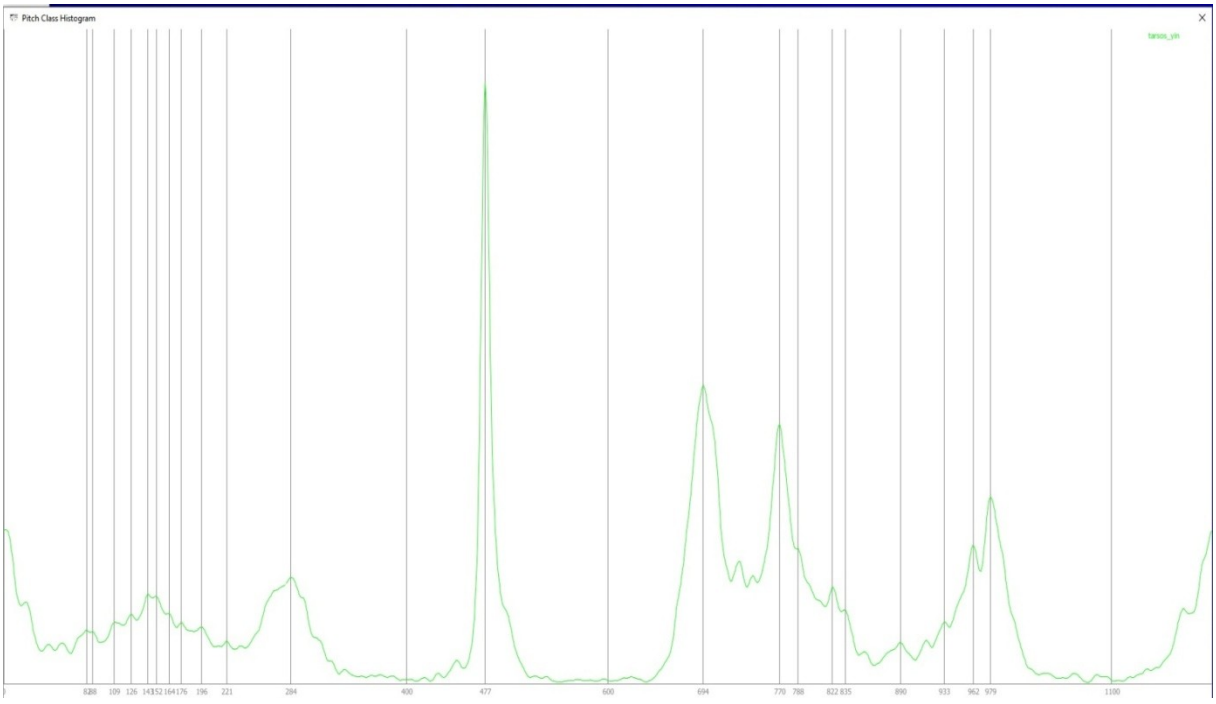
[8] Για έναν ακριβή προσδιορισμό της κατηγορίας των «ουδετέρων» (neutral) διαστημάτων, βλ. Σκούλιος, *Θεωρία και πράξη…*, ό.π., σ. 117-118.

[9] Για τεκμηρίωση της κυρίαρχης παρουσίας των ουδέτερων διαστημάτων σε παραδόσεις της βορειοανατολικής Μεσογείου, βλ. Σκούλιος, *Θεωρία και πράξη…*, ό.π., σ. 182-223. Η προσεγγιστική λογική με την οποία παρασημαίνονται τα διαστήματα στο εν λόγω υβριδικό σύστημα δεν καθιστά αναγκαία την εισαγωγή περισσότερων των δύο αυτών συμβόλων για την ουδέτερη περιοχή.

[10] Τα διαγράμματα αυτά παρουσιάζουν την στατιστική κατανομή μετρήσεων του τονικού ύψους σε σύγκριση με μια ισοσυγκερασμένη κλιμακική λογική, αποτυπώνοντας την κατανομή αυτή σε σχέση με το συμβατικό ευρωπαϊκό ντο (λα = 440Hz). Οι διαστηματικές σχέσεις των μετρούμενων βαθμίδων σε σύγκριση με το ντο δίνονται σε cents (σύγχρονο αριθμητικό σύστημα χωρισμού της οκτάβας σε 1.200 ίσα μέρη – 100 για κάθε ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο). Προκειμένου να γίνουν σαφή τα διαστήματα των στατιστικά επικρατουσών βαθμίδων σε σχέση με την εκάστοτε τονική, είναι καλό να γίνει η αναγωγή τους ευθυγραμμίζοντας την τονική-τελική κατάληξη του υπό ανάλυση ηχογραφήματος (ή, όπως θα δούμε παρακάτω, τον τόνο αναφοράς του εκάστοτε αποσπάσματος) με το σημείο μηδέν στο αριστερό άκρο. Οι μετρήσεις αυτές πραγματοποιούνται με μεγάλη συχνότητα, η οποία διασφαλίζει ακρίβεια στην αποτύπωση των τονικών διακυμάνσεων λόγω κυματισμών και έλξεων, στοιχείων που αποτελούν θεμελιώδη χαρακτηριστικά των εν λόγω παραδόσεων. Στην περίπτωση του Tarsos, το οποίο χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα έρευνα, το ακριβές νούμερο για την συχνότητα των μετρήσεων είναι 100 φορές το δευτερόλεπτο (Joren Six & Olmo Cornelis, «Tarsos – a Platform to Explore Pitch Scales in Non-Western and Western Music», στο: Anssi Klapuri & Colby Leider [επιμ.], *Proceedings of the 12th International Society for Music Information Retrieval Conference* [ISMIR 2011], University of Miami, Miami 2011, σ. 170).



Εικόνα 1: Καταγραφή σε υβριδικό σύστημα της υπό ανάλυση οργανικής ερμηνείας του μικρασιάτικου τραγουδιού «Σίνα» από τον Γιώργο Ψάλτη



Εικόνα 2: Ιστόγραμμα του συνολικού ηχογραφήματος της υπό μελέτη ερμηνείας

Το ιστόγραμμα του συνολικού ηχογραφήματος καταδεικνύει τις σχετικές στατιστικές χρονοπαρουσίες όλων των εμφανιζόμενων τονικοτήτων-βαθμίδων και μέσω αυτών τους δεσπόζοντες-χρονοκυρίαρχους φθόγγους της παρούσας ερμηνείας. Το ιστόγραμμα της Εικόνας 2 αναδεικνύει την 4η (Νεβά-Δι-Re)[11] ως χρονοκυρίαρχη βαθμίδα, με την 5η

[11] Στο παρόν άρθρο υιοθετήθηκε ένας τρίπτυχος ονοματολογικός προσδιορισμός των βαθμίδων, με πρώτο μέρος την ονομασία της εκάστοτε βαθμίδας στο ανατολικό σύστημα, δεύτερο την ονομασία της αντίστοιχης βαθμίδας στο τροπικό σύστημα της οκταηχίας και τρίτο την λατινική ονομασία στο νεοτουρκικό υβριδικό σημειογραφικό σύστημα.

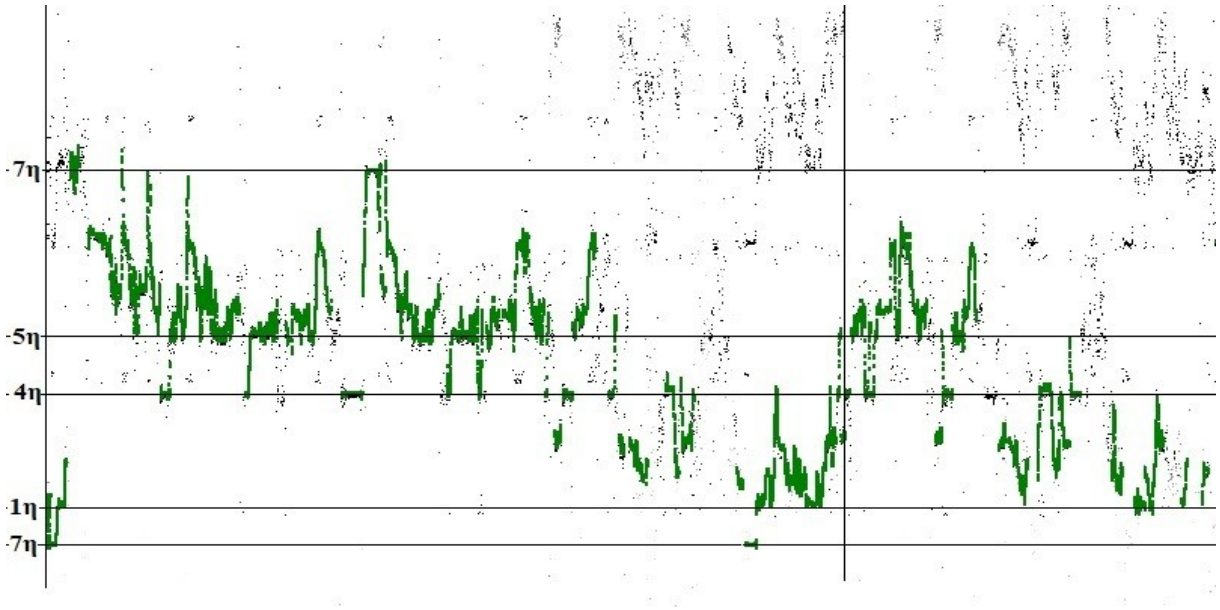
(Χουσεϊνί-Κε-Mi), την ουδέτερη 6η (την περιοχή μεταξύ των βαθμίδων Ατζέμ-Ζω-ύφεση-Fa και Εβίτς-Ζω-φυσικό-Fa♯) και την 7η (Γκερντανιγιέ-Νη-Sol)[12] να ακολουθούν σημαντικά υπολειπόμενες σε χρονοπαρουσία. Το συνολικό αυτό ιστόγραμμα δείχνει επίσης την κυριαρχία του β΄ τετραχόρδου στο εν λόγω κομμάτι, όπως και την ελαστικότητα στα τονικά ύψη των ελκόμενων βαθμίδων 2 (Σεγκιά-Βου-Si♭), 3 (Τσαργκιά-Γα-Do), 6 (την περιοχή μεταξύ των Ατζέμ-Ζω-ύφεση-Fa και Εβίτς-Ζω-φυσικό-Fa♯) και 7 (Γκερντανιγιέ-Νη-Sol), ελαστικότητα η οποία αποτυπώνεται με το εύρος των μετρήσεων και τις πολλαπλές κορυφές.

Ωστόσο, η διαφαινόμενη απόλυτη χρονοκυριαρχία της 4ης βαθμίδας στο συνολικό ιστόγραμμα προκύπτει από την χρήση της δεύτερης φράσης του τραγουδιού ως επαναλαμβανόμενου οργανικού γυρίσματος. Εφόσον η «Σίνα» είναι φωνητικό κομμάτι, η πραγματική αφετηρία της μελωδικής της ανάπτυξης είναι στο 6ο μέτρο της ανωτέρω καταγραφής, σημείο στο οποίο αρχίζει το φωνητικό μέρος. Για να υπολογίσουμε τον σωστό χάρτη χρονοκυριαρχίας με τις δεσπόζουσες βαθμίδες της τροπικής μελωδικής ανάπτυξης του τραγουδιού οφείλουμε να εξαγάγουμε το ιστόγραμμα ενός πλήρους κύκλου «couplet-refrain» της μελωδικής του ανάπτυξης, εκκινώντας από το 6ο μέτρο και καταλήγοντας στο τέλος του 5ου (FINE). Ωστόσο, το ιστόγραμμα που προκύπτει για τον μοναδικό αυτόν κύκλο couplet-refrain δεν διαφέρει σημαντικά σε επίπεδο κατανομής χρονοκυριαρχίας (και για αυτόν τον λόγο δεν συμπεριλήφθηκε εδώ), αφού η 4η έχει πάλι το προβάδισμα, με την 5η να ακολουθεί, ενώ η 6♭ ανακύπτει ως η σημαντικότερη από το εν γένει κυρίαρχο πάνω τετράχορδο (5η-8η).

Επόμενο σταθμό στην υπολογιστική τροπική ανάλυση αποτελεί η διερεύνηση της συνολικής κατεύθυνσης και πορείας της μελωδικής ανάπτυξης του υπό ανάλυση τραγουδιού. Με το ίδιο σκεπτικό που αναλύθηκε παραπάνω, επικεντρωνόμαστε σε έναν πλήρη κύκλο couplet-refrain της μελωδικής ανάπτυξης (από το 6ο μέτρο έως το τέλος του 5ου της παρτιτούρας της Εικόνας 1) και εξάγουμε με το λογισμικό Sonic Visualizer και το plug-in Melodia το «μελωδιογράφημα»[13] της Εικόνας 3. Από την συνολική εικόνα του μελωδιογραφήματος αποδεικνύεται η μεικτή μελωδική κατεύθυνση του αναπτύγματος, η οποία κινείται κυρίως στην μέση περιοχή της κεντρικής οκτάβας και γύρω από τα τονικά κέντρα της 5ης και της 4ης βαθμίδας, αγγίζοντας παροδικά την 7η και την 8η και καταλήγοντας στην βάση.

[12] Στην περίπτωση της 7ης πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν ότι το εν λόγω λογισμικό ανάγει τις μετρήσεις στην κεντρική οκτάβα, οπότε συναθροίζει τις καταχωρήσεις της άνω (Γκερντανιγιέ-Νη-Sol) και κάτω (Ραστ-νη-sol) 7ης.

[13] Chris Cannam, Christian Landone & Mark Sandler, «Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analyzing, and Annotating Music Audio Files», στο: *MM '10: Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia*, Association for Computing Machinery, New York 2010, σ. 1467-1468· Justin Salamon & Emilia Gómez, «Melody Extraction from Polyphonic Music Signals using Pitch Contour Characteristics», *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing* 20/6, 2012, σ. 1759-1770. Ο όρος «μελωδιογράφημα» αποτελεί μετάφραση του αγγλικού όρου melograph που εισήγαγε ο αμερικανός εθνομουσικολόγος Charles Seeger για μια μηχανική κατασκευή αποτύπωσης γραφικών παραστάσεων της τονικής εξέλιξης ηχογραφημάτων που υλοποίησε την δεκαετία του 1960 (Σκούλιος, *Θεωρία και πράξη…*, ό.π., σ. 122 και 142-156). Η μετεξέλιξη αυτής της πρακτικής αποτύπωσης της τονικής πορείας στον χρόνο υλοποιείται σήμερα με τα γραφήματα που παράγουν λογισμικά όπως το Praat, το Tarsos ή το Sonic Visualizer με το plug-in Melodia. Είναι σημαντική η κατανόηση της διαφοράς των μελωδιογραφημάτων από τα ιστογράμματα και τις κυματομορφές, αφού στα μελωδιογραφήματα αποτυπώνεται στον κατακόρυφο άξονα η εξέλιξη του τονικού ύψους στον χρόνο (ο οποίος αποτυπώνεται στον οριζόντιο άξονα), στα ιστογράμματα καταγράφεται η στατιστική παρουσία κάθε διαστήματος (στον κατακόρυφο άξονα) ως προς την ανηγμένη τονικότητα η οποία αποτυπώνεται στον οριζόντιο άξονα σε cents, ενώ η κυματομορφή αποτυπώνει το δυναμικό εύρος-ένταση του ήχου στον χρόνο.



Εικόνα 3: Μελωδιογράφημα το οποίο δείχνει την πορεία ανάπτυξης του κομματιού σε έναν πλήρη του κύκλο

Τελικός και νευραλγικής σημασίας για την εν λόγω παράδοση σταθμός της τροπικής ανάλυσης είναι η διερεύνηση της τονικότητας και της διαστηματικής σύστασης ενός τέτοιου προφορικού χαρακτήρα ηχογραφήματος. Για την ανάλυση αυτή χρησιμοποιούμε την μέθοδο της εστίασης που περιγράφηκε και στο προαναφερθέν άρθρο ανάλυσης του ψαλτικού ηχογραφήματος.[14] Στο πνεύμα αυτό και με βάση την παρτιτούρα της Εικόνας 1, εστιάζουμε την προσοχή μας στις επαναλαμβανόμενες καταληκτικές φράσεις που ολοκληρώνονται στις κομβικές βαθμίδες της 5ης (Χουσεϊνί-Κε-Mi), της 4ης (Νεβά-Δι-Re) και της 1ης (Ντουγκιά-Πα-La). Για τους λόγους που αναφέραμε και παραπάνω, θεωρούμε ως πρώτη φράση της μελωδικής ανάπτυξης αυτήν του 6ου μέτρου. Εκκινούμε λοιπόν την εστιασμένη ανάλυσή μας από την φρασεολογία με καταλήξεις στην πέμπτη βαθμίδα, ήτοι τα μέτρα 6, 7 και 9 της παρτιτούρας της Εικόνας 1. Το εν λόγω «άνοιγμα» της μελωδικής ανάπτυξης στην πέμπτη βαθμίδα με τετράχορδο Ουσάκ που θεμελιώνεται πάνω σε αυτήν είναι ακόμη ένα στοιχείο που δικαιολογεί την κατάταξη του συγκεκριμένου τραγουδιού στο Μακάμ Χουσεϊνί και τον πλάγιο του α΄ Ήχο. Για την διαστηματική διερεύνηση των κινήσεων αυτών αποσπάστηκαν όλες αυτές οι φράσεις – οι οποίες είναι παραλλαγές του ιδίου βασικού μελωδικού σχήματος – και συρράφτηκαν σε ένα αρχείο με την βοήθεια του λογισμικού Wavelab. Η στατιστική ανάλυση του συραμμένου αυτού αποσπάσματος με το λογισμικό Tarsos παρήγαγε το ιστόγραμμα της Εικόνας 4, στο οποίο ευθυγραμμίστηκε το αριστερό άκρο και τα 0 cents με την 5η βαθμίδα (Χουσεϊνί-Κε-Mi) του συνολικού ηχογραφήματος, ώστε να αναδειχθούν σαφέστερα τα διαστήματα του άνω τετραχόρδου της μελωδικής ανάπτυξης. Η διάχυση των μετρήσεων και οι πολλαπλές κορυφές δείχνουν την πολυπλοκότητα της τονικής διαχείρισης και την ρευστότητα των διαστημάτων στο πλαίσιο λεπτομερών μελωδικών έλξεων και κυματισμών. Παρατηρώντας προσεχτικά το ιστόγραμμα και την περιοχή της 6ης (2ης σε σχέση με την βάση του άνω τετραχόρδου), βλέπουμε να επικρατεί ελαφρά ένα διάστημα που είναι της τάξης του ημιτονίου στα 96 cents με εγγύτερο φυσικό διάστημα το 37/35,[15] παραμένοντας πολύ κοντά στο πυθαγόρειο λείμμα 256/243. Η δεύτερη κορυφή εμφανίζεται στα 136 cents από την βάση του τετραχόρδου, παραπέμποντας σε δύο από τις διασημότερες ουδέτερες δεύτερες, την

[14] Σκούλιος, «Συμβολές στην επιστημονική τεκμηρίωση…», ό.π., σ. 481-495.

[15] Alain Daniélou, *Tableau Comparatif des Intervalles Musicaux*, Institute Français d'Indologie, Pondichéry 1958, σ. 28.

επιμόρια 13/12 και την 27/25.[16] Οι επόμενες δύο κορυφές, στα 108 και 119 cents, ανήκουν στην κατηγορία των αποτομών: η πρώτη παραπέμπει στην δημοφιλέστερη αποτομή της βιβλιογραφίας, την επιμόρια 16/15 (ή εναλλακτικά την 33/31),[17] ενώ η δεύτερη στην επίσης δημοφιλή επιμόρια 15/14.[18] Στο χαμηλότερο άκρο του φάσματος της χαμηλωμένης 6ης εμφανίζεται η κορυφή στα 70 cents, συμπίπτοντας με το δημοφιλές και αναφερόμενο από τον Αβικέννα (Ibn Sina) διάστημα της «εναρμόνιας δίεσης» 25/24.[19] Παρ' ότι αισθητά χαμηλότερα σε στατιστική παρουσία, η περιοχή των ουδέτερων διαστημάτων και ελασσόνων τόνων εμφανίζει διακριτές κορυφές και στις θέσεις 164 και 182 cents: η πρώτη παραπέμπει σαφώς στην δημοφιλέστατη επιμόρια ουδέτερη δεύτερη 11/10,[20] ενώ η δεύτερη συμπίπτει ακριβώς με τον πλέον γνωστό επιμόριο ελάσσονα τόνο 10/9. Τέλος, οι κορυφές στα 195, 221 και 238 cents παραπέμπουν η μεν πρώτη στο 28/25, όντας ταυτόχρονα κοντά στον μείζονα τόνο, ενώ οι άλλες δύο κινούνται στην περιοχή των υπερμειζόνων τόνων (και του διάσημου 8/7 των Αρχύτα, Πτολεμαίου και Safiuddin), παραπέμποντας αντίστοιχα στο 25/22 και το 39/34.[21]

Στην περιοχή της μικρής τρίτης του άνω τετραχόρδου (Γκερντανιγιέ-Νη-Sol) κυριαρχεί σαφώς η δημοφιλέστατη εναρμόνια ελαττωμένη μικρή 3η 7/6[22] που αναφέρεται από τους Αριστόξενο, Πτολεμαίο και Safiuddin, με την ξεκάθαρη κορυφή στα 267 cents. Δίπλα σε αυτήν, μία χαμηλότερη έλξη της με κορυφή στα 259 cents παραπέμπει στα κοντινά 65/56 και 36/31.[23] Σαφή παρουσία έχουν και οι μικρές τρίτες στην περιοχή του τριημιτονίου με κυρίαρχη την κορυφή στα 290 cents, η οποία συμπίπτει με το πολύ εύηχο[24] 13/11 παραμένοντας κοντά στην πυθαγόρεια 32/27. Με αισθητά χαμηλότερη – πλην όμως διακριτή – στατιστική παρουσία εμφανίζεται η κορυφή στα 306 cents συμπίπτοντας με το 37/31.[25]

[16] Πατριαρχική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία εκκλησιαστικής μουσικής*, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1888, σ. 18-19· Σίμων Καράς, *Γένη και διαστήματα στην βυζαντινήν μουσική*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 1970, σ. 10· Δημήτρης Λέκκας, «Η βάση της διαστηματικής», *Tar* 1, 1987, σ. 34· Νίκος Κυπουργός, «Μερικές παρατηρήσεις πάνω στα βασικά διαστήματα της ελληνικής και ανατολικής μουσικής», *Μουσικολογία* 2, 1985, σ. 88· Daniélou, ό.π., σ. 38.

[17] Daniélou, ό.π., σ. 30.

[18] Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, τ. 2, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 309· Μιχαήλ Χατζηαθανασίου, *Οι βάσεις της βυζαντινής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1948, σ. 2· Αβραάμ Ευθυμιάδης, *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Μέλισσα, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 199-200· Γιώργος Λυκούρας, *Πυθαγορική μουσική και Ανατολή*, Συρτός, Αθήνα 1994, σ. 77· Daniélou, ό.π., σ. 34.

[19] Daniélou, ό.π., σ. 20.

[20] Barker, ό.π., σ. 314· Καράς, ό.π., σ. 11 και 22· Σίμων Καράς, *Αρμονικά*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 1989, σ. 14· Λυκούρας, ό.π., σ. 25-26 και 54-57.

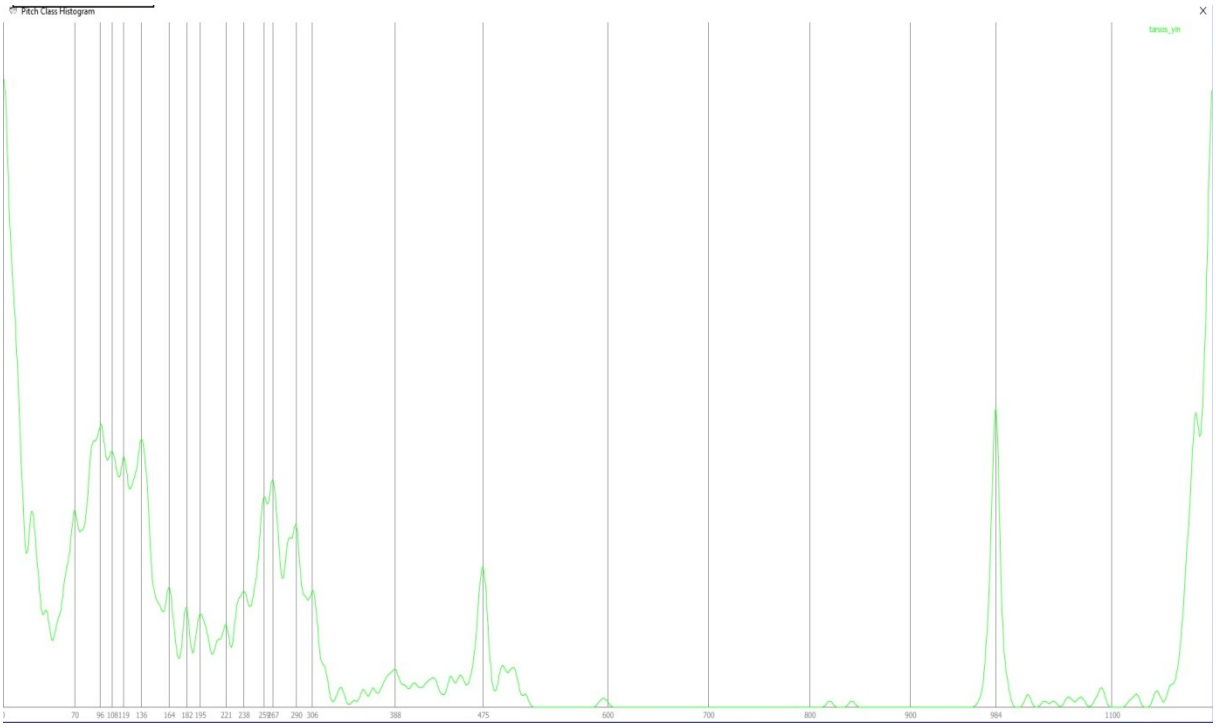
[21] Barker, ό.π., σ. 45 και 349· Daniélou, ό.π., σ. 54-62.

[22] Barker, ό.π., σ. 47 και 309.

[23] Daniélou, ό.π., σ. 70.

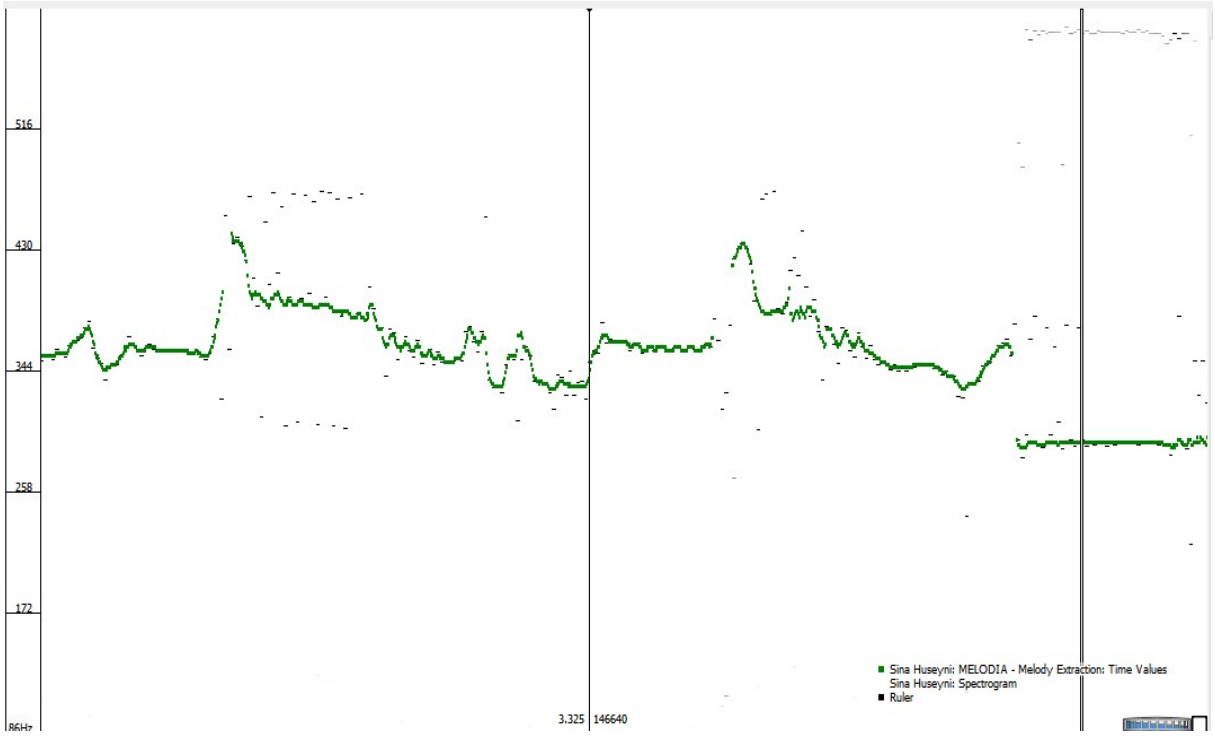
[24] Όπως εξηγήθηκε και σε προγενέστερη δημοσίευση (Μάρκος Σκούλιος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου», στο: *Προφορικότητες, Τετράδιο 3*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007, σ. 39-57), ως πλέον εύηχοι λόγοι επιλέγονται οι επιμόριοι λόγοι μικρών ακεραίων αριθμών – ήτοι της μορφής (ν+1)/ν, με τον ν ακέραιο αριθμό – οι οποίοι εμφανίζονται διαδοχικά στην αρμονική στήλη και, κατά προτίμηση, στους πρώτους 100 αρμονικούς. Ως δεύτερη κατηγορία σε βαθμό ευηχίας προτείνονται οι μη επιμόριοι λόγοι μικρών ακεραίων ή λόγοι που εμφανίζονται πιο ψηλά στην αρμονική στήλη αλλά προκύπτουν ως αλγεβρικά παράγωγα απλούστερων λόγων. Στην επιλογή των πιθανότερων λόγων ανά περίπτωση λήφθηκε υπόψη η σχετική συχνότητα αναφοράς τους σε εξειδικευμένα θεωρητικά κείμενα που αφορούν την αρχαία επιστήμη της διαστηματικής, οφειλόμενη σε ποικίλες μαθηματικές τους ιδιαιτερότητες. Τα παραπάνω κριτήρια ευηχίας έχουν διατυπωθεί από την αρχαιότητα από σημαντικότατους συγγραφείς όπως οι Αρχύτας, Ευκλείδης, Πλάτωνας και Κλαύδιος Πτολεμαίος (Barker, ό.π., σ. 43-44).

[25] Daniélou, ό.π., σ. 76, 78 και 80.

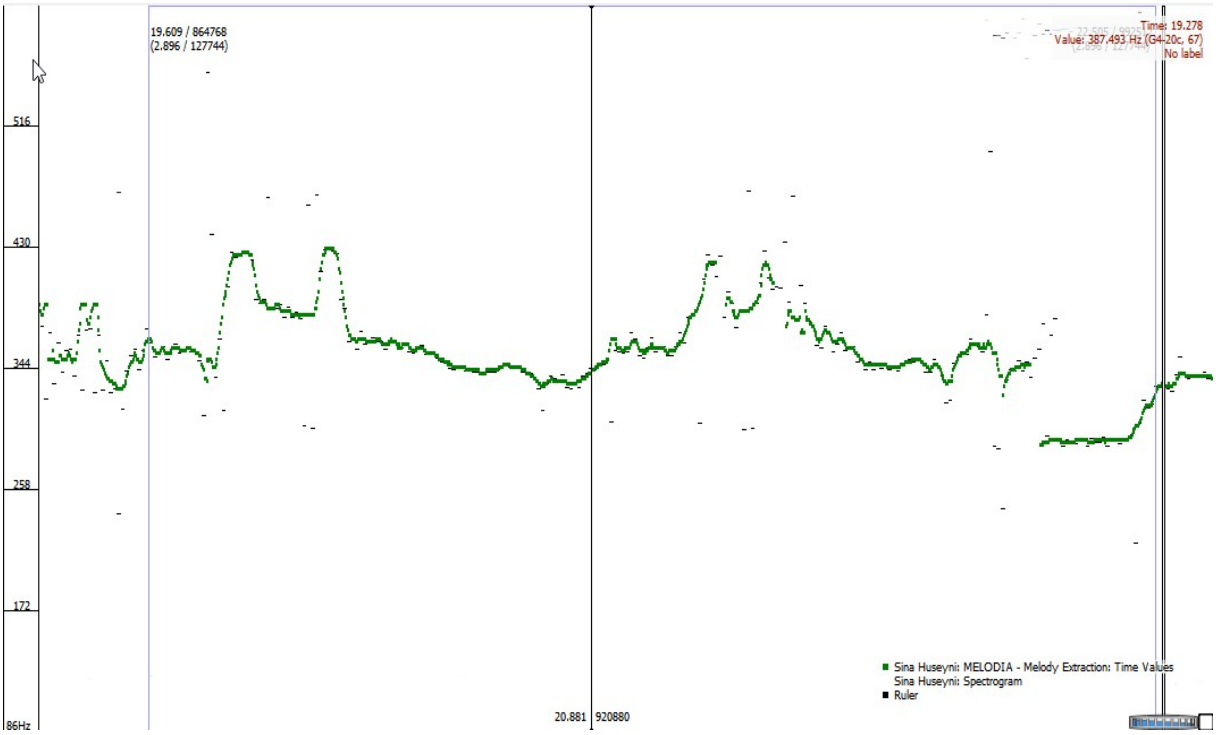


Εικόνα 4: Ιστόγραμμα φράσεων με καταλήξεις στην πέμπτη βαθμίδα (μέτρα 6, 7 και 9 της παρτιτούρας της Εικόνας 1)

Εικόνα 5: Απόσπασμα φράσης του μέτρου 6, οι ερμηνείες του οποίου μελωδιογραφήθηκαν στις Εικόνες 6 και 7



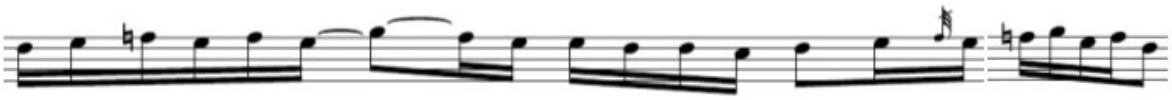
Εικόνα 6: Μελωδιογράφημα της πρώτης εκδοχής της φράσης της Εικόνας 5



Εικόνα 7: Μελωδιογράφημα της δεύτερης εκδοχής της φράσης της Εικόνας 5

Στο πλαίσιο της εν λόγω αποσπασθείσας μελωδικής φράσης, τα μελωδιογραφήματα των Εικόνων 6 και 7 δείχνουν το ακριβές γράφημα της συχνοτικής εξέλιξης της κίνησης του αποσπάσματος της Εικόνας 5 σε δύο διαφορετικά σημεία του ηχογραφήματος. Τα μελωδιογραφήματα αυτά οπτικοποιούν με μεγάλη ακρίβεια την πλαστικότητα της τονικής διαχείρισης, η οποία καλύπτει με glissandi την περιοχή μεταξύ της 7ης και της 5ης, τους κυματισμούς τύπου βιμπράτο καθώς και μελισματικές πρακτικές του τύπου των «πεταστών» και των επερείσεων «çarpma».

Ως επόμενο απόσπασμα εστίασης επιλέχθηκε η επαναλαμβανόμενη φράση κατάληξης στο δεύτερο σημαντικό τονικό κέντρο, αυτό της 4ης (Νεβά-Δι-Re), όπως αυτή φαίνεται στην Εικόνα 8.

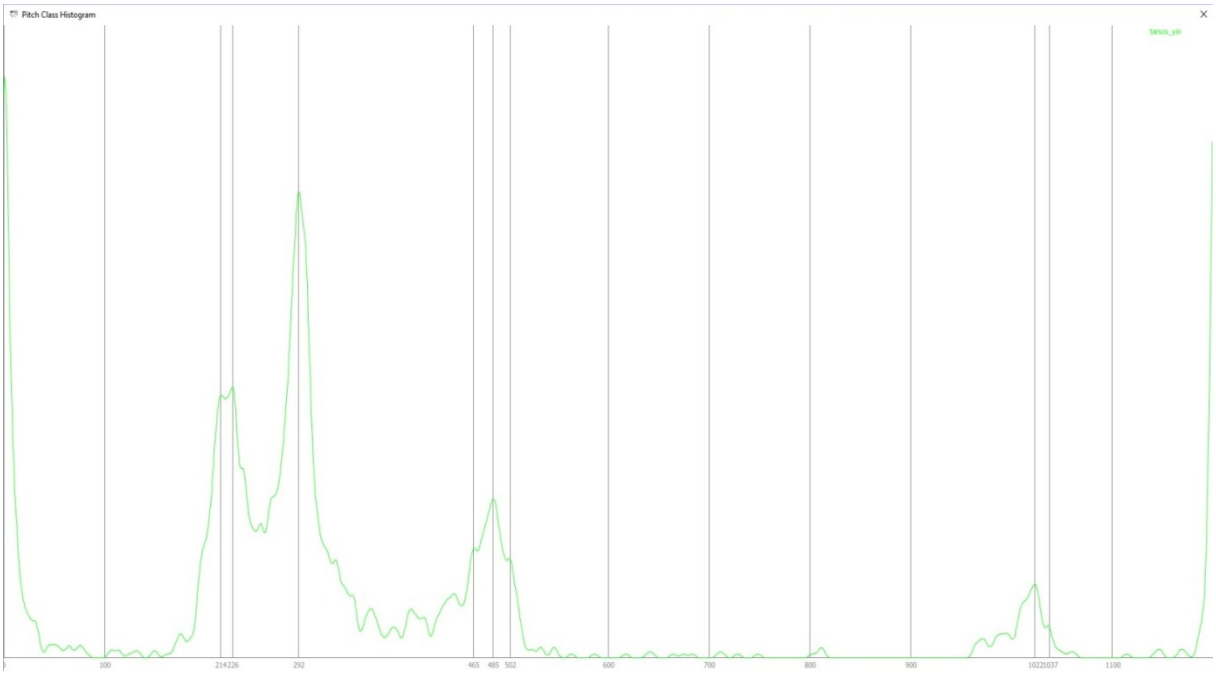


Εικόνα 8: Η επαναλαμβανόμενη φράση κατάληξης στην 4η βαθμίδα (Νεβά-Δι-Re)

Όπως και για την κατάληξη στην 5η, έτσι κι εδώ αποσπάσθηκαν και συρράφτηκαν όλες οι εν λόγω φράσεις με το Wavelab και αναλύθηκαν με το Tarsos. Το εξαχθέν ιστόγραμμα της Εικόνας 9 ανάχθηκε κατά τα γνωστά στην βάση – εντελή κατάληξη των φράσεων, την 4η βαθμίδα (Νεβά-Δι-Re).

Η εν λόγω πολλάκις επαναλαμβανόμενη φράση (η οποία χρησιμοποιείται και ως οργανική ανταπόκριση ανάμεσα στις στροφές του τραγουδιού) εμφανίζει μία έντονη κορυφή στην 2η (5η του συνολικού αναπτύγματος και βαθμίδα Χουσεϊνί-Κε-Mi), η οποία παρουσιάζεται οξυμένη υπό την επήρεια έλξης προς την χαμηλή 3η (6η του συνολικού αναπτύγματος και βαθμίδα Ατζέμ-Ζω-ύφεση-Fa). Οι κορυφές που εμφανίζει η εν λόγω οξυμένη 5η σχηματίζουν υπερμείζονες τόνους από την εντελή κατάληξη της φράσης στην 4η βαθμίδα (Νεβά-Δι-Re) και εντοπίζονται στα 214 και 226 cents: η

κορυφή στα 226, που είναι και η επικρατέστερη, συμπίπτει τονικά με την 49/43,[26] παραπέμποντας όμως σαφώς στον δημοφιλέστερο επιμόριο υπερμείζονα τόνο της βιβλιογραφίας 8/7, ενώ η πρώτη εκ των δύο παραπέμπει στο 43/38, παραμένοντας πλησίον του ευηχότερου 17/15.[27] Εντυπωσιακή είναι η κυριαρχία της χαμηλής 6ης και βαθμίδας Ατζέμ-Ζω-ύφεση-Fa, η οποία εμφανίζεται δεσπόζουσα στην εν λόγω φράση, διατηρώντας ταυτόχρονα μια μεγάλη τονική σταθερότητα με οξεία κορυφή στα 292 cents από την 4η (Νεβά-Δι-Re), διάστημα το οποίο παραπέμπει στην δημοφιλέστατη πυθαγόρεια μικρή 3η 32/27. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εμφανιζόμενη έλξη της 4ης του τετραχόρδου αυτού και 7ης του συνολικού αναπτύγματος βαθμίδας Γκερντανιγιέ-Νη-Sol: η έλξη αυτή κάμπτει το τονικό ύψος της εν λόγω βαθμίδας μέχρι και 35 cents, προτάσσοντας ως κορυφή της το τονικό ύψος των 485 cents.



Εικόνα 9: Ιστόγραμμα της πολλαπλά επαναλαμβανόμενης φράσης της Εικόνας 8

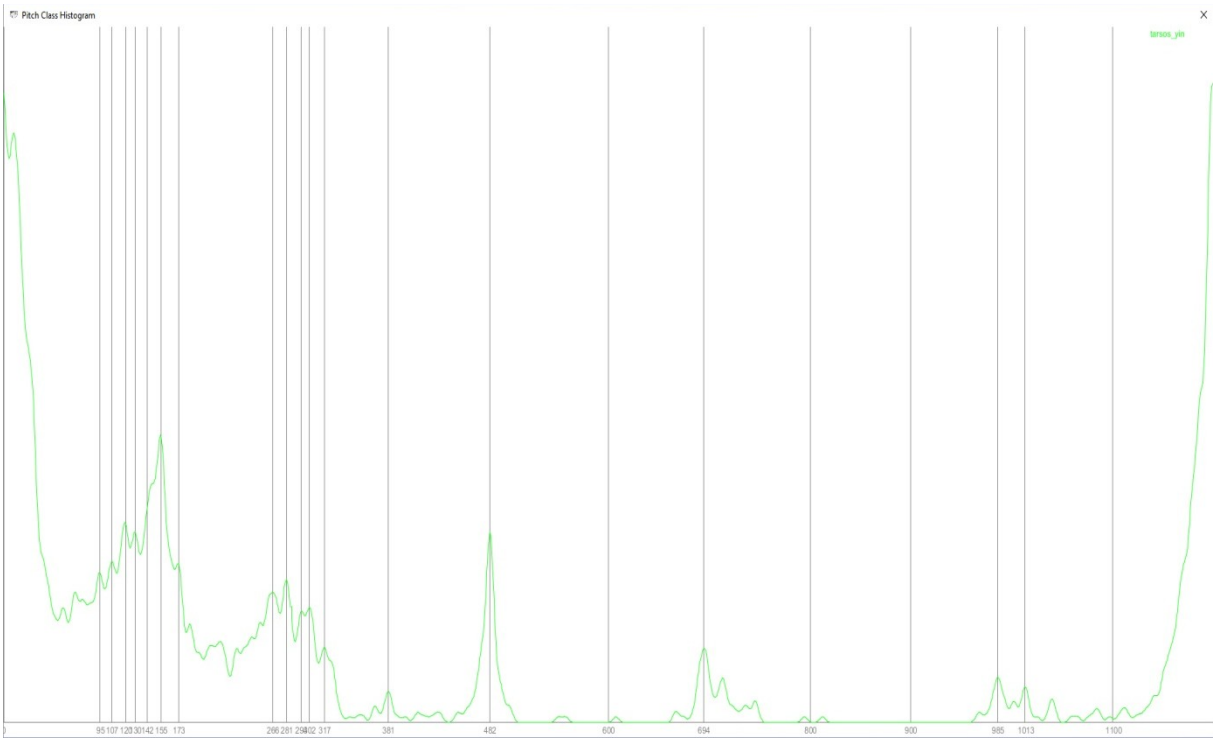
Τρίτη εστιασμένη ανάλυση πραγματοποιήσαμε για την τονική διαχείριση του α΄ πενταχόρδου και την κατάληξη στην βάση του ηχογραφήματος και βαθμίδα Ντουγκιά-Πα-La. Για τον σκοπό αυτόν αποσπάσαμε και συρράψαμε με το Wavelab όλες τις επαναλήψεις των φράσεων που αποτυπώνονται στα μέτρα 4 και 5 της παρτιτούρας της Εικόνας 1. Το παραχθέν ιστόγραμμα της ανάλυσης με το Tarsos αποτυπώνεται στην Εικόνα 10, όπου εύκολα διακρίνουμε ότι οι μετρήσεις για την 2η και την 3η βαθμίδα του τετραχόρδου αυτού εμφανίζουν ευρύτατη διάχυση, καταδεικνύοντας την ελαστικότητα με την οποία ο εν λόγω μουσικός τις διαχειρίζεται.

Αρχίζοντας την ανάλυσή μας από την 2η βαθμίδα, Σεγκιά-Βου-Si♭, παρατηρούμε ότι το εύρος των τονικών θέσεων που αυτή καλύπτει εκτείνεται από τον ελάσσονα τόνο μέχρι την περιοχή του ημιτονίου. Επικρατέστερη αναδεικνύεται η περιοχή μεταξύ 135 και 175 cents, η οποία περιλαμβάνει όλα τα αναφερόμενα από τους μεγάλους αρχαίους θεωρητικούς Αριστόξενο, Δίδυμο, Πτολεμαίο, Αβικέννα (Ibn Sina), Al Farabi, Safiuddin και Παχυμέρη ως κλασικά διαστήματα που ανήκουν στην ουδέτερη περιοχή, όπως τα

[26] Daniélou, ό.π., σ. 60.
[27] Daniélou, ό.π., σ. 58.

επιμόρια 11/10, 12/11, 13/12, 14/13, 15/14, 16/15 ή τα 800/729, 54/49 και 59/54.[28] Πιο συγκεκριμένα, η μέγιστη κορυφή των 155 cents συμπίπτει με το από τον Safiuddin αναφερόμενο 35/32,[29] ενώ παραμένει στην γειτονία του 12/11. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι χαμηλότερες έλξεις που εμφανίζουν κορυφές στα 120 και 130 cents, παραπέμποντας η πρώτη επακριβώς στο επιμόριο 15/14 (Παχυμέρης) και η δεύτερη στα δημοφιλέστατα 27/25 και 14/13.

Ανάλογα ευρύ τονικό φάσμα καλύπτει και η διαχείριση της μικρής 3ης βαθμίδας, Τσαργκιά-Γα-Do. Η μέγιστη κορυφή εντοπίζεται στα 281 cents συμπίπτοντας με το ιδιαίτερα εύηχο 20/17, ενώ η επίσης εξέχουσα κορυφή στα 266 cents συμπίπτει με την σημαντικότατη επιμόρια μικρή 3η 7/6 (Αριστόξενος, Πτολεμαίος, Safiuddin) που συναντήσαμε και παραπάνω. Η κορυφή στα 294 cents συμπίπτει επίσης ακριβώς με την πυθαγόρεια μικρή 3η 32/27, ενώ η γειτονική της στα 302 cents παραπέμπει στα 25/21 και 81/68.[30] Τέλος, η σαφώς μικρότερης σημασίας έλξη στα 317 cents παραπέμπει στο σημαντικό διατονικό διάστημα της αυξημένης μικρής 3ης 6/5.[31]



Εικόνα 10: Ιστόγραμμα όλων των φράσεων κατάληξης στην βάση (μέτρα 4 και 5 της Εικόνας 1)

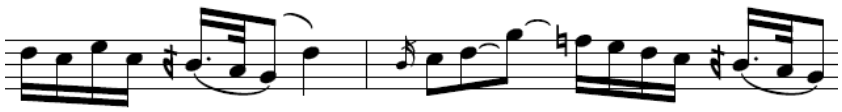
Τέταρτη και τελευταία εστιασμένη τονική διερεύνηση πραγματοποιήσαμε για τις επαναλαμβανόμενες ατελείς καταλήξεις στην υποτονική βαθμίδα Ραστ-νη-sol, όπως αυτές φαίνονται στο απόσπασμα της καταγραφής στην Εικόνα 11.

[28] Barker, ό.π., σ. 308-319 και 348-359· Χρύσανθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Michele Weis, Τεργέστη 1832, σ. 99· Daniélou, ό.π., σ. 36· Καράς, *Γένη και διαστήματα…*, ό.π., σ. 11 και 22· Καράς, *Αρμονικά*, ό.π., σ. 14· Λυκούρας, ό.π., σ. 25-26, 54-57 και 90-101.

[29] Daniélou, ό.π., σ. 44.

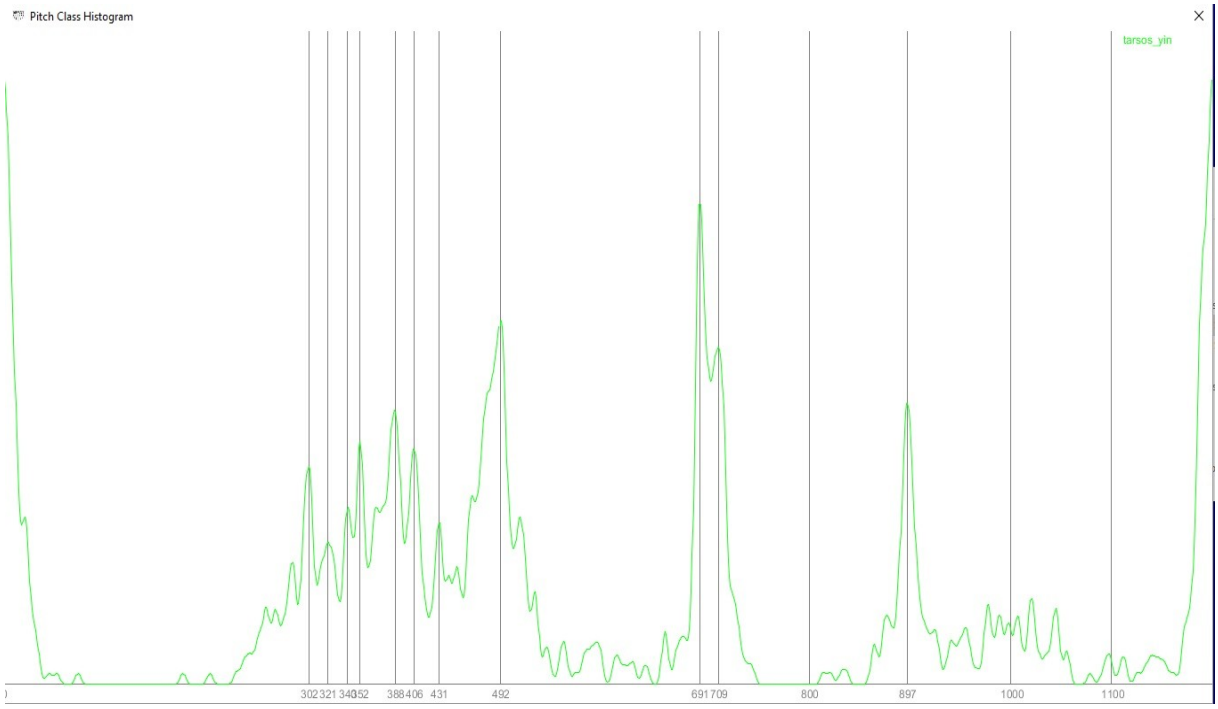
[30] Daniélou, ό.π., σ. 80.

[31] Barker, ό.π., σ. 309.



Εικόνα 11: Η καταληκτική φράση στην υποτονική

Όπως και στις προηγηθείσες περιπτώσεις, αποσπάσαμε και συρράψαμε τις φράσεις αυτές σε ένα αρχείο, το οποίο αναλύσαμε με το Tarsos, ανάγοντας κατά τα γνωστά στο αριστερό άκρο του ιστογράμματος την βάση των εν λόγω φράσεων, τη βαθμίδα Ραστ-νη-sol. Το εξαχθέν ιστόγραμμα της Εικόνας 12 φωτίζει ενδιαφέρουσες πτυχές της διατονικής διαχείρισης των καταλήξεων στην υποτονική ενός τετραχόρδου Ουσάκ, αναδεικνύοντας τις αποχρώσεις ενός πενταχόρδου Ραστ στην προσωρινή αυτή βάση.



Εικόνα 12: Ιστόγραμμα όλων των φράσεων κατάληξης στην υποτονική (βαθμίδα Ραστ-νη-sol)

Στην περίπτωση αυτή, η περιοχή της 3ης και της 2ης, ήτοι των βαθμίδων Σεγκιά-Βου-Si𝄲 και Ντουγκιά-Πα-La αντίστοιχα, εμφανίζει μεγάλο διαστηματικό ενδιαφέρον, αφού η κίνηση Ουσάκ προς την βάση που είδαμε στην προηγούμενη εστιασμένη ανάλυση μετατρέπεται εδώ σε κίνηση Ραστ στην υποτονική, αλλάζοντας εντελώς τις θέσεις των προαναφερθεισών βαθμίδων, όπως φαίνεται στο εν λόγω ιστόγραμμα. Εκκινώντας την ανάλυση από την δεύτερη βαθμίδα εκ των δύο, παρατηρούμε ότι η 2η του προσωρινά σχηματιζόμενου Ραστ εμφανίζεται οξυμένη με επικρατούσα κορυφή αυτή στα 302 cents, η οποία, όπως αναφέραμε και παραπάνω, παραπέμπει στα 25/21 και 81/68. Από το τονικό αυτό ύψος και μέχρι την περιοχή της μείζονος 3ης το αξιοσημείωτο αυτό τονικό εύρος εμφανίζει ποικίλες κορυφές, οι οποίες αναδεικνύουν την χρήση τόσο της μείζονος όσο και της ουδέτερης 3ης στο πλαίσιο της εν λόγω φρασεολογίας. Στην περίπτωση της μείζονος 3ης η επικρατέστερη κορυφή εμφανίζεται στα 388 cents, παραπέμποντας σαφώς στην επικρατέστερη φυσική μείζονα επιμόρια 3η 5/4, ενώ η δεύτερη σε συχνότητα εμφάνισης κορυφή στα 406 cents παραπέμπει στο επίσης σημαντικότατο διάστημα του διτόνου 81/64 (9/8 * 9/8). Αξιοσημείωτη στατιστική παρουσία, ωστόσο, έχει η περιοχή της ουδέτερης 3ης, με εξέχουσες κορυφές στα 352

και 340 cents: η πρώτη δεν είναι άλλη από την διάσημη ουδέτερη 3η του Ζαλζάλ 27/22 (9/8 * 12/11),[32] που είναι και η επικρατέστερη ουδέτερη 3η στον αραβικό κόσμο, ενώ η δεύτερη αποτελεί μία χαμηλωμένη εκδοχή της που παραπέμπει στο 28/23.[33]

Όπως και στην περίπτωση της ανάλυσης του ψαλτικού μέλους στο προαναφερθέν άρθρο, έτσι και εδώ η διεξαχθείσα τονική διερεύνηση και διαστηματική ανάλυση δεν φιλοδοξούσε να εξαντλήσει το ζήτημα της μέτρησης και της καταγραφής της σύνολης διαστηματικής ποικιλότητας που περιλαμβάνει ένα τόσο μελωδικά εκλεπτυσμένο ηχογράφημα όσο η «Σίνα» του Γιώργου Ψάλτη· αποτελεί, ωστόσο, συνέχεια της προσπάθειας τεκμηρίωσης της πολλαπλότητας των εμφανιζόμενων διαστημάτων στα ανατολικογενή πολυτροπικά ιδιώματα.

Συνοψίζοντας, στο παρόν άρθρο παρουσιάστηκε μια μεθοδολογία υπολογιστικής ανάλυσης και τεκμηρίωσης των μετρήσιμων διαστάσεων ηχογραφημάτων ασυγκέραστου, πολυτροπικού και προφορικού χαρακτήρα. Η διεξαχθείσα εδώ διερεύνηση της «Σίνας» του Γιώργου Ψάλτη αρχικά κάλυψε ζητήματα μορφολογίας με την αφαιρετική της καταγραφή, ενώ στην συνέχεια επικεντρώθηκε στο μείζον ζήτημα της πολυδιαστηματικής μελωδικής πολυτροπικότητας και της συμπαρομαρτούσας προφορικής υφολογίας της.

Η επικέντρωση στην διαστηματική και εν γένει τροπική υπολογιστική ανάλυση του υπό διερεύνηση ηχογραφήματος είχε ως πρώτο επίπεδο την ανάλυση-τεκμηρίωση της χρονοκυριαρχίας των χρησιμοποιούμενων βαθμίδων με το συνολικό ιστόγραμμα του ηχογραφήματος (Εικόνα 2). Στο γράφημα αυτό φαίνεται η χρονοκυριαρχία των δεσποζουσών βαθμίδων της 4ης και της 5ης, όπως και η σημαντική χρονοπαρουσία της χαμηλής 6ης και της 7ης. Η παρατήρηση του συνολικού ιστογράμματος τεκμηριώνει επίσης την χρονοκυριαρχία του άνω Ουσάκ τετραχόρδου μεταξύ της 5ης και της 8ης βαθμίδας, στοιχείο το οποίο τεκμηριώνει την κατάταξη του συγκεκριμένου τραγουδιού στο Μακάμ Χουσεϊνί, παρ’ ότι κατά την καθοδική του πορεία ανάπτυξης κάνει κινήσεις στα Μακάμ Μπεγιατί, Ουσάκ και Ραστ. Για την ακριβή τεκμηρίωση της κατεύθυνσης και πορείας ανάπτυξης του υπό ανάλυση τραγουδιού, χρειάστηκε να αποσπάσουμε έναν πλήρη κύκλο couplet-refrain της μελωδικής του ανάπτυξης, εκκινώντας από το 6ο μέτρο και καταλήγοντας στο τέλος του 5ου (FINE), και να εξαγάγουμε το μελωδιογράφημά του (Εικόνα 3). Η παρατήρηση του μελωδιογραφήματος αυτού τεκμηριώνει υπολογιστικά την συνολική κατεύθυνση και πορεία της μελωδικής ανάπτυξης («Σεγίρ»), η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεικτή-καθοδική. Η πλήρης τεκμηρίωση της πορείας ανάπτυξης συμπληρώνεται από την καταγραφή σε παρτιτούρα (Εικόνα 1), όπου σε συνδυασμό με τα ιστογράμματα (Εικόνες 2, 4, 9, 10 και 12) τεκμηριώνονται οι κινήσεις Ουσάκ πάνω στην 5η, Μπουσελίκ, πάνω στην 4η, Ραστ, πάνω στην υποτονική (7η) και Ουσάκ στην βάση.

Η εξαγωγή επιμέρους μελωδιογραφημάτων, όπως αυτά των Εικόνων 6 και 7, δίνει την δυνατότητα λεπτομερούς οπτικοποίησης της ρευστής τονικής διαχείρισης και της ιδιαίτερης υφολογίας ενός τέτοιου ηχογραφήματος. Στην παρούσα εργασία δόθηκε απλώς ένα δείγμα του πώς η εξαγωγή και η μελέτη μελωδιογραφημάτων μπορεί να συνδράμει στην κατανόηση των ελκτικών μηχανισμών και των μελισματικών πρακτικών που έχουν εξέχοντα ρόλο στην ιδιαίτερη μελωδική προφορά τέτοιων ασυγκέραστων και πολυτροπικών παραδόσεων.

Ένα ακόμη επίπεδο στην ανάλυση της τροπικής συμπεριφοράς αποτελεί η ανάλυση φρασεολογικών καταλήξεων. Για την τεκμηρίωσή τους όσον αφορά το υπό διερεύνηση ηχογράφημα χρησιμοποιήθηκε η σημειογραφική καταγραφή της Εικόνας 1, από την οποία ανακύπτουν ως κύριες καταλήξεις πρωτίστως οι εντελείς στην 4η (Νεβά-Δι-Re)

[32] Χρύσανθος, ό.π., σ. 98· Λυκούρας, ό.π., σ. 25 και 91-93· Daniélou, ό.π., σ. 90.
[33] Daniélou, ό.π., σ. 88.

και την 5η (Χουσεϊνί-Κε-Mi) βαθμίδα και η τελική στην 1η (Ντουγκιά-Πα-La), ενώ ως δευτερεύουσες ατελείς καταλήξεις αυτές στην άνω και κάτω 7η, ήτοι στις βαθμίδες Γκερντανιγιέ-Νη-Sol και Ραστ-νη-sol.

Η παρατήρηση της παρτιτούρας της Εικόνας 1 και του συνολικού ιστογράμματος της Εικόνας 2, όπου τεκμηριώνεται η ευρεία διάχυση και, κατά συνέπεια, η τονική ρευστότητα των βαθμίδων 2, 3, 6 και 7, οδήγησε στην εστιασμένη τονική διερεύνηση και διαστηματική ανάλυση τεσσάρων διαφορετικών φρασεολογικών αποσπασμάτων. Συνοψίζοντας τα αποτελέσματα των εστιασμένων αναλύσεων και προκειμένου να αποσαφηνιστούν ζώνες σύγκλισης των στατιστικών μετρήσεων για τα διάφορα χρησιμοποιούμενα διαστήματα, συμπεριλήφθηκε ως αφετηρία το συνολικό ιστόγραμμα του ηχογραφήματος. Παρατηρήθηκε λοιπόν στην Εικόνα 2 ότι επικρατέστερη για το διάστημα 1ης-2ης βαθμίδας είναι η ζώνη των ουδέτερων διαστημάτων μεταξύ 135 και 165 cents, με κυρίαρχες κορυφές στα 143 cents (38/35, 6,29 mc, 8,54 βδ),[34] 152 cents (12/11, 6,65 mc, 9,04 βδ) και 164 cents (11/10, 7,28 mc, 9,9 βδ), ενώ στο επικεντρωμένο ιστόγραμμα για τις καταλήξεις στην βάση (Εικόνα 4) η ίδια κυρίαρχη ουδέτερη περιοχή για την δεύτερη εμφανίζει επικρατέστερη κορυφή στα 155 cents (35/32, 12/11). Η αντίστοιχη ουδέτερη ζώνη για το διάστημα 5ης-6ης βαθμίδας, παρ' ότι δεν είναι η επικρατέστερη για την εν λόγω βαθμίδα, εμφανίζει κορυφές (ιστόγραμμα Εικόνας 10) στα 136 cents (13/12 ή 27/25, 6,12 mc, 8,31 βδ) και 164 cents (11/10, 7,28 mc, 9,9 βδ). Δεύτερη επικρατέστερη ζώνη για τα διαστήματα δεύτερης αναδεικνύεται η περιοχή μεταξύ 108 και 135 cents, όπου στα παραπάνω ιστογράμματα ως κυρίαρχες κορυφές εμφανίζονται οι χαμηλές ουδέτερες δεύτερες στα 126 cents (43/40, 14/13, 5,67 mc, 7,7 βδ) και 130 cents (27/25, 14/13, 5,75 mc, 7,81 βδ), και οι αποτομές στα 120 cents (15/14, 5,28 mc, 7,17 βδ), 119 cents (15/14) και 108 cents (33/31 ή 16/15, 4,78 mc, 6,49 βδ). Τρίτη επικρατέστερη ζώνη είναι αυτή των ελασσόνων τόνων μεταξύ 165 και 185 cents, με εξέχουσες κορυφές στα 173 cents (21/19, 7,65 mc, 10,4 βδ) και 182 cents (10/9, 8,06 mc, 10,94 βδ). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανοδική έλξη στο διάστημα 4ης-5ης, η οποία έχει σαν αποτέλεσμα την όξυνση της 5ης στην επαναλαμβανόμενη φράση που αποτυπώνεται στο ιστόγραμμα της Εικόνας 9. Κυρίαρχη κορυφή για την εν λόγω έλξη είναι αυτή στα 226 cents (49/43, 9,99 mc, 13,57 βδ), η οποία προσεγγίζει τον πασίγνωστο υπερμείζονα τόνο 8/7. Στην ζώνη των ημιτονίων αναδεικνύονται τόσο οι εναρμόνιες υφέσεις, όπως αυτές στα 70 cents (25/24, 3,12 mc, 4,24 βδ) και 76 cents (24/23, 3,25 mc, 4,42 βδ), όσο και τα λείμματα, με κυριότερες κορυφές στα 88 cents (20/19, 3,92 mc, 5,33 βδ) και 94 cents (19/18, 4,13 mc, 5,62 βδ) που παραπέμπουν στο πυθαγόρειο λείμμα 256/243.

Η παραπάνω διαδικασία επαναλήφθηκε για τις μικρές τρίτες μεταξύ 1ης και 3ης, 5ης και 7ης, 4ης και χαμηλής 6ης καθώς και μεταξύ της 7ης και της αυξημένης 2ης (στο χρώμα Ραστ-Σαζκιάρ του τελευταίου αποσπάσματος). Ως επικρατούσες τιμές ανέκυψαν αυτές στα 284 cents (33/28, 12,56 mc, 17,07 βδ), 287 cents (46/39, 12,62 mc, 17,15 βδ), 290 cents (13/11, 12,77 mc, 17,35 βδ), 292 cents (45/38, 12,93 mc, 17,56 βδ) και 294 cents (32/27, 12,99 mc, 17,65 βδ), όλες στην περιοχή της πυθαγόρειας μικρής τρίτης 32/27. Ωστόσο, για τα δύο πρώτα διαστήματα (1ης-3ης και 5ης-7ης) έχουμε σημαντική παρουσία της ελαττωμένης μικρής τρίτης με κορυφές στα 267 cents (7/6, 11,79 mc, 16,01 βδ) 266 cents (7/6) και 259 cents (36/31, 11,43 mc, 15,53 βδ), η συνισταμένη των οποίων προσεγγίζει με μεγάλη ακρίβεια την διάσημη εναρμόνια ελαττωμένη μικρή τρίτη 7/6. Στις παραπάνω κυρίαρχες τρίτες, την πυθαγόρεια μικρή και την εναρμόνια

[34] Στο σημείο αυτό, συνοψίζοντας την διενεργηθείσα υπολογιστική διαστηματική ανάλυση, για κάθε μία από τις επικρατέστερες κορυφές παρατίθενται μαζί με τους πλησιέστερους εύηχους συχνοτικούς λόγους οι αντίστοιχες τιμές σε μερκατωρικά κόμματα (mc) και σε βυζαντινά δωδεκατημόρια (βδ).

ελαττωμένη τρίτη, προστίθεται το τριημιτόνιο με κορυφές στα 306 cents (37/31) και 302 cents (25/21 και 81/68), ενώ μικρή παρουσία έχει και η αυξημένη μικρή τρίτη με κορυφή στα 317 cents, παραπέμποντας στην επίσης διάσημη 6/5 (13,94 mc, 18,94 βδ).

Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το χρώμα Ραστ-Σαζκιάρ του αποσπάσματος με καταλήξεις στην υποτονική, στο οποίο κυριαρχούν οι μείζονες τρίτες με κορυφές στα 388 cents (5/4, 17,06 mc, 23,18 βδ) και 406 cents (81/64, 18,01 mc, 24,47 βδ), σημαντική όμως παρουσία έχουν και οι ελαττωμένες ουδέτερες τρίτες με κορυφές στα 352 cents (27/22, 15,66 mc, 21,27 βδ) και στα 340 cents (28/23, 15,04 mc, 20,43 βδ), η πρώτη εκ των οποίων ταυτίζεται με την περίφημη αραβική 3η του Ζαλζάλ.

Το εδώ αναλυθέν ηχογράφημα αποτελεί μία υψηλής ηχητικής ποιότητας σολιστική ηχογράφηση από τον Γιώργο Ψάλτη, γενικώς αναγνωρισμένο ως κορυφαίο ερμηνευτή ασυγκέραστων και ανατολικογενών ιδιωμάτων. Η παραμετροποίηση της υπό ανάλυση μελωδικής ανάπτυξης συμπεριέλαβε συνολική και εστιασμένη στατιστική διαστηματική διερεύνηση, λεπτομερή υφολογική διερεύνηση, ανάλυση χρονοκυριαρχίας και εντοπισμό δεσποζόντων φθόγγων, καθώς και ανάλυση φρασεολογικών καταλήξεων, με χρήση ιστογραμμάτων, μελωδιογραφημάτων και καταγραφής σε υβριδικό σημειογραφικό σύστημα, δια των οποίων τεκμηριώθηκε η πολυπλοκότητα της τονικής διαχείρισης για την περίπτωση του μαλακού διατονικού γένους, με τις συνεχείς έλξεις και την ρευστότητα των βαθμίδων 2, 3, 6 και 7, η έλξη της 5ης από την 6η, της 6ης από την 4η στο πλαίσιο εναρμόνιων κινήσεων ή της 4ης ως κορυφής φράσεων, όπως και η χρήση αραβικού μέσου στην μελωδική κίνηση σε Ραστ.

Η απόλυτη ακρίβεια στην ταύτιση συχνοτικών λόγων με συγκεκριμένες διαστηματικές μετρήσεις δεν είναι πρακτικά εφικτή για μια σειρά από αιτίες που πηγάζουν από εγγενή χαρακτηριστικά τέτοιων μελωδικών ιδιωμάτων.[35] Ωστόσο, η συνθήκη της παρούσας ηχογράφησης έδωσε με εξαιρετικά μεγάλη ακρίβεια μετρήσεις οι οποίες, λαμβάνοντας υπόψη τα προαναφερθέντα κριτήρια ευηχίας, παραπέμπουν σαφέστατα σε πλείστους δημοφιλείς διαστηματικούς λόγους που αναφέρονται από έλληνες και ανατολικούς θεωρητικούς. Τα αποτελέσματα της παρούσας υπολογιστικής διαστηματικής διερεύνησης τεκμηριώνουν τα τροπικά φαινόμενα της ασυγκέραστης τονικής ρευστότητας και των συμπαρομαρτουσών μελωδικών έλξεων του εν λόγω ιδιώματος, ενώ συνάδουν σε μεγάλο βαθμό και με τα αντίστοιχα της προγενέστερης διερεύνησης του ηχογραφήματος ψαλτικής με τον Παναγιώτη Νεοχωρίτη.

[35] Σκούλιος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος….», ό.π., σ. 52-54.

Μεταπλάθοντας τη μουσική παράδοση σε μουσική παράσταση: Η ομάδα «Ανέβα μήλο – Κατέβα ρόδι» και το παράδειγμα της παράστασης *Η Στρίγγλα* μέσα από τη συλλογική εμπειρία των μελών της

Ζωή Διονυσίου

Εισαγωγή

Η μουσική παράδοση είναι μία έννοια διακαλλιτεχνική και πολυτροπική, που αφορά πολλούς τομείς της μουσικής επιστήμης και τέχνης. Στο παρόν κείμενο εξετάζουμε πώς διασκευάστηκε ένα λαϊκό παραμύθι σε μουσικοθεατρική παράσταση που παρουσιάστηκε από την ομάδα μουσικοπαιδαγωγικών δράσεων του Ιονίου Πανεπιστημίου «Ανέβα μήλο – Κατέβα ρόδι». Η ομάδα αποτελείται από φοιτητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Κέρκυρα και λειτουργεί στο πλαίσιο του τομέα Μουσικής Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Μουσικής, αλλά με μέλη από όλες τις κατευθύνσεις του τμήματος.

Η μελέτη των μουσικών παραδόσεων σε ένα πανεπιστημιακό πλαίσιο συνήθως αφορά στην καταγραφή και μελέτη τοπικών μουσικών παραδόσεων, στη συλλογή και αρχειοθέτηση σχετικού υλικού, στη μελέτη των μουσικών ιδιωμάτων και των μουσικών κοινοτήτων παλαιότερα και σήμερα· επίσης, αφορά στο πώς έγινε η μετάβαση από τη μελέτη των μουσικών πολιτισμών ως μνημείων του παρελθόντος στο πλαίσιο της Λαογραφίας, στη μελέτη των μουσικών κοινοτήτων του σήμερα μέσα από τις επιστήμες της Εθνομουσικολογίας και της Ανθρωπολογίας της Μουσικής. Η κατανόηση της πολυμορφίας και της ευπλαστότητας στην πρόσληψη των μουσικών παραδόσεων μπορεί να βοηθήσει τους νέους να γίνουν συμμέτοχοι, συνερευνητές και συνδημιουργοί τους.

Προκειμένου να ενισχυθεί μια σύγχρονη σχέση των νέων με τις μουσικές παραδόσεις στον χώρο της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης είναι χρήσιμο αυτό να πραγματοποιηθεί σε ένα πλαίσιο κατανόησης των αναγκών του μετανεωτερικού ανθρώπου. Μόνο τότε οι νέοι έχουν τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν τη μουσική αυτή ως εργαλείο για την αισθητική τους καλλιέργεια, την ενίσχυση του ομαδικού βιώματος και τη σχέση τους με κοινωνικά θέματα και προβλήματα της εποχής (Κοκκίδου, 2016)· επίσης, είναι απαραίτητο να αναλύονται τα μουσικά χαρακτηριστικά αλλά και τα κοινωνικά νοήματα του υπό μελέτη μουσικού πολιτισμού. Οι δύο διαστάσεις του μουσικού νοήματος, τα εγγενή (inherent) και τα περιγραφικά ή κοινωνικά νοήματα (delineated meanings), όπως αναλύθηκαν από τη Lucy Green (1988), συνέβαλαν στο να κατανοούμε κάθε μουσικό πολιτισμό ως ένα σύστημα σημείων, όπου μπορούμε να αναλύσουμε τα μουσικά του χαρακτηριστικά καθώς και τα κοινωνικά νοήματα που δημιουργούνται γύρω του. Αυτά τα δύο χαρακτηριστικά συχνά είναι πολύ δύσκολο να διαχωριστούν, καθώς το ένα επηρεάζει το άλλο. Τελικά, το σύνολό τους συνοψίζει την πρόσληψη των μουσικών νοημάτων, τις εμπειρίες και τη σχέση του ανθρώπου με κάθε μουσική (Green, 1988· Green, 1997). Αυτή η θεώρηση των μουσικών παραδόσεων σε μια σύγχρονη διάσταση ήταν πάντα παρούσα στο πρότζεκτ που περιγράφεται παρακάτω.

Η παρούσα εργασία αναφέρεται στο βίωμα των μελών της καλλιτεχνικής φοιτητικής ομάδας μουσικοπαιδαγωγικών δράσεων του Ιονίου Πανεπιστημίου «Ανέβα μήλο – Κατέβα ρόδι» μέσα από τις αφηγήσεις τους. Η μελέτη εστιάζεται στο παράδειγμα της παράστασης *Η Στρίγγλα* (2018-2019) και συγκεκριμένα στο πώς βίωσαν οι φοιτητές τη δημιουργία της παράστασης από τα πρώτα στάδια σύλληψης της ιδέας έως και την ολοκλήρωσή της μέσα από πέντε παραστάσεις κατά το ακαδημαϊκό έτος 2018-2019. Έτσι αναδεικνύεται το πώς μεταφέρθηκαν στοιχεία της μουσικής παράδοσης σε μια μουσική ή μουσικοθεατρική παράσταση.

Η ομάδα: όραμα και στόχοι

Η ομάδα μουσικοπαιδαγωγικών δράσεων «Ανέβα μήλο – Κατέβα ρόδι» δημιουργήθηκε το έτος 2011-2012 από φοιτητές του τομέα Μουσικής Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, υπό τη δική μου παιδαγωγική και καλλιτεχνική καθοδήγηση. Λειτούργησε για οχτώ συνεχή ακαδημαϊκά έτη (από τον Μάρτιο του 2012 έως τον Μάρτιο του 2020), οπότε και σταμάτησε για δύο χρόνια εξαιτίας της πανδημίας Covid-19. Στην ομάδα μπορούσε να ενταχθεί όποιος φοιτητής ή φοιτήτρια επιθυμούσε, χωρίς ακρόαση ή άλλες προϋποθέσεις, εφόσον μπορούσε να ενταχθεί στο πνεύμα της ομάδας. Οι συμμετέχοντες και συμμετέχουσες δεν λάμβαναν βαθμό από τη συμμετοχή τους ή τις παραστάσεις, ούτε πιστωτικές μονάδες ECTS για την απόκτηση του πτυχίου τους. Η ομάδα λειτούργησε σε αυτή την εθελοντική βάση από το 2012 έως το 2020, ως ομάδα εργασίας-υπό-εξέλιξη, με απώτερο στόχο την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής ταυτότητας των φοιτητών-μουσικοπαιδαγωγών.

Εικόνα 1: Η ομάδα μετά από παράσταση στο Πολύτεχνο, Κέρκυρα

Κάθε χρόνο τα μέλη της ομάδας ανανεώνονταν, δηλαδή κάποιοι σταματούσαν, κυρίως λόγω αποφοίτησης, ενώ νέα μέλη έρχονταν. Αυτή η διαδικασία οδήγησε σε μια πιο υπεύθυνη στάση των συμμετεχόντων, καθώς όλα τα μέλη της ομάδας ήταν ενεργά στις αποφάσεις με δημοκρατικές διαδικασίες· επίσης, η ζύμωση νεότερων και

παλαιότερων φοιτητών δημιούργησε μια κουλτούρα άτυπης μάθησης, καθώς το υλικό και το βίωμα εμπειριών από προηγούμενες παραστάσεις μεταφέρονταν πιο εύκολα στα νεότερα μέλη με άτυπες διαδικασίες μαθητείας, μαθαίνοντας από τους συμφοιτητές και τις συμφοιτήτριές τους (Green, 2014).

Στόχος της ομάδας ήταν η προαγωγή της αφήγησης και της λαϊκής μουσικής παράδοσης μέσα από θεματικές παραστάσεις και εργαστήρια που στηρίζονται σε λαϊκά ή παραδοσιακά παραμύθια, τραγούδια, παιχνιδοτράγουδα και δρώμενα. Οι παραστάσεις απευθύνονταν σε νεανικό κοινό και σε ενήλικες, με το υλικό τους να προέρχεται από αρχειακό υλικό, προφορικές μαρτυρίες, εθνομουσικολογική και λαογραφική έρευνα. Τα μέλη της ομάδας κάθε φορά συναποφάσιζαν μέσα από δημοκρατικές διαδικασίες το υλικό, τη θεματική κάθε παράστασης, τις παραστάσεις που θα δίνονταν και ενδεχόμενες συνεργασίες με άλλους φορείς ή ομάδες. Η συντονίστρια πρότεινε, αλλά γίνονταν διεργασίες και συζητήσεις ώσπου η ομάδα να αποφασίσει για όλα σχεδόν τα θέματα κάθε μουσικής παράστασης. Η ομάδα σταμάτησε να λειτουργεί τον Μάρτιο της χρονιάς 2019-2020 λόγω της πανδημίας Covid-19. Από τη χρονιά 2022-2023 έχει επανασυσταθεί με λίγο διαφορετική μορφή.[1] Η παρούσα εισήγηση αναφέρεται στην πρώτη περίοδο, κατά τα έτη 2012-2020.

Σε αυτά τα οκτώ πρώτα χρόνια λειτουργίας της, η ομάδα έχει παρουσιάσει περισσότερες από 60 παραστάσεις σε θέατρα, πλατείες, σχολεία, συνέδρια και άλλες εκδηλώσεις. Παραστάσεις της ομάδας έχουν δοθεί στο Μουσείο Σολωμού στην Κέρκυρα, στη Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κέρκυρας, στο Παράρτημα της Εθνικής Πινακοθήκης στην Κέρκυρα, στην ΕΡΑ Κέρκυρας, στο Μουσείο Ασιατικής Τέχνης, στη Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης (7ο Συνέδριο της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση), στους Παξούς, στην Αμαλιάδα, στην Αρχαία Ολυμπία, στην Παβία (Ελληνική Κοινότητα της Παβίας, Ιταλία), στην Πινακοθήκη Ευάγγελου Αβέρωφ (Μέτσοβο), στα Ιωάννινα, σε δομές φιλοξενίας παιδιών, στη Βιέννη (Ελληνική Εθνική Σχολή Βιέννης, Αυστρία), στο Νομισματικό Μουσείο (Αθήνα), στη Σαντορίνη, στη Διεθνή Πανεπιστημιάδα Φοιτητικού Θεάτρου του ΔΗΠΕΘΕ Σερρών, στο Σχολείο Δεύτερης Ευκαιρίας του Καταστήματος Κράτησης Κέρκυρας και αλλού.

Κάθε παράσταση της ομάδας βασίζεται σε μια συνθετική μορφή μουσικής, λόγου, κίνησης, με στοιχεία λαϊκής αφήγησης και θεατρικής σκηνοθεσίας. Κάποιοι τίτλοι των παραστάσεων που δόθηκαν κατά τη διάρκεια των οκτώ αυτών χρόνων (2012-2020) είναι: *Του νεκρού αδερφού* (2011-2012), *Η Πούλια και ο Αυγερινός* (2012-2013), *Ο ήλιος επαντρεύτηκε και πήρε το φεγγάρι* (2012-2013), *Μουσική παραμυθία στον καιρό της κρίσης* (2012-2013), *Ο Φλεβάρης κι αν φλεβίσει, παραμύθι θ' αρχινήσει* (2013-2014), *Ο φτωχός και η λίρα του* (2014-2015), *Η Μεσόγειος που μας ενώνει* (2015-2016), *Το πουκάμισο του ευτυχισμένου ανθρώπου* (2015-2016), *Υπηρετεῖν και Τραγουδεῖν* (2015-2016), *Καφές και κουλουράκια με παραμύθια και παιχνίδια από την Κέρκυρα* (2015-2016), *Ήλθ' ήλθε χελιδών* (2015-2016), *Χελιδόνι πέταξε* (2015-2016), *Ὅσον ζῇς, φαίνου* (2015-2016), *Μια φορά κι ένα τσουκάλι…* (2016-2017), *Με ένα ρόδι κι ένα μήλο, δυο τραγούδια θα σου στείλω* (2016-2017), *Μήλο-Ρόδι αν κυλήσει, παραμύθι θ' αρχινήσει* (2016-2017), *Το αίνιγμα του πίνακα* (2016-2017), *Μήλο-Ρόδι αν λαλήσει, καλοκαίρι θ' αρχινήσει* (2016-2017), *Το πιο λαμπρό αστέρι ή Μήλο-Ρόδι θε να φέρει* (2017-2018), *Άνθισαν οι αμυγδαλιές στους λόγγους, στα λιβάδια* (2017-2018), *Ένα ρόδι κι ένα μήλο στη Βιέννη θε να στείλω* (2017-2018), *Μήλο-Ρόδι μια αγκαλιά για του κόσμου τα παιδιά*

[1] Από τον Οκτώβριο του 2022 εντάχθηκε ως μάθημα στα Μουσικά Σύνολα του Τμήματος με την ονομασία «Σύνολο για Μουσικοπαιδαγωγούς Ι & ΙΙ» (χειμερινού και εαρινού εξαμήνου), το οποίο προσφέρει τρεις (3) ECTS ανά εξάμηνο.

(2017-2018), *Φθινοπώριασε ξανά, Μήλο-Ρόδι αρχινά* (2018-2019), *Η Μαρίζα των παιδιών και των τραγουδιών* (2017-2018), *Η Στρίγγλα* (2018-2019), *Στο σχολειό με τη Μαρίζα* (2019-2020) κ.ά.

Εικόνες 2-4: Δείγματα από τρεις αφίσες προηγούμενων παραστάσεων της ομάδας

Κατά καιρούς, σημαντική ήταν η παρουσία κάποιων συνεργατών που εμπλούτισαν τα υλικά και τα μέσα μας, όπως τα σεμινάρια αφήγησης παραμυθιών με την Αναστασία Μπούρμπου το 2012 και τη Μάγδα Κοσσίδα το 2017, το σεμινάριο με τη Μαρίζα Κωχ το 2018 και η σκηνοθετική βοήθεια της Αλεξάνδρας Παγιατάκη το 2019 στην παράσταση που θα εστιάσουμε την προσοχή μας αμέσως μετά.

Η προσέγγιση: εφαρμοσμένη εθνομουσικολογία με μουσικοπαιδαγωγική στόχευση

Αφορμή για τη δημιουργία της ομάδας ήταν η διαπίστωση ότι οι φοιτητές της κατεύθυνσης Μουσικών Επιστημών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών δεν είχαν αρκετές ευκαιρίες συμμετοχής σε μουσικές και καλλιτεχνικές παραστάσεις, ώστε να αναπτύξουν την καλλιτεχνική τους έκφραση. Ως συντονίστρια καθηγήτρια ήθελα να βοηθήσω τους φοιτητές να καλλιεργήσουν μια πολυτροπική διακαλλιτεχνική έκφραση με ό,τι μέσα μπορούσε ο καθένας (τραγούδι, εκτέλεση οργάνων, αφήγηση, θεατρική έκφραση, χορό κ.λπ.). Έτσι, διαλέξαμε παραμύθια, τραγούδια και παιχνίδια από προφορικές λαϊκές παραδόσεις με μια σύγχρονη ματιά, δηλαδή με τρόπο που να τους αφορά. Ήταν μία ομάδα εργασίας-υπό-εξέλιξη που αποτελεί ένα παράδειγμα εφαρμοσμένης εθνομουσικολογικής έρευνας με μουσικοπαιδαγωγική στόχευση.

Ο όρος «εφαρμοσμένη εθνομουσικολογία» επισημοποιήθηκε το 1998, όταν ιδρύθηκε η ομώνυμη ομάδα εργασίας της Ένωσης για την Εθνομουσικολογία / Society for Ethnomusicology, USA (Harrison, 2016). Η Ομάδα Εφαρμοσμένης Εθνομουσικολογίας υποστήριξε τη χρήση της μουσικής σε ποικίλα πλαίσια, ακαδημαϊκά και άλλα, συμπεριλαμβάνοντας την εκπαίδευση, την πολιτιστική πολιτική, την επίλυση συγκρούσεων, την ιατρική, τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό και την κοινοτική μουσική (Society for Ethnomusicology, 1997-2022). Σύμφωνα με τον Titon (2015), το πεδίο της εφαρμοσμένης εθνομουσικολογίας θέτει την επιστήμη, τη γνώση και την κατανόηση της εθνομουσικολογίας σε πρακτική χρήση μέσα από τρεις – κυρίως – κατευθύνσεις, ενώ αφορά δράσεις και παρεμβάσεις που είναι μουσικοκεντρικές και ανθρωποκεντρικές, επιδιώκουν να έχουν θετική επίδραση στην κοινότητα και βασίζονται σε συνεργατικές

δυνάμεις του ευρύτερου χώρου της εθνομουσικολογίας. Οι δράσεις αυτές κατευθύνονται από τις έννοιες της κοινωνικής ευθύνης, των ανθρώπινων δικαιωμάτων, της πολιτισμικής και μουσικής ισότητας.

Ο Titon (2015) αναφέρει τέσσερις κύριες κατευθύνσεις της εφαρμοσμένης εθνομουσικολογίας: α) δράσεις που προάγουν την παραδοσιακή μουσική, τον παραδοσιακό χορό και άλλες μορφές πολιτισμικής έκφρασης, αποβλέποντας στο να ωφεληθούν καλλιτέχνες, παραδόσεις και κοινότητες· β) δράσεις που προασπίζουν και προωθούν μια μουσική παράδοση ή κοινότητα· γ) εκπαιδευτικές δράσεις που στοχεύουν στη διδασκαλία, τη μάθηση και τη διάδοση μουσικών παραδόσεων· και δ) δράσεις που στοχεύουν στην ειρήνη και στην αποδυνάμωση κάθε είδους συγκρούσεων (Titon, 2015: 4-6).

Για τις δικές μας ανάγκες, η στόχευση της εφαρμοσμένης εθνομουσικολογίας μέσα από την ομάδα είναι παιδαγωγική, δηλαδή η τρίτη από τις τέσσερις κατευθύνσεις που αναλύει ο Titon (2015), για δύο κυρίως λόγους: αφενός, διότι η ομάδα επιδιώκει να παραδώσει στο κοινό λαϊκά παραμύθια, τραγούδια και παιχνίδια μέσα από επιτελεστικές πρακτικές και, αφετέρου, επειδή ως φοιτητικό σύνολο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών επιδιώκει τη διδασκαλία και μάθηση και την αξιοποίηση λαϊκού μουσικού και λαογραφικού υλικού με δημιουργικούς τρόπους.

Εικόνες 5-6: Εικόνες από παραστάσεις της ομάδας με διαδραστικές δραστηριότητες με στόχο τη συμμετοχή του κοινού (παράρτημα της Εθνικής Πινακοθήκης στην Κέρκυρα, 23 Φεβρουαρίου 2014), Μουσείο Ασιατικής Τέχνης (27 Μαρτίου 2016)

Το έργο: η δημιουργία της μουσικοθεατρικής παράστασης *Η Στρίγγλα*

Η πρώτη συνάντηση του έτους 2018-2019 ξεκίνησε με συζήτηση της ομάδας για θέματα που ενδιέφεραν τα μέλη της να ασχοληθούν καλλιτεχνικά. Ανάμεσα στα θέματα που αναφέρθηκαν ήταν η προσφυγιά, η ξενιτιά, η μη αποδοχή του άλλου κ.λπ. Ψάξαμε και αφηγηθήκαμε διάφορα παραμύθια, αλλά το παραμύθι *Η Στρίγγλα* μάς κέρδισε εύκολα. Είχαμε ήδη εντοπίσει το λαϊκό παραμύθι *Η Στρίγγλα* (με προέλευση από την Κωνσταντινούπολη) από τη χρονιά 2017-2018 και το είχαμε αφηγηθεί σε μία παράσταση το 2018, αλλά τον Οκτώβριο του 2018 γεννήθηκε η ιδέα να χτίσουμε μια ολόκληρη παράσταση πάνω στο παραμύθι αυτό. Βασική μας αρχή ήταν το θέμα του υλικού που επιλέγαμε να φαίνεται χρήσιμο και επίκαιρο στα μέλη της ομάδας.

Λίγα λόγια για την ιστορία, μέσα από δύο παραλλαγές (Λαμπρέλλη, 2011· Βαρβούνης, 2007: 32-35). Σε ένα ευκατάστατο βασίλειο ζούσε κάποτε το βασιλικό ζεύγος που είχε τρεις γιους, αλλά και δύο μεγάλους καημούς: ο πρώτος καημός τους ήταν που δεν είχαν μια κόρη και ο δεύτερος ότι ένα θηρίο είχε φωλιάσει στο παλάτι και κάθε χρόνο έτρωγε τα τρία χρυσά μήλα που έφτιαχνε η μαγική μηλιά. Κανένας φρουρός δεν κατάφερε να εξοντώσει το θηρίο, μέχρι που δοκίμασαν τα τρία παλικάρια του βασιλιά: ο πρώτος και ο δεύτερος γιος γύρισαν άπραγοι, αλλά ο τρίτος, ο Γιαννάκης,

κατάφερε να το εξοντώσει. Μετά από λίγο καιρό γεννήθηκε η μοναχοθυγατέρα τους. Το νεογέννητο μωρό, η βασιλοπούλα, κάθε βράδυ μεταμορφωνόταν σε στρίγγλα και εξόντωνε ένα-ένα τα βασιλικά άλογα· αλλά δεν το αντιλαμβανόταν κανένας από τους οικείους της. Ο Γιαννάκης, που έχει ήδη αποδειχθεί ο πιο άξιος γιος στο παλάτι, είναι ο μόνος που διακρίνει εγκαίρως το κακό μέσα στην ίδια του την αδερφή· φανερώνει την αλήθεια και προτείνει να τη διώξουν. Αλλά η αλήθεια είναι οδυνηρή, πικρή. Η βασιλική οικογένεια και το παλάτι δεν πείθονται από όσα προορατικά τους φανερώνει. Ο Γιαννάκης χλευάζεται, διώχνεται από την πολιτεία και περιπλανάται στην ξενιτιά, σε βουνά, πολιτείες και άγνωστα μέρη. Εκεί ανδρώνεται, ανακαλύπτει τη δύναμή του. Μετά από καιρό αποφασίζει να γυρίσει στην πολιτεία του, που τη βρίσκει έρημη και κατεστραμμένη· δεν υπάρχει κανένα ίχνος ζωής, παρά μόνο η μεγαλωμένη πια αδερφή του, η Στρίγγλα. Ο Γιαννάκης δίνει εκεί μάχη σώμα με σώμα με το κακό, μέχρι που καταφέρνει να το εξοντώσει. Ο ήρωας γίνεται αρχηγός, δουλεύει, συγκεντρώνει τον κόσμο που είχε φύγει και η πολιτεία ξαναγίνεται σαν πρώτα. Ο ήρωας του παραμυθιού ολοκληρώνεται μόνο όταν υπακούσει στην εσωτερική του φωνή, όταν ανακαλύψει τον ήρωα μέσα του και πιστέψει στην αλήθειά του, όταν ανασύρει τη λιονταρίσια του δύναμη και πιστέψει στον εαυτό του.

Εικόνα 7: Εικόνα από πρόβα της ομάδας στον προαύλιο χώρο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών στο Παλαιό Φρούριο

Η Στρίγγλα στη λαϊκή παράδοση συμβολίζει το κακό στοιχείο, το αποτρόπαιο, που μπορεί να είναι γύρω μας, δίπλα μας, ακόμα και μέσα μας ή μέσα στο σπίτι μας· αν το αφήσουμε υπομονετικά να συνυπάρχει δίπλα μας, το κακό γιγαντώνεται και κινδυνεύει να εξοντώσει τα πάντα. Είναι ένα παραμύθι που μιλά για τη διάκριση του κακού, την αντιμετώπισή του και τον προσωπικό δρόμο του καθενός. Ο δρόμος προς την ενηλικίωση απαιτεί να βαδίσει ο καθένας τον δρόμο της ερημιάς μόνος του, έναν δρόμο που συνήθως κρύβει πολλά εμπόδια. Πρόκειται για ένα «μαγικό» παραμύθι της προφορικής παράδοσης. Τα μαγικά παραμύθια έχουν στοιχεία από αρχαίους μύθους, αναφέρονται σε υπερφυσικές, δηλαδή παράλογες υποθέσεις, συχνά με μαγικά, μη ρεαλιστικά στοιχεία.

Πρόκειται για είδος παραμυθιών αντίστοιχο με τις παραλογές στο δημοτικό τραγούδι: έχουν δραματικό περιεχόμενο και αφηγηματικά στοιχεία, δηλαδή αφηγούνται μία ολοκληρωμένη πράξη, τις πιο σπουδαίες πράξεις που καθορίζουν όλη τη ζωή των ανθρώπων, όπως η αρχαία τραγωδία, και συχνά λειτουργούν αυτοαναφορικά ως πρότυπα μίμησης ή αποφυγής για τους ακροατές (Λουκάτος, 1978). Η παρουσίαση του παραμυθιού σε μουσικοθεατρική παράσταση αναδεικνύει την τέχνη της αφήγησης, όπου αφηγητής και κοινό συνδημιουργούν την ιστορία σε μια κατάλληλη συναισθηματική ατμόσφαιρα (Τσιλιμένη, 2007).

Επεξεργαστήκαμε και συζητήσαμε το κείμενο (αναλύοντας εννοιολογικά και μορφολογικά του στοιχεία), βρήκαμε τραγούδια που θα ταίριαζαν σε διάφορα σημεία της ιστορίας, μετατρέψαμε κάποια σημεία της αφήγησης σε αφηγηματικούς ρόλους και το φθινόπωρο ξεκίνησαν οι πρόβες.

Με συνεργατικές διαδικασίες, μετά από ακροάσεις, δοκιμές και αυτοσχεδιασμούς, επιλέχθηκαν και εντάχθηκαν στην παράσταση τα παρακάτω δέκα τραγούδια:

α) *Santu Paulo*: Τραγούδι από την Κάτω Ιταλία (Γκρίκο), από περιοχή του Τάραντα της Απουλίας, που αναφέρεται στο τσίμπημα της αράχνης ταραντούλας. Το συγκεκριμένο τραγούδι ήταν ένα μέσο μουσικού εξορκισμού που βοηθούσε τις τσιμπημένες από την αράχνη γυναίκες να ξεπεράσουν την κατάθλιψη, τις υστερίες και τις φοβίες τους.

β) *Έλα, έλα, έλα του*: Ταχτάρισμα Ικαρίας. Ταχταρίσματα είναι τα τραγούδια που απευθύνονται στο μωρό με σκοπό να το ενεργοποιήσουν, να δημιουργήσουν ένα παιγνιώδες μουσικό επεισόδιο ανάμεσα στο μωρό και τον γονιό ή αγαπημένο του πρόσωπο.

γ) *Λεϊλαλούμ*: Παραδοσιακός χορός του Πάσχα, αποκλειστικά γυναικείος, που συνοδευόταν από το ομώνυμο τραγούδι· χορευόταν μετά τη Λειτουργία της Αγάπης μέχρι και της Αναλήψεως. Η πρωτοχορεύτρια, πριν οδηγήσει τον κύκλο, έπρεπε να πάρει το «δικαίωμα», την ευχή από τη μητέρα της. Ο χορός αυτός χορεύεται και τραγουδιέται ακόμη από τους πρόσφυγες της περιφέρειας Γκέλβερι της βορειοδυτικής Καππαδοκίας, που έχουν εγκατασταθεί κυρίως στη Νέα Καρβάλη Καβάλας.

δ) *Ύπνε που παίρνεις τα παιδιά*: Παραδοσιακό νανούρισμα Μικράς Ασίας, σε χορωδιακή επεξεργασία του Χρήστου Σαμαρά.

ε) *Με γελάσανε τα πουλιά*: Παραλλαγή από την Ορεστιάδα Έβρου (από καταγραφή της Δόμνας Σαμίου). Το τραγούδι αυτό απαντά με το ίδιο σχεδόν κείμενο σε διάφορες μελωδικές και ρυθμικές παραλλαγές.

ς) *Ξενιτεμένο μου πουλί*: Παραδοσιακό τραγούδι Ηπείρου, της επαρχίας Πωγωνίου, που συνοδεύεται από χορό συρτό στα τρία. Τα τραγούδια της ξενιτιάς, δυνατά σαν μοιρολόγια, τραγουδιούνταν από την οικογένεια που είχε ξενιτεμένο σε κάθε περίσταση, ως ένας διαρκής φόρος τιμής σε αυτόν.

ζ) *Η ξενιτιά του έρωτα* (*Πάνω στου Κύκκου τα βουνά*): Τραγούδι σε στίχους και μουσική του Γιώργου Καλογήρου.

η) *Γιάννη μου το μαντήλι σου*: Παραδοσιακό τραγούδι Ηπείρου, της ξενιτειάς, και χαρακτηριστικός χορός της επαρχίας Πωγωνίου (Πωγωνίσιος ή συρτός στα δύο).

θ) *Κάτω στον Άη-Γιώργη*: Παραδοσιακό τραγούδι της Κέρκυρας (περιοχή Λευκίμμης), από τα παλαιότερα της κερκυραϊκής παράδοσης. Πρόκειται για τραγούδι του ακριτικού κύκλου, που αναφέρεται στα κατορθώματα των Ακριτών φυλάκων της Αυτοκρατορίας στα ανατολικά σύνορα κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο· πιθανόν να αναφέρεται στον γιο του φημισμένου Ακρίτα Ανδρόνικου, του οποίου ο άδικος θάνατος από τους Τούρκους έγινε θρύλος που τραγουδήθηκε από τον Πόντο έως την Κέρκυρα. Χαρμολύπη το συναίσθημα του τραγουδιού, χαρμολύπη και η επίγευση του παραμυθιού.

ι) *Καληνύφτα*: Τραγούδι της δουλειάς από την Κάτω Ιταλία.

Σε επιλεγμένα σημεία του κειμένου δημιουργήσαμε κατάλληλα ηχοτοπία, που άλλοτε ενδυναμώνουν το μήνυμα της αφήγησης, άλλοτε μιλούν από την πλευρά του κοινού, ως χορός στην αρχαία τραγωδία, και άλλοτε συντονίζονται και αναδύουν την ψυχική κατάσταση του ήρωα, όπως τα παρακάτω ηχοτοπία, με χρήση φωνής και φωνητικών ήχων, σωματικών κρουστών και αυτοσχεδιασμών με μουσικά όργανα (μπεντίρ, οκαρίνα, κιθάρα, ακορντεόν, περσικό σαντούρι με δοξάρι):

α) ταχταρίσματα του μωρού,
β) ηχοτοπίο του θεριού που κλέβει τα μαγικά μήλα – στρατός και τρία αδέρφια,
γ) ηχοτοπίο της Στρίγγλας που κατασπαράζει τα άλογα – τρία αδέρφια,
δ) χορός που αντιτίθεται στον Γιαννάκη και ο διωγμός του,
ε) η περιπλάνηση του Γιαννάκη στα βουνά και σε ερημιές,
ς) η σκηνή του Γιαννάκη με τα λιοντάρια – ο Γιάννης ανδρώνεται,
ζ) η Στρίγγλα τροχίζει τα δόντια της.

Καθώς ξεκίνησαν οι πρόβες, αναπτύξαμε τις σκηνοθετικές σημειώσεις, ώσπου στη μέση της χρονιάς ζητήσαμε συνεργασία από μία σκηνοθέτη και ηθοποιό του ΔΗΠΕΘΕ Κέρκυρας, την Αλεξάνδρα Παγιατάκη. Η σκηνοθέτης σεβάστηκε τη δουλειά που είχε ήδη γίνει, καθώς και το στοιχείο της προφορικότητας, των μουσικών επιλογών και των αυτοσχεδιασμών, που θέλαμε να είναι κυρίαρχα σε κάθε μέσο μεταφοράς νοήματος. Τη χρονιά 2018-2019, και συγκεκριμένα τους μήνες Μάρτιο, Απρίλιο και Μάιο του 2019, δόθηκαν πέντε παραστάσεις: τέσσερις στην Κέρκυρα (Ιόνιος Ακαδημία, 17 Μαρτίου 2019· Σχολείο Δεύτερης Ευκαιρίας του Καταστήματος Κράτησης Κέρκυρας, 29 Μαρτίου 2019· Πολύτεχνο, 4 Απριλίου 2019· Πλατεία Αγίας Ελένης, 17 Μαΐου 2019) και μία στις Σέρρες (Πανεπιστημιάδα Φοιτητικού Θεάτρου, ΔΗΠΕΘΕ Σερρών, 24 Μαΐου 2019). Στις παραστάσεις συμμετείχαν συνολικά 20 φοιτητές και φοιτήτριες (5 άντρες και 15 γυναίκες).[2]

Εικόνα 8: Η αφίσα της παράστασης για την τελευταία παράσταση στο ΔΗΠΕΘΕ Σερρών (Πανεπιστημιάδα Φοιτητικού Θεάτρου)

[2] Η βιντεοσκόπηση της παράστασης στην Πλατεία Αγίας Ελένης στην Κέρκυρα (17 Μαΐου 2019) βρίσκεται αναρτημένη στη διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=WmHaQDBVH00&t=129s&ab_channel=AnevaMilo-KatevaRodi.

Εικόνα 9: Στιγμιότυπο από την παράσταση της ομάδας στην Πλατεία Αγίας Ελένης, Κέρκυρα, 17 Μαΐου 2019

Η παράσταση: με αφορμή την αφήγηση

Κατά τη μελέτη και τον σχολιασμό του παραμυθιού εστιάσαμε την προσοχή μας σε συμβολισμούς της λαϊκής παράδοσης, δομικά αφηγηματικά και ρυθμικομελωδικά στοιχεία· μιλήσαμε για τον προφορικό, απέριττο και συνοπτικό λόγο του λαϊκού παραμυθιού, την τέχνη της αφήγησης με στόχο ο αφηγητής να μεταφέρει τη δική του αλήθεια μέσα από το αφήγημα στο κοινό ακριβώς τη στιγμή της αφήγησης· δώσαμε έμφαση στη δομή των τραγουδιών και του παραμυθιού, στη διερεύνηση της πολυτροπικής έκφρασης (σώμα, βλέμμα, λόγος, κίνηση, θέση στον χώρο) και στη διεύρυνση της ταυτότητας του μουσικοπαιδαγωγού σε σχέση με τις τέχνες (Tremblay-Beaton, 2015). Η προσέγγιση της αφήγησης δεν ήταν αυτή του λαϊκού αφηγητή, αλλά μια πιο «έντεχνη αφήγηση» ή «νέο-αφήγηση», με πολλά στοιχεία μουσικά σε ένα γενικότερο κλίμα επικοινωνίας με το κοινό (Τσιλιμένη, 2007).

Μέσα από το πρίσμα μιας διακαλλιτεχνικής παράστασης, συνδυάσαμε την αφήγηση, τη μουσική, τον χορό, την κίνηση, τα τραγούδια με στοιχεία θεατρικότητας, κατανόησης της στάσης του σώματος και των θέσεων όλων στη σκηνή. Ερμηνεύουμε τη διακαλλιτεχνικότητα ως τη δυνατότητα μεταφοράς εννοιών από μία τέχνη σε άλλη (Διονυσίου κ.ά., 2022)· για παράδειγμα, οι έννοιες του ξένου, του αποδιωγμένου, της περιπλάνησης, της πάλης του καλού με το κακό, της επιστροφή στην πατρίδα κ.λπ. επιδιώξαμε να είναι εμφανείς, με όλα τα δυνατά μέσα, στον λόγο, στην κίνηση, στο τραγούδι, στα ηχοτοπία που δημιουργήσαμε, στο σώμα, στο βλέμμα και στη φωνή.

Επιδιώξαμε κάθε παράσταση να αποφεύγει τα έντονα στοιχεία θεατρικότητας, αλλά να στρέφεται προς μια απλή και άμεση αφήγηση παραμυθιού, με τη δύναμη του προφορικού λόγου και την αυτοσχεδιαστική δύναμη της μουσικής να υπερισχύουν. Η σχέση με το κοινό, καθώς και οι σχέσεις των μελών της ομάδας κατά τη διάρκεια της παράστασης, ήταν το ζητούμενο. Το πέρασμα από την επιτέλεση στην παράσταση συνοψίζει την προσέγγιση της εφαρμοσμένης εθνομουσικολογίας που έχει υιοθετήσει η ομάδα.

Η παράσταση ή επιτέλεση, σύμφωνα με τον Πούχνερ (2011), συνδυάζει την κοινωνική πραγματικότητα με τη θεατρικότητα, προϋποθέτει την ενσώματη παρουσία και τη διάδραση των συμμετεχόντων, και σχετίζεται με την κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας (Λαλιώτη, 2012). Ο Schechner (2011) αναφέρει ότι κάθε επιτέλεση αποτελείται από κομμάτια αποκαταστημένης συμπεριφοράς, αλλά με μοναδικό τρόπο

κάθε φορά. Η μοναδικότητα της επιτέλεσης έγκειται όχι στα χαρακτηριστικά ή την ερμηνεία του δρώμενου που επιτελείται, αλλά στη διαδραστικότητά του με το εκάστοτε κοινό: αυτή η διαδραστικότητα κάνει κάθε επιτέλεση μοναδική και διαφορετική. Ο Schechner (2011) όρισε τουλάχιστον οχτώ είδη επιτέλεσης, όλα εμπνευσμένα από την καθημερινή ζωή (κοινωνικοποίηση, τέχνη, παιχνίδι κ.λπ.) με στόχο τη διασκέδαση, την ψυχαγωγία ή την επικοινωνία. Ο Victor Turner (1982), εξερευνώντας τα όρια μεταξύ επιτέλεσης και παράστασης, υποστήριξε ότι η επιτέλεση μπορεί να μεταφερθεί σε παράσταση, δηλαδή ότι μπορούμε να περάσουμε από το κοινωνικό δράμα της επιτέλεσης στο αισθητικό δράμα της παράστασης. Η επιτέλεση είναι το είδος της αναπαράστασης που εμπεριέχει την πραγματικότητα, αναφέρεται στο ζωντανό σώμα, στο εδώ και τώρα. Έτσι η επιτέλεση ολοκληρώνεται μέσα από την εξαφάνισή της: μόλις η παράσταση τελειώσει, δεν υπάρχει, γιατί η παράσταση δεν είναι η καταγραφή της ή η αποτύπωσή της· είναι οι σχέσεις των ανθρώπων επί σκηνής και των ανθρώπων επί της σκηνής και του κοινού στο παρόν (Phelan, 2001).

Μέσα από τη μουσικοθεατρική παράσταση *Η Στρίγγλα* επιδιώξαμε να δημιουργήσουμε μία παράσταση ως επιτέλεση, μέσα από τα χαρακτηριστικά της επιτέλεσης: το συγκείμενο, τον χώρο της παράστασης, το κοινό, τους μουσικούς / ηθοποιούς, τις τελετουργίες και τον συμβολισμό τους, τη μουσική και τον ήχο, την αισθητική, το συναίσθημα. Πιο αναλυτικά, στην περίπτωση του παραμυθιού που επιλέξαμε, το συγκείμενο ήταν η έννοια της Στρίγγλας και το ερώτημα πώς αντιμετωπίζει ο κόσμος την αλήθεια. Ο χώρος της παράστασης ήταν σε τέσσερα διαφορετικά πλαίσια: α) ένας μικρός συναυλιακός χώρος, β) το Σχολείο Δεύτερης Ευκαιρίας του Καταστήματος Κράτησης Κέρκυρας, γ) ένας εξωτερικός χώρος πλατείας στην παλιά πόλη της Κέρκυρας (Πλατεία Αγίας Ελένης) και δ) ένα ευρύχωρο θέατρο. Το κοινό σε κάθε παράσταση ήταν διαφορετικό, αλλά πάντα μας παρακολουθούσε με χαρακτηριστική σιγή και προσοχή· είναι χαρακτηριστική η επαφή με το κοινό και ότι κάθε παράσταση δημιουργούσε τη δική της ατμόσφαιρα. Σε όλες τις πέντε παραστάσεις του έργου επιτεύχθηκε ο προβληματισμός του κοινού καθώς και το μαγικό και μυστηριακό στοιχείο που θέλαμε να μεταφέρουμε· ιδιαίτερα στο Κατάστημα Κράτησης των φυλακών, κάποιοι κρατούμενοι μπορεί να μην καταλάβαιναν όλα τα λόγια, όπως μας είπαν, αλλά συγκινήθηκαν, ανταποκρίθηκαν πολύ θετικά στην παράσταση και μας είπαν ότι δεν έχουν ξαναδεί κάτι αντίστοιχο. Τα τραγούδια και τα ηχοτοπία που επιλέχθηκαν καθόρισαν την αισθητική της παράστασης και τα συναισθήματα που θέλαμε να δημιουργηθούν.

Είχαμε δύο βασικές προκλήσεις: να αναζητήσουμε τα δυνατά σημεία της μουσικής παράδοσης, όπως αυτά ανταποκρίνονται στο σήμερα των φοιτητών, και αυτοί με τη σειρά τους να τα μεταδώσουν στο κοινό μέσα από μια πολυτροπική καλλιτεχνική παράσταση. Η παράσταση εμπεριέχει μια παιδαγωγική σχέση με το κοινό: να κοιτάμε το κοινό στα μάτια, να μεταφέρουμε τη δική μας ερμηνεία της παράδοσης, να δημιουργήσουμε μια σχέση με το κοινό, αφού πρώτα έχουμε δημιουργήσει μια ανάλογη με τα μέλη της ομάδας μας. Μέσα από αυτούς τους στόχους, μέλημά μας ήταν πάντα η ομάδα πάνω από το άτομο-καλλιτέχνη, η δημιουργική και σύγχρονη ματιά στην παράδοση και η καλλιτεχνική ταυτότητα του μουσικοπαιδαγωγού. Παρακάτω επικεντρωνόμαστε στο βίωμα της ομάδας μέσα από τα λόγια των μελών της.

Μεθοδολογία έρευνας

Η παρούσα εισήγηση επιδιώκει να ερευνήσει την εμπειρία των συμμετεχόντων φοιτητών από το καλλιτεχνικό και παιδαγωγικό έργο της ομάδας, όπως αυτοί το βίωσαν· εστιάζεται στις αφηγήσεις των εμπλεκόμενων φοιτητών και ακολουθεί ποιοτική

προσέγγιση. Κύριο εργαλείο συλλογής δεδομένων ήταν η ομάδα εστίασης (τύπος ομαδικής συνέντευξης, focus group)· πραγματοποιήθηκαν δύο ομάδες εστίασης με φοιτήτριες-μέλη της ομάδας, οι οποίες κατέθεσαν το βίωμά τους, τις εμπειρίες τους από τη συμμετοχή τους στην ομάδα: η πρώτη ομάδα εστίασης πραγματοποιήθηκε την προηγούμενη ακαδημαϊκή χρονιά με τη συμμετοχή 8 φοιτητριών, ενώ η δεύτερη ομάδα εστίασης πραγματοποιήθηκε στην αρχή της χρονιά των παραστάσεων (2018-2019) με τη συμμετοχή 14 φοιτητριών (στις ομάδες εστίασης συμμετείχαν μόνο φοιτήτριες, γιατί οι άνδρες δεν είχαν ενταχθεί ακόμα εκείνη την περίοδο). Οι ομαδικές συνεντεύξεις αποτυπώνουν τις αναζητήσεις και το βίωμα των φοιτητριών από τη συμμετοχή τους στην ομάδα πριν και κατά τη διεργασία του έργου.

Ένα δεύτερο μεθοδολογικό εργαλείο ήταν δέκα μικρές βιντεοσκοπημένες ομιλίες διάρκειας 20 δευτερολέπτων έως ενός λεπτού η καθεμιά, στις οποίες τα μέλη της ομάδας, ατομικά κυρίως, βιντεοσκόπησαν κάποιες σύντομες δηλώσεις, όπου κατέγραφαν τις εμπειρίες τους από την παράσταση. Τα βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα στάλθηκαν έναν χρόνο μετά την παράσταση, τον Μάιο του 2020, στο ΔΗΠΕΘΕ Σερρών για τη δημιουργία ενός αναμνηστικού απολογιστικού βίντεο της Πανεπιστημιάδας.[3]

Οι δύο ομάδες εστίασης ηχογραφήθηκαν και αναλύθηκαν θεματικά, σύμφωνα με τη θεματική ανάλυση των Braun και Clarke (2006: 87), οι οποίες προτείνουν έξι βασικά βήματα: α) «εξοικείωση με τα δεδομένα», β) «δημιουργία αρχικών κωδικών», γ) «αναζήτηση θεμάτων», δ) «επανεξέταση θεμάτων», ε) «ορισμό και ονομασία θεμάτων» και ς) «συγγραφή των αποτελεσμάτων»· το ίδιο έγινε και με τα 15 βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα. Από την ανάλυση των δεδομένων προέκυψαν 103 κωδικοί (N=103), οι οποίοι οδήγησαν στις παρακάτω τέσσερις θεματικές: α) τη συμμετοχή στην ομάδα, β) τη χρήση της παράδοσης στη μουσική πράξη, γ) τη διακαλλιτεχνικότητα και την πολυτροπική έκφραση, δ) την επικοινωνία κατά την παράσταση. Όλα τα ονόματα μελών της ομάδας στα παρακάτω παραθέματα είναι ψευδώνυμα.

α) Η συμμετοχή στην ομάδα

Τα οφέλη της συμμετοχής στην ομάδα, σύμφωνα με τα λόγια των μελών της, περιγράφηκαν μέσα από 34 κωδικούς (N=34). Η συμμετοχή των φοιτητών στην ομάδα περιγράφηκε από όλους ως πολύ θετική εμπειρία, η οποία τους βοήθησε να αναπτύξουν μουσικές δεξιότητες (να παίζουν με το αυτί, να παίζουν χωρίς παρτιτούρα, να κάνουν αυτοσχεδιασμό, να βγάζουν κομμάτια με το αυτί, να ενορχηστρώνουν κ.λπ.) και, γενικά, τη μουσικότητά τους. Η ομάδα τούς βοήθησε να ξεπεράσουν τον φόβο έκθεσης στο κοινό, να συνυπάρχουν άτομα με διαφορετικές προσωπικότητες, να γίνουν ομάδα.

> Δεν είχα ξαναβρεθεί σε παραστάσεις με μικρά παιδιά, δηλαδή να έχουμε τόση επικοινωνία μαζί τους. Μου άρεσε και που πήγαμε στα σχολεία. Μπήκα σε άλλο δρόμο σκέψης και έχω πάρει κάποιες αποφάσεις για τη ζωή μου τελείως διαφορετικές (Ελευθερία, 1η ομάδα εστίασης).

> Επίσης τα παραμύθια εμένα με βοήθησαν πάρα πολύ να ανοιχτώ προς τα παιδιά· δηλαδή ήμουν σε μια κατάσταση που έβλεπα τοίχο ανάμεσα σε μένα και το παιδί, ενώ με τα παραμύθια δέθηκα με τα παιδιά. Το ότι με κοιτούν, γελούν, άλλα είναι φοβισμένα, το θεωρώ πολύ σημαντικό. Είμαι πάρα πολύ περήφανη που συμμετέχω στην ομάδα (Στέλλα, 1η ομάδα εστίασης).

Ιδιαίτερα για το αίσθημα ομάδας ειπώθηκε ότι τα μέλη βίωσαν την ατομική ελευθερία έκφρασης μέσα σε ένα σύνολο όπου ένιωθαν αποδοχή και συμπαράσταση

[3] Το αναμνηστικό βίντεο της Πανεπιστημιάδας του ΔΗΠΕΘΕ Σερρών βρίσκεται αναρτημένο στον σύνδεσμο: https://www.youtube.com/watch?v=bSg4-8HI1EY&t=1575s.

ό,τι και να έλεγαν· ένιωσαν ότι η ομάδα σέβεται τις διαφορετικές προσωπικότητες, έμαθαν να συνυπάρχουν με άλλα άτομα και, όταν χρειάστηκαν χρόνο ή λίγη φροντίδα, ένιωθαν πολύ ωραία με μέλη της ομάδας. Οι συμμετέχοντες και συμμετέχουσες αφιέρωναν πολύ χρόνο στις πρόβες και στις εβδομαδιαίες συναντήσεις – ειδικά οι πρόβες πριν τις παραστάσεις συχνά γίνονταν ακόμη και τρεις φορές την εβδομάδα. Στις πρόβες, αλλά κυρίως στις παραστάσεις, η ομάδα μοιράστηκε εμπειρίες, βιώματα, έντονα συναισθήματα, τα μέλη έμαθαν να προσαρμόζονται, να αναζητούν συνεχώς νέες ιδέες και ρεπερτόριο, συμβάλλοντας όλοι με ιδέες και υλικό. Πολλοί ανέφεραν ότι ξεπέρασαν το άγχος της σκηνής ή τον φόβο του κοινού, ότι απέκτησαν θάρρος και εμπειρία στη σκηνή, ότι έμαθαν να οργανώνουν μια παράσταση σε πολλά επίπεδα, να βρίσκουν εναλλακτικές λύσεις, να δρουν ως ομάδα εντός και εκτός παράστασης, ότι αγάπησαν το θέατρο. Ιδιαίτερα τα εσωστρεφή και ντροπαλά άτομα βοηθήθηκαν ιδιαίτερα από την ομάδα. Σχεδόν σε κάθε πρόβα κα μετά από τις παραστάσεις γίνονταν συζητήσεις ανασυγκρότησης και εποικοδομητικά σχόλια με στόχο την καλύτερη λειτουργία του συνόλου.

> Εγώ είμαι πάρα πολύ χαρούμενη που συνεχίζω και τρίτη χρονιά. Μέσα από την ομάδα έμαθα πάρα πολλά: έμαθα πώς να συμβιβάζομαι, μου άρεσε που γνώρισα νέους χαρακτήρες μέσα στην ομάδα και μπόρεσα να αλληλεπιδράσω μαζί τους. Δεν είχα συμμετάσχει ομαδικά σε μουσική συναυλία ποτέ. Πάντα έβγαινα στη σκηνή μόνη με την κιθάρα… Κι εγώ, όποτε είμαι σε μια τάξη και νιώθω ότι δεν έχω τι να κάνω, θυμάμαι τραγούδια της ομάδας. Έκανα τώρα με τα παιδιά στον παιδικό σταθμό τη «Σκούπα» και ξετρελάθηκαν, ξετρελάθηκαν (Στέλλα, 1η ομάδα εστίασης).
>
> Προσωπικά, επειδή άργησα να αρχίσω μουσική, δεν είχα μάθει να βγαίνω σε κοινό. Μολονότι είμαι ντροπαλή, η ομάδα με στήριξε και κατάφερα να ξεπεράσω αυτό το άγχος και να βγαίνω στο κοινό με μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και να δίνω ό,τι μπορώ (Βούλα, 1η ομάδα εστίασης).
>
> [Η ομάδα] με έχει βοηθήσει πάρα πολύ στο κομμάτι της ομαδικότητας, γιατί τόσα χρόνια έπαιζα, ενώ τώρα ακούω τη φωνή και μου αρέσει· μου αρέσει που συνεργαζόμαστε, μ’ αρέσει που μπορούμε να σεβαστούμε η μια την άλλη (Ελευθερία, 2η ομάδα εστίασης).

Τα μέλη της ομάδας εκτίμησαν ότι έμαθαν πολλά για το θέατρο, αλλά βελτίωσαν πολύ και τις μουσικές τους δεξιότητες· γνώρισαν τη μουσικοθεατρική παράσταση και εκτίμησαν τη συνεργασία της μουσικής με το θέατρο κατά την παράσταση.

> Το όλο πρότζεκτ ήταν κάτι πρωτόγνωρο για μας, όσον αφορά κυρίως το θεατρικό κομμάτι… γνωρίσαμε έναν νέο κόσμο, αυτόν της μουσικοθεατρικής παράστασης, [τον] βασισμένο σε ένα παραμύθι. Τελικά δεν βελτιώσαμε μόνο την υποκριτική μας, αλλά γίναμε και καλύτεροι μουσικοί (Αλκυόνη, βίντεο αποτίμησης).

Η ομάδα λειτούργησε ως τρόπος επιμόρφωσης φοιτητών μουσικής που εξελίσσονται συμμετέχοντας σε μια κοινότητα πρακτικής. Έτσι, έμαθαν πώς να εξελίσσονται και να προετοιμάζονται για μια πιο ουσιαστική καλλιτεχνική και μουσική εκπαίδευση.

β) Η χρήση της παράδοσης στη μουσική πράξη

Η θεματική αυτή προέκυψε μέσα από 15 κωδικούς (N=15). Παλαιότερα, η ομάδα παρουσίαζε περισσότερο παραστάσεις για παιδιά. Σιγά-σιγά, επιτεύχθηκε μια καλύτερη γνωριμία με την παραδοσιακή μουσική, τα μέλη ανέπτυξαν ενδιαφέρον για πολυφωνικές εκτελέσεις τραγουδιών, για επιμέρους τοπικές μουσικές παραδόσεις, διασκευές και παραδόσεις άλλων λαών. Τα μέλη της ομάδας συχνά μιλούσαν για την αλλαγή στις προτιμήσεις τους, που ήταν μια αργή εσωτερική διαδικασία· γνώρισαν την παράδοση ως βίωμα συναισθημάτων και εμπειριών, ως σύγχρονη δική τους μουσική έκφραση και όχι ως υλικό προς διατήρηση ή για ρεπερτόριο δεξιοτεχνίας.

– Ελένη: Μάθαμε παραδοσιακά, χάρη στην ομάδα, και μας έχουν κινήσει την περιέργεια.
– Κωνσταντίνα: Έχουμε βρει τρόπους πώς θα μεταδώσουμε, πώς θα τα δουλέψουμε (2η ομάδα εστίασης).

Εικόνα 10: Η ομάδα μετά την παράσταση στο Πολύτεχνο Κέρκυρας, 3 Απριλίου 2019 (φωτογραφία: Γεωργία Στράτη)

Η επαφή με το λαϊκό παραμύθι ήταν καταλυτική για την ανάπτυξη αυτής της σχέσης. Η αφήγηση καλλιέργησε την ομαδικότητα, τη συνεργασία, τον αλληλοσεβασμό. Η εύρεση παραμυθιού και η αφήγηση ήταν προσωπική υπόθεση, έπρεπε να ταιριάζει στον αφηγητή. Πάντως, η αφηγηματική τέχνη άνοιξε άλλους δρόμους κατανόησης και σύνδεσης με τις μουσικές και τα τραγούδια που ερμηνεύσαμε. Το πείραμα πέτυχε, γιατί τα μέλη αναζήτησαν τη δημιουργική ιδέα μέσα στο υλικό αυτό, είδαν την παράδοση ως καινοτομία.

Για μένα, το πιο σημαντικό ήταν ότι κατάλαβα πόσο σημαντικό είναι ένα παραδοσιακό παραμύθι, κατάλαβα το βάθος της παράδοσης (Κωνσταντίνα, 2η ομάδα εστίασης).

Εικόνα 11: Από την παράσταση στο Πολύτεχνο, 3 Απριλίου 2019 (φωτογραφία: Γιώργος Τερζής)

> Όλο αυτό το κομμάτι της παράδοσης, που πριν μπω στην ομάδα απλά μου άρεσε απλά να χορεύω, τώρα πλέον έχει έρθει πιο κοντά σε μένα· δεν ξέρω, είδα μια άλλη πτυχή που δεν είχα δει ώς τώρα. Και φυσικά, όλα αυτά τα παιχνίδια, τα παιχνιδοτράγουδα – δεν είχα καμία σχέση με αυτά και δεν καταλάβαινα την σπουδαιότητά τους. Γι' αυτό και κατανοώ αυτούς που δεν καταλαβαίνουν αυτό που κάνουμε. Αυτό που κάνουμε δεν είναι μία παράσταση παιδική, είναι κάτι πολύ ψαγμένο, ένα επίπεδο πιο πάνω από αυτό που βλέπουνε οι άλλοι (Χαρά, 2η ομάδα εστίασης).

> Δεν είχα ψάξει τι κρύβεται πίσω από την παράδοση, ότι δεν είναι μόνο η παράδοση που πηγαίνεις και χορεύεις, ούτε τα παιχνιδοτράγουδα, αλλά όλο αυτό που κάνουμε εδώ πέρα (Καλλιόπη, 2η ομάδα εστίασης).

Εικόνα 12: Από την παράσταση στο Πολύτεχνο, 3 Απριλίου 2019 (φωτογραφία: Γεωργία Στράτη)

Καθοριστικό στοιχείο για την ανάπτυξη της σχέσης των φοιτητών και των φοιτητριών με την παράδοση ήταν το ότι ήμασταν ανοιχτοί στους μουσικούς αυτοσχεδιασμούς, στη δημιουργία ηχοτοπίων, στην προσθήκη δεύτερων και τρίτων φωνών στα τραγούδια και, γενικά, σε κάθε είδους καινοτομία που γινόταν με σεβασμό στην αισθητική του κειμένου και της ατμόσφαιρας της παράστασης συνολικά.

γ) Διακαλλιτεχνικότητα και πολυτροπική έκφραση

Η θεματική διακαλλιτεχνικότητα και πολυτροπική έκφραση προέκυψε μέσα από 25 κωδικούς (N=25). Σημαντικό μέρος του βιώματος των μελών της ομάδας ήταν η εμπειρία των φοιτητών πάνω στη σκηνή κατά την ώρα της παράστασης. Η μουσικοθεατρική παράσταση, βασισμένη στην αφήγηση, δεν ήταν ακριβώς θέατρο, ούτε μόνο μουσική παράσταση. Οι συμμετέχοντες κατανόησαν τα συστατικά της μουσικοθεατρικής παράστασης, κατάφεραν να νιώθουν το εδώ και τώρα πάνω στη σκηνή, συμμερίστηκαν την ανάγκη να συνεργάζονται με το κοινό κατά την αφήγηση.

> [Η ομάδα] με βοήθησε πολύ, δεν το είχα ποτέ μου να βγω στη σκηνή άνετα. Θέλω να πω για την επαφή με τα παιδιά, μου αρέσει πάρα πολύ το πώς προσπαθούμε να φέρουμε τα παιδιά σήμερα σε επαφή με παλιά τραγούδια και την παράδοση, το πώς μπορούν να είναι πιο κοντά στην παράδοση (Άλκηστις, 2η ομάδα εστίασης).

Είδαμε όλη την παράσταση ως αφήγηση – ακόμα και τα τραγούδια ή τα ηχοτοπία ήταν μέρος της αφηγηματικής διαδικασίας. Αναφέρθηκαν σχόλια για το πώς τα μέλη

βελτίωσαν τη στάση του σώματός τους, τη θέση τους στη σκηνή, την οριοθέτηση του χώρου με το κοινό, την καλύτερη οπτική επαφή τους με το κοινό, τον διαμοιρασμό ρόλων ή το πώς προέτρεπαν το κοινό να τους βοηθήσουν· άλλα θέματα ήταν το πώς να ορίζουν το κέντρο βάρους του σώματός τους και την επικοινωνία τους με τα μέλη της ομάδας, έτσι ώστε, αν χρειαζόταν βοήθεια κάποιο μέλος, ήταν έτοιμο να ανταποκριθεί από μόνο του. Τα μέλη της ομάδας μίλησαν για την ανάγκη να μην υπάρχει κενό ανάμεσα στις αφηγήσεις μας ή να χρησιμοποιούμε τραγούδια μόνο για χαλάρωση και συναισθηματική αποφόρτιση.

> Μου αρέσουν τα παραμύθια όταν τα χρησιμοποιούμε διαδραστικά με το κοινό, μου αρέσει πολύ η συμμετοχή του κοινού, αλλά όταν έχει κάποιο μήνυμα το παραμύθι, να είναι ήρεμο. Είναι ωραίο ότι δεν λέμε τα κλασικά, τα συνηθισμένα παιδικά παραμύθια, τα τρία γουρουνάκια, τα εφτά κατσικάκια, αλλά μαθαίνουμε κάτι που μας μένει, όπως «Ο Γιάννης και οι τρεις συμβουλές»· και άλλα παραμύθια είναι ωραία! (Ελευθερία, 2η ομάδα εστίασης).
>
> Γενικά, νομίζω, για να πεις ένα παραμύθι πρέπει να το νιώσεις, έχω τουλάχιστον νιώσει τώρα, τον τελευταίο καιρό, που λέω την «Ποντικούλα» και έχω δει αυτή την ανταπόκριση του κοινού – αυτόματα μου έδωσε πολύ θάρρος για να κάνω τα διάφορα αυτοσχέδια ή να το συνεχίσω, να το παραλλάξω, δηλαδή μου αρέσει (Ελπίδα, 2η ομάδα εστίασης).

Εικόνα 13: Από την παράσταση στο Πολύτεχνο, 3 Απριλίου 2019 (φωτογραφία: Γεωργία Στράτη)

Η διακαλλιτεχνικότητα, ως σύνδεση των τεχνών μέσω κοινών μηνυμάτων, και η πολυτροπική έκφραση, ως επικοινωνία του μηνύματος με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, είναι έννοιες μάλλον σύγχρονες σε μια μουσική παράσταση· επίσης, οι μουσικοί συχνά δεν καλλιεργούν την αίσθηση του σώματός τους στη σκηνή, ούτε τη σχέση με το κοινό. Με τη μουσικοθεατρική παράσταση *Η Στρίγγλα* βίωσαν τη δύναμη της αφηγηματικότητας πολυτροπικά, κατανόησαν ότι η παράσταση είναι κατά βάση πολυτροπική επικοινωνία. Το τραγούδι συνοδεία μιμητικής, ρυθμικής και ελεύθερης κίνησης, το πέρασμα από την ενόργανη απόδοση της μουσικής σε μια φωνητική, κινητική, θεατρική ή εικαστική απόδοση, η χρήση συνοδευτικών αντικειμένων (όπως κοντάρια, μαντήλια, κορδέλες, κούκλες), η πρόκληση διάδρασης με το κοινό (στα παιχνίδια, στα τραγούδια, στην εξέλιξη του παραμυθιού), η μετατροπή του κοινού σε

μουσικό όργανο ρυθμικής ή ηχητικής συνοδείας, το πέρασμα της μουσικής ιδέας από τον λόγο στη μουσική, από τη μουσική στην κίνηση, στον χορό, στη δραματοποίηση, είναι οι βασικές αρχές που αποδεικνύουν την διακαλλιτεχνικότητα στις παραστάσεις. Εξάλλου, όπως κάθε μάθημα είναι μια μικρή καλλιτεχνική παράσταση, έτσι και εμείς επιδιώκουμε κάθε παράσταση να είναι ένα μικρό μουσικό γεγονός αλλά σημαντικό για τους συμμετέχοντες.

δ) Επικοινωνία κατά την παράσταση

Η τέταρτη θεματική των αποτελεσμάτων αναφέρεται στην επικοινωνία κατά την παράσταση, η οποία προέκυψε από 26 κωδικούς (N=26). Οι συμμετέχουσες και συμμετέχοντες στις παραστάσεις έμαθαν βήμα-βήμα να στήνουν μια μουσική παράσταση, έμαθαν να επιδιώκουν τη συμμετοχή του κοινού ως ένα από τα πιο σημαντικά συστατικά μιας παράστασης. Οι παραστάσεις για το παιδικό κοινό ήταν το διαβατήριο για να αισθανθούν επαρκείς μουσικά, καλλιτεχνικά και παιδαγωγικά με το κοινό· ιδιαίτερα η καλή επικοινωνία με τα παιδιά κατά την παράσταση τους έδωσε την πεποίθηση ότι είναι στον σωστό για αυτούς δρόμο, της μουσικής παιδαγωγικής.

> Αυτό με την οπτική επαφή είναι τρομερό, το κατάλαβα καλά. Το θυμάμαι σαν και τώρα, στις αρχές που ξεκινήσαμε να λέμε παραμύθι κοιτούσα συνεχώς τη Σ. και όταν καθόμασταν σε ένα τραπεζάκι στο νηπιαγωγείο και λέγαμε το «Τούμσι-τούμσι» κοιτούσα συνέχεια τη Σ.· και μου λέει η κυρία Ζωή στο αυτί μόλις τελείωσε: «Προσπάθησε να έχεις λίγη επικοινωνία με τα υπόλοιπα παιδιά», και από κείνη τη στιγμή που μου το ’πε, άλλαξε μέσα μου – το θυμάμαι σαν και τώρα. Τώρα το ’χω συνηθίσει και στο Ιατρείο [πρόγραμμα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια του Ιονίου Πανεπιστημίου] προσπαθούσα να κοιτάζω συνεχώς όλα τα παιδιά, είναι φοβερό μέσο το να κοιτάς τα παιδιά (Καλλιόπη, 2η ομάδα εστίασης).
>
> Και ακόμα κι αν κοιτάς ένα παιδί επίμονα τη στιγμή που λες το παραμύθι, αυτό θα σταματήσει να μιλά ή να κουνιέται κατευθείαν (Στέλλα, 2η ομάδα εστίασης).

Εικόνα 14: Από την παράσταση στο Πολύτεχνο, 3 Απριλίου 2019 (φωτογραφία: Γεωργία Στράτη)

Για την καλύτερη επικοινωνία των μελών της ομάδας με το κοινό, κατά τη διάρκεια της παράστασης ήταν απαραίτητο να έχουν όλοι αίσθηση του σώματός τους στη σκηνή, να δουλέψουν την επικοινωνία της ομάδας και την εμπιστοσύνη του καθενός με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας. Οι συμμετέχοντες και συμμετέχουσες έμαθαν να παίζουν

χωρίς παρτιτούρα, να έχουν οπτική επαφή με το κοινό όταν αφηγούνται ή τραγουδούν, ανέπτυξαν τεχνικές για να διαχειρίζονται το κοινό, όπως το να δημιουργούν μουσικές γέφυρες ανάμεσα στα παραμύθια και τα κομμάτια αν χρειάζονται περισσότερο χρόνο, να υπάρχει καλή αφηγηματική ροή, να έχουν άνεση και εκφραστικότητα σε ό,τι κάνουν, να προσέχουν τη σκηνική τους παρουσία, να μην έχουν πλάτη στο κοινό. Η σταδιακή εμπειρία που απέκτησαν από το μουσικό και αφηγηματικό τους ρεπερτόριο τούς έκανε ικανούς να βγαίνουν στην παράσταση χωρίς πολλές πρόβες, αλλά αυτό επιτυγχάνεται μόνον όταν η ομάδα λειτουργεί με συλλογικό πνεύμα. Θέματα που τους δυσκόλεψαν, κατά καιρούς, ήταν όταν σε εξωτερικούς χώρους δεν υπήρχε μικροφωνική κάλυψη ή όταν τα παιδιά του κοινού δεν σηκώνονταν από τη θέση τους όρθια, μη τηρώντας τη σύμβαση θέασης / ακρόασης παραστάσεων.

> Παρ' όλο που πήγαινα σε μουσικό σχολείο και είχαμε κάνει κάποιες συναυλίες για μικρότερα παιδιά, δεν μπορούσα να έρθω σε επαφή με τα παιδιά, ήμουν αλλιώς. Εγώ έπαιζα το φλάουτο και δεν μπορούσα να έρθω σε επαφή με τα παιδιά, έπαιζα – τελείωνα – φύγαμε· ντρεπόμουνα να ασχοληθώ μαζί τους (Ελπίδα, 2η ομάδα εστίασης).

Επίσης, αντιλήφθηκαν τις στιγμές που είχαν ελλιπή επικοινωνία με το κοινό, όπως επισημαίνει η φοιτήτρια παρακάτω:

> Νομίζω ότι ήμασταν αφοσιωμένες πιο πολύ σε εμάς παρά στο κοινό και κάποια στιγμή τούς γυρίσαμε την πλάτη, όπως στον «Άη Γιώργη» (Στέλλα, 2η ομάδα εστίασης).

> Δεν είναι ομάδα, είναι ιδέα· το λέμε για πλάκα, αλλά κρύβει ένα νόημα [από] πίσω, πέρα από την πλάκα, είναι πολύ ωραία ατάκα. Και είναι ιδέα, γιατί ερχόμαστε εδώ και συνεργαζόμαστε, κάνουμε ένα πρόγραμμα χωρίς να έχουμε παρτιτούρες, βασιζόμαστε στον αυτοσχεδιασμό, καλώς η κακώς, πετυχαίνουμε αλληλεπίδραση με το κοινό. Αν κάποιος τα βάλει όλα αυτά στη σειρά, είναι κάτι σπουδαίο. Εγώ το βλέπω έτσι πραγματικά, χωρίς να μας χαϊδεύω τα αυτιά, αλλά πιστεύω μέσα μου ότι είναι σπουδαίο και τρομερό, γιατί δεν έχω δει κάτι άλλο παρόμοιο, που να επικεντρώνεται τόσο πολύ στην παράδοση (Καλλιόπη, 2η ομάδα εστίασης).

Εικόνα 15: Από την παράσταση στο Πολύτεχνο, 3 Απριλίου 2019 (φωτογραφία: Γεωργία Στράτη)

Από τα παραπάνω λόγια αποδεικνύεται ότι οι συμμετέχοντες και συμμετέχουσες στην ομάδα μουσικοπαιδαγωγικών δράσεων κατά την προετοιμασία και παρουσίαση της *Στρίγγλας* βίωσαν τα στοιχεία της επικοινωνίας με τα άλλα μέλη της ομάδας καθώς και με το κοινό κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Συμπεράσματα

Η ομάδα μουσικοπαιδαγωγικών δράσεων «Ανέβα μήλο – Κατέβα ρόδι» αποτελεί ένα παράδειγμα εφαρμοσμένης εθνομουσικολογικής έρευνας με μουσικοπαιδαγωγική στόχευση. Είναι μια ομάδα εργασίας που πρόσφερε στα μέλη της την ευκαιρία να ανακαλύψουν τη δύναμη της παράδοσης μέσα από σημερινές αναφορές και ανάγκες· πρόσφερε δυνατότητες καλλιέργειας ομαδικότητας και συναισθηματικών σχέσεων τόσο μεταξύ των μελών της ομάδας όσο και με το κοινό των παραστάσεων. Χάρη στη συμμετοχή αυτή, τα μέλη της ομάδας βίωσαν πλούσιες καλλιτεχνικές και μουσικές εμπειρίες που, όπως φάνηκε από τα λόγια τους, καθόρισαν την καλλιτεχνική και τη μουσικοπαιδαγωγική τους ταυτότητα.

Εκ του αποτελέσματος φαίνεται ότι προσέφερε πολλά στα μέλη-φοιτητές, πέραν του ακαδημαϊκού προγράμματος σπουδών. Παράδοση δεν είναι το υλικό, δεν είναι οι πεποιθήσεις· παράδοση είναι η οντολογική διάσταση του ανθρώπου μέσα στην κοινωνία σήμερα, ένας τρόπος να υπάρχει πολιτισμικά και καλλιτεχνικά· είναι μια συνεύρεση φοιτητών που δεν είχαν σχέση με αυτό το μουσικό υλικό και, μέσα από την ομαδική δουλειά και μια σειρά παραστάσεων, έγιναν και καλλιτέχνες-μουσικοπαιδαγωγοί εκτός από απόφοιτοι του Τμήματος Μουσικών Σπουδών.

Η παράδοση βιώθηκε από τα μέλη της ομάδας ως ζωντανή μουσική πραγματικότητα που βασίζεται στην ιδέα της «ελευθερίας υπό όρους» (Σηφάκης, 1988), καθώς και στη δύναμη του μουσικού γεγονότος (Διονυσίου, 2016). Αυτή η ομάδα μουσικοπαιδαγωγικών δράσεων έδωσε τη δυνατότητα στους φοιτητές και στις φοιτήτριες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου να βιώσουν κάτι ιδιαίτερο και πρωτόγνωρο, όπως επεσήμαναν τα μέλη της ομάδας· τους έδωσε τη δυνατότητα να εξελιχθούν ως άτομα, ως καλλιτέχνες και ως μουσικοί, να αναπτύξουν μια προσωπική σχέση με την παράδοση και να βιώσουν την εμπειρία της μουσικοθεατρικής παράστασης με πολύ ξεχωριστό τρόπο.

Βιβλιογραφία

Virginia Braun & Victoria Clarke (2006), "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology* 3/2, σ. 77-101.

Lucy Green (1988), *Music on deaf ears: Musical meaning, ideology and education*, Manchester: Manchester University Press.

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

Lucy Green (2014), *Άκουσε και Παίξε! Πώς να απελευθερώσετε την ακουστική αντίληψη των μαθητών σας και τις δεξιότητές τους στον αυτοσχεδιασμό και στην εκτέλεση* (μτφρ. – επιμ. Ζωή Διονυσίου & Μαίη Κοκκίδου), Αθήνα: Fagotto Books.

Klisala Harrison (2016), "Why Applied Ethnomusicology?", *COLLeGIUM* 21, σ. 1-21, https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/167843/Collegium%20Vol%2021%20Introduction.pdf?sequence=1.

Peggy Phelan (2001), *Unmarked: The Politics of Performance*, London – New York: Routledge.

Richard Schechner (2011), *Η Θεωρία της Επιτέλεσης*, Αθήνα: Τελέθριο.

The Society for Ethnomusicology (1997-2022), *Website – Applied Ethnomusicology Section*, https://www.ethnomusicology.org/general/custom.asp?page=Groups_SectionsAE.

Jeff Todd Titon (2015), "Ethnomusicology: A descriptive historical account", στο: Svanibor Pettan & Jeff Todd Titon (επιμ.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford: Oxford University Press, σ. 4-18.

Katie Tremblay-Beaton (2015), "Multiliteracies in Music Education", *International Journal for Cross-Disciplinary Subjects in Education*, Special Issue 5/3, σ. 2579-2582.

Victor Turner (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, London: PAJ Publications.

Μανόλης Γ. Βαρβούνης (2007), *Λαϊκά παραμύθια της Κωνσταντινούπολης*, Αθήνα: Εν πλω.

Ζωή Διονυσίου (2016), "Βασικές έννοιες της προφορικότητας στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική: Παραδοσιακή μουσική και διαπολιτισμικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση", στο: Μαίη Κοκκίδου & Ζωή Διονυσίου (επιμ.), *Μουσικός Γραμματισμός: Τυπικές και άτυπες μορφές μουσικής διδασκαλίας-μάθησης* (Πρακτικά 7ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση), Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε., σ. 176-185.

Ζωή Διονυσίου, Μαρία Ζαρκάδα, Ιωάννα Ιμέρ, Κλειώ Κωνσταντάκου & Ναυσικά-Μαρία Φρόνιμου (2022), "Μουσικές εξερευνήσεις στο Αχίλλειο: αναστοχασμοί από την εφαρμογή και την αξιολόγηση ενός διακαλλιτεχνικού μουσικοπαιδαγωγικού προγράμματος", στο: *Πρακτικά του 2ου Πανελλήνιου Συνεδρίου «Το εκπαιδευτικό παιχνίδι και η τέχνη στην εκπαίδευση και στον πολιτισμό»*, Αθήνα: Μουσείο Σχολικής Ζωής και Εκπαίδευσης του ΕΚΕΔΙΣΥ, Εργαστήριο Ψυχοπαιδαγωγικών Ερευνών στην Προσχολική Αγωγή του Τμήματος Αγωγής και Φροντίδας στην Πρώιμη Παιδική Ηλικία Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, Greek Cultural Institute και Μητροπολιτικό Κολλέγιο, σ. 391-403.

Μαίη Κοκκίδου (2016), "Μουσικοί γραμματισμοί στον απόηχο του μεταμοντερνισμού: από την άγνοια, στη συνείδηση", στο: Μαίη Κοκκίδου & Ζωή Διονυσίου (επιμ.), *Μουσικός Γραμματισμός: Τυπικές και άτυπες μορφές μουσικής διδασκαλίας-μάθησης* (Πρακτικά 7ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση), Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε., σ. 3-36.

Βασιλική Λαλιώτη (2012), "Η μουσική ως επιτέλεση: Ανθρωπολογικές προοπτικές", *Εθνολογία* 15, σ. 205-226.

Λίλη Λαμπρέλλη (2011), *Η Στρίγκλα: το παραμύθι και η συμβολική του προσέγγιση*, Αθήνα: Πατάκη (Σειρά: Κι αν σου μιλώ με παραμύθια).

Δημήτριος Σ. Λουκάτος (1978), *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Βάλτερ Πούχνερ (2011), *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Αθήνα, Gutenberg.

Γρηγόρης Μ. Σηφάκης (1988), *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Τασούλα Τσιλιμένη (2007), "Η αφήγηση στη σύγχρονη εποχή: Γενική και ειδική θεώρηση. Δυνατότητες και περιορισμοί για μια «νέα» συνάντηση του σύγχρονου ανθρώπου με την προφορική τέχνη του λόγου", στο: Τασούλα Τσιλιμένη & Νικόλαος Γραίκος (επιμ.), *Αφήγηση και Περιβαλλοντική Εκπαίδευση: Κείμενα από την ομότιτλη διημερίδα που πραγματοποιήθηκε στο Κ.Π.Ε. Ανατολικού Ολύμπου*, Παλαιός Παντελεήμων Πιερίας: Κ.Π.Ε. Ανατολικού Ολύμπου – Πανελλήνιος Όμιλος Φίλων Αφήγησης – Εργαστήριο Λόγου και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, σ. 17-26.

Ο κιθαριστής Ανδρέας Παλαιολόγος (1910-1997): από την τουρκική πρωτοπορία στην ελληνική λήθη

Δημήτρης Κοτρωνάκης & Ceren Baran

Η έρευνα

Ελάχιστα πράγματα είναι γνωστά για τον ελληνικής καταγωγής κιθαριστή Ανδρέα Παλαιολόγο (1910-1997), παρ' όλο που η σπουδαιότητά του αναγνωρίζεται στις δύο χώρες όπου έζησε, την Τουρκία και την Ελλάδα. Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι να φωτίσει τις άγνωστες πτυχές της προσωπικότητας και του έργου του.

Ο Ανδρέας Παλαιολόγος (Andrés ή Andrea Paleologo στα τουρκικά) γεννήθηκε το 1910[1] και έζησε στην Τουρκία μέχρι το 1964, οπότε και εξαναγκάστηκε να μεταναστεύσει στην Ελλάδα, όπου έζησε την υπόλοιπη ζωή του. Η ζωή του και το έργο του δεν είναι πλέον γνωστά ούτε στην Τουρκία αλλά ούτε και στην Ελλάδα. Οι σύγχρονες γενιές κιθαριστών δεν γνωρίζουν απολύτως τίποτα για τη ζωή και την προσφορά του. Στην μεν γείτονα επειδή κύλησε πολύ νερό στο αυλάκι από το 1964 και μετά, στην δε Ελλάδα επειδή η παρουσία του στη χώρα μας ήταν διακριτική και ποτέ δεν μπήκε στα κανάλια της επίσημης μουσικής πραγματικότητας.

Πώς γνωρίζουμε, τότε, για την ιδιαίτερη αξία του Παλαιολόγου; Όσον αφορά στην τουρκική περίοδο της ζωής του, υπάρχουν λίγα γραπτά τεκμήρια, επιστημονικές εργασίες αλλά και άρθρα περιοδικών που αφορούν στον Παλαιολόγο. Από τα λίγα αυτά γραπτά κείμενα σκιαγραφείται σαφώς μια ιδιαίτερα σημαντική προσωπικότητα για την εποχή του στην Τουρκία. Ενδεικτικά, ο Vrouyr Mazmanian έγραψε στο βρετανικό περιοδικό *Guitar News* ότι «ο Andrés Paleologo έφερε την κιθάρα στο υψηλότερο σημείο της τελειότητάς της. Επιπλέον, έχει προετοιμάσει έναν γαλαξία ενθουσιωδών νέων που τιμούν το αγαπημένο μας όργανο […] είναι ένας γοητευτικός άνθρωπος, ένας πραγματικός καλλιτέχνης και ένας τέλειος κύριος στους τρόπους του. Το παίξιμό του είναι εξαιρετικό. Το δεξί του χέρι είναι ιδιαίτερα εκπληκτικό. Παίζει αρπισμούς και tremolo καθαρά και λαμπρά».[2] Ο καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Άγκυρας Ahmet Kanneci υπογράμμισε ότι «ο παλαιότερος γνωστός δάσκαλος κλασικής κιθάρας στη χώρα μας είναι ο Ανδρέας Παλαιολόγος, ο οποίος ήταν επίσης εξαιρετικός κιθαριστής».[3] Ο μαθητής του Παλαιολόγου Misak Toros ανέφερε επίσης τα εξής: «Ένας άνθρωπος που ονομαζόταν Andrea Paleologos έκανε το πρώτο βήμα για την ανάπτυξη της κλασικής κιθάρας. Όταν εξετάζουμε την ιστορία της κιθάρας στην Τουρκία, ο Paleologos θα έπρεπε να αναφέρεται συχνά».[4] Υπάρχουν όμως και προφορικές μαρτυρίες από τους μόλις τρεις τούρκους εν ζωή μαθητές του, οι οποίες επιβεβαιώνουν τα επιστημονικά δεδομένα.

[1] Στα επίσημα έγγραφα ο Παλαιολόγος φαίνεται ότι γεννήθηκε το 1911, ωστόσο ο ίδιος αναφέρει ως σωστό έτος το 1910, σε μια ηχογραφημένη συνομιλία του με έλληνες μαθητές του από τα μέσα της δεκαετίας του 1980· βλ. Σπύρος Μιχαήλ, "Συνομιλία με τον Ανδρέα Παλαιολόγο", https://archive.org/details/20230203_20230203_0923, αρχείο ήχου (πρόσβαση: 03.02.2023).

[2] Vrouyr Mazmanian, "The guitar in Istanbul", *Guitar News* 52, Μάρτιος – Απρίλιος 1960, σ. 19-20: 20.

[3] Ahmet Kanneci, *Gitar için beste yapmış Türk bestecilerinin eğitimi ve yapıtlarının uluslararası gitar repertuarındaki yeri*, διπλωματική εργασία, Gazi Üniversitesi, Ancara 2001, σ. 18.

[4] Misak Toros, "Türkiye gitar tarihi", *Gitar* 1, 2004, σ. 16-18: 17.

Όσον αφορά στην Ελλάδα, οι γνώσεις μας προέρχονται σχεδόν αποκλειστικά από τις προφορικές μαρτυρίες των μαθητών του. Ωστόσο, ο κριτικός μουσικής Γιώργος Μονεμβασίτης σημειώνει, σε ένα από τα σπάνια γραπτά ντοκουμέντα που κάνουν έστω και μια μικρή αναφορά στον Παλαιολόγο, ότι «δεν πρέπει να λησμονήσουμε πάντως και τον εκ Κωνσταντινουπόλεως Ανδρέα Παλαιολόγο, ο οποίος με τη σεμνή και διακριτική προσφορά του, στις δεκαετίες του 1960 και 1970 κυρίως, συνέβαλε ουσιαστικά στην καθιέρωση και εξέλιξη της κλασικής κιθάρας στον τόπο μας».[5] Οι συνεντεύξεις όμως των μαθητών του είναι αυτές που δημιουργούν την εικόνα ενός κορυφαίου δασκάλου κιθάρας, με μεθοδικότητα διδασκαλίας και μουσικές γνώσεις πρωτόγνωρες τότε για τον κιθαριστικό κόσμο της χώρας μας.

Γραπτές πηγές – συνεντεύξεις

Πολύ λίγες γραπτές πηγές σχετικές με τον Παλαιολόγο βρέθηκαν στην Τουρκία, διδακτορικές διατριβές ή διπλωματικές εργασίες και άρθρα μουσικών περιοδικών, ενώ στην Ελλάδα σχεδόν τίποτα. Συγκεκριμένα, από την Τουρκία έχουμε στη διάθεσή μας τέσσερεις διδακτορικές διατριβές και διπλωματικές εργασίες καθώς και τρία άρθρα σε μουσικά περιοδικά καθαρά κιθαριστικού ενδιαφέροντος: πρόκειται για τις εργασίες των Soner Uluocak (2015, στο Πανεπιστήμιο Hacettepe της Άγκυρας)[6] και Yıldız Elmas (1986, στο Πανεπιστήμιο του Marmara της Άγκυρας),[7] αλλά και γι' αυτή του Ahmet Kanneci (2001, Πανεπιστήμιο του Gazi, επίσης της Άγκυρας)·[8] τα άρθρα είναι του μαθητή του Παλαιολόγου Misak Toros στο τούρκικο περιοδικό κιθάρας *Gitar* (τεύχος 1 / 2004 και τεύχος 2 / 2006),[9] ενώ υπάρχει και ένα σημαντικό άρθρο του Λιβανέζου Vrouyr Mazmanian σε τεύχος του βρετανικού περιοδικού *Guitar News* του 1960.[10] Αξιόλογη συνεισφορά, με υλικό που ανακεφαλαιώνει τις παραπάνω εργασίες αλλά και υλικό από νεότερες έρευνες, προσφέρει επίσης η εργασία της Ceren Baran.[11] Στην Τουρκία υπάρχουν αρκετές ακόμα πανεπιστημιακές εργασίες που αναφέρονται στην ιστορία της κιθάρας στη χώρα και στον Παλαιολόγο, οι οποίες ωστόσο αναπαράγουν, ως επί το πλείστον, το υλικό που περιέχουν τα παραπάνω πονήματα.

Στην Ελλάδα, τα μοναδικά γραπτά τεκμήρια είναι μία γραπτή συνέντευξη του μαθητή του Παλαιολόγου Γιάννη Μανωλιδάκη στο διαδικτυακό περιοδικό *Tar* το 2022,[12] καθώς επίσης η διδακτορική διατριβή (2014) και ένα άρθρο (2022) του Δημήτρη Κοτρωνάκη.[13] Υπάρχουν όμως και δύο βιντεοσκοπημένες συνεντεύξεις μαθητών του

[5] Γιώργος Μονεμβασίτης, "Η κιθάρα σε χρόνο και χώρο ελληνικό", *Μουσικά Προάστια*, https://www.mousikaproastia.gr/2016/07/blog-post_26.html (πρόσβαση: 03.02.2023).

[6] Βλ. Soner Uluocak, "Türkiye'de Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Klasik Gitar Eğitimi: Paleologos ve öğrencileri", *Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma Dergisi* 1, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2015, σ. 60-80.

[7] Yıldız Elmas, *Müzik Tarihinde Gitarın Biçim Evrimi*, διδακτορική διατριβή, Marmara Üniversitesi, Istanbul 1986.

[8] Kanneci, ό.π.

[9] Toros, ό.π., και Misak Toros, "Türkiye'de gitar tarihi II", *Gitar* 2, 2006, σ. 10-13.

[10] Mazmanian, ό.π.

[11] Ceren Baran, *Le Devenir de la Guitare Classique en Turquie*, διπλωματική εργασία, Sorbonne Université, Paris 2020.

[12] Τίνα Βαρουχάκη, "Γιάννης Μανωλιδάκης – Συνέντευξη", *Tar*, https://www.tar.gr/giannis_manwlidakis_synenteyxi_stin_tina_baroyxaki-article-6205.html?category_id=156 (πρόσβαση: 03.02.2023).

[13] Δημήτρης Κοτρωνάκης, *Η ελληνική μουσική για κιθάρα στον εικοστό αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013· Δημήτρης Κοτρωνάκης, "Οι κιθαριστές και οι συνθέτες για κιθάρα, στον ελληνικό κόσμο και τη διασπορά, κατά τον 19ο και 20ό αιώνα: Γνωστές και άγνωστες πτυχές της κιθαριστικής τέχνης και φιλολογίας", *Πολυφωνία* 36, Αθήνα 2022, σ. 113-146 (το περιεχόμενο αυτού του άρθρου, σε ό,τι αφορά στον Ανδρέα Παλαιολόγο, δεν διαφέρει ιδιαίτερα από αυτό της διατριβής).

Παλαιολόγου για τη διαδικτυακή σελίδα *Κιθαρολόγιο* το 2023.[14]

Η μόνη φορά που υπήρξε βούληση για την πραγματοποίηση συνέντευξης του κωνσταντινουπολίτη κιθαριστή ήταν από το έντυπο περιοδικό *Tar* το 1982. Στο άρθρο "Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις" του Νότη Μαυρουδή,[15] η πρόθεση του περιοδικού ήταν να υποβληθούν οι ίδιες ακριβώς ερωτήσεις στους τέσσερεις σημαντικότερους – και μεγαλύτερους σε ηλικία – καθηγητές κιθάρας της εποχής: τον Δημήτρη Φάμπα, τον Γεράσιμο Μηλιαρέση, τον Χαράλαμπο Εκμεκτσόγλου και τον Ανδρέα Παλαιολόγο· δυστυχώς, για λόγους υγείας, ο τελευταίος δεν συμμετείχε ποτέ.[16] Δύο μάλιστα από αυτούς, οι Εκμεκτσόγλου και Μηλιαρέσης, στα βιβλία τους που πραγματεύονται την ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδας (αναφερόμαστε εδώ στην *Ιστορία της κιθάρας, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα* του Εκμεκτσόγλου[17] και στο *Ήχοι και απόηχοι* του Μηλιαρέση[18]), δεν κάνουν καμία μνεία του ονόματος του Παλαιολόγου.

Υπάρχει επίσης ένα ιδιαίτερα πολύτιμο ηχητικό απόσπασμα, όπου ο Παλαιολόγος συνομιλεί εκτεταμένα με δύο μαθητές του, τους Σπύρο Μιχαήλ και Θρασύβουλο Σταύρου, στα μέσα της δεκαετίας του 1980.[19]

Εκτός των δύο γειτονικών χωρών, βρέθηκαν μόνο δύο πολύ μικρές σχετικές καταχωρήσεις, στο λεξικό του Józef Powroźniak[20] και στον κατάλογο συνθετών του Vincenzo Pocci.[21]

Λόγω της ανεπάρκειας του εκδομένου υλικού, πραγματοποιήθηκαν πολλές συνεντεύξεις μαθητών του Παλαιολόγου, Τούρκων και Ελλήνων. Στην Ελλάδα έγιναν συνεντεύξεις από τον Δημήτρη Κοτρωνάκη με τους μαθητές του κωνσταντινουπολίτη δασκάλου Γιάννη Μανωλιδάκη, Ελευθερία Κοτζιά, Γιώργο Τσαγράκη, Δημήτρη Αρβανιτίδη, Νίκο Καραμολέγκο, Γιώργο Λύρα, Κυριάκο Μητροκώτσα, Σπύρο Μιχαήλ, Νίκο Πιπέρη, Σπύρο Ηλιάδη και Άγγελο Γαβριήλ. Τις συνεντεύξεις στην Τουρκία πραγματοποίησε η Ceren Baran με τους Raffi Arslanyan και Mutlu Torun, δύο τούρκους μαθητές του Παλαιολόγου που είναι εν ζωή, καθώς και με τον Erdem Sökmen, μαθητή του Raffi Arslanyan· ταυτόχρονα έγιναν συνεντεύξεις και με σύγχρονους τούρκους κιθαριστές που δεν μαθήτευσαν στον Παλαιολόγο, τους Bekir Küçükay, Melih Güzel, Safa Yeprem και Ilgaz Benekay, ενώ ο Δημήτρης Κοτρωνάκης πήρε συνέντευξη από έναν ακόμα μαθητή του Παλαιολόγου που ζει στην Τουρκία, τον Erbil Tore.

Από τις συνεντεύξεις αυτές συνάγονται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες πληροφορίες, που αφορούν σε βιογραφικές λεπτομέρειες του Ανδρέα Παλαιολόγου για τη ζωή του πριν και μετά το 1964 στην Τουρκία και στην Ελλάδα, στις καθημερινές του συνήθειες, τη διδασκαλία, τις συνεργασίες, τους μαθητές του, και στην γενικότερη προσφορά του σε οποιονδήποτε τομέα της μουσικής ή κιθαριστικής ζωής.

[14] Γιώργος Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Α΄ μέρος", *Κιθαρολόγιο*, 17 Ιανουαρίου 2023, https://youtu.be/jRFtMut89KQ (πρόσβαση: 03.04.2023), και Γιώργος Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Β΄ μέρος", *Κιθαρολόγιο*, 02 Φεβρουαρίου 2023, https://youtu.be/bwiT92rhtOk (πρόσβαση: 03.04.2023).

[15] Νότης Μαυρουδής, "Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις", *Tar* 2, Αθήνα 1982, σ. 27-31.

[16] Με βάση προφορική μαρτυρία του μαθητή του Παλαιολόγου, Σπύρου Ηλιάδη, ο πραγματικός λόγος που ο Ανδρέας Παλαιολόγος δεν συμμετείχε στην συνέντευξη ήταν η άρνησή του να αναφερθεί στην ακριβή φύση της εργασίας του· ότι, δηλαδή, δίδασκε ιδιωτικά και όχι σε κάποιο επίσημο ίδρυμα, ενώ είχε μαθητές που μαθήτευαν παράλληλα σε κάποια ωδεία, πιθανότατα με κάποιον από τους άλλους τρεις δασκάλους κιθάρας, με τους οποίους ο ίδιος θα εμφανιζόταν παράλληλα στην συνέντευξη.

[17] Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1982.

[18] Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Ήχοι και απόηχοι*, Κέδρος, Αθήνα 2002.

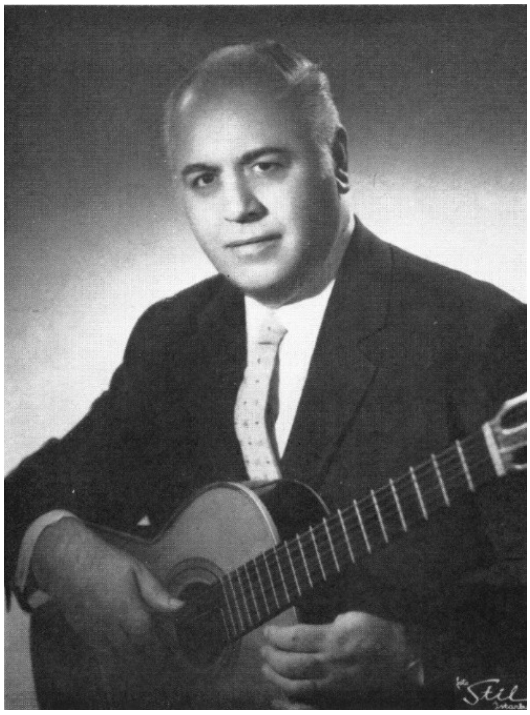
[19] Μιχαήλ, ό.π.

[20] Józef Powroźniak, "Paleologo, Andres", *Gitarrenlexikon*, Verlag Neue Musik, Berlin 1979, σ. 118.

[21] Vincenzo Pocci, *Collezione di musica per e con chitarra*, ιδιωτική έκδοση, σ. 6, 87 και 144.

Τουρκική περίοδος, 1910-1964: Ανδρέας Παλαιολόγος, ιδρυτής της πρώτης Τουρκικής Σχολής Κιθάρας

Ελληνικής καταγωγής, γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη από οικογένεια μουσικών, ο Παλαιολόγος έλαβε την πρώτη του μουσική εκπαίδευση από τον πατέρα του. Ξεκίνησε μαθήματα μαντολίνου όταν ήταν μόλις επτά ετών, και βιολιού δύο έτη αργότερα.[22] Τα επόμενα χρόνια ο Παλαιολόγος άρχισε να εμφανίζεται ως εκτελεστής μαντολίνου σε ορχήστρες που διηύθυνε ο πατέρας του,[23] αλλά όταν μια μέρα άκουσε στο σπίτι ενός φίλου του έναν δίσκο κλασικής κιθάρας, όλα τα σχέδιά του για το μέλλον του άλλαξαν εντελώς. Μαγεμένος από το ηχόχρωμα του οργάνου, ο Παλαιολόγος πήρε μια νέα απόφαση για το μέλλον του και στο εξής αφοσιώθηκε στη μελέτη της κλασικής κιθάρας.[24] Στην αρχή έκανε μαθήματα με τον πατέρα του, αλλά στη συνέχεια σπούδασε στην Πόλη με τον ισπανό δάσκαλο Joaquín Sorosal.[25] Σύμφωνα με δική του μαρτυρία,[26] αφιέρωνε τουλάχιστον πέντε ώρες την ημέρα για να μελετήσει τις μεθόδους και τις σπουδές των F. Carulli και M. Carcassi αρχικά, και στη συνέχεια των D. Aguado, F. Sor, N. Coste, H. Albert και F. Tárrega. Αποφάσισε ότι η τελευταία τεχνική ήταν η κατάλληλη γι' αυτόν, την υιοθέτησε και μελετούσε καθημερινά για περισσότερες από πέντε ώρες. Μελέτησε επίσης ανώτερα θεωρητικά, υπό την επίβλεψη του Sylvio Keusy.[27]



Εικόνα 1: Φωτογραφία του Α. Παλαιολόγου, όπως δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Guitar News* 65, Μάιος – Ιούνιος 1962, σ. 23, σε ένα άρθρο που αφορούσε σε συναυλίες μαθητών του στην Πόλη

Ο Παλαιολόγος άρχισε σιγά-σιγά να παραδίδει μαθήματα κλασικής κιθάρας, ενώ έδωσε συναυλίες στην Κωνσταντινούπολη (1931-1942)[28] και επίσης στην Αθήνα το 1934,[29] όπου έζησε για δύο χρόνια (1934-1936).[30] Του ζήτησαν να γίνει ο επικεφαλής

[22] Mazmanian, ό.π., σ. 20.

[23] Toros, "Türkiye gitar tarihi", ό.π., σ. 17, και Kanneci, ό.π., σ. 18.

[24] Mazmanian, ό.π., σ. 20.

[25] Η αναφορά του ονόματος του ισπανού δασκάλου υπάρχει μόνο σε μία πηγή: ένα πρόγραμμα συναυλίας, στο οποίο το βιογραφικό του Παλαιολόγου έχει συνταχτεί από τον ίδιο (με βάση προφορική μαρτυρία του μαθητή του, Σπύρου Ηλιάδη). Το πρόγραμμα αυτό φέρει ημερομηνία πραγματοποίησης της εκδήλωσης (Σάββατο, 10 Ιουνίου), χωρίς ωστόσο έτος. Βάσει αυτού, στις δεκαετίες του 1980 και του 1990, μόνο δύο ημερομηνίες είναι πιθανές: 10 Ιουνίου 1989 και 10 Ιουνίου 1995. Η συναυλία ήταν αφιερωμένη στον Παλαιολόγο και είχε τίτλο "Ρεσιτάλ κιθάρας αφιερωμένο στον δάσκαλό μας, Ανδρέα Παλαιολόγο". Συμμετείχαν τρεις μαθητές του: οι Κυριάκος Μητροκώτσας, Σπύρος Ηλιάδης και Δημήτρης Αρβανιτίδης.

[26] Mazmanian, ό.π., σ. 20.

[27] Η σχετική αναφορά υπάρχει στο πρόγραμμα συναυλίας με τίτλο "Ρεσιτάλ κιθάρας αφιερωμένο στον δάσκαλό μας, Ανδρέα Παλαιολόγο" (βλ. υποσημείωση αρ. 25).

[28] Toros, "Türkiye gitar tarihi", ό.π., σ. 17.

[29] Mazmanian, ό.π., σ. 20.

[30] Σύμφωνα με τον Νίκο Καραμολέγκο, στην περίοδο της Αθήνας, 1934-1936, ο Παλαιολόγος δεν έδωσε επίσημα ρεσιτάλ αλλά ιδιωτικά, σε ειδικές συγκεντρώσεις, όπου παρευρίσκονταν και κιθαριστές. Βλ. Νίκος Καραμολέγκος, *Μέθοδος κιθάρας*, ιδιωτική έκδοση, σ. 4.

κιθαριστής σε ένα σύνολο τάνγκο, αλλά επειδή ο ίδιος δεν ήθελε να περάσει τη ζωή του ως περιπλανώμενος μουσικός, αρνήθηκε την πρόταση.[31] Ο Παλαιολόγος δεν έδωσε πολλά ρεσιτάλ κατά την τουρκική περίοδο της ζωής του. Στην Τουρκία, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν ήταν δυνατόν να παρουσιαστεί σε επίσημες συναυλίες λόγω της ελληνικής του καταγωγής,[32] οπότε περιορίστηκε σε ιδιωτικά ρεσιτάλ και σε εκδηλώσεις που οργανώνονταν σε πρεσβείες. Με βάση μαρτυρία του μαθητή του, Σπύρου Μιχαήλ, ο Παλαιολόγος έπαιζε συχνά σε σπίτια ευκατάστατων Κωνσταντινουπολιτών, είτε μόνος του είτε και σε ντουέτο με τον μαθητή του Mario Parodi.[33] Επιβεβαιωμένες υπάρχουν δύο ραδιοφωνικές συναυλίες που έλαβαν χώρα το 1951[34] και το 1953,[35] στις οποίες παρουσίασε έργα από το καθιερωμένο κιθαριστικό ρεπερτόριο της εποχής. Ως βιολονίστας, ο Παλαιολόγος ήταν μέλος μουσικών συνόλων που έπαιζαν επαγγελματικά στην Κωνσταντινούπολη, με τα οποία είχε εμφανιστεί αρκετές φορές ακόμα και μπροστά στον Kemal Atatürk.[36]

Όσον αφορά στη διδασκαλία, ο Ανδρέας Παλαιολόγος δίδαξε ιδιωτικά στην Πόλη μέχρι το 1964, οπότε και απελάθηκε στην Ελλάδα. Με βάση τις αναμνήσεις του Κυριάκου Μητροκώτσα από τις διηγήσεις του δασκάλου του, οι μαθητές του Παλαιολόγου ανήκαν κυρίως στην υψηλή κοινωνία της Πόλης, ενώ συχνά προέρχονταν από τις διάφορες πρεσβείες.[37] Δίδασκε το πολύ δώδεκα μαθητές σε κάθε ακαδημαϊκό έτος,[38] κάνοντας τα περισσότερα μαθήματα στο σπίτι του, που βρισκόταν στη λεωφόρο Istiklal Caddesi, στην περιοχή Beyoğlu.[39] Είχε τρεις-τέσσερεις δικές του κιθάρες σε ένα δωμάτιο για να τις χρησιμοποιούν οι μαθητές του και ο ίδιος, γιατί δεν επιθυμούσε να μεταφέρουν οι μαθητές του την δική τους κιθάρα.[40] Σύμφωνα με τον μαθητή του, Erbil Tore, ο Παλαιολόγος την ώρα που άκουγε και διόρθωνε τα λάθη των μαθητών του, έγραφε ταυτόχρονα με το χέρι την ύλη της επόμενης εβδομάδας, την οποία μάλιστα είχε αποστηθίσει και δεν αντέγραφε από κάποια άλλη πηγή·[41] γραμμένα με μία παλιομοδίτικη πένα μελάνης, τα χειρόγραφά του ήταν ιδιαίτερα καλλιγραφικά και έμοιαζαν με τυπωμένο βιβλίο.[42] Ως δάσκαλος ήταν ιδιαίτερα αυστηρός και θύμωνε σε περίπτωση που οι μαθητές του δεν ανταποκρίνονταν στις απαιτήσεις του.[43] Ωστόσο, με βάση την άποψη του Raffi Arslanyan, όλοι οι μαθητές του είχαν πολύ υψηλό επίπεδο.[44] Οι μέθοδοι που συνήθως χρησιμοποιούσε για τη διδασκαλία ήταν αυτές του Mario

[31] Toros, "Türkiye gitar tarihi", ό.π., σ. 17.
[32] Μιχαήλ, ό.π.
[33] Μαρτυρία Σπύρου Μιχαήλ, στο: Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Α΄ μέρος", ό.π.
[34] Στο Radio Istanbul· βλ. το περιοδικό *L'Arte Chitarristica*, Μάιος – Ιούνιος 1951, σ. 10, και επίσης το περιοδικό *Bulletin of the Philharmonic Society of Guitarists* 3, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1951, σ. 6. Σύμφωνα με το δεύτερο, το πρόγραμμα που έπαιξε στις 25 Ιανουαρίου 1951 ήταν: *Σπουδή σε σι-ελάσσονα* (Sor), δύο Σπουδές (Carcassi), *Recuerdos de la Alhambra* (Tárrega), *Leyenda* (Albéniz).
[35] Σε άγνωστο ραδιοφωνικό σταθμό στην Κωνσταντινούπολη· βλ. περιοδικό *Guitar News* 12, Απρίλιος – Μάιος 1953, σ. 13. Το πρόγραμμα που έπαιξε ήταν: δύο Μινουέτα (Sor), "Sarabande" (Bach / Segovia), *Danza española αρ. 5* (Granados / Llobet) και *Recuerdos de la Alhambra* (Tárrega).
[36] Μαρτυρία Νίκου Πιπέρη, στο: Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Α΄ μέρος", ό.π.
[37] Μαρτυρία Κυριάκου Μητροκώτσα, στο ίδιο.
[38] Δημήτρης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Erbil Tore", 5 Ιουνίου 2021, αδημοσίευτη. Σύμφωνα με τον Erbil Tore, ο κωνσταντινουπολίτης δάσκαλος θεωρούσε ότι δώδεκα μαθητές ήταν αρκετοί, δέχτηκε ωστόσο να διδάξει τον ίδιο, κατ' εξαίρεση του κανόνα του, ως δέκατο τρίτο μαθητή, επειδή είχε πολύ καλό μουσικό υπόβαθρο.
[39] Στο ίδιο. Στην ελληνική γλώσσα πρόκειται για την Μεγάλη Οδό του Πέραν.
[40] Στο ίδιο.
[41] Στο ίδιο.
[42] Στο ίδιο.
[43] Ceren Baran, "Συνέντευξη Raffi Arslanyan", 18 Απριλίου 2021, αδημοσίευτη.
[44] Στο ίδιο.

Rodríguez Arenas και του Emilio Pujol.[45] Το 1948 πήρε το πρώτο βραβείο σε διεθνή διαγωνισμό διδασκαλίας της κιθάρας και με αυτόν τον τρόπο έγινε αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Κιθάρας της Αργεντινής.[46]

Εικόνα 2: Φωτογραφία του Α. Παλαιολόγου από το αρχείο του Νίκου Καραμολέγκου

Έχει προσδιοριστεί και επιβεβαιωθεί μέσω ενός συνδυασμού γραπτών διατριβών, αλλά και γραπτών και προφορικών συνεντεύξεων (οι οποίες πραγματοποιήθηκαν από την Ceren Baran και τον Δημήτρη Κοτρωνάκη) ότι ο Παλαιολόγος ήταν ο πρώτος που δίδαξε κλασική κιθάρα στα τουρκικά μουσικά χρονικά.[47] Με τη διδασκαλία καταπιάστηκε ιδιωτικά, μιας και οργανωμένες κιθαριστικές σπουδές δεν προσφέρονταν από τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα της εποχής στην Τουρκία.[48] Η διδασκαλία κιθάρας ήταν η βασική επαγγελματική του ιδιότητα, από την οποία αποκόμιζε τα προς το ζην, αν και κατά καιρούς φαίνεται ότι συμμετείχε σε μουσικά σύνολα ως εκτελεστής μαντολίνου και βιολιού, ενώ δίδαξε ακόμα και ακορντεόν τη δεκαετία του 1950.[49]

Όπως όμως και να έχει το πράγμα, ο Παλαιολόγος μπορεί να θεωρηθεί ο πρώτος επαγγελματίας δάσκαλος κλασικής κιθάρας στην χώρα, χάρη στον οποίο μάλιστα έσπασε η παράδοση της κιθάρας ως συνοδευτικού οργάνου. Ο Vrouyr Mazmanian έγραψε σχετικά: «Οι Έλληνες είναι ερωτευμένοι με την κιθάρα, άλλωστε στα μάτια των προγόνων τους ήταν θεϊκό όργανο. Στην Κωνσταντινούπολη παρατηρεί κανείς μια κιθάρα κρεμασμένη στους τοίχους των περισσότερων ελληνικών σπιτιών. Γενικά όμως τη χρησιμοποιούν για να συνοδεύουν τα τραγούδια της αγάπης και της νοσταλγίας για την πατρίδα. Ο Andres Paleologo ήταν ο πρώτος που έσπασε αυτή την πληβεία παράδοση [την εκτέλεση της κιθάρας ως οργάνου συνοδευτικού της φωνής] και έφερε την κιθάρα στο υψηλότερο σημείο της τελειότητάς της».[50] Έτσι, λοιπόν, η κιθάρα έγινε στην Τουρκία ένα όργανο συναυλιακό, με δική της καλλιτεχνική αξία.

Ο Παλαιολόγος εκπαίδευσε πολυάριθμους μαθητές,[51] τόσο δια ζώσης, στην Κωνσταντινούπολη, όσο και δι' αλληλογραφίας. Η εκπαιδευτική του δράση είχε σαν συνέπεια να αυξηθεί το ενδιαφέρον και ο ενθουσιασμός των νέων της εποχής για το

[45] Στο ίδιο. Βλ. επίσης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Erbil Tore", ό.π.

[46] Ο Toros, "Türkiye gitar tarihi", ό.π., σ. 17, γράφει ότι στο διάστημα από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950 η Ακαδημία Κιθάρας της Αργεντινής έδωσε στον Παλαιολόγο έναν καθηγητικό τίτλο σπουδών. Το ίδιο αναφέρει και ο Raffi Arslanyan· βλ. Baran, "Συνέντευξη Raffi Arslanyan", ό.π. Ωστόσο, στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για τίτλο σπουδών αλλά για ένα πιστοποιητικό αντεπιστέλλοντος μέλους της Ακαδημίας, το οποίο μάλιστα αναγράφει την ακριβή ημερομηνία: 24 Δεκεμβρίου 1948· βρίσκεται στο αρχείο του μαθητή του Παλαιολόγου, Νίκου Καραμολέγκου.

[47] Οι γραπτές διατριβές που επιβεβαιώνουν το συμπέρασμα αυτό είναι του Elmas, ό.π., σ. 61, και του Kanneci, ό.π., σ. 18.

[48] Baran, "Συνέντευξη Raffi Arslanyan", ό.π.

[49] Toros, "Türkiye'de gitar tarihi II", σ. 13.

[50] Mazmanian, ό.π., σ. 19.

[51] Στο ίδιο.

όργανο.[52] Πολλοί από τους μαθητές του έγιναν στη συνέχεια σημαντικές φιγούρες, που συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην ανάπτυξη της κλασικής κιθάρας στην Τουρκία.[53] Αρκετοί έκαναν καριέρα στην Ευρώπη αλλά και σε άλλες χώρες του κόσμου. Κάποια από τα γνωστότερα ονόματα μαθητών του, από την τουρκική περίοδο της ζωής του, είναι οι Mario Parodi, Lolita Sabicas Tagore, Ziya Aydıntan, Can Aybars, Σάββας Παλάσης (Sava Palasis), Mutlu Torun, Savaş Çekirge, Misak Toros, Raffi Arslanyan, Samih Rifat, Harun Batibaygil, Παναγιώτης Ντεβεντζής (Panayot Deveci), Ασπασία Κρητικού (Aspasia Critico), Μάνος Σεργιάδης (Mano Sergiadis), Γιώργος Ευθυμιάδης (Georges Eftimiades) και Ηλίας Ξανθόπουλος (Ilias Ksantopulos). Συμπερασματικά, ο Ανδρέας Παλαιολόγος θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο ιδρυτής της πρώτης Τουρκικής Σχολής Κιθάρας.

Η προσφορά του δεν περιορίστηκε στην διδασκαλία. Ταυτόχρονα, εμπλούτισε το ρεπερτόριο του οργάνου διασκευάζοντας, όπως όλοι σχεδόν οι σημαντικοί κιθαριστές της εποχής του, έργα του κλασικού ρεπερτορίου για κιθάρα, ενώ κατασκεύασε πολλές τεχνικές ασκήσεις και πρότυπα μελέτης σπουδών.[54] Ο Uluocak αναφέρει ότι συνέθεσε και σπουδές,[55] ωστόσο αυτό έχει επιβεβαιωθεί μόνο μερικώς μέχρι σήμερα.[56] Οι διασκευές του εκδόθηκαν από τον κορυφαίο – την εποχή εκείνη – εκδοτικό οίκο Musikverlag V. Hladky της Βιέννης: πρόκειται για το περίφημο *Βαλς* op. 64 αρ. 2 του Frédéric Chopin (1957), τις *Dix Études* του Stephen Heller (1957), το *Le Coucou* του Louis-Claude Daquin (1958) και την *Malagueña* (ο αυθεντικός τίτλος είναι *Rumores de la Caleta*) του Isaac Albéniz (1962).[57] Οι διασκευές αυτές είναι άρτια προσαρμοσμένες στο εξάχορδο όργανο και, παρ' όλο που σέβονται το πρωτότυπο μουσικό κείμενο, εκμεταλλεύονται απόλυτα τις τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες της κιθάρας.[58]

Κατασκευή χορδών και συνεργασία με κατασκευαστές κιθάρας

Ο κωνσταντινουπολίτης κιθαριστής συνδέεται και με ένα ιστορικό γεγονός, την ανακάλυψη της χρήσης χορδών από νάιλον, σε αντικατάσταση των παλιών εντέρινων χορδών. Ο Παλαιολόγος μαζί με έναν μαθητή του, τον Rifat Esenbel, και πιθανόν με τη βοήθεια και του Mario Parodi, κατασκεύασαν τις πρώτες χορδές για προσωπική τους χρήση το 1938.[59] Η κατασκευή των χορδών αυτών έλαβε χώρα, δηλαδή, έντεκα χρόνια

[52] Kanneci, ό.π., σ. 19.

[53] Uluocak, ό.π., σ. 68.

[54] Δημήτρης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", 30 Νοεμβρίου 2022, αδημοσίευτη.

[55] Uluocak, ό.π., σ. 70.

[56] Έχουν βρεθεί μόνο δύο μικρές και ιδιαίτερα απλές σπουδές, οι οποίες βρίσκονται στο αρχείο του Σπύρου Ηλιάδη.

[57] Το Βαλς του Chopin σε διασκευή Παλαιολόγου είναι εκτός εμπορικής κυκλοφορίας, αλλά παραχωρήθηκε ευγενικά από το Scheit Archive. Η σχετική αναφορά για το τεκμήριο βρίσκεται στον υπερσύνδεσμο: https://digitalguitararchive.com/archive/index.php?result=0&page=1&name=archive&table=scheit&search=Paleologo&field=keyword&sort=author&filter=all. Τα υπόλοιπα τρία βιβλία είναι ακόμα διαθέσιμα στο εμπόριο.

[58] Ένα ακόμα βιβλίο με διασκευές του Παλαιολόγου, με τίτλο *Οι μεγάλοι κλασικοί*, κυκλοφόρησε κατά την ελληνική περίοδο της ζωής του από τον εκδοτικό οίκο Φίλιππος Νάκας, περιέχοντας ωστόσο απλούστερα, μαθητικά έργα. Επίσης, σύμφωνα με τον μαθητή του, Νίκο Καραμολέγκο, υπάρχουν και άλλες ανέκδοτες διασκευές του Παλαιολόγου, οι οποίες βρίσκονται αυτή τη στιγμή στο αρχείο του Νίκου Καραμολέγκου· βλ. Δημήτρης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Νίκου Καραμολέγκου", 12 Νοεμβρίου 2021, αδημοσίευτη.

[59] Η αναφορά για την κατασκευή χορδών από τους μαθητές του Παλαιολόγου υπάρχει στο βιβλίο της Sue McCreadie, *Classical Guitar Companion*, Musical New Services Ltd., Bodmin 1982, σ. 63. Το συγκεκριμένο κείμενο δεν αναφέρει τίποτα για τον Παλαιολόγο και αποδίδει την κατασκευή των χορδών στους Esenbel και Parodi. Σε διαφημίσεις των χορδών "Concertiste" στο περιοδικό *Guitar News*, αναφέρεται ότι αυτές παράγονταν από τον Rifat Esenbel από το 1939· υπάρχουν σε πολλά τεύχη του περιοδικού, όπως, για παράδειγμα, στο *Guitar News* 152, Ιανουάριος – Μάρτιος 1972, σ. 29.

πριν από την επίσημη ανακάλυψη των χορδών από νάιλον στην Αμερική, από τον κατασκευαστή Albert Agustine, υπό τις συμβουλές του Segovia. Σύμφωνα με τον Παλαιολόγο (με βάση τη διήγηση του Σπύρου Ηλιάδη,[60] αλλά και την προσωπική μαρτυρία του Παλαιολόγου στο μοναδικό καταγεγραμμένο ηχητικό του τεκμήριο[61]), η τελική μορφοποίηση και κατασκευή των χορδών έγινε από τον Esenbel, με τη δική του όμως συνεργασία και υπό τις δικές του παραινέσεις και υποδείξεις: πρόκειται για τις χορδές "Fantasia" που έγιναν αργότερα πασίγνωστες, όταν ο Rifat Esenbel μετοίκησε στη Γαλλία, τις μετονόμασε σε "Concertiste" και τις παρήγαγε μαζικά.

Ο ίδιος ο Παλαιολόγος διηγείται, μέσω του μαθητή του Σπύρου Ηλιάδη: «Ερχόταν [ο Rifat Esenbel] συνέχεια σπίτι για πολλές ώρες, μιας και είχα τρεις-τέσσερεις πολύ καλές κιθάρες, του Rifat ήταν για πέταμα, φώναζα και τον Parodi, που και η δικιά του κιθάρα ήταν καλή, και δοκιμάζαμε. Φανταστείτε ότι αυτό γινόταν για μήνες. Στο τέλος, αναγκάστηκα να μετατρέψω μία δεύτερη αλλά καλούτσικη κιθάρα που είχα σε δοκιμαστήριο, γιατί με τόσες αλλαγές χορδών στις πολύ καλές κιθάρες δεν μπορούσα να παίξω ποτέ κουρδισμένα: άλλες χορδές βγαίναν φάλτσες, άλλες και σωστές να ήταν δεν προλάβαινε να κάτσει το κούρδισμα – αφήστε, κύριε Σπύρο, που έτσι χαλάει και το όργανο. Οι εντέρινες είχαν μικρότερη τάση, οι πλαστικές μεγαλύτερη, τα όργανα δεν ήταν προετοιμασμένα από κατασκευής για τέτοιες τάσεις και φοβόμουν πως θα γυρίσει το μπράτσο. Περισσότερο μας ταλαιπωρούσαν τα μπάσα, πού τα τύλιγε με χειροκίνητο μηχάνημα, γιατί τα καντίνια ήταν απλές πετονιές του εμπορίου στην αρχή».[62] Αφού κατασκεύασαν τις πρώτες σταθερές χορδές που λειτουργούσαν απροβλημάτιστα και είχαν αξιοπρεπή ήχο, τις έστειλαν στη συνέχεια σε όλους τους μεγάλους κιθαριστές της εποχής. Τις διηγήσεις αυτές επιβεβαίωσε και ο μαθητής του Παλαιολόγου, Γιάννης Μανωλιδάκης.[63]

Όσον αφορά στην κατασκευή οργάνων, ο Παλαιολόγος καθοδήγησε τον φίλο του Mihal Lipe,[64] που ήταν ελληνικής καταγωγής κιθαριστής και επιπλοποιός, να φτιάξει κιθάρες. Ο Lipe, αφού καταπιάστηκε με την κιθαροποιία, γινόταν όλο και καλύτερος, κατασκεύασε πολλές κιθάρες και έλαβε παραγγελίες και από το εξωτερικό. Ορισμένοι ακόμα κατασκευαστές οργάνων, όπως οι Onnik, Mavrusi, Nicocosian, İzzet Sevilla, παρακινήθηκαν έμμεσα από τον Παλαιολόγο να ασχοληθούν με την κατασκευή του εξάχορδου οργάνου.[65]

Επιτεύγματα των μαθητών του Ανδρέα Παλαιολόγου κατά την τουρκική περίοδο της ζωής του

Παρ' όλο που ο Ανδρέας Παλαιολόγος είχε δεκάδες μαθητές, ορισμένοι από αυτούς είχαν εντονότερη σολιστική και εκπαιδευτική δραστηριότητα· στους σημαντικότερους συγκαταλέγονται οι Mario Parodi, Lolita Sabicas Tagore, Ziya Aydıntan, Mutlu Torun και Raffi Arslanyan.

Ο Mario Parodi (1917-1970) γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη από ιταλούς γονείς και έκανε σποραδικά δωρεάν μαθήματα με τον Παλαιολόγο.[66] Ως σολίστ κιθάρας ο Parodi περιόδευσε σε όλη την Τουρκία, την Ελλάδα, την Ιταλία, την Ελβετία, τη Γερμανία

[60] Δημήτρης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", 11 Ιουνίου 2011, αδημοσίευτη.
[61] Μιχαήλ, ό.π.
[62] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π.
[63] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιάννη Μανωλιδάκη", 28 Οκτωβρίου 2021, αδημοσίευτη.
[64] Elmas, ό.π., σ. 62.
[65] Kanneci, ό.π., σ. 19.
[66] Στο μοναδικό ηχητικό τεκμήριο με τη φωνή του ιδίου του Ανδρέα Παλαιολόγου, ο κωνσταντινουπολίτης μουσικός αναφέρεται εκτενώς στον μαθητή του Mario Parodi. Βλ. Μιχαήλ, ό.π.

και την Αργεντινή, ερμηνεύοντας με ένα στυλ που ήταν πολύ ιδιαίτερο και μάλλον μοναδικό. Ηχογράφησε τόσο στην Ιταλία όσο και στην Αργεντινή, και δημοσίευσε πολυάριθμες μεταγραφές και δικές του συνθέσεις. Αφιέρωσε τα περισσότερα προγράμματα των συναυλιών του σε δικές του μεταγραφές έργων ρομαντικών συνθετών, συμπεριλαμβανομένων των Liszt, Chopin, Debussy, Beethoven και Brahms. Ένας από τους δίσκους του πούλησε 30.000 αντίτυπα μόνο στη Βρετανία.[67]

Η Lolita Sabicas Tagore (Elisabetta ή Eli Pizzamiglio, 1930-2015), ανιψιά του ινδού ποιητή Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ, ήταν ιταλίδα κιθαρίστρια με έντονη συναυλιακή δραστηριότητα κατά τη δεκαετία του 1950 στην Ιταλία αλλά και σε άλλες χώρες της Ευρώπης καθώς και στην Αργεντινή.[68] Ήταν επίσης αρθρογράφος στο ιταλικό περιοδικό κιθάρας *L'Arte Chitarristica*.

Ο Ziya Aydıntan (1905-1982) εκπαίδευσε πολλούς μαθητές από τη δεκαετία του 1950 στην Άγκυρα και επίσης συγκρότησε την πρώτη γνωστή ορχήστρα στην Τουρκία.[69] Ήταν ο συγγραφέας του πρώτου τουρκικού εκπαιδευτικού βιβλίου κλασικής κιθάρας καθώς επίσης και ενός βιβλίου αρμονίας με πρακτική εφαρμογή στην κιθάρα.[70] Ίδρυσε, μαζί με μαθητές του, τον Σύλλογο Φίλων της Κιθάρας, με σκοπό την διάδοση της κιθαριστικής τέχνης.[71]

Ο Mutlu Torun (γ. 1941) ήταν ο πρώτος τούρκος σολίστας με διεθνή καριέρα.[72] Μετά τη μαθητεία του με τον Παλαιολόγο, πήγε στην Ισπανία όπου καταπιάστηκε με την φλαμένκο κιθάρα υπό την καθοδήγηση του μαθητή του Paco de Lucia, Pepe Rodríguez.[73] Εκτός από την κιθάρα, ασχολήθηκε εκτενώς με το ούτι και έγραψε μια αναλυτική μέθοδο εκμάθησης του οργάνου. Είναι ένας από τους σημαντικότερους ουτίστες της χώρας· ως δάσκαλος του παραδοσιακού οργάνου, δίδαξε στο İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı[74] από το 1976 έως το 2003. Συνέθεσε μουσικά έργα τόσο για ούτι όσο και για κλασική κιθάρα.

Ο Raffi Arslanyan (γ. 1944) ήταν ο πιο γνωστός δάσκαλος κλασικής κιθάρας στην Κωνσταντινούπολη μετά τον Ανδρέα Παλαιολόγο από τη δεκαετία του 1960.[75] Χάρη στον φίλο του Misak Toros, γνώρισε τον Παλαιολόγο και σπούδασε μαζί του από το 1957 έως το 1964. Μετά τις σπουδές του, ο Arslanyan άρχισε να δίνει συναυλίες στον Πύργο του Γαλατά κάθε βράδυ, για ένα περίπου έτος. Δίδαξε κιθάρα ιδιωτικά, σε μεγάλο αριθμό μαθητών, για σαράντα χρόνια. Το 1967 είχε γίνει αποδέκτης πρότασης δημιουργίας τάξης κιθάρας στο İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, την οποία και απέρριψε, λόγω του ήδη επιβαρυμένου προγράμματός του και των πολλών μαθητών.[76]

[67] Maurice J. Summerfield, *The classical guitar, its evolution, players and personalities since 1800*, Ashley Mark Publishing, Blaydon on Tyne 2002, σ. 219.

[68] Wilfrid Appleby, "Lolita Tagore", *Guitar News* 20, Αύγουστος – Σεπτέμβριος 1954, σ. 1-3.

[69] Kaan Öztutgan, *Bir Gitaristin Gözünden Ziya Aydıntan*, Pegem Akademi, Ankara 2016, σ. 69-114.

[70] Taner Ulucay, "The Place of Classical Guitar Instrument in Turkey and an Overview of Turkish Classical Guitarists", *International Journal of Scientific and Technological Research* 6/8, 2020, σ. 57.

[71] Öztutgan, ό.π., σ. 24, 44, 52 και 110.

[72] Baran, *Le Devenir de la Guitare Classique en Turquie*, ό.π., σ. 14.

[73] Fatih Türkyılmaz, "Prof. Dr. Mutlu Torun: İyi hoca bulmak, iyi enstrüman bulmaktan daha mühim", https://www.aa.com.tr/tr/kultur/prof-dr-mutlu-torun-iyi-hoca-bulmak-iyi-enstruman-bulmaktan-daha-muhim/2840048 (πρόσβαση: 05.04.2023).

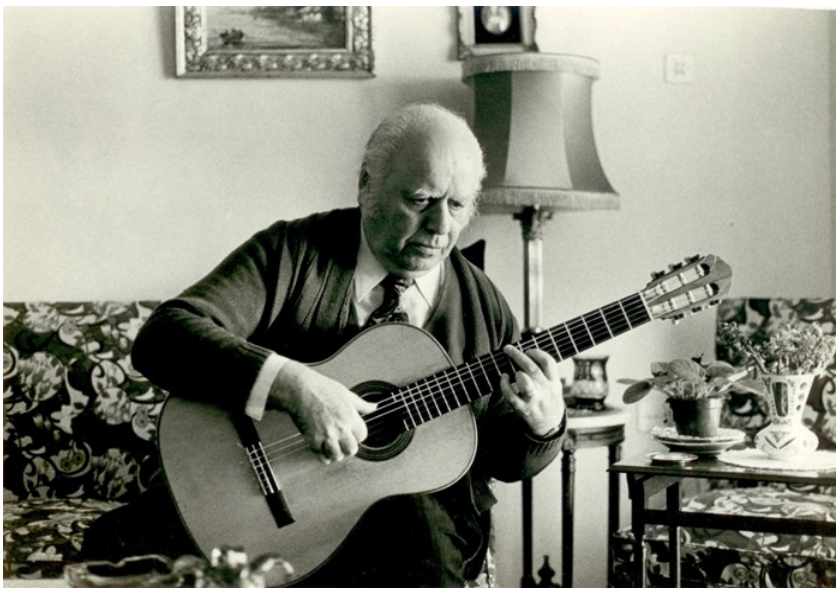
[74] Πρόκειται για το πρώτο μουσικό ίδρυμα στην Τουρκία, το οποίο το 1981 ενσωματώθηκε στο πανεπιστήμιο και μετονομάστηκε σε İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

[75] Baran, *Le Devenir de la Guitare Classique en Turquie,* ό.π., σ. 14.

[76] Baran, "Συνέντευξη Raffi Arslanyan", ό.π. Βλ. επίσης Behzat Cem Günen – Ali Deniz Kardelen, "Gitar Muhabbetleri Bölüm: 10 Konuk: Raffi Arslanyan", https://youtu.be/iOVFsELGp08 (πρόσβαση: 05.04.2023).

Ελληνική περίοδος, 1964-1997: μετανάστευση στην Ελλάδα – διδασκαλία

Το 1964 ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού πληθυσμού απελάθηκε από την Κωνσταντινούπολη. Ο Ανδρέας Παλαιολόγος είχε διασυνδέσεις με τούρκους βουλευτές (επειδή έκανε μαθήματα κιθάρας στα παιδιά τους), οι οποίοι έθεσαν στη Βουλή θέμα παραμονής του στη χώρα, με τα επιχειρήματα της προσφοράς του στη μουσική εκπαίδευση και της δημιουργίας σχολής κλασικής κιθάρας στην Κωνσταντινούπολη.[77] Οι προσπάθειές τους, όμως, δεν ευδοκίμησαν και έτσι μια μέρα του 1964 οι τουρκικές αρχές μπήκαν στο σπίτι του, κατέγραψαν όλα του τα υπάρχοντα, του έδωσαν ελληνικό διαβατήριο και τον απέλασαν μαζί με την οικογένειά του.[78] Πρόλαβε και πήρε μαζί του ελάχιστες αποσκευές και μία κιθάρα,[79] ενώ έβαλε στην τσέπη του σε ένα μαντήλι μερικά χρυσαφικά, με τα οποία ερχόμενος στην Ελλάδα αγόρασε ένα μικρό διαμέρισμα σε μια σχετικά υποβαθμισμένη περιοχή της Αθήνας, κοντά στον Άγιο Παντελεήμονα Αχαρνών.[80] Μέχρι το τέλος της ζωής του έζησε στην Αθήνα, χωρίς ποτέ να επιστρέψει στην πατρώα γη, αφήνοντας πίσω του, στην Πόλη, ένα μεγάλο σπίτι έξι δωματίων, το οποίο μόλις είχε αποκτήσει και επιπλώσει[81] και για τη δημιουργία του οποίου είχε δυσκολευτεί οικονομικά. Στην Τουρκία, η οικογένειά του ήταν πλούσια και επιφανής, έχοντας επαφές με την υψηλή κοινωνία της Πόλης, και ξαφνικά ο ίδιος βρέθηκε στην Αθήνα με τη αγωνία της καθημερινής επιβίωσης· ήταν ανασφάλιστος και σε δυσχερή οικονομική κατάσταση.[82]



Εικόνα 3: Φωτογραφία του Α. Παλαιολόγου από το αρχείο του Γιώργου Λύρα

Σιγά-σιγά κατάφερε να ορθοποδήσει και να συνεχίσει στην Αθήνα το έργο της διδασκαλίας, παραδίδοντας μαθήματα κιθάρας κατ' οίκον με τον ίδιο ζήλο που είχε

[77] Δημήτρης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Άγγελου Γαβριήλ", 26 Ιανουαρίου 2023, αδημοσίευτη.
[78] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π.
[79] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π.
[80] Σύμφωνα με τον Άγγελο Γαβριήλ, στην αρχή ο Παλαιολόγος φιλοξενήθηκε στο σπίτι της αδελφής του, ενώ στη συνέχεια αγόρασε ένα σπίτι στην οδό Ρόδου. Βλ. Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Άγγελου Γαβριήλ", ό.π. Αναφορά για τη διεύθυνση κατοικίας του Ανδρέα Παλαιολόγου έχουμε και στη σελίδα με τίτλο "Κοινωνικά", στη στήλη "Ευχαριστήρια" της εφημερίδας *Τα Νέα*, 9 Ιανουαρίου 1965, όπου διάφοροι κιθαριστές και μαθητές του από το εξωτερικό τού στέλνουν ευχές για το νέο έτος (έναν χρόνο μετά την απέλαση) στη διεύθυνση Αχαρνών 212.
[81] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π.
[82] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π.

στην Πόλη. Σύντομα απέκτησε μαθητές και εργάστηκε ως "κρυφός" δάσκαλος, χωρίς ποτέ να ενταχθεί στην ελληνική ωδειακή πραγματικότητα. Ο κωνσταντινουπολίτης κιθαριστής δεν κατείχε κανένα πτυχίο ή δίπλωμα κιθάρας, με αποτέλεσμα όταν ήρθε στην Αθήνα να μην μπορεί να εργαστεί επίσημα σε κανένα ωδείο. Δέχθηκε πρόταση να τον βοηθήσουν για να του δοθεί κάποιος τίτλος σπουδών, την οποία όμως απέρριψε.[83] Δεν του άρεσε το ωδειακό σύστημα και δεν ήθελε να συμμετάσχει στις έριδες μεταξύ των κιθαριστών της εποχής στην Ελλάδα. Επίσης, το σύστημά του και ο χρόνος που αφιέρωνε στους μαθητές του δεν προσαρμόζονταν στα δεδομένα των ωδείων.[84] Είχε πολλούς και πολύ καλούς μαθητές, άλλους για λίγο καιρό, για να ετοιμάσουν πρόγραμμα για εξετάσεις πτυχίου ή διπλώματος, και άλλους για περισσότερο. Σχεδόν όλοι τους ήταν γραμμένοι παράλληλα σε κάποια ωδεία, στις τάξεις άλλων δασκάλων, προκειμένου να αποκτήσουν τίτλους σπουδών.[85]

Τα χρόνια που έζησε και εργάστηκε στην Αθήνα, η παρουσία του στα κιθαριστικά δρώμενα ήταν διακριτική, ωστόσο το όνομά του ήταν γνώριμο στους παλιούς δασκάλους κιθάρας της πόλης, οι οποίοι τον γνώριζαν από την προ του 1964 περίοδο της ζωής του.[86] Ο Παλαιολόγος αντιμετωπίστηκε από το κιθαριστικό κατεστημένο συχνά με σκεπτικισμό, ενώ κάποιες φορές υπήρξε ακόμα και θύμα χλευασμού, ως απατεώνας καθώς δεν είχε τίτλους σπουδών. Όπως χαρακτηριστικά ανέφεραν οι Γιάννης Μανωλιδάκης και Σπύρος Ηλιάδης, αντίστοιχα: «Για τον Παλαιολόγο άκουγα από τους κιθαρίστες […] που τον κακολογούσανε, ότι ήταν άσχετος, ερασιτέχνης, τέτοια πράγματα, […] αυτοί που τον θεωρούσαν ανταγωνιστή τον κακολογούσανε και οι μαθητές του τον υμνούσανε».[87] «Τον φοβόντουσαν, γιατί από όλους τους ήταν ο μοναδικός που ήξερε να κάνει καλά τη δουλειά του».[88] Ο ίδιος, ωστόσο, δεν καταφέρθηκε ποτέ εναντίον συναδέλφων του.[89]

Οι ρυθμοί της δουλειάς του ήταν εξοντωτικοί: όλη την ημέρα μαθήματα κιθάρας, λεπτομερής ενασχόληση με το ρεπερτόριο και τις ασκήσεις εκάστου μαθητή, και ελάχιστος ύπνος. Τα μαθήματα κρατούσαν πολλές ώρες, ακόμα και ολόκληρο πρωινό, τέσσερεις, πέντε, έξι ή και περισσότερες ώρες, όπως επισήμαναν οι μαθητές του.[90] Η οργάνωση των μαθημάτων ήταν μεγάλη: σημείωνε με μεγάλη ακρίβεια το ρεπερτόριο, τις ασκήσεις και άλλες λεπτομέρειες για κάθε μαθητή του. Για κάθε έργο του ρεπερτορίου, και ανάλογα με τον μαθητή που θα το έπαιζε, ο Παλαιολόγος αντιστοίχιζε τεχνικές ασκήσεις και σπουδές.[91] Έγραφε όλα τα κομμάτια στο χέρι, με αναλυτικές δακτυλοθεσίες· ζητούσε είκοσι κόλλες των δεκαέξι πενταγράμμων από τους μαθητές του για να γράψει ό,τι χρειαζόταν ο καθένας από ρεπερτόριο και τεχνικές ασκήσεις

[83] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π.

[84] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π., και προφορική μαρτυρία Μητροκώτσα, στο: Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Β΄ μέρος", ό.π. Σύμφωνα με αναφορές πολλών μαθητών επιφανών δασκάλων της εποχής, συχνά τα μαθήματα στα ωδεία ήταν ολιγόλεπτα· η άποψη αυτή προφανώς δεν αντικατοπτρίζει τη συνολική εικόνα των ωδείων και των δασκάλων κιθάρας του ελλαδικού χώρου, ωστόσο σε αρκετές περιπτώσεις φαίνεται πως αποτελούσε γεγονός: μία από τις γνωστότερες ελληνίδες μαθήτριες του Παλαιολόγου, η Ελευθερία Κοτζιά, ανέφερε ότι στο ωδείο έκανε δύο δεκάλεπτα μαθήματα την εβδομάδα (βλ. Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Ελευθερίας Κοτζιά", 10 Νοεμβρίου 2022, αδημοσίευτη).

[85] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π.

[86] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Νίκου Καραμολέγκου", ό.π.

[87] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιάννη Μανωλιδάκη", ό.π.

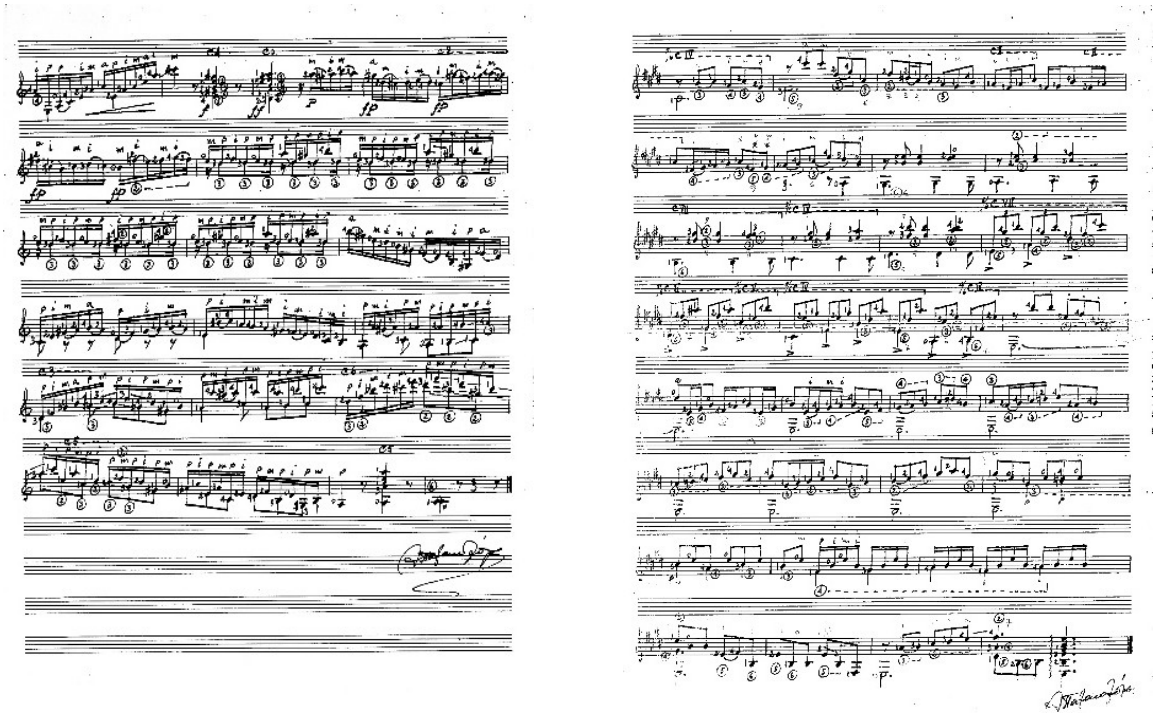
[88] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π.

[89] Στο ίδιο.

[90] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιάννη Μανωλιδάκη", ό.π., και Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Νίκου Καραμολέγκου", ό.π.

[91] Μαρτυρία Κυριάκου Μητροκώτσα, στο: Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Β΄ μέρος", ό.π.

κάθε εβδομάδα,[92] και μάλιστα με έναν τόσο καλλιτεχνικό τρόπο που το τελικό αποτέλεσμα έμοιαζε σαν τυπωμένη παρτιτούρα.[93] Συνήθως δεν χρησιμοποιούσε φωτοτυπίες, γιατί το χειρόγραφο ήταν πιο ωραίο στο μάτι και προδιάθετε τους μαθητές του να σέβονται το μουσικό έργο.[94]



Εικόνα 4: Χειρόγραφα με την υπογραφή του Α. Παλαιολόγου από το αρχείο του Γιώργου Λύρα

Ο Παλαιολόγος σταδιακά απέκτησε πολύ καλή φήμη σε κύκλους προχωρημένων-υποψιασμένων κιθαριστών. Ωστόσο, με όλες τις παραπάνω προϋποθέσεις, των πολύωρων μαθημάτων, των χειρόγραφων μουσικών κειμένων και της γενικότερης ενδελέχειας που χαρακτήριζε τον τρόπο δουλειάς του, ήταν φυσικό ο αριθμός των μαθητών του να μην είναι μεγάλος. Επίσης, τα χρήματα που ζητούσε για τα ιδιαίτερα μαθήματα (τα οποία λάβαιναν χώραν πάντα στο σπίτι του) ήταν σχετικά λίγα.[95] Παρά την επακόλουθη οικονομική στενότητα, όμως, δεν έκανε εκπτώσεις στην εκπαιδευτική διαδικασία· έδινε μεγάλη προσοχή στις λεπτομέρειες, απαιτούσε συστηματική μελέτη και, αν κάποιος δεν μπορούσε να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις του, σταματούσε τις σπουδές του.[96]

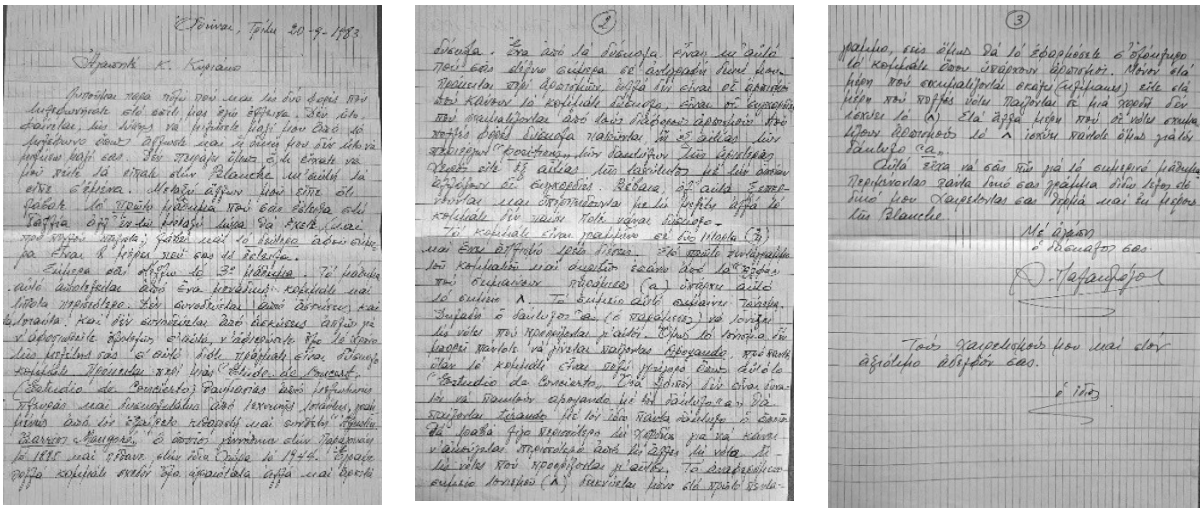
Σαν βάση της διδασκαλίας του για τους μαθητές των πρώτων τάξεων της κιθάρας χρησιμοποιούσε τα επτά βιβλία του Mario Rodríguez Arenas με μια δική του σειρά.[97] Για τους περισσότερο προχωρημένους αξιοποιούσε διάφορες μεθόδους, όπως αυτές των Fernando Sor, Dionisio Aguado, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, Antonio Cano, Emilio Pujol, Domingo Prat και Abel Carlevaro. Όσον αφορά στα μουσικά κομμάτια του ρεπερτορίου, ο Ανδρέας Παλαιολόγος έδινε έργα από όλο το φάσμα των ιστορικών

[92] Μαρτυρία Δημήτρη Αρβανιτίδη, στο: Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Β΄ μέρος", ό.π.
[93] Στο ίδιο.
[94] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π.
[95] Προφορική μαρτυρία Σπύρου Ηλιάδη.
[96] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π., και επίσης Δημήτρης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Μιχαήλ", 5 Νοεμβρίου 2022, αδημοσίευτη.
[97] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π.

περιόδων και όλων των τεχνοτροπιών. Βέβαια, τα έργα που γνώριζε καλά ήταν αυτά της κλασικής και της ρομαντικής εποχής, αλλά και νεότερα τονικά έργα του ιμπρεσιονισμού ή των εθνικών σχολών, ρεπερτόριο που χρονολογικά σταματούσε περίπου στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Υπάρχουν όμως και μαρτυρίες που επιβεβαιώνουν ότι, παρ' όλο που δεν ήταν ιδιαίτερα εξοικειωμένος με τις μοντέρνες συνθέσεις, έδινε την ευκαιρία σε ορισμένους μαθητές του να ασχοληθούν με ένα περισσότερο σύγχρονο μουσικό υλικό, που ελάχιστα διδασκόταν εκείνη την εποχή, δηλαδή με έργα των Alexander Tansman, Federico Moreno Torroba, Guido Santórsola, Mario Castelnuovo-Tedesco, Emilio Pujol, Leo Brouwer και Francis Kleynjans.[98]

Σημαντική θέση στη φιλοσοφία των μαθημάτων του Παλαιολόγου φαίνεται πως είχε και η γενικότερη προσέγγιση της μουσικής με διάφορους τρόπους, όχι μόνο μέσω του συνηθισμένου, τυπικού στερεότυπου καθηγητή – μαθητή. Τα μαθήματα περιλάμβαναν συζήτηση περί μουσικής ή περί των κιθαριστών, ακροάσεις δίσκων βινυλίου, μελέτη παρτιτουρών, ενώ γινόταν και συστηματική εμβάθυνση στα υφολογικά χαρακτηριστικά της κάθε μουσικής περιόδου.[99]

Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπου ένας μαθητής του τύχαινε να είναι μακριά από την Αθήνα ή στο εξωτερικό, ο Παλαιολόγος δίδασκε και δι' αλληλογραφίας: έστελνε τις χειρόγραφες παρτιτούρες με το ταχυδρομείο, γράφοντας παράλληλα μία εκτεταμένη επιστολή με αναλυτικές οδηγίες για τις λεπτομέρειες του μουσικού κειμένου καθώς και για τις αντίστοιχες τεχνικές ασκήσεις.[100]



Εικόνα 5: Μάθημα δι' αλληλογραφίας του Α. Παλαιολόγου στον Κυριάκο Μητροκώτσα, 20 Σεπτεμβρίου 1983 (πηγή: αρχείο Κυριάκου Μητροκώτσα)

Στην προσφορά του Παλαιολόγου στο ελληνικό κιθαριστικό γίγνεσθαι θα πρέπει να προστεθεί και η προτροπή του προς αθηναϊκό μουσικό οίκο να εισάγει χορδές από νάιλον καθώς και τις μεθόδους διδασκαλίας των Emilio Pujol και Mario Rodríguez Arenas. Έτσι, χάρη στη δική του πρωτοβουλία, τόσο οι χορδές όσο και τα βιβλία έγιναν τελικά προσβάσιμα στο ευρύ κιθαριστικό κοινό της Αθήνας.[101]

98 Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π.
99 Βαρουχάκη, ό.π.
100 Μαρτυρία Κυριάκου Μητροκώτσα, στο: Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Β΄ μέρος", ό.π.
101 Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Άγγελου Γαβριήλ", ό.π.

Στοιχεία από την ζωή και την προσωπικότητα του Παλαιολόγου

Ο Ανδρέας Παλαιολόγος μιλούσε τέσσερεις γλώσσες (ελληνικά, τουρκικά, γαλλικά και ισπανικά)[102] και επικοινωνούσε μέσω αλληλογραφίας με πολλούς κιθαριστές στο εξωτερικό – μεταξύ άλλων, με τους διάσημους Andrés Segovia, José Tomás, Emilio Pujol και Narciso Yepes.[103]

Είχε πλήρεις μουσικές σπουδές και γνώσεις, οι οποίες δεν περιορίζονταν μόνο στην κιθάρα, αλλά αφορούσαν γενικότερα στην κλασική μουσική.[104]

Είχε μία μεγάλη μουσική βιβλιοθήκη, ταξινομημένη με ακρίβεια, που ανανεωνόταν συνεχώς. Τα καινούργια έργα προέρχονταν είτε από κιθαριστές και συνθέτες, είτε από εκδοτικούς οίκους που του έστελναν τις καινούργιες τους εκδόσεις, ιδιαίτερα από τον οίκο Ricordi της Αργεντινής, μιας και ως αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Κιθάρας του Μπουένος Άιρες απολάμβανε κάποια προνομιακή μεταχείριση.[105]

Ήταν πάρα πολύ καλός στην "prima vista"[106] και μπορούσε με την πρώτη ανάγνωση να παίξει σχεδόν οποιοδήποτε έργο, αργά βέβαια, αλλά σωστά. Στους μαθητές του έπαιζε "prima vista" τα κομμάτια που μόλις είχαν περιέλθει στη συλλογή του.

Εικόνα 6: Φωτογραφία του Α. Παλαιολόγου από το αρχείο του Νίκου Καραμολέγκου

Ήταν χειμαρρώδης σαν προσωπικότητα και του άρεσε να μιλάει ώρες για την κιθάρα, για την οποία έτρεφε τεράστια αγάπη.[107] Είχε τη χαρακτηριστική προφορά των Κωνσταντινουπολιτών και απευθυνόταν στους μαθητές του στον πληθυντικό.[108]

Αγαπούσε ιδιαίτερα την Πόλη και αναφερόταν συχνά στα φαγητά, τις μυρωδιές και την χαρακτηριστική της ατμόσφαιρα.[109] Ήταν καλοφαγάς και κάποιες φορές, μετά το

[102] Μαρτυρία Δημήτρη Αρβανιτίδη, στο: Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Α΄ μέρος", ό.π. Βλ. επίσης Mazmanian, ό.π., σ. 20. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία των Σπύρου Ηλιάδη και Άγγελου Γαβριήλ, ο Παλαιολόγος μιλούσε επίσης άπταιστα ιταλικά.

[103] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π., καθώς επίσης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π.

[104] Βαρουχάκη, ό.π.

[105] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π.

[106] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π., Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π., καθώς και Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Νίκου Καραμολέγκου", ό.π.

[107] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Μιχαήλ", ό.π.

[108] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιάννη Μανωλιδάκη", ό.π.

[109] Μαρτυρία Δημήτρη Αρβανιτίδη, στο: Μαστρογιαννόπουλος, "Ανδρέας Παλαιολόγος, Α΄ μέρος", ό.π.

μάθημα, κρατούσε τους μαθητές του για φαγητό. Αναφερόταν επίσης πολλές φορές σε τραπέζια όπου τον καλούσαν, περιγράφοντας φαγητά και λιχουδιές.[110]

Σε μια γενικότερη εκτίμηση της προσωπικότητάς του, ο Ανδρέας Παλαιολόγος ήταν ένας άνθρωπος καλλιεργημένος, ευγενής, ευαίσθητος, σεμνός, χωρίς σκοπιμότητες και περιαυτολογίες, χωρίς εκπτώσεις στη διδασκαλία του.[111]

Έλληνες μαθητές: το ιδιάζον φαινόμενο της παράλληλης μαθητείας

Εικόνα 7: Φωτογραφία του Α. Παλαιολόγου από το αρχείο του Γιώργου Λύρα

Το περίεργο φαινόμενο της παράλληλης σπουδής των μαθητών του με τον ίδιο και ταυτόχρονα με άλλους δασκάλους κιθάρας υπήρξε χαρακτηριστικό της επαγγελματικής ζωής του Παλαιολόγου στην Ελλάδα. Πολλοί μαθητές του σπούδαζαν ταυτόχρονα με κάποιον άλλο δάσκαλο, προβεβλημένο στο ωδειακό σύστημα της Αθήνας, ενώ διατηρούσαν την μαθητεία τους με τον Παλαιολόγο κρυφή. Κάποιοι ήταν γραμμένοι για καθαρά τυπικούς λόγους στην τάξη άλλου καθηγητή και έδιναν πτυχιακές ή διπλωματικές εξετάσεις μαζί του χωρίς να κάνουν τακτικά μαθήματα, φοιτώντας στην πράξη αποκλειστικά με τον Παλαιολόγο. Άλλοι μαθήτευσαν στον Παλαιολόγο μόνο μετά την αποφοίτησή τους από κάποιο ωδείο,[112] κρατώντας και πάλι, κατά κανόνα, την σχέση αυτή κρυφή.

Η έλλειψη επίσημου τίτλου σπουδών τού στέρησε την δυνατότητα να εργαστεί στα ωδεία του ελλαδικού χώρου και, συνεπώς, να είναι σε θέση να χορηγεί και ο ίδιος επίσημους τίτλους. Είναι, βέβαια, γεγονός ότι ο Παλαιολόγος δεν επιδίωξε να διδάξει στα μουσικά ιδρύματα της χώρας, μιας και το δικό του εκπαιδευτικό σύστημα δεν ταίριαζε στο ωδειακό πλαίσιο. Έτσι, η παράλληλη μαθητεία ήταν μονόδρομος για όσους κιθαριστές ήθελαν να δουλέψουν μαζί του, αλλά συνάμα να αποκτήσουν και επίσημο ελληνικό τίτλο κιθαριστικών σπουδών.

Ο κωνσταντινουπολίτης δάσκαλος προτιμούσε να λειτουργεί στο παρασκήνιο και δεν επιδίωκε επαφές με άλλους καθηγητές και ανθρώπους του κιθαριστικού χώρου.[113] Μάλιστα, φρόντιζε ούτως ώστε οι μαθητές του να μην γνωρίζονται μεταξύ τους και να μην συναντιούνται στον χώρο των μαθημάτων. Δεν ήθελε να δημοσιοποιήσει την ειδική κατάσταση των "παράλληλων" μαθημάτων, ούτε να φέρει τους μαθητές του – αλλά και τον ίδιο – σε δύσκολη θέση. Δεν επιζητούσε να συμμετέχουν οι μαθητές του σε διαγωνισμούς κιθάρας, φεστιβάλ κιθάρας και συναυλίες. Γενικότερα, είχε σε έναν βαθμό αποκοπεί από το κιθαριστικό γίγνεσθαι της χώρας.[114]

Έτσι, λοιπόν, η διδασκαλία του Παλαιολόγου κρατήθηκε μυστική τόσο από τους μαθητές του όσο και από τον ίδιο. Στον κιθαριστικό κόσμο της Αθήνας, κάποιοι γνώριζαν την ύπαρξή του, δάσκαλοι κιθάρας του ωδειακού συστήματος και πολλοί μαθητές τους. Όλοι, ωστόσο, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου του Παλαιολόγου, σιωπούσαν για αυτόν και τη διδασκαλία του.[115] Ένας συνδυασμός ανταγωνισμού, αδιαφορίας και άγνοιας από πλευράς του μουσικού κατεστημένου αλλά και αρνητικότητας του ίδιου του Παλαιολόγου, λόγω του μετριοπαθούς χαρακτήρα του και

[110] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Νίκου Πιπέρη", 2 Νοεμβρίου 2022, αδημοσίευτη.
[111] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιώργου Τσαγράκη", ό.π.
[112] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π.
[113] Δημήτρης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Δημήτρη Αρβανιτίδη", 30 Δεκεμβρίου 2022, αδημοσίευτη.
[114] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Σπύρου Ηλιάδη", ό.π.
[115] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Δημήτρη Αρβανιτίδη", ό.π.

του τρόπου που αντιλαμβανόταν τη διδασκαλία ως επάγγελμα, οδήγησε στην απόκρυψη της δράσης του, στην άρνηση προβολής ή γενικότερα διεκδίκησης της θέσης που θα του άξιζε στο μουσικό-κιθαριστικό περιβάλλον της χώρας.[116]

Λειτουργώντας υπό αυτό το ιδιαίτερο καθεστώς, ο Παλαιολόγος ενδόμυχα ήλπιζε ότι οι μαθητές του, μετά την αποφοίτησή τους και τους επίσημους τίτλους σπουδών που έπαιρναν από τα ωδεία, θα αναγνώριζαν την συμβολή του και θα τον ανέφεραν δημόσια ως δάσκαλό τους. Ωστόσο, κάποιοι δεν ανέφεραν ποτέ ότι συνεργάστηκαν μαζί του, για να αποφύγουν προφανώς τις προστριβές με τους "επίσημους" δασκάλους κιθάρας που έπαιζαν κυριαρχικό ρόλο στα κιθαριστικά πράγματα εκείνης της εποχής.[117] Σύμφωνα με μαρτυρία του Νίκου Καραμολέγκου, αυτό ήταν και το μεγάλο του παράπονο, ότι δηλαδή δεν ανέφεραν ποτέ το όνομά του, ούτε καν μετά το τέλος της μαθητείας τους.[118]

Ορισμένοι από τους πολυάριθμους μαθητές του, οι οποίοι στην συνέχεια δραστηριοποιήθηκαν στην Ελλάδα αλλά και – κατά περιπτώσεις – στο εξωτερικό ως δάσκαλοι και σολίστ κιθάρας, ήταν οι Γιάννης Μανωλιδάκης, Σπύρος Διαμαντής, Ελευθερία Κοτζιά, Ευάγγελος Μπουντούνης, Γιώργος Πανέτσος, Γιώργος Τσαγράκης, Θρασύβουλος Σταύρου, Γιώργος Λύρας, Νίκος Καραμολέγκος, Σπύρος Μιχαήλ, Σπύρος Ηλιάδης, Δημήτρης Αρβανιτίδης, Άγγελος Νικολόπουλος, Νίκη Ροζάκη, Νίκος Πιπέρης, Κυριάκος Μητροκώτσας και Άγγελος Γαβριήλ. Αρκετοί, ίσως και οι περισσότεροι από τους μαθητές που κατά καιρούς δούλεψαν μαζί του, προέρχονταν από την τάξη του Δημήτρη Φάμπα.[119]

Επιτεύγματα μαθητών του Ανδρέα Παλαιολόγου κατά την περίοδο που έζησε στην Ελλάδα

Ο Γιώργος Πανέτσος, μετά την μαθητεία του με τον Παλαιολόγο στην Ελλάδα, ολοκλήρωσε τις σπουδές του με την Luise Walker στη Βιέννη. Σήμερα διδάσκει κιθάρα στο Konservatorium für Musik und Dramatische Kunst της Βιέννης και είναι συχνά μέλος εξεταστικών επιτροπών σε διεθνείς διαγωνισμούς κιθάρας. Διευθύνει επίσης το διεθνές φεστιβάλ κιθάρας Forum Gitarre Wien στην Αυστρία.[120]

Η Ελευθερία Κοτζιά, φεύγοντας από την Ελλάδα, φοίτησε στο Conservatoire National Supérieure στο Παρίσι με τον Alexandre Lagoya και στο Guildhall School of Music του Λονδίνου με τους David Russell και Timothy Walker. Ως σολίστ έδωσε ρεσιτάλ σε μερικές από τις πιο διάσημες αίθουσες συναυλιών στον κόσμο, όπως τα Merkin Concert Hall και Carnegie Recital Hall στη Νέα Υόρκη, Herbst Theatre στο Σαν Φρανσίσκο, The Wigmore Hall και το South Bank Centre στο Λονδίνο. Η Κοτζιά έχει στο ενεργητικό της επτά ηχογραφημένα άλμπουμ, ενώ από το 2007 διευθύνει το διεθνές φεστιβάλ κιθάρας International Guitar Course and Festival στο Ligoure της Γαλλίας.[121]

Ο Γιάννης Μανωλιδάκης είναι κιθαριστής και εθνομουσικολόγος που μαθήτευσε δίπλα στους José Tomás και Andrés Segovia στην Ισπανία στο πλαίσιο της θερινής σχολής του Santiago de Compostela. Έδωσε επί σειρά ετών ρεσιτάλ εντός και εκτός των συνόρων και συνεργάστηκε με όλους, σχεδόν, τους σπουδαίους συνθέτες έντεχνης μουσικής στη χώρα μας, έχοντας στο ενεργητικό του πολλές εκτελέσεις και ηχογραφήσεις πρωτοποριακών έργων σύγχρονου μουσικού ύφους. Επίσης, συνέθεσε

[116] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Άγγελου Γαβριήλ", ό.π.
[117] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιάννη Μανωλιδάκη", ό.π.
[118] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Νίκου Καραμολέγκου", ό.π.
[119] Στο ίδιο. Βλ. επίσης Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Γιάννη Μανωλιδάκη", ό.π.
[120] Κοτρωνάκης, *Η ελληνική μουσική για κιθάρα στον εικοστό αιώνα*, ό.π., σ. 55 και 60.
[121] Στο ίδιο, σ. 41-44.

μουσική για το θέατρο, συνεργαζόμενος με σπουδαίες προσωπικότητες. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 ανέλαβε μια πολυετή εθνομουσικολογική επιτόπια έρευνα, σε περιοχές όπως το Αφγανιστάν, το Πακιστάν και η Ινδία.[122]

Σύνοψη – αξιολόγηση

Μέσα από την ανάλυση που προηγήθηκε, γίνεται φανερή η διαίρεση της ζωής του έλληνα κωνσταντινουπολίτη κιθαριστή Ανδρέα Παλαιολόγου σε δύο απόλυτα διαφορετικές περιόδους: την περίοδο της τουρκικής πρωτοπορίας και αυτήν της ελληνικής λήθης.

Ήταν ένας από τους σπουδαιότερους κιθαριστές στην τουρκική ιστορία του οργάνου, ιδρυτής της πρώτης τουρκικής κιθαριστικής σχολής, προβεβλημένος δάσκαλος πολλών αξιόλογων κιθαριστών της χώρας, και απολάμβανε αναγνώριση και εκτίμηση, έχοντας υψηλό κοινωνικό status και οικονομική ευμάρεια.

Εικόνα 8: Φωτογραφία του Α. Παλαιολόγου από το αρχείο του Βασίλη Γρατσούνα

Στην Ελλάδα έγινε ένας "κρυφός" δάσκαλος, που έδρασε στη σκιά του επίσημου μουσικού συστήματος, έζησε χωρίς κάποια ιδιαίτερη εκτίμηση από τον κιθαριστικό κόσμο της χώρας, σε μια σχετικά υποβαθμισμένη συνοικία της Αθήνας, με μεγάλα οικονομικά προβλήματα, τουλάχιστον στην αρχή της νέας του ζωής. Δεν μπορούσε να δουλέψει σε μουσικά ιδρύματα ούτε να χορηγήσει τίτλους σπουδών. Είχε μαθητές οι οποίοι παράλληλα ήταν γραμμένοι στην τάξη κάποιων άλλων καθηγητών, προβεβλημένων από το επίσημο ωδειακό κατεστημένο. Οι μαθητές αυτοί καταχωρήθηκαν στους ωδειακούς δασκάλους και όχι στον ίδιο, παρ' όλο που έμαθαν κιθάρα από τον Παλαιολόγο. Όχι μόνον δεν αναγνωρίστηκε η αξία του στην Ελλάδα, αλλά σε αρκετές περιπτώσεις αντιμετωπίστηκε με σκεπτικισμό και σιγά-σιγά το όνομά του ξεχάστηκε.

Η μεγάλη αντίθεση στις δύο περιόδους της ζωής του και ιδίως η αποσιώπηση και η απαξίωση της προσφοράς του στην Ελλάδα γεννούν το καθήκον της αποκατάστασης του ονόματός του αλλά, επιπλέον, και της αποκατάστασης της κιθαριστικής ιστορίας της χώρας. «Σίγουρα, αν ξαναγραφόταν η ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα, θα έπρεπε να ζητηθεί ένα "συγγνώμη" απ' όλους για τη σιωπή μας γύρω από την ύπαρξη, το όνομα και την προσφορά του Ανδρέα Παλαιολόγου. […] Φυσικά και πρέπει να τοποθετηθεί τουλάχιστον στο ίδιο επίπεδο με τους τρεις της γενιάς του '60 [Δημήτρη Φάμπα, Γεράσιμο Μηλιαρέση, Χαράλαμπο Εκμεκτσόγλου], ίσως και παραπάνω».[123] «Δίδαξε πολλούς μαθητές. Όλους αυτούς που, ενώ σπούδαζαν με μεγάλα ονόματα, πήγαιναν στο "κρυφό σχολειό" για να μάθουν καλύτερα. […] Η ιστορία πρέπει να ξαναγραφτεί, τοποθετώντας τον Παλαιολόγο στην υψηλότερη θέση».[124]

[122] Βαρουχάκη, ό.π.
[123] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Δημήτρη Αρβανιτίδη", ό.π.
[124] Κοτρωνάκης, "Συνέντευξη Νίκου Πιπέρη", ό.π.

Η εξέλιξη της μουσικής αντίληψης του ερμηνευτή κατά τη διαδικασία γήρανσής του με αφορμή δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα οργανικής και ορχηστρικής εκτελεστικής προσέγγισης

Απόστολος Παληός

Εισαγωγή

Στο εξαιρετικά ενδιαφέρον και σε μεγάλο βαθμό αχαρτογράφητο ακόμα πεδίο της μουσικής ερμηνείας, σημαίνοντα ρόλο κατέχει η πρακτική της συγκριτικής ακρόασης, η οποία δύναται να μας καθοδηγήσει προς την αέναη αναζήτηση της «ιδεώδους» ερμηνευτικής προσέγγισης του μουσικού έργου. Η συγκριτική ακρόαση μπορεί να αφορά την παράθεση προς σύγκριση ερμηνειών είτε διαφορετικών καλλιτεχνών είτε του ίδιου ερμηνευτή στην ίδια ή σε διαφορετικές περιόδους της καλλιτεχνικής πορείας του και με αντικείμενο προς εξέταση το ίδιο μουσικό έργο· στην παρούσα εργασία μάς απασχολεί η δεύτερη περίπτωση.

Μία προσωπική εμπειρία

Αφορμή για τη συγκεκριμένη ενασχόληση αποτέλεσε μία προσωπική εμπειρία, η οποία πυροδότησε μια σειρά σκέψεων και προβληματισμών πάνω στο ακανθώδες ζήτημα της εξέλιξης της μουσικής ερμηνείας στο πέρασμα του χρόνου και κατά τη διαδικασία βιολογικής γήρανσης του ερμηνευτή. Την καταγράφω ακολούθως, καθώς παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Πριν από δεκαπέντε περίπου χρόνια, είχα την τύχη – στο πλαίσιο μίας υποτροφίας – να επισκεφτώ προς ακρόαση στην οικία του στο Παρίσι τον σπουδαίο ιταλό πιανίστα Aldo Ciccolini, ο οποίος απεβίωσε το 2015 σε ηλικία ενενήντα ετών όντας καλλιτεχνικά ενεργός μέχρι την τελευταία του πνοή. Μεταξύ άλλων έργων που του παρουσίασα, ήταν και ένα από τα Σονέτα του Πετράρχη από τη συλλογή *Χρόνια Προσκυνήματος* του Franz Liszt. Αφού με άκουσε, στοχάστηκε και με συμβούλεψε να εκτελέσω τη σύνθεση σε ένα γενικά πιο αργό και συγκρατημένο τέμπο, δίνοντας περισσότερη έμφαση στη χρήση του χρόνου και του χώρου (με την έννοια της χρήσης των αναπνοών, της διάρκειας της κορώνας και των παύσεων). Η πληροφορία που αγνοούσα εκείνη τη στιγμή ήταν ότι ο ίδιος είχε ηχογραφήσει το συγκεκριμένο κομμάτι στη νιότη του, το 1955, σε ηλικία περίπου τριάντα ετών, ενώ όλος ο συνθετικός κύκλος κυκλοφόρησε το 1961.[1] Αποχωρώντας, η πρώτη ενέργεια που έσπευσα να κάνω ήταν να αναζητήσω την νεανική ηχογράφηση του Ciccolini προκειμένου να εντοπίσω έμπρακτα στην ερμηνεία του τις παρατηρήσεις που μου είχε μόλις κάνει. Με έκπληξη όμως διαπίστωσα ότι η εκτέλεσή του βρισκόταν σε εμφανώς γρηγορότερο τέμπο από τη δική μου και προς την αντίθετη κατεύθυνση από τις υποδείξεις του, και όλα αυτά μισό αιώνα ύστερα από την ηχογράφησή του. Η βιωματική αυτή προσωπική εμπειρία υπήρξε αποκαλυπτική από τότε και στο εξής για τον τρόπο προσέγγισης του μουσικού έργου, καθώς ήταν ολοφάνερη η διάσταση αντίληψης της μουσικής από τον ιταλό θρύλο των πλήκτρων κατά τη νιότη και το γήρας του, σε μια διαδικασία προσωπικής εξέλιξης, μεταμόρφωσης,

[1] *Aldo Ciccolini, Liszt: Années de pèlerinage*, PLG France Classics – ℗ 1955, BNF Collection 2014.

αναστοχασμού και αυτοαναίρεσης στο πεδίο της ερμηνευτικής προσέγγισης προϊόντος του παράγοντα του χρόνου.

Παράμετροι και παράγοντες εξέλιξης της μουσικής ερμηνείας

Φυσικά, αυτή η προαναφερόμενη διαδικασία δεν εμπίπτει μόνο στη μουσική τέχνη, αλλά – αν όχι σε όλες – τουλάχιστον στις περισσότερες από τις εκφάνσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η διαδικασία ηλικιακής γήρανσης του συνθέτη ή εκτελεστή, είτε αυτή αφορά τη συνθετική δημιουργία είτε τη μουσική εκτέλεση αντίστοιχα, προκαλεί μεταβολές στη μουσική σκέψη και στον τρόπο πρόσληψης και αντίληψης των μουσικών σημαινόντων. Οι αλλαγές αυτές συντελούνται σταδιακά σε μια διαδικασία με χαρακτήρα δυναμικό, έχοντας συνειδητό και υποσυνείδητο υπόβαθρο, και περιγράφονται συνήθως από ερμηνευτές, παιδαγωγούς, μουσικοκριτικούς και ακροατήριο ως «κατάκτηση της καλλιτεχνικής ωριμότητας». Στον τομέα της μουσικής ερμηνείας, η εξέλιξη στην προσέγγιση του εκτελεστή αφορά κατά κανόνα τις παραμέτρους της ταχύτητας εκτέλεσης (τέμπο), της αγωγικής ελαστικότητας και της φραστικής, χωρίς να αποκλείονται ωστόσο μεταβολές και σε όρους δυναμικής αγωγής και ηχοχρώματος. Η διαφοροποίηση της ερμηνευτικής αντίληψης κατά την ηλικιακή γήρανση προκύπτει από έναν συνδυασμό παραγόντων που δρουν ο καθένας ξεχωριστά αλλά και αλληλεπιδρούν συνδυαστικά:

1. Από τις συντελούμενες φυσιολογικές ανατομικές-νευρολογικές μεταβολές στον ανθρώπινο οργανισμό κατά την ηλικιακή ωρίμανση, από τις οποίες προκύπτουν – σύμφωνα με πλήθος πραγματοποιημένων ερευνών και σχετικών κατατεθειμένων δημοσιεύσεων – εξελισσόμενες επιδράσεις στη διέγερση της μουσικής αντίληψης με βάση α) τα χαρακτηριστικά του μουσικού ακροάματος και της εσωτερικής διάθεσης του ατόμου,[2] β) το τέμπο και την τονικότητα,[3] γ) την ένταση και το ηχόχρωμα,[4] δ) τη ρυθμική ακρίβεια και τη μορφολογική δομή,[5] ε) τις μουσικές μεταβάσεις,[6] αλλά και ς) την αρμονική πολυπλοκότητα,[7] παράμετροι που επιδρούν συνδυαστικά σε σωματικό, νοητικό και ψυχολογικό επίπεδο.[8] Οι μεταβολές στη μουσική πρόσληψη και, κατ' επέκταση, στην ερμηνευτική προσέγγιση ενίοτε υπαγορεύονται από τη φυσιολογική μείωση της τεχνικής ικανότητας, είτε αυτή

[2] Βλ. σχετικά: Lars-Olov Lundqvist, Fredrik Carlsson, Per Hilmersson & Patrik N. Juslin, "Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology", *Psychology of Music* 37/1, 2009, σ. 61-90.

[3] Βλ. Gabriela Husain, William Forde Thompson & E. Glenn Schellenberg, "Effects of musical tempo and mode on arousal, mood, and spatial abilities", *Music Perception* 20/2, 2002, σ. 151-171, και Marjolein D. van der Zwaag, Joyce H.D.M. Westerink & Egon L. van den Broek, "Emotional and psychophysiological responses to tempo, mode, and percussiveness", *Musicae Scientiae* 15/2, 2011, σ. 250-269.

[4] Βλ. Marc Leman, Valery Vermeulen, Liesbeth De Voogdt, Dirk Moelants & Micheline Lesaffre, "Prediction of musical affect using a combination of acoustic structural cues", *Journal of New Music Research* 34/1, 2005, σ. 39-67.

[5] Βλ. Oliver Bones & Chris J. Plack, "Losing the Music: Aging Affects the Perception and Subcortical Neural Representation of Musical Harmony", *Journal of Neuroscience* 35/9, 4.3.2015, σ. 4071-4080.

[6] Βλ. Andrea R. Halpern, James C. Bartlett & W. Jay Dowling, "Aging and experience in the recognition of musical transpositions", *Psychology and Aging* 10/3, 1995, σ. 325-342.

[7] Βλ. Ananthanarayan Krishnan & Christopher J. Plack, "Neural encoding in the human brainstem relevant to the pitch of complex tones", *Hear Res* 275, 2011, σ. 110-119, και Christopher J. Smalt, Ananthanarayan Krishnan, Gavin M. Bidelman, Saradha Ananthakrishnan & Jackson T. Gandour, "Distortion products and their influence on representation of pitch-relevant information in the human brainstem for unresolved harmonic complex tones", *Hear Res* 292, 2012, σ. 26-34.

[8] Βλ. Caroline Cohrdes, Cornelia Wrzus, Melanie Wald-Fuhrmann & Michaela Riediger, "«The sound of affect»: Age differences in perceiving valence and arousal in music and their relation to music characteristics and momentary mood", *Musicae Scientiae* 24/1, 2020, σ. 21-43.

αφορά πρωτίστως τη δακτυλική κινητικότητα, όταν αναφερόμαστε σε πιανίστες ή εκτελεστές εγχόρδων οργάνων, είτε την επάρκεια αναπνοής για τους εκτελεστές πνευστών οργάνων. Επιπρόσθετα, η σταδιακή απώλεια της ικανότητας της ακοής επιδρά και στον ρυθμό της ακουστικής πρόσληψης των ηχητικών σημάτων από τον εγκέφαλο, στην επεξεργασία και αποκωδικοποίησή τους, πράγμα το οποίο αντανακλάται πρωτίστως στις παραμέτρους της αγωγής και της δυναμικής.[9] Ταυτόχρονα, η εξέλιξη της ψυχοσύνθεσης βαδίζοντας προς το γήρας μπορεί να προκαλέσει χαλάρωση του νεύρου και της ενέργειας της ταχύτητας εκτέλεσης της μουσικής σύνθεσης αλλά και την εσωτερική ανάγκη επιλογής ενός μικρότερου εύρους δυναμικών, καθώς το νεανικό σφρίγος και η ενθουσιώδης εξωστρέφεια λαμβάνουν πιο εσωστρεφή διάσταση.[10]

2. Από τη συσσώρευση καλλιτεχνικής εμπειρίας ως αποτέλεσμα πολυετούς προσωπικής τριβής με διευρυμένο ρεπερτόριο διαφορετικών στιλιστικών καταβολών, το οποίο οξύνει την κριτική μουσική σκέψη του εκτελεστή οδηγώντας τον συχνά σε επανεξέταση, αναθεώρηση και επαναπροσδιορισμό των ερμηνευτικών καταθέσεων του παρελθόντος.
3. Από την επαφή του ερμηνευτή με ποικίλα μουσικά ερεθίσματα κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του ενασχόλησης που αφορούν την επαφή και διάδραση που αναπτύσσει κυρίως με τις κατατεθειμένες ερμηνείες άλλων μουσικών και, σε δεύτερο επίπεδο, με το ακροατήριό του, παράγοντες που δύνανται να τον ωθήσουν σε αναστοχασμό.

Κριτήρια επιλογής έργων για συγκριτική ακρόαση

Για την παρούσα εργασία, στοχεύοντας στην πρακτική εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την επίδραση του ηλικιακού παράγοντα στις επιμέρους παραμέτρους διαμόρφωσης της μουσικής προσέγγισης και εξέλιξης της μουσικής ερμηνείας στην οργανική και ορχηστρική μουσική, επιλέχθηκαν προς εξέταση και συγκριτική ακρόαση δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις πολλαπλών εκτελέσεων ενός σόλο οργανικού και ενός ορχηστρικού έργου του ίδιου συνθέτη, του Ludwig van Beethoven, αντίστοιχα, από δύο ερμηνευτές θεωρούμενους από μουσικοκριτικούς και ακροατήριο ως αυθεντίες στα έργα του, και οι οποίες πραγματοποιήθηκαν σε διαφορετικές ηλικιακά καλλιτεχνικές περιόδους της εκτελεστικής τους διαδρομής: πρόκειται για τη *Σονάτα για πιάνο αρ. 12*, opus 26, με ερμηνευτή τον ρώσο πιανίστα Σβιατοσλάβ Ρίχτερ και τη *Συμφωνία αρ. 5*, opus 67, υπό τη μουσική διεύθυνση του αυστριακού αρχιμουσικού Herbert von Karajan, σε εκτελέσεις που πραγματοποιήθηκαν τόσο στο πεδίο της ηχογράφησης σε στούντιο όσο και στο αντίστοιχο της ζωντανής παρουσίασής τους στο ακροατήριο, καλύπτοντας ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο χρονικό εύρος τεσσάρων δεκαετιών. Η επιλογή συνθέσεων από το ρεπερτόριο της κλασικής περιόδου προσφέρει μικρότερο εύρος αποκλίσεων σε

[9] Βλ. Robert D. Frisina & Joseph P. Walton, "Age-related structural and functional changes in the cochlear nucleus", *Hear Res* 216-217, 2006, σ. 216-223· Terry L. Wiley, Rick Chappell, Lakeesha Carmichael, David M. Nondahl & Karen J. Cruickshanks, "Changes in hearing thresholds over 10 years in older adults", *Journal of the American Academy of Audiology* 19/4, 2008, σ. 281-292· Kathryn Hopkins & Brian C. J. Moore, "The effects of age and cochlear hearing loss on temporal fine structure sensitivity, frequency selectivity, and speech reception in noise", *Journal of the Acoustical Society of America* 130/1, 2011, σ. 334-349.

[10] Βλ. Ted Ruffman, Julie D. Henry, Vicki Livingstone & Louise H. Phillips, "A meta-analytic review of emotion recognition and aging: Implications for neuropsychological models of aging", *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 32/4, 2008, σ. 863-881, και César F. Lima & São Luís Castro, "Emotion recognition in music changes across the adult life span", *Cognition and Emotion* 25/4, 2011, σ. 585-598.

σχέση με τις αναμενόμενα μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις στις ρομαντικές συνθέσεις, ενώ προκρίθηκε η επιλογή δύο μουσικών διαφορετικής ιδιότητας μεν αλλά της ίδιας γενιάς δε, οι οποίοι σημάδεψαν με τις ερμηνείες τους τον 20ό αιώνα και οι οποίοι φημίζονταν για τις στιβαρές ερμηνείες τους, χωρίς ακρότητες και εκκεντρικότητα στην ερμηνευτική προσέγγιση.[11] Τα δύο συγκεκριμένα έργα προκρίθηκαν, καθώς ανήκουν σε εκείνα που οι δύο μεγάλοι ερμηνευτές εκτέλεσαν αφενός επανειλημμένα και αφετέρου σε ένα ιδιαίτερα διευρυμένο χρονικό πλαίσιο κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής τους πορείας.

Ρίχτερ και *Σονάτα για πιάνο αρ. 12*, opus 26, του L. v. Beethoven

Για το σόλο οργανικό έργο επιλέχθηκαν προς σύγκριση τρεις σημαντικές ηχογραφημένες εκτελέσεις του Ρίχτερ (1915-1997) από ζωντανές εμφανίσεις του: αρχικά στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης, στις 19.10.1960,[12] όταν ο ρώσος πιανίστας ήταν σαράντα πέντε ετών και αποτέλεσε μέρος της περιοδείας του στις Η.Π.Α. κατά την πρώτη του καλλιτεχνική χρονιά στη Δύση·[13] έπειτα στη Μεγάλη Αίθουσα Συναυλιών του Κονσερβατορίου της Μόσχας, δεκαέξι χρόνια αργότερα, στις 15.10.1976, σε ηλικία εξήντα ενός ετών·[14] και τέλος, άλλα δεκαοκτώ χρόνια μεταγενέστερα, στην αίθουσα της Φιλαρμονικής του Gasteig του Μονάχου, στις 13.10.1994, τρία έτη πριν από τον θάνατό του στην προχωρημένη πια ηλικία των εβδομήντα εννέα ετών.[15] Σημειώνουμε πως ο ίδιος ο Ρίχτερ είχε εκφράσει απερίφραστα την απέχθειά του προς τις ηχογραφήσεις σε στούντιο,[16] με αποτέλεσμα πολλές από τις ηχογραφήσεις του που κυκλοφόρησαν να προέρχονται από ζωντανές συναυλίες, ενώ η προσέγγισή του για την εκτέλεση συνοψιζόταν στα εξής χαρακτηριστικά λεγόμενά του: «Ο ερμηνευτής δεν είναι στην πραγματικότητα ένας εκτελεστής, ο οποίος υλοποιεί τις προθέσεις του συνθέτη κατά γράμμα. Δεν προσθέτει τίποτε που δεν υφίσταται ήδη στο έργο. Αν είναι ταλαντούχος, μας επιτρέπει να ανακαλύπτουμε την αλήθεια του (μουσικού) έργου που αποτελεί από μόνη της κάτι ιδιοφυές και που αντανακλάται σε αυτόν. Δεν πρέπει να υπερισχύει της μουσικής, αλλά οφείλει να αφομοιώνεται μέσα σε αυτή».[17]

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 12*, opus 26, του Beethoven συνετέθη κατά τα έτη 1800-1801, την περίοδο σύνθεσης της *Πρώτης συμφωνίας* του. Το πένθιμο εμβατήριο (Marcia funebre) που εισάγεται ως τρίτο μέρος του έργου αποτελεί τον προάγγελο του αντίστοιχου της μεταγενέστερης *Τρίτης συμφωνίας* του, της «Ηρωικής»[18] (1803-1804),

[11] Το στοιχείο αυτό κρίνεται σημαντικό, καθώς στην περίπτωσή τους οι όποιες ερμηνευτικές μεταβολές υπήρξαν αποτέλεσμα φυσιολογικής ηλικιακής και καλλιτεχνικής ωρίμανσης εκπροσωπώντας τον μέσο όρο και όχι προϊόν μιας γενικότερης αναθεώρησης των αντιλήψεών τους όχι μόνο για την τέχνη αλλά και τη ζωή εν γένει, η οποία οδηγεί σε ακραία επαναπροσέγγιση της ερμηνείας, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την περίπτωση του πιανίστα Ivo Pogorelić, οι ερμηνείες του οποίου, κυρίως όσον αφορά τις επιλογές του στο τέμπο, διαφοροποιήθηκαν σε μεγάλο βαθμό, παρουσιάζοντας σημαντική απόκλιση από τις πρώιμες έως τις πιο όψιμες συναυλιακές εμφανίσεις και ηχογραφήσεις του, με μια ξεκάθαρη τάση επιβράδυνσης της χρονικής αγωγής.

[12] *Sviatoslav Richter, Beethoven – Sviatoslav Richter At Carnegie Hall Recorded In Actual Performance, October 19, 1960, All Beethoven Program*, Columbia Masterworks – M2L 272 (LP), 1961.

[13] Οι πρώτες του καλλιτεχνικές περιοδείες στη Δύση περιλάμβαναν εμφανίσεις – εκτός από τις Η.Π.Α. – και στην Αγγλία και τη Γαλλία. Βλ. Вадим Могильницкий, "Святослав Рихтер: Хронограф", www.sviatoslavrichter.ru/chronograph.php.

[14] www.youtube.com/watch?v=1JM1dw6BfPs.

[15] www.youtube.com/watch?v=pbndMA0IzUQ.

[16] Falk Schwarz & John Berrie, "Sviatoslav Richter – A Discography", *Recorded Sound* 84, Ιούλιος 1983, σ. 54.

[17] Bruno Monsaingeon, *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations*, Princeton University Press, Princeton 2001, σ. 176.

[18] Βλ. συγκεκριμένα το αργό δεύτερο μέρος της συμφωνίας, «Marcia funebre», σε αγωγή Adagio assai.

και είναι το μόνο μέρος από τις σονάτες του για πιάνο που μετέγραψε ο ίδιος ο συνθέτης για ορχήστρα, ενώ παίχθηκε και στην κηδεία του το 1827.[19] Η σονάτα χαρακτηρίζεται από την αντισυμβατική για την εποχή έναρξή της με αργό μέρος (Andante con variationi), ενώ κανένα μέρος της δεν βρίσκεται σε μορφή σονάτας και δεν διατίθενται μετρονομικές ενδείξεις από τον συνθέτη· εξάλλου, είναι γνωστό ότι ο γερμανός συνθέτης άφησε μετρονομικές ενδείξεις για όλες τις συμφωνίες και τα περισσότερα από τα κουαρτέτα εγχόρδων του, αλλά όχι για τις σονάτες του για πιάνο, με την εξαίρεση της "Hammerklavier", opus 106.[20]

Οι τρεις εκτελέσεις του Ρίχτερ, που καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό φάσμα τριάντα πέντε περίπου ετών, διαθέτουν εντυπωσιακή συνέπεια όσον αφορά τη σταδιακή μείωση της ταχύτητας εκτέλεσης από την παλαιότερη προς τη νεότερη, τόσο ανά μεμονωμένο μέρος όσο και συνολικά. Το πρώτο μέρος, σε χρονική αγωγή Andante και μορφή θέματος και παραλλαγών, εκτελείται στην παλαιότερη εκτέλεση μετρονομικά στο 88 για τη ρυθμική αξία του ογδόου, για να επιβραδυνθεί ελαφρώς στο 84 στη δεύτερη εκτέλεση και στο 80 στην πιο πρόσφατη. Στο δεύτερο μέρος, με χρονική αγωγή Allegro molto σε μορφή Scherzo – Trio, το μισό παρεστιγμένο, που καλύπτει ένα ολόκληρο μέτρο, εκτελείται ελάχιστα πιο αργά, στο 84, το 80 και το 76 αντίστοιχα, κατά εκτέλεση. Στο επόμενο αργό μέρος, Marcia funebre με χαρακτηρισμό maestoso, ο Ρίχτερ ελαττώνει την ταχύτητα επίσης σε κάθε επόμενη εκτέλεση, ξεκινώντας από το 56 για το τέταρτο, περνώντας στο 54 και φτάνοντας στο 48 στην νεότερη εκδοχή. Τέλος, στο καταληκτικό τέταρτο μέρος, σε μορφή ρόντο-σονάτας και αγωγή Allegro, οι μετρονομικές επιλογές είναι επίσης απόλυτα αναλογικές: το τέταρτο στο 144, το 132 και το 120 αντίστοιχα. Γενικά, οι μεταβολές αφορούν κυρίως το τέμπο και γίνονται ιδιαίτερα αισθητές ιδίως στην τελευταία εκτέλεση.

L. v. Beethoven: *Σονάτα για πιάνο αρ. 12*, opus 26

Μετρονομικές ενδείξεις

	Νέα Υόρκη, 1960 (45 ετών)	Μόσχα, 1976 (61 ετών)	Μόναχο, 1994 (79 ετών)
1. Andante	♪ = 88	♪ = 84	♪ = 80
2. Allegro molto	𝅗𝅥. = 84	𝅗𝅥. = 80	𝅗𝅥. = 76
3. Marcia funebre (Maestoso)	♩ = 56	♩ = 54	♩ = 48
4. Allegro	♩ = 144	♩ = 132	♩ = 120

Πίνακας 1

Η φθίνουσα πορεία της ταχύτητας εκτέλεσης με την ελάττωση των μετρονομικών ενδείξεων που παρατηρείται, συνακόλουθα επιφέρει αύξηση στη διάρκεια σε κάθε ένα

[19] William Kinderman, *Beethoven*, Oxford University Press, New York 2009 (2η έκδοση), σ. 100.

[20] Ο Beethoven είχε υποδεχθεί με ενθουσιασμό την ανακάλυψη του μετρονόμου από τον Mälzel το 1816, αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Σε ό,τι με αφορά, σκεπτόμουν για καιρό να εγκαταλείψω τους αφηρημένους όρους Allegro, Andante, Adagio, Presto, και ο μετρονόμος του Mälzel μάς προσφέρει την καλύτερη ευκαιρία να το πράξουμε». Βλ. Sieghard Brandenburg (επιμ.), *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe*, G. Henle Verlag, München 1996-1998 (7 τόμοι), επιστολή αρ. 1195.

από τα τέσσερα μέρη της σονάτας αλλά και στη συνολική διάρκειά της. Η εκτέλεση του 1976 είναι συνολικά λιγότερο από ένα λεπτό πιο αργή σε καθαρό χρόνο από αυτή του 1960, ενώ η τελευταία, του 1994, περισσότερα από τρία λεπτά πιο αργή (20′39′′ σε σχέση με τα 17′22′′ της πρώτης). Αξιοσημείωτη είναι η συνέπεια στη συμμετρία των ταχυτήτων μεταξύ των μερών: η ταχύτητα εκτέλεσης μειώνεται από το ένα μέρος στο άλλο αναλογικά. Και αν θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι ειδικά στη νεότερη εκτέλεση του Μονάχου η ελάττωση της ταχύτητας υπήρξε απόρροια και μιας αναμενόμενα φυσιολογικής κάμψης στην τεχνική ικανότητα, η επιλογή του πιανίστα να επιλέξει έναν πιο συγκρατημένο παλμό και για το αργό πένθιμο εμβατήριο καταδεικνύει ότι η επιλογή του Ρίχτερ για φθίνουσες ταχύτητες στο πέρασμα των δεκαετιών δεν εμπεριείχε απλώς το στοιχείο της τεχνικής διευκόλυνσης, που συμπεραίνουμε σε πρώτη ανάγνωση, αλλά και της διατήρησης της ισορροπίας στην εσωτερική χρονική αναλογία των μερών της σονάτας, την οποία αντιμετωπίζει ως ένα ενιαίο όλον.[21] Η συμμετρία και αναλογικότητα στις μεταβολές της ταχύτητας εκτέλεσης αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο στις εκτελέσεις του Ρίχτερ στο πέρασμα του χρόνου.

L. v. Beethoven: *Σονάτα για πιάνο αρ. 12*, opus 26

Διάρκειες εκτελέσεων

	Νέα Υόρκη, 1960 (45 ετών)	Μόσχα, 1976 (61 ετών)	Μόναχο, 1994 (79 ετών)
1. Andante	6′38′′	6′41′′	7′37′′
2. Allegro molto	2′41′′	3′00′′	3′22′′
3. Marcia funebre (Maestoso)	5′49′′	6′01′′	6′50′′
4. Allegro	2′14′′	2′25′′	2′50′′
Συνολική διάρκεια	17′22′′	18′07′′	20′39′′

Πίνακας 2

Ωστόσο, άξια παρατήρησης κατά τη συγκριτική ακρόαση υπήρξαν και κάποια ακόμη επιμέρους στοιχεία:

- Και στις τρεις εκτελέσεις παρατηρείται ακρίβεια στις σημειογραφικές υποδείξεις της παρτιτούρας από τη σκοπιά της άρθρωσης και της δυναμικής, ενώ οι όποιες αγωγικές ελευθερίες και αναπνοές παραμένουν σε συγκρατημένο πλαίσιο και δεν διαφοροποιούνται σημαντικά μεταξύ τους, υπογραμμίζοντας ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του ρώσου πιανίστα, αυτό της υποταγής του ερμηνευτή στο μουσικό κείμενο, η οποία παραμένει αναλλοίωτη από τη νεότερη έως τη γηραιότερη ηλικία.
- Η χρήση του πεντάλ είναι φειδωλή και ισορροπημένη, χωρίς κρίσιμες μεταβολές μεταξύ των τριών εκτελέσεων.

[21] Την εσωτερική αναλογία της χρονικής αγωγής στα επιμέρους μέρη των σονατών για πιάνο του Beethoven πραγματεύεται ο γράφων τόσο σε ρεσιτάλ-διάλεξη (Apostolos Palios, “Tempo analogies among movements and within the same movement in L. V. Beethoven’s piano sonatas”, lecture-recital, International Plenary Conference of the Society for Musicology in Ireland [SMI], Dublin [Ireland], 27-30 May 2021) όσο και σε σχετική δημοσίευση (Apostolos Palios, “Tempo proportions among movements and within the same movement in L. V. Beethoven’s piano sonatas”, *GESJ: Musicology and Cultural Science* 25, Ιούνιος 2022, σ. 3-14).

- Στην εκτέλεση του 1960, το παρεστιγμένο ρυθμικό μοτίβο του τρίτου μέρους εκτελείται πιο εμφατικά, στοιχείο που ενισχύει τον εμβατηριακό χαρακτήρα του μέρους.
- Στο τελευταίο μέρος της παλαιότερης εκτέλεσης, το σφρίγος, η ορμή, η δεξιοτεχνία (π.χ. στις κατιούσες κλίμακες) σε συνδυασμό με τις εμφατικές συγκοπές προσδίδει στο αναγραφόμενο Allegro μια κατεύθυνση περισσότερο προς ένα Allegro molto, που αναιρείται στην πιο πρόσφατη εκτέλεση, η οποία επανέρχεται στον παλμό του απλού Allegro αλλά και σε πιο ήπιες δυναμικές αντιθέσεις.
- Στην εκτέλεση του 1976, στην τρίτη παραλλαγή του πρώτου μέρους ο Ρίχτερ εκτελεί πιο έντονα την ένδειξη *sf* στο μπάσο του αριστερού χεριού.
- Επιπλέον, στην ίδια εκτέλεση, στη μετάβαση από το Scherzo του δευτέρου μέρους προς το Marcia funebre του τρίτου μέρους δεν αφήνει σχεδόν καθόλου χρονικό κενό σε σχέση με τις άλλες δύο εκτελέσεις, υπερτονίζοντας τον χαρακτήρα της attacca σύνδεσης των δύο μερών.
- Στην ερμηνευτική προσέγγιση του Μονάχου, πραγματοποιούνται σε μεγαλύτερο βαθμό αγωγικές επιβραδύνσεις (sostenuto) στις πτώσεις (π.χ. στα μ. 7-8 του πρώτου μέρους) και πιο ξεκάθαρες αναπνοές μεταξύ των φράσεων, ενώ το αργό τρίτο μέρος είναι πιο εσωστρεφές γενικά και η coda του πιο συγκρατημένη στον παλμό ως ένα είδος – κατά κάποιο τρόπο – και προσωπικού απολογισμού-στοχασμού στην προχωρημένη ηλικία που βρισκόταν ο Ρίχτερ κατά την τελευταία αυτή εκτέλεση της σονάτας.

Karajan και *Πέμπτη συμφωνία*, opus 67, του L. v. Beethoven

Η επόμενη περίπτωση που μας απασχόλησε στην παρούσα εργασία είναι η συγκριτική ακρόαση τεσσάρων εκτελέσεων της *Πέμπτης συμφωνίας* του Beethoven από τον Karajan (1908-1989), οι οποίες καλύπτουν ακόμα μεγαλύτερο χρονικό ορίζοντα, πλέον των τεσσάρων δεκαετιών: η πρώτη είναι ηχογράφηση με την Ορχήστρα της Φιλαρμονικής της Βιέννης στη Musikverein το 1946, στην επανεμφάνισή του στην αυστριακή πρωτεύουσα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν ο Karajan ήταν τριάντα οκτώ ετών·[22] η επόμενη, δεκαέξι χρόνια αργότερα, σε ηλικία πενήντα τεσσάρων ετών, τον Μάρτιο του 1962, στο πλαίσιο ηχογράφησης που πραγματοποιήθηκε στην Εκκλησία Ιησού Χριστού του Βερολίνου με την Ορχήστρα της Φιλαρμονικής του Βερολίνου, στην οποία είχε αναλάβει ήδη χρέη μόνιμου αρχιμουσικού από το 1956 και τα οποία διατήρησε έως τον θάνατό του·[23] η επόμενη εκτέλεση αφορά ηχογράφηση έπειτα από δεκαπέντε έτη, τον Ιανουάριο του 1977, όντας εξήντα εννέα ετών, με την ίδια ορχήστρα στη Μεγάλη Αίθουσα της Φιλαρμονικής του Βερολίνου,[24] και η τέταρτη έγινε επίσης με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου στον ίδιο χώρο σχεδόν δώδεκα χρόνια μεταγενέστερα, στις 4.12.1988,[25] στην προχωρημένη πια ηλικία των ογδόντα ετών, αποτελώντας την τελευταία εκτέλεση του συγκεκριμένου έργου από τον Karajan σε μία από τις τελευταίες εν γένει ζωντανές συναυλίες που πραγματοποίησε λίγους μήνες πριν τον θάνατό του.[26] Σημειώνουμε πως ο Karajan ταυτίστηκε με τα έργα του Beethoven,

[22] *Herbert von Karajan, Wiener Philharmoniker – The Vienna Years, 1946-1949*, EMI Classics – CDMJ 66483, 1997.

[23] *Beethoven – Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan – Symphonie Nr. 5*, Deutsche Grammophon – 138804, 1962.

[24] *Beethoven – Berliner Philharmonic, Herbert von Karajan – Symphony No. 5*, Deutsche Grammophon – 2531105, 1977.

[25] www.youtube.com/watch?v=tntvWOFkrKk.

[26] Στην τελευταία ζωντανή συναυλία του, ο Karajan παρουσίασε την *Έβδομη συμφωνία* του Bruckner με την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Βιέννης.

ηχογραφώντας τον πλήρη κύκλο των εννέα συμφωνιών τέσσερις φορές, πρώτα με την ορχήστρα Philharmonia του Λονδίνου για την δισκογραφική εταιρεία Angel μεταξύ του 1951 και του 1955[27] και μετέπειτα τρεις φορές με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου για λογαριασμό της Deutsche Grammophon κατά τα έτη 1961-1962, 1975-1977 και 1982-1984.[28] Ο χαρακτηριστικός τρόπος μουσικής διεύθυνσης του Karajan, με κλειστά μάτια ως επικουρικό μέσο διατήρησης της συγκέντρωσής του για τη μνημονική αποστήθιση της παρτιτούρας,[29] αλλά και η ανεπανάληπτη αίσθηση απόλυτου ελέγχου του τέμπο σε βαθμό που να θεωρεί – σύμφωνα με δηλώσεις του – την ασυνέπεια στη ρυθμική ακρίβεια ως μη αποδεκτή και σε κάθε περίπτωση χειρότερη από ενδεχόμενες τονικές αστοχίες,[30] υπήρξαν οι δύο πυλώνες στους οποίους στήριξε τις ερμηνείες του, ενώ σε αντίθεση με τον Ρίχτερ επιδόθηκε σε πληθώρα ηχογραφήσεων χωρίς την παρουσία κοινού.

Η συμφωνία, που συνετέθη μεταξύ του 1804 και του 1808, έχει προτεινόμενες μετρονομικές ενδείξεις από τον ίδιο τον συνθέτη (βλ. Πίνακα 3). Ωστόσο, άξιο αναφοράς είναι το γεγονός πως καμία από τις τέσσερις εκτελέσεις του Karajan δεν τις ακολουθεί πιστά, όντας λιγότερο ή περισσότερο πιο αργές, με την μεγαλύτερη απόκλιση να εντοπίζεται στο αργό δεύτερο μέρος.

L. v. Beethoven: *Συμφωνία αρ. 5*, opus 67

Μετρονομικές ενδείξεις

	Beethoven	Βιέννη, 1946 (38 ετών)	Βερολίνο, 1962 (54 ετών)	Βερολίνο, 1977 (69 ετών)	Βερολίνο, 1988 (80 ετών)
1. Allegro con brio	𝅗𝅥 = 108	𝅗𝅥 = 100	𝅗𝅥 = 100	𝅗𝅥 = 100	𝅗𝅥 = 92
2. Andante con moto	♪ = 92	♪ = 66	♪ = 72	♪ = 76	♪ = 69
3. Scherzo: Allegro	𝅗𝅥. = 96	𝅗𝅥. = 88	𝅗𝅥. = 88	𝅗𝅥. = 96	𝅗𝅥. = 80
4. Allegro – Presto	𝅗𝅥 = 84	𝅗𝅥 = 80	𝅗𝅥 = 80	𝅗𝅥 = 84	𝅗𝅥 = 72

Πίνακας 3

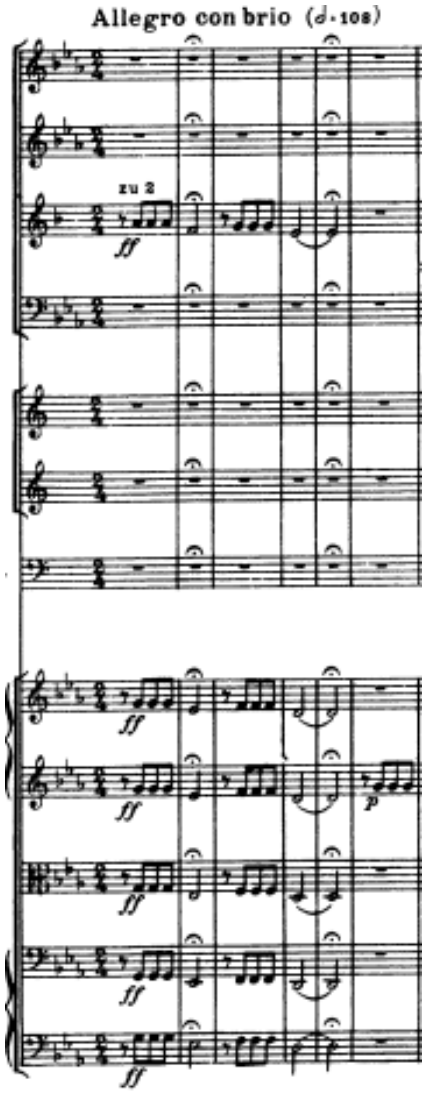
Στο πρώτο μέρος της συμφωνίας, στην παραδοσιακή μορφή της σονάτας, με αγωγή Allegro con brio και μετρονομική ένδειξη από τον Beethoven στο 108 για το μισό, ο Karajan εκτελεί το μέρος στο 100 στις εκτελέσεις του 1946, του 1962 και του 1977 και στο 92 στην τελευταία εκτέλεση του 1988. Ιδιαίτερα κρίσιμα προς παρατήρηση και σχολιασμό είναι δύο σημεία στην αρχή του μέρους. Το πρώτο είναι το εναρκτήριο θεματικό μοτίβο τεσσάρων νοτών (μ. 1-5) που καταλήγει σε κορώνα προκειμένου να προβληθεί εμφατικά η επιβλητικότητά του ως κεντρικού μοτιβικού πυρήνα, επί του οποίου δομείται ολόκληρη η συμφωνία.

[27] *Karajan, Philharmonia Orchestra / Beethoven – Symphonies 1-9 – Overtures*, Angel Records – ANG. 35301 / ANG. 35302, 1955.

[28] *Beethoven, Karajan, Berliner Philharmoniker – Symphonien 5 & 9*, Deutsche Grammophon – 413933-1, 1984.

[29] Roger Vaughan, *Herbert von Karajan: A Biographical Portrait*, W. W. Norton, New York 1985, σ. 19.

[30] Herbert von Karajan, *Conversations with von Karajan*, επιμ. Richard Osborne, Harper & Row, New York 1989, σ. 96.



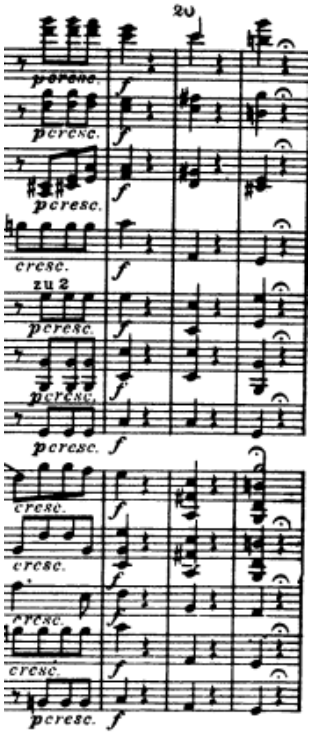
Παράδειγμα 1: L. v. Beethoven, *Συμφωνία αρ. 5*, opus 67, 1ο μέρος, μ. 1-6

Η εκτέλεση του μοτίβου διαχρονικά εγείρει διχογνωμίες στους κόλπους αρχιμουσικών και μουσικολόγων όσον αφορά την ορθότερη εκτελεστική του προσέγγιση: κάποιοι μαέστροι επιλέγουν να το εκτελέσουν σε αυστηρό τέμπο, σύμφωνο με τον όρο Allegro con brio της παρτιτούρας, χωρίς απολύτως καμία αγωγική ελευθερία και πλατύτερα σε σχέση με τη μετρονομική ένδειξη, τέμπο το οποίο διατηρούν επακριβώς και στη συνέχεια, τη στιγμή που άλλοι αρχιμουσικοί – ακολουθώντας την ιστορική εκτελεστική προσέγγιση του Wagner – επιλέγουν να το παρουσιάσουν σε πιο κρατημένη ταχύτητα, ιδιαίτερα στη δεύτερη φθογγική τετράδα.[31] Σε αυτή την περίπτωση, το πραγματικό τέμπο του μέρους εκκινεί από το επόμενο μ. 6. Ο Karajan υιοθετεί ξεκάθαρα την πρώτη εκδοχή σε όλες τις εκτελέσεις του, με εξαίρεση την τελευταία, στην οποία παρουσιάζει πιο εμφατικά το μοτίβο επιδεικνύοντας, σε προχωρημένη ηλικία, μια ροπή προς την πιο ελεύθερη βαγκνερική ερμηνεία. Επιπλέον, αξιοσημείωτη στο εναρκτήριο μοτίβο είναι η προσθήκη ενός επιπλέον μέτρου πριν τη δεύτερη κορώνα, το οποίο επεκτείνει τη διάρκειά της σε σχέση με την πρώτη αίροντας τη συμμετρία των αναμενόμενων

[31] Για την προσέγγιση και τον σχολιασμό του Wagner επί της εκτέλεσης του συγκεκριμένου αποσπάσματος, βλ. αναλυτικότερα: Frederick Dorian, *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, W. W. Norton & Company, New York 1966, σ. 24-26.

διμέτρων. Την ασυμμετρία αυτή της διάρκειας των εμπλουτισμένων με κορώνα φθόγγων τηρεί πιστά ο Karajan· ωστόσο, στην εκτέλεση του 1962 επιλέγει να κρατήσει για λιγότερο χρόνο την πρώτη κορώνα σε σχέση με τις άλλες ηχογραφήσεις, ενώ στην τελευταία εκτέλεση, του 1988, εκτελεί πιο σύντομα τόσο την πρώτη όσο και τη δεύτερη κορώνα.

Το δεύτερο άξιο σχολιασμού σημείο στην αρχή του πρώτου μέρους είναι η μισή πτώση στη ντο-ελάσσονα από το σύνολο του ορχηστρικού σώματος (μ. 20-21), όπου ιστορικά επιλέγεται είτε η κατεύθυνση της κατάληξης χωρίς καμία επιβράδυνση είτε η επιλογή της πραγματοποίησης κάποιας μικρότερης ή μεγαλύτερης καθυστέρησης επί της πτώσης. Ο Karajan πραγματοποιεί ένα ελάχιστο κράτημα στην πτώση στην παλαιότερη και τη νεότερη ηχογράφηση ενώ καθόλου στις δύο ενδιάμεσες.



Παράδειγμα 2: L. v. Beethoven, *Συμφωνία αρ. 5*, opus 67, 1ο μέρος, μ. 18-21

Η αντιμετώπιση του πλαγίου θέματος του πρώτου μέρους είναι ελάχιστα πιο αργή στις δύο πρώτες εκτελέσεις, ενώ παραμένει στο ίδιο τέμπο στις δύο επόμενες. Μικρά sostenuti επιλέγει ο Karajan και στις χαρακτηριστικές πτώσεις των μ. 248-252, 267-268 και 478-482 σε κάθε ηχογράφηση, με εμφατικότερη επιβράδυνση επίσης στην τελευταία εκτέλεση σε γηραιότερη ηλικία. Η πιο «απλωμένη» απόδοση χαρακτηριστικών σημείων της παρτιτούρας στην εκτέλεση του 1988 ενισχύεται τόσο πριν από το πλάγιο θέμα, με το μοτίβο της μοίρας στο κόρνο να εκτελείται πιο πλατύ (μ. 59-62), όσο και με το κράτημα πριν την καταληκτική συγχορδία του πρώτου μέρους. Γενικά, η παλαιότερη ηχογράφηση του 1946 διαθέτει τον πιο αυστηρό, γωνιώδη και σφριγηλό χαρακτήρα, ενώ η πιο πρόσφατη, του 1988, την μεγαλύτερη αγωγική ελευθερία, πάντοτε ωστόσο σε περιορισμένα όρια και συνέπεια ως προς την γενικότερη ερμηνευτική θεώρηση του αυστριακού αρχιμουσικού.

Για το τρίτο μέρος της συμφωνίας (Allegro), σε μορφή scherzo – trio, ο Karajan ακολουθεί ακριβώς τη μετρονομική ένδειξη μισού παρεστιγμένου στο 96 του συνθέτη μόνο στην ηχογράφηση του 1977, με τις δύο προγενέστερες να βρίσκονται στο 88 και την μεταγενέστερη, εμφανώς πιο αργή, στο 80. Το σημειωμένο από τον συνθέτη στην

παρτιτούρα ritenuto στα μ. 7-8 και 17-18 υλοποιείται και στις τέσσερις εκτελέσεις, όμως σε φανερά μικρότερο βαθμό στη δεύτερη, του 1962, ενώ για το περίφημο συνδετικό πέρασμα προς το τέταρτο μέρος – που θεωρείται μία από τις κορυφαίες μουσικές μεταβάσεις στην ιστορία της μουσικής[32] – ο Karajan πραγματοποιεί σε όλες τις εκτελέσεις ένα κράτημα στο τελευταίο μέτρο πριν από την έναρξη του καταληκτικού μέρους, με σημαντικά μεγαλύτερο αυτό της ηχογράφησης που έκανε σε μεγάλη ηλικία, αξιοποιώντας περισσότερο το στοιχείο της χρονικής μετάθεσης. Στο τελευταίο μέρος (Allegro – Presto), γραμμένο σε αντισυμβατική μορφή σονάτας με παρεμβολή θεματικού υλικού από το τρίτο μέρος μετά την ανάπτυξη, ανάλογα με το προηγούμενο μέρος, η μετρονομική ένδειξη του συνθέτη (μισό στο 84) ακολουθείται πιστά στην ηχογράφηση του 1977, κατά προσέγγιση στις δύο προηγούμενες (μισό στο 80) και με απόκλιση προς πιο αργή εκφορά στην τελευταία (μισό στο 80). Στα καταληκτικά μέτρα του μέρους και της συμφωνίας, ο Karajan προβαίνει σε ρυθμική πλάτυνση μόνο στην παλαιότερη και τη νεότερη εκδοχή, πιο εμφατικά δε στην τελευταία.

Το δεύτερο μέρος (Andante con moto), σε μορφή δύο θεμάτων με παραλλαγές, παρουσιάζει τη μεγαλύτερη απόκλιση στην ταχύτητα εκτέλεσης μεταξύ της ένδειξης του συνθέτη και των εκτελέσεων του Karajan: το όγδοο στο 92 μετατρέπεται στις τέσσερις εκτελέσεις σε 66, 72, 76 και 69 αντίστοιχα. Είναι φανερό ότι για τον Karajan ο con moto χαρακτήρας του Andante κρίνεται υπερβολικός ανεξαρτήτως ηλικίας. Τρία άξια αναφοράς αποσπάσματα του μέρους αυτού είναι τα ακόλουθα:

- Η φράση από το μ. 185 εκτελείται σε πιο συγκρατημένο τέμπο μόνο στην παλαιότερη εκτέλεση του 1946.
- Το μικρό κράτημα πριν από την καταληκτική συγχορδία του μέρους, που πραγματοποιείται από τον Karajan σε όλες τις ηχογραφήσεις, γίνεται πιο πλατύ στην τελευταία από αυτές.
- Οι αποτζιατούρες στην γραμμή του όμποε στα μ. 210-212, στην πρώτη και την τελευταία ηχογράφηση εκτελούνται επί του παλμού του μέτρου, τη στιγμή που στις δύο ενδιάμεσες εκτελέσεις επιλέγεται να προηγούνται του παλμού.

Συμπέρασμα

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε μια διαφοροποίηση στην εξέλιξη των ερμηνειών του Karajan σε σχέση με αυτών του Ρίχτερ κυρίως ως προς τις επιλεγόμενες ταχύτητες εκτέλεσης. Ενώ στον Ρίχτερ υπάρχει μια ξεκάθαρα φθίνουσα πορεία των εκτελούμενων tempi, στον Karajan η πιο γρήγορη εκτέλεση δεν είναι η παλαιότερη, όπως θα ανέμενε κανείς, αλλά η τρίτη κατά σειρά, στην ηλικία των εξήντα εννέα ετών. Ωστόσο, μια πιθανή εξήγηση μπορεί να έγκειται στο γεγονός ότι στην κορύφωση της καλλιτεχνικής του ωριμότητας ο Karajan επέλεξε συνειδητά να βρίσκεται πιο κοντά (στα δύο πρώτα μέρη) ή ακόμα και να ταυτιστεί (στα δύο επόμενα) με τις μετρονομικές ενδείξεις του συνθέτη, ώστε να παραδώσει δισκογραφικά μία πρότυπη «ερμηνεία αναφοράς». Και στην περίπτωση του Karajan, εντούτοις, συνολικά η πιο αργή εκτέλεση της συμφωνίας είναι η τελευταία, λίγο καιρό πριν τον θάνατό του, η οποία υπολείπεται κατά δύο λεπτά της ηχογράφησης του 1977, με την εξαίρεση του αργού μέρους που απαντά στην πιο συγκρατημένη του εκδοχή στην πιο νεανική ηχογράφηση του μαέστρου.

[32] Kinderman, ό.π., σ. 150.

L. v. Beethoven: *Συμφωνία αρ. 5*, opus 67

Διάρκειες εκτελέσεων

	Βιέννη, 1946 (38 ετών)	Βερολίνο, 1962 (54 ετών)	Βερολίνο, 1977 (69 ετών)	Βερολίνο, 1988 (80 ετών)
1. Allegro con brio	7′19′′	7′09′′	7′05′′	7′33′′
2. Andante con moto	10′42′′	9′56′′	9′26′′	9′50′′
3. Scherzo: Allegro	4′58′′	4′54′′	4′38′′	5′19′′
4. Allegro – Presto	8′42′′	8′52′′	8′37′′	9′07′′
Συνολική διάρκεια	31′41′′	30′51′′	29′46′′	31′49′′

Πίνακας 4

Γενικά, οι δύο πιο απομακρυσμένες χρονικά εκτελέσεις παρουσιάζουν περισσότερα κοινά στοιχεία μεταξύ τους, φανερώνοντας μια επιστροφή σε πρώιμες ερμηνευτικές προσεγγίσεις έπειτα από τις όποιες αναθεωρήσεις συντελέστηκαν στις ενδιάμεσες δεκαετίες. Επιπλέον, σε κάθε περίπτωση, η τελευταία εκτέλεση παρουσιάζει εκτός από πιο συγκρατημένη ταχύτητα εκτέλεσης και περισσότερες αγωγικές πρωτοβουλίες από τον γηραιό Karajan, πρωτίστως σε μορφολογικές μεταβάσεις και πτωτικές καταλήξεις.

Επίλογος

Η παρούσα εργασία παρουσίασε δύο συνθέσεις οργανικής και συμφωνικής μουσικής για εξαγωγή συμπερασμάτων στο πεδίο της εξέλιξης της μουσικής ερμηνείας με κύριο άξονα τις αγωγικές μεταβολές και διαφοροποιήσεις στο πέρασμα του χρόνου. Αυτονόητα, η δεξαμενή έργων και ερμηνευτών προς συγκριτική ακρόαση – όσον αφορά την παράμετρο της κριτικής παρατήρησης της εξέλιξης της εκτέλεσης κατά την ηλικιακή ωρίμανση – είναι ανεξάντλητη και μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μακρόχρονης και πολύ εκτεταμένης έρευνας προκειμένου να εξαχθούν πιο ασφαλή συμπεράσματα.