

15ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα:
Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της»

Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος,
Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου, Νίκος Πουλάκης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2024

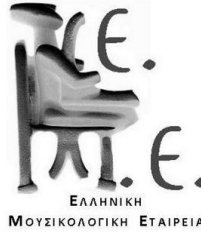


Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Μουσικών Σπουδών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



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



15ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα:
Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της»
Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος,
Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου, Νίκος Πουλάκης

Υπεύθυνος συντονισμού του συνεδρίου

Ιωάννης Φούλιας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου

Νίκος Ανδρικός, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Πάνος Βλαγκόπουλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Θεόδωρος Κονκουρής, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Κώστας Χάρδας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου

Μαγδαληνή Καλοπανά, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Θοδωρής Καραθόδωρος, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τάσος Κολυδάς, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ιωάννης Φούλιας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2024

Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος, Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου και Νίκος Πουλάκης (επιμ.), *15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2024.

Πρώτη έκδοση: Νοέμβριος 2024

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

ISBN 978-618-82210-8-6

ISSN 2945-0624

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
----------------	---

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΙΟΝΑΤΟΣ

Το *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Bernhard Christian Weber: Ένας λησμονημένος κύκλος 24 πρελουδίων και φουγκών από τα μέσα του 18ου αιώνα 11

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ

Προς μια επαναξιολόγηση των τρόπων συγκρότησης και λειτουργικής ενσωμάτωσης του δεύτερου ritornello στις μορφές σονάτας κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου, με αναφορά στον Carl Philipp Emanuel Bach 24

ΣΟΛΩΝ ΡΑΠΤΑΚΗΣ

Οι εννέα σονάτες για πιάνο του Μιασκόφσκι: μία σημαντική συνεισφορά στο είδος της σονάτας κατά τον ύστερο ρομαντισμό και τον νεωτερισμό 41

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

Σειραϊκή εξέλιξη και φθογγικό περιεχόμενο στα τελευταία έργα του Anton Webern 86

RAPHAEL STAUBLI

«...πώς περνά ο χρόνος...», ή ο αισθητικός λόγος της μουσικής του σειραϊσμού 94

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Τα 12 *Μικρολούδια για κουαρτέτο εγχόρδων: Hommage à Mihály András*, op. 13, του György Kurtág. Αναλυτική προσέγγιση σε ζητήματα μορφολογικής, φθογγικής δομής και αρμονικού είδους 100

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΨΗΦΙΑΚΑ ΜΕΣΑ

ΤΑΣΟΣ ΚΟΛΥΔΑΣ

Ψηφιακές μέθοδοι στην υπηρεσία της Μουσικολογίας: δημιουργία διαδικτυακού ερευνητικού εργαλείου για τη μελέτη του Κρητικού Εκκλησιαστικού Μέλους 130

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΔΟΥΣΗΣ, ΑΡΕΤΗ ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΕΩΡΓΑΚΗ

Μεθοδολογία για τη σύνθεση και την αξιολόγηση ιστορικά ενήμερων ηχοτοπίων 142

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ

Jazz Mapping: Ένα προηγμένο πλαίσιο ανάλυσης και ταξινόμησης του τζαζ αυτοσχεδιασμού 154

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΜΟΥΣΑΣ

Kinesthesia: Ένα διαδραστικό φωνητικό εργαλείο ηχοποίησης της εκφραστικής χειρονομίας και αυτοσχεδιασμού 161

ΑΡΕΤΗ ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ

Η εκτεταμένη πραγματικότητα ως εργαλείο εκπαίδευσης χορωδών στη γρήγορη και αποτελεσματική προσαρμογή τους σε συναυλιακούς χώρους διαφορετικών ακουστικών χαρακτηριστικών 167

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΕΩΡΓΑΚΗ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΔΟΥΣΗΣ, ΑΡΕΤΗ ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ

ASMA: Σουίτα εργαλείων για την υποβοήθηση της φωνητικής διδασκαλίας στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση 180

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

Επισκόπηση των σφαιρικών κατευθυντικών ιδιοτήτων της τραγουδιστικής φωνής στην ελληνική γλώσσα συναρτήσει του επιπέδου και του είδους φωνητικής εκπαίδευσης των ερμηνευτών 187

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ & ΣΑΒΒΑΣ ΓΚΡΙΤΖΕΛΗΣ

Στρατιωτική μουσική κατά την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 196

ΘΕΟΔΩΡΑ ΙΟΡΔΑΝΙΔΟΥ

Όψεις της στρατιωτικής μουσικής στην Ελλάδα: φλάουτα και φλαουτίστες στα στρατιωτικά μουσικά σύνολα κατά την οθωνική βασιλεία (1832-1862) 216

ΑΡΓΥΡΙΟΣ ΚΟΚΟΡΗΣ

Κατανοώντας τη σύγκρουση μέσα από τη μουσική: πολιτική και τραγούδι στις εκλογές της 1ης Νοεμβρίου 1920 στην Αθήνα 237

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ

Το Πανηγύρι (1909) για ορχήστρα του Μάριου Βάρβογλη, ως σημασιολογικό σημαίνον μίας συνθετικής ταυτότητας εν εξελίξει 252

ΘΟΔΩΡΗΣ ΚΑΡΑΘΟΔΩΡΟΣ

Η *Βυζαντινή μελωδία* για ορχήστρα εγχόρδων (1936) του Αντίοχου Ευαγγελάτου: μουσικό υλικό και επεξεργασία 268

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΛΗΟΣ

«Πρελούδιο και φούγκα» για δύο πιάνο των «πρώιμων» Καλομοίρη, Παπαϊωάννου και Χρήστου: προσέγγιση σε τρεις σημαντικές συνθέσεις της ελληνικής εργογραφίας για δύο πιάνο του α' μισού του εικοστού αιώνα 279

ΠΑΝΔΩΡΑ ΛΙΑΣΟΠΟΥΛΟΥ

Κριτική έκδοση της μεταγραφής για πιάνο – τέσσερα χέρια του έργου *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (1946) του Μίκη Θεοδωράκη 298

ΒΑΛΙΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Χρήση λαϊκού ή λαϊκότροπου υλικού, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός στην ελληνική μεταπολεμική έντεχνη μουσική 320

ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΚΑΛΟΠΑΝΑ

Αύρας Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*: μία πρότυπη έκδοση 338

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ & ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΚΤΕΛΕΣΤΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ

ΠΑΥΛΟΣ ΚΟΡΔΗΣ

Ιερός (sic) ή θρησκευτικός μιμιταλισμός: ζητήματα ορισμού και προσδιορισμού.
Η περίπτωση του συνθέτη John Tavener (1944-2013) 361

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΤΡΩΝΑΚΗΣ

Αναβιώνοντας και αξιοποιώντας το *dedillo*, μια ξεχασμένη τεχνική της βιχουέλας,
στη σύγχρονη κλασική κιθάρα 370

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΡΑΧΜΑΝΙΝΟΦ

ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ

Η μουσική του Σεργκέι Ραχμάνινοφ υπό το πρίσμα των επικριτών του 401

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

Η τέχνη της συγκίνησης. Υπερασπίζοντας τον Ραχμάνινοφ 406

ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ & ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ

Bel canto – Ανάμεσα στο όμορφο τραγούδι και την τεχνική:
διευκρινήσεις, προϋποθέσεις και ρεπερτόριο 414

ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ

«Vi sono melodie lunghe, lunghe, lunghe...».
Όψεις της μουσικής δραματουργίας και των ιδιωμάτων του ιταλικού *bel canto*
στην οπερική δημιουργία του Vincenzo Bellini (1801-1835) 424

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

Η ωραία Γαλάτεια του Franz von Suppè:
μία σημαντική «αρχαιοελληνική» οπερέττα 440

ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΜΕΡΕΝΤΙΤΗ

Ο μουσικοδραματουργικός χειρισμός του ρόλου του ανταγωνιστή σε επιλεγμένες
όπερες του Παύλου Καρρέρ (*Μάρκος Μπότσαρης, Fior di Maria, Maria Antonietta*).... 446

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΛΕΒΙΔΟΥ

«Πολυφωνικοί» συμβολισμοί στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*
του Μανώλη Καλομοίρη 460

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΚΑΝΔΑΛΗ

Το ελληνικό μελόδραμα στη Ρουμανία: πρόδρομοι για την ίδρυση εθνικών
μελοδραμάτων (1901). Από το αρχείο Κοκκίνη 469

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΛΑΣ

ΕΛΙΣΣΑΒΕΤ ΠΕΡΑΚΑΚΗ & ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ ΑΔΑΜΟΠΟΥΛΟΥ

Προσεγγίζοντας τις πρώιμες μουσικές εμπειρίες της Μαρίας Κάλλας: Μια θεώρηση
σύμφωνα με το βιο-οικολογικό μοντέλο ανάπτυξης του Bronfenbrenner 479

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΥΓΔΑΝΗΣ

Ανάπτυξη και εφαρμογή ενός πρωτότυπου μουσικού χωρο-ευαίσθητου
εκπαιδευτικού ψηφιακού αντικειμένου, με αφορμή τη Μαρία Κάλλας 496

π. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΣΑΜΠΑΤΖΙΔΗΣ
Ανακαλύπτοντας το μεγαλείο της όπερας μέσα από έξι κουκίδες:
μια έρευνα δράσης για μαθητές με προβλήματα όρασης 507

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΑΝΙΟΥ & ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΚΟΓΙΑΜΗΣ
Μεταξύ αγιότητας και αγριότητας: Το Belcanto ως απόηχος μυθολογικών φωνών
και η Affektenlehre ως κόσμος αρχετύπων, εμπνευσμένα από την ερμηνευτική
δυναμική της Μαρίας Κάλλας 523

ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΝΤΙΓΟΝΗ Δ. ΝΤΟΥΣΙΟΠΟΥΛΟΥ
Ο φωνητικός χαρακτήρας του θρήνου κατά την αρχαιότητα με βάση την
εικονογραφία και τα κείμενα της εποχής: οι περιπτώσεις συνοδείας του
με μουσικά όργανα 540

ΘΩΜΑΣ Κ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ
«Εξήγηση» σε τρία εμβληματικά μέλη γραμμένα σε παλαιά βυζαντινή
παρασημαντική 556

ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ
Η έκδοση της *Μουσικής Κυψέλης* ως το χαρακτηριστικότερο δείγμα της
μελοποιητικής ανανέωσης του Δοξασταρίου στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου 574

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ
Πολιτικές και πολιτιστικές διαστάσεις διαχείρισης της αραβοανδαλουσιανής
μουσικής παράδοσης στις σύγχρονες χώρες του Μαγκρέμπ 587

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΜΠΑΛΑΝΤΙΝΑ
Πολυτροπική εθνογραφική γραφή και αναπαράσταση
και οι εφαρμογές της στην εθνομουσικολογία 613

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Η ενασχόληση με τις μουσικές κουλτούρες του κόσμου ως μια μετασηματιστική
εμπειρία: Διαπιστώσεις από τη συμμετοχή παιδιών δημοτικού σχολείου
σε ένα πολιτισμικά ποικιλόμορφο μουσικό πρόγραμμα 627

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΣ
Περιγραφή του ηχοτοπίου της Νάουσας (Ημαθίας) κατά την εβδομάδα της
Αποκριάς 650

ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΛΙΑΝΤΖΑΣ, ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ, ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ (ΚΑΤΙΑ) ΜΑΡΗ
Ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες και άυλη πολιτιστική κληρονομιά:
το παράδειγμα της πλατφόρμας για το γλέντι στην Όλυμπο Καρπάθου 659

ΛΑΜΠΡΟΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΦΑΝΗΣ & ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΦΕΥΓΑΛΑΣ
Η μεθοδολογία των μουσικών καταγραφών του Samuel Baud-Bovy 673

ΣΟΦΙΑ ΣΒΑΡΝΑ
Παλαιά μουσική και νέες (εθνο)μουσικολογικές προοπτικές 693

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το 15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, με θέμα «Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της», έλαβε χώρα κατά το διάστημα 9-11 Νοεμβρίου 2023 σε χώρους του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και του Ολύμπια Δημοτικού Μουσικού Θεάτρου Μαρία Κάλλας, υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Οι εργασίες του συνεδρίου ήταν τιμητικά αφιερωμένες στην επέτειο των 100 ετών από την γέννηση της κορυφαίας ελληνίδας υψιφώνου Μαρίας Κάλλας (1923-1977). Με τις μοναδικές ερμηνείες της, η Μαρία Κάλλας ανέδειξε τους δραματικούς ρόλους κυρίως του ιταλικού ρεπερτορίου, τους οποίους ερμήνευσε στα πιο διάσημα θέατρα, ανοίγοντας νέους ορίζοντες στη δεξιοτεχνία και την ερμηνεία τους, κυρίως μετά το 1950. Κατά το επετειακό έτος 2023 παρουσιάστηκαν ενδιαφέρουσες έρευνες και μελέτες, ενώ αναμένονται και νέες προσεγγίσεις του έργου της που θα φέρουν στο φως νέες πτυχές της βιογραφίας της κορυφαίας ερμηνεύτριας της όπερας, η οποία εξακολουθεί να προσελκύει το καλλιτεχνικό και μουσικολογικό ενδιαφέρον των ειδικών ως ένα μοναδικό παγκόσμιο φαινόμενο.

Το καθιερωμένο ετήσιο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο διεξήχθη όπως κάθε χρόνο στο πλαίσιο της γόνιμης συνεργασίας των πέντε Τμημάτων Μουσικής και Μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων: του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, του Ιονίου Πανεπιστημίου και του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Και αυτό το ετήσιο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας συνεχίζει μια παράδοση 15 ετών, η οποία προκύπτει από την κοινή επιδίωξη και επιθυμία των ελλήνων μουσικολόγων να διατηρήσουν τις γόνιμες ακαδημαϊκές συνεργασίες που έχουν καλλιεργηθεί κατά τα τελευταία 30 χρόνια στο πλαίσιο διεπιστημονικών και διατμηματικών συνεργασιών και να συνδράμουν μέσω ακαδημαϊκών συνεργειών στην προώθηση της μουσικολογικής επιστήμης με δημιουργική προοπτική και διεθνή προβολή. Εκτός τούτων, αξίζει να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο των διατμηματικών συνεδρίων προσφέρεται ένα βήμα προβολής σε νέους μελετητές, δίνοντάς τους την ευκαιρία να παρουσιάσουν το έργο τους στην ευρύτερη μουσικολογική κοινότητα και να δημοσιεύσουν στα Πρακτικά των συνεδρίων αυτών τα αποτελέσματα των πρόσφατων διδακτορικών ή μεταδιδακτορικών ερευνών τους.

Εκτός από το ειδικό θέμα του αφιερώματος στη διαχρονική επιδραστικότητα της Μαρίας Κάλλας με τις αντίστοιχες συνεδρίες για την όπερα στο Φουαγιέ του Ολύμπια Δημοτικού Μουσικού Θεάτρου Μαρία Κάλλας, οι σύνεδροι του τριήμερου συνεδρίου – μέλη Δ.Ε.Π., επιστημονικοί συνεργάτες, διδάκτορες ή μεταδιδάκτορες μουσικολογίας και υποψήφιοι διδάκτορες από τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών των ελληνικών Α.Ε.Ι. αλλά και του εξωτερικού – παρουσίασαν τις εισηγήσεις τους καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα επιμέρους εξειδικευμένων προσεγγίσεων από τους τομείς της Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας, της Εθνομουσικολογίας, πεδία που αντιστοιχούν εν μέρει και στις εξειδικεύσεις των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, όπως οι θεματικές για την Αρχαία Ελληνική και τη Βυζαντινή Μουσική, τη Μουσική Ανάλυση, συνεδρίες που επικεντρώθηκαν σε Ζητήματα της Ελληνικής Μουσικής, στη Σύγχρονη

Μουσική Δημιουργία, στο Ελληνικό Λυρικό Θέατρο, σε Ζητήματα Εκτελεστικής Πρακτικής, αλλά και ειδικότερα στη Μουσική και τα Ψηφιακά Μέσα και, τέλος, ένα επετειακό Αφιέρωμα στον Σεργκέι Ραχμάνινοφ (1873-1943).

Όπως κάθε χρόνο, στο πλαίσιο του 15ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου διεξήχθη και η ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, προσφέροντας τη δυνατότητα ανταλλαγής απόψεων, ενημέρωσης και αμεσότητας σε ζητήματα συνολικού προγραμματισμού. Επίσης, οι εργασίες του συνεδρίου πλαισιώθηκαν από μουσικές εκδηλώσεις που προσέφεραν αφιλοκερδώς συνάδελφοι από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Κλείνοντας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου και εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας προς τα μέλη τόσο της Οργανωτικής όσο και της Επιστημονικής Επιτροπής του 15ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, που στήριξαν τους στόχους της διατμηματικής συνεργασίας και συνέδραμαν σε αυτή την κοινή προσπάθεια.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες αναλογούν στην ομάδα των συναδέλφων, επιμελητών του παρόντος τόμου: Ιωάννη Φούλια, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρή Καραθόδωρο, Τάσο Κολυδά, Κατερίνα Λεβίδου και Νίκο Πουλάκη, που αφιέρωσαν τον πολύτιμο χρόνο τους και προσφέρθηκαν αφιλοκερδώς να συμβάλουν στην επιμέλεια, ολοκλήρωση και κυκλοφορία ενός ακόμη τόμου Πρακτικών.

Εύη Νίκα-Σαμψών

Ομότιμη Καθηγήτρια Α.Π.Θ.

Πρόεδρος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Το Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο του Bernhard Christian Weber: Ένας λησμονημένος κύκλος 24 πρελουδίων και φουγκών από τα μέσα του 18ου αιώνα

Αλέξανδρος Διονάτος

Το Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο του Bernhardt Christian Weber (1712-1758) είναι μία συλλογή 24 πρελουδίων και φουγκών διατεταγμένων χρωματικά σε όλες τις τονικότητες, όπως ακριβώς και έκαστος των δύο τόμων του ομότιτλου έργου του Bach. Πρόκειται για το μοναδικό σωζόμενο έργο του Weber, το οποίο συνετέθη κατά πάσα πιθανότητα μεταξύ των ετών 1745 και 1750, δηλαδή ελάχιστα χρόνια μετά τον δεύτερο τόμο του Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου του Bach. Ο Weber γεννήθηκε και έδρασε στη γενέτειρα του Bach, τη Θουριγγία από το 1733 έως και το τέλος της ζωής του (1758) εργάστηκε ως οργανίστας στον ναό της επαρχιακής κωμόπολης Tennstedt. Μεγαλωμένος σε ένα αγροτικό περιβάλλον, ο Weber πιθανότατα υπήρξε αυτοδίδακτος σε επαφή με το έργο του Bach ήλθε μέσω του Georg Heinrich Noah, μαθητή του Bach, ο οποίος ανέλαβε από το 1743 τα καθήκοντα του κάντορα στο Tennstedt.¹ Συνεπώς, ο Weber ανήκει, έστω και εξ αντανακλάσεως, στον “κύκλο Bach”, δηλαδή στην ομάδα συνθετών που περιλαμβάνει τους υιούς, τους μαθητές και τους ακολούθους του Bach. Γεννημένος, άλλωστε, το 1712, είναι συνθέτης της γενεάς των Wilhelm Friedemann και Carl Philipp Emanuel Bach, αλλά και των Krebs, Marpurg, Homilius και Kirnberger.

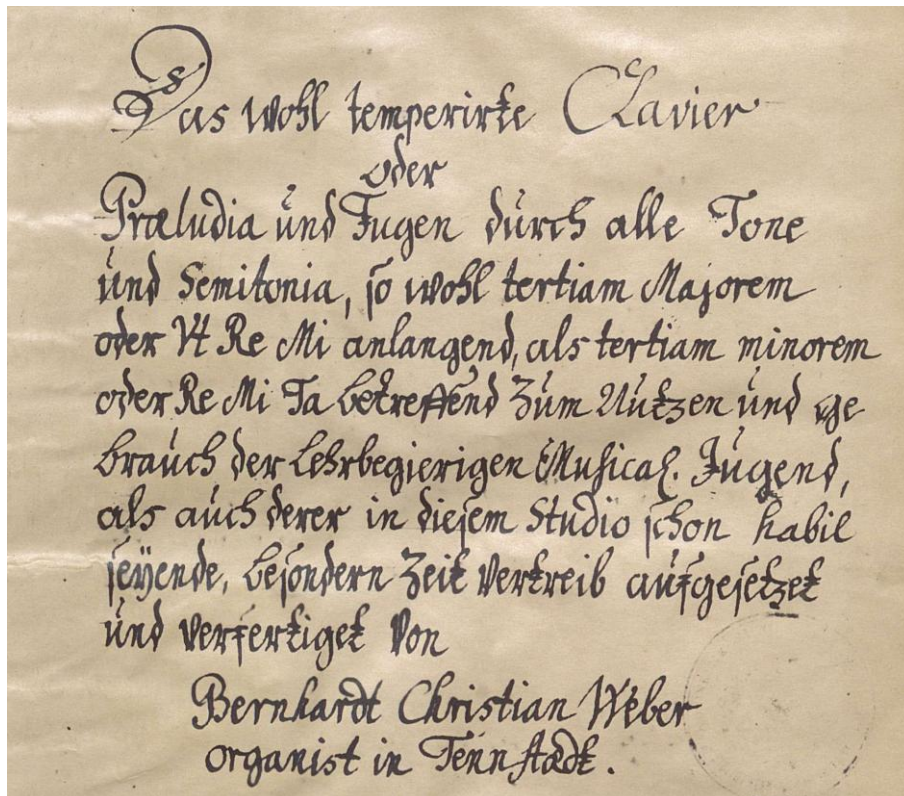
Το Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο του Weber έρχεται να προστεθεί στην χορεία παρεμφερών κύκλων κομματιών σε όλες ή περίπου όλες τις τονικότητες, όπως (ενδεικτικώς) τα 30 Πρελούδια για λαούτο (1660) του John Wilson, η *Ariadne musica* (1702) του Caspar Ferdinand Fischer, οι 24 Πολωνέζες για πληκτροφόρο, DürG 7 (1749), του Johann Gottlieb Goldberg και, φυσικά, οι δύο τόμοι του Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου (1722 και 1742) του Bach, έργα στα οποία εξερευνώνται οι νέες προτάσεις συγκερασμού (οι οποίες, ως γνωστόν, δεν ταυτίζονται με τον ισοσυγκερασμό) και με τις οποίες όλες οι τονικότητες καθίστανται πρακτικώς αξιοποιήσιμες.

Το Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο του Weber αναμφισβήτητα εμπνέεται από τον πρώτο τόμο (1722) του ομότιτλου έργου του Bach² και είναι επαρκώς ισχυρά τα στοιχεία τα οποία συνηγορούν προς τούτο: αφενός, ο τίτλος και η εκτενής προμετωπίδα του έργου του Weber, οι οποίοι αντιγράφουν πιστά αυτά του πρώτου τόμου του Bach (βλ. Παράδειγμα 1), αφετέρου, ορισμένες καίριες ομοιότητες με το πρότυπο έργο του Bach, όπως αυτές που υπάρχουν μεταξύ του 2ου και του 12ου πρελουδίου του Weber με το

¹ Axel Schröter, “Weber, Bernhardt Christian”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 17, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2007, σ. 566-567, και Dorothea Schröder, “Weber, Bernhard Christian”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 27, σ. 174.

² Παρ’ ότι δεν μπορεί να αποκλειστεί η επαφή του Weber με τον δεύτερο τόμο του Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου του Bach, η χρονική εγγύτητα ολοκλήρωσης του δεύτερου τόμου (1742) και της ανάληψης των καθηκόντων του Georg Heinrich Noah στο Tennstedt (1743) την καθιστά λίαν αμφίβολη. Άλλωστε, και οι ομοιότητες ή αναφορές του έργου του Weber είναι αποκλειστικά προς τον πρώτο τόμο του Bach, ο οποίος ήταν αρκετά διαδεδομένος στον γερμανόφωνο χώρο κατά τα μέσα του 18ου αιώνα.

7ο (BWV 852) και το 6ο (BWV 851), αντίστοιχα, πρελούδιο από τον πρώτο τόμο του Bach (βλ. Παράδειγμα 2).



Παράδειγμα 1: Τίτλος και προμετωπίδα στο χειρόγραφο του έργου³

Weber-WTK: Πρελούδιο 2

Bach, WTK1: Πρελούδιο 7 (BWV 852)

³ Το έργο σώζεται στο υπ' αρ. 28137 χειρόγραφο του Βασιλικού Κονσερβατορίου των Βρυξελλών και εξεδόθη μόλις την περίοδο του μεσοπολέμου: Bernhard Christian Weber, *Das Wohltemperierte Klavier*, επιμ. Max Seiffert, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1933. Κάτω από την προμετωπίδα του χειρογράφου υπάρχει με άλλο γραφικό χαρακτήρα και κόκκινη μελάνη η σημείωση "Anno 1689" (έτος 1689), η οποία σήμερα θεωρείται λανθασμένη, όπως αποδεικνύεται τόσο από τις χρονολογίες γέννησης και θανάτου του συνθέτη, όσο και από το περιεχόμενο του έργου, στο οποίο ενσωματώνονται στοιχεία της επόμενης του Bach γενεάς. Οι αμφιβολίες περί του ζητήματος είχαν ήδη διατυπωθεί από τον πρώτο μελετητή του έργου, Wilhelm Tappert, στα τέλη του 19ου αιώνα. Βλ. σχετικά, Wilhelm Tappert, "Das wohltemperirte Klavier von B. Chr. Weber", *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 45, Berlin 1880, σ. 353-354· επίσης, Wilhelm Tappert, "Das wohltemperirte Klavier von B. Chr. Weber", στο: Robert Eitner (επιμ.), *Monatshefte für Musik-Geschichte*, Bd. 8, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899, σ. 123-127.

Weber-WTK: Πρελούδιο 12

Bach, WTK1: Πρελούδιο 6 (BWV 851)

**Παράδειγμα 2: Ενδεχόμενες αναφορές στον πρώτο τόμο του
Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου του Bach**

Στο *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Weber παρατηρούνται ορισμένες ομοιότητες και με κάποια άλλα έργα του Bach, όπως – μεταξύ άλλων – αυτές ανάμεσα στο 22ο πρελούδιο της συλλογής και το πρελούδιο της *Αγγλικής σουίτας σε σολ-ελάσσονα*, BWV 808, ή ανάμεσα στο θέμα της 17ης φούγκας και το δημώδες γερμανικό άσμα “Ich bin so lang nicht bei dir gewest”, το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί από τον Bach στην τελευταία από τις *Παραλλαγές Goldberg*, BWV 988 (Quodlibet). Πιθανή, πλην αμφισβητούμενη, είναι επίσης η ομοιότητα του θέματος της 19ης φούγκας με εκείνου της φούγκας στην *Τοκκάτα σε ρε-ελάσσονα*, BWV 565.⁴

Παρά τις όποιες αναφορές του Weber στο *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Bach, οι δομικές και τεχνικές ομοιότητες με αυτό είναι πρακτικώς ανύπαρκτες, καθώς ο Weber ορίζει και ακολουθεί την δική του συνθετική ατραπό.

Τα 24 πρελούδια και φούγκες της συλλογής του Weber διατάσσονται χρωματικά, με διαδοχή ομωνύμων μειζόνων και ελασσόνων τονικοτήτων, όπως ακριβώς και στο *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Bach. Το ενδιαφέρον του Weber για συστηματοποίηση δεν περιορίζεται όμως μονάχα σε αυτό: η συλλογή του οργανώνεται περαιτέρω σε τέσσερις εξάδες, ανάλογα με το πλήθος των φωνών των φουγκών. Έτσι, οι φούγκες της πρώτης εξάδας πρελουδίων και φουγκών είναι δίφωνες, της δεύτερης τρίφωνες κ.ο.κ. Συνεπώς, το ένα τέταρτο των φουγκών της συλλογής είναι δίφωνες, γεγονός που συνάδει με την τάση των συνθετών του κύκλου Bach να ασχολούνται με τις δίφωνες φούγκες, ιδίως για πληκτροφόρα, σε πολύ υψηλότερο ποσοστό σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη την ίδια εποχή. Βέβαια, στο *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Bach υπάρχει μόνον μία δίφωνη φούγκα, εκείνη σε μι-ελάσσονα του πρώτου τόμου (BWV 855).

⁴ Όπως προτείνεται από τον επιμελητή της πρώτης και μοναδικής έκδοσης του έργου, Max Seiffert, στον πρόλογο της έκδοσης (Weber, ό.π.). Ο Seiffert καταθέτει ορισμένες ακόμη ατυχείς προτάσεις ως προς την προέλευση ορισμένων θεμάτων των φουγκών του Weber. Τέτοια είναι η αναγωγή του θέματος της πρώτης φούγκας από την ουρά του θέματος της πρώτης φούγκας του δεύτερου τόμου του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Bach: θεωρούμε πως η ομοιότητα είναι συμπτωματική, καθώς το εν λόγω μοτίβο είναι κοινής εφαρμογής και πανταχού παρόν στο μπαρόκ· άλλωστε, πέραν της μοτιβικής συγγένειας, οι αρμονικοί και μελωδικοί σκελετοί των δύο θεμάτων είναι διαφορετικοί. Παραδόξως και ομοίως ατυχώς, στην ίδια φούγκα του Bach ανάγεται κατά τον Seiffert και το θέμα της 5ης φούγκας του Weber, με αποκοπή τμημάτων, επιλεκτική σμίκρυνση και εμπλουτισμό. Ατυχέστερη είναι η ανίχνευση του μελωδικού μορφώματος B-A-C-H προς το μέσον του θέματος της 16ης φούγκας του Weber. Από την άλλη πλευρά, το θέμα της 11ης φούγκας πράγματι εμφανίζει μεγάλη εγγύτητα τόσο προς το θέμα από τη φούγκα της *Σουίτας σε φα-ελάσσονα*, HWV 433, του Händel, όσο και προς αυτό της φούγκας σε φα-δίεση-ελάσσονα από την *Ariadne musica* του Fischer.

Δίφωνες	W-WTK 1-6	Ντο-μείζονα έως ρε-ελάσσονα
Τρίφωνες	W-WTK 7-12	Μι-ύφεση-μείζονα έως φα-ελάσσονα
Τετράφωνες	W-WTK 13-18	Φα-δίεση-μείζονα έως σολ-δίεση-ελάσσονα
Πεντάφωνες	W-WTK 19-24	Λα-μείζονα έως σι-ελάσσονα

Πίνακας 1

Σε αντίθεση με τα πρελούδια και τις φούγκες αμφοτέρων των τόμων του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Bach, τα οποία σχεδόν όλα μπορούν να παιχθούν σε οποιοδήποτε πληκτροφόρο, οι τετράφωνες και οι πεντάφωνες φούγκες της συλλογής του Weber απαιτούν τη χρήση ποδοπλήκτρων, συνεπώς προορίζονται αποκλειστικά για το εκκλησιαστικό όργανο (ή ίσως για το όχι τόσο διαδεδομένο τσέμπαλο με ποδόπληκτρα). Εδώ υφίσταται μία παράδοξη ανακολουθία μεταξύ των πρελούδιων και των φουγκών της συλλογής του Weber: όχι μόνον σε κανένα από τα πρελούδια δεν απαιτούνται ποδόπληκτρα, αλλά τα 19 από τα 24 πρελούδια είναι δίφωνα· έκπληξη δε προκαλεί το γεγονός ότι όλες οι πεντάφωνες και σχεδόν όλες οι τετράφωνες φούγκες εισάγονται μετά από δίφωνα πρελούδια. Με άλλα λόγια, στα πρελούδια δεν αξιοποιούνται οι εντυπωσιακές δυνατότητες του εκκλησιαστικού οργάνου που σχετίζονται με τη χρήση των ποδοπλήκτρων, παρ' ότι αυτά αξιοποιούνται στις μισές φούγκες. Εντούτοις, η δίφωνη γραφή του Weber τόσο στα πρελούδια όσο και στις φούγκες χαρακτηρίζεται από ηχητική και αρμονική πληρότητα, καθώς κατά σύστημα χρησιμοποιούνται μελωδικές χειρονομίες δύο ή περισσότερων επιπέδων και σχήματα που διατρέχουν μέγα μέρος του πληκτρολογίου και του διαθέσιμου ηχητικού χώρου. Η πρακτική αυτή κρίνεται επιτυχής και, πράγματι, τα εν λόγω έργα διακρίνονται από ιδιαίτερα πλούσιο, ακόμη και πληθωρικό ήχο για bicinia.

A/A	Τονικότητα	Πρελούδιο	Φούγκα	A/A	Τονικότητα	Πρελούδιο	Φούγκα
1	Ντο-μείζων	2φ	2φ	13	Φα-δίεση-μείζων	2φ	4φ, Pedal
2	ντο-ελάσσων		2φ	14	φα-δίεση-ελάσσων	2φ	4φ, Pedal
3	Ντο-δίεση-μείζων	2φ	2φ	15	Σολ-μείζων		4φ, Pedal
4	ντο-δίεση-ελάσσων		2φ	16	σολ-ελάσσων	2φ	4φ, Pedal
5	Ρε-μείζων	2φ	2φ	17	Λα-ύφεση-μείζων	2φ	4φ, Pedal
6	ρε-ελάσσων	2φ	2φ	18	σολ-δίεση-ελάσσων	2φ	4φ, Pedal
7	Μι-ύφεση-μείζων	2φ	3φ	19	Λα-μείζων	2φ	5φ, Pedal
8	μι-ύφεση-ελάσσων	2φ	3φ	20	λα-ελάσσων	2φ	5φ, Pedal
9	Μι-μείζων	2φ	3φ	21	Σι-ύφεση-μείζων	2φ+	5φ, Pedal
10	μι-ελάσσων		3φ	22	σι-ύφεση-ελάσσων	2φ+	5φ, Pedal
11	Φα-μείζων		3φ	23	Σι-μείζων	2φ	5φ, Pedal
12	φα-ελάσσων	2φ	3φ	24	σι-ελάσσων	2φ	5φ, Pedal

Πίνακας 2

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, με την εξαίρεση των τεσσάρων πρώτων, σε όλα τα ζεύγη πρελουδίων και φουγκών του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Weber οι φούγκες ακολουθούν άμεσα (attacca) τα πρελούδια, γεγονός που παραπέμπει σε παλαιότερες πρακτικές της παράδοσης για όργανο στον γερμανόφωνο χώρο. Ως γνωστόν, τα πρελούδια και οι φούγκες αμφοτέρων των τόμων του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Bach – και όχι μόνον – είναι κατά σύστημα γραμμένα ως διακριτά, ανεξάρτητα κομμάτια.

Το *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Weber έχει συντεθεί περί τα μέσα του 18ου αιώνας, σε μία εποχή αλλαγής παραδείγματος: παρ' ότι ως επί το πλείστον κινείται αισθητικώς εντός του πλαισίου της παράδοσης του ύστερου μπαρόκ, δεν σπανίζουν σε αυτό οι επιδράσεις ορισμένων εκφάνσεων του αναδυόμενου κλασικιστικού ιδιώματος,

ιδιαίτερα του ύφους galant. Τα προλούδια, τα οποία είναι καλογραμμένα και συνεπή κομμάτια μικρής ή μέσης έκτασης, είναι ενδεικτικά των διαφορετικών αυτών εκφάνσεων: ορισμένα ακολουθούν τις αυτοσχεδιαστικού τύπου υφές της μπαρόκ τοκκάτας, λίγα παραπέμπουν σε χορούς, περισσότερα αναπαράγουν το ύφος ενός πρώτου μέρους κοντσέρτου της παράδοσης του Vivaldi – ενίοτε όμως και ενός δεύτερου ή τρίτου μέρους – ενώ αρκετά από αυτά διαποτίζονται από την ανάλαφρη galant γραφή, με σποραδικές τάσεις προς τον νέο μελωδισμό του πρώιμου κλασικισμού:⁵

Weber-WTK: Προλούδιο 4, ύφος τοκκάτας



Weber-WTK: Προλούδιο 6, ύφος gigue



Weber-WTK: Προλούδιο 9, ύφος πρώτου μέρους κοντσέρτου



Weber-WTK: Προλούδιο 21, ύφος galant



Παράδειγμα 3: Ύφη στα προλούδια του Καλά συγκερασμένου πηκτροφόρου του Weber

Δομικώς τα περισσότερα προλούδια της συλλογής κινούνται εντός της τυπολογίας των ελεύθερων κομματιών του μπαρόκ και δεν ακολουθούν προκαθορισμένα δομικά πρότυπα. Η συνήθης συνθετική πρακτική σε αυτά εστιάζεται σε επαναληπτικές διαδικασίες μικροδομικών κυττάρων, υφών και ενίοτε χειρονομιών, όχι απαραίτητα των αρχικών, και επί τούτων ακολουθούνται ad hoc πρακτικές δόμησης, με γνώμονα την οικονομία του υλικού. Σε ορισμένα προλούδια παρατηρείται η επαναφορά της εναρκτήριας

⁵ Το ύφος τοκκάτας ακολουθούν το 1ο, το 4ο, το 8ο και το 11ο προλούδιο· σε χορούς παραπέμπουν το 6ο προλούδιο (gigue) και πιθανώς το 3ο (το οποίο παραπέμπει σε allemande, παρ' ότι δεν αρχίζει με άρση). Σε ύφος πρώτου μέρους κοντσέρτου της παράδοσης του Vivaldi βρίσκονται το 5ο, το 9ο, το 18ο, το 23ο και το 24ο· στο αυτοσχεδιαστικό ύφος ενός δεύτερου μέρους κοντσέρτου βρίσκεται το 17ο, ενώ σε ύφος τρίτου μέρους κοντσέρτου το 22ο προλούδιο.

ιδέας στην αρχική τονικότητα προς το τέλος της σύνθεσης, ενώ σε αρκετά άλλα η περιστασιακή επαναφορά εντός της σύνθεσης του αρχικού μορφώματος, αυτούσιου ή τροποποιημένου, σε συγγενείς τονικότητες. Παρά τον αδρό συσχετισμό, τέτοιες επαναληπτικότητες στερούνται άλλων δομικών χαρακτηριστικών, όπως πτώσεων οι οποίες θα επέτρεπαν τη θεώρησή τους ως *ritornelli*, καθώς οι επαναφορές της αρχικής ιδέας είναι κατά σύστημα ανοικτές και συνήθως περιορίζονται σε ένα ή δύο μέτρα, αποτελώντας απλώς αφορμές για περαιτέρω εξέλιξη.

Άλλωστε, αρκετά πρελούδια, ιδίως πολλά από τα πρώτα της συλλογής, τα οποία είναι δομικώς και τα απλούστερα, εμφανίζουν συνεχόμενη ροή μουσικών συμβάντων, χωρίς την οργανωτική μεσολάβηση πτώσεων, ενώ σε άλλα η παρεμβολή πτώσεων δεν έχει ευρύτερο δομικό αντίκρισμα. Δεν λείπουν όμως και πρελούδια τα οποία οργανώνονται με έντονες δομικές πτώσεις σε δύο ή τρία επιμέρους τμήματα, με μία σποραδική τάση προς πιο σύνθετες δομές και προκαθορισμένα πρότυπα, η οποία εμφανίζεται προς τα τελευταία πρελούδια της συλλογής, δημιουργώντας την βάσιμη υποψία πως τα έργα έχουν συντεθεί με την σειρά.

Οι πτώσεις και εν γένει τα αρμονικά τεκταινόμενα των συνθέσεων αυτών βρίσκονται απαρέγκλιτα εντός της καθιερωμένης εξάδας των πλέον συγγενών τονικοτήτων.⁶ Ως προς τον ευρύτερο τονικό σχεδιασμό, σημειώνουμε ότι σε όσα πρελούδια είναι σε μείζονες τονικότητες η πρώτη πτώση γίνεται συνήθως στην τονικότητα της δεσπόζουσας, ενώ σε όσα είναι σε ελάσσονες τονικότητες συνηθέστερα η πρώτη πτώση γίνεται στην τονικότητα της σχετικής και σπανιότερα σε αυτήν της δεσπόζουσας. Οι επιλογές των τονικοτήτων για τις πτώσεις που έπονται περιορίζονται στις πλέον συγγενείς τονικότητες, με διάφορες μη συστηματοποιήσιμες ακολουθίες.

Ιδού ορισμένες περιπτώσεις πρελουδίων με ιδιαίτερο δομικό ενδιαφέρον:

Το 21ο πρελούδιο δομείται πάνω σε ευκρινείς τετράμετρες φράσεις, με μία εν είδει ηχούς επέκταση ενός μέτρου (βλ. Παράδειγμα 3). Αυτού του τύπου η μελωδική οργάνωση ανά τετράμετρα, η οποία απαντά σποραδικά και σε άλλα πρελούδια της συλλογής, παραπέμπει στο νεωτερικό ρεπερτόριο της εποχής. Το εν λόγω πρελούδιο εμφανίζει διμερή αναλογικότητα, καθώς χωρίζεται σε δύο διακρινόμενες δια πτώσεως ισοβαρείς ενότητες, η δεύτερη εκ των οποίων χαρακτηρίζεται από ακολουθία μουσικών συμβάντων ανάλογων με αυτά της πρώτης.

Το 24ο πρελούδιο εμφανίζει τριμερή μορφή, στην οποία η αρχική ενότητα επαναλαμβάνεται αυτούσια δύο ακόμη φορές, στην υποδεσπόζουσα και στην αρχική τονικότητα. Οι πτώσεις που διακρίνουν τις ενότητες γίνονται αντίστοιχα στην σχετική και την υποδεσπόζουσα, με παρεμβολή συνδετικού περάσματος μέχρι την επαναφορά του αρχικού μορφώματος. Αυτό φαίνεται πως συνιστά συχνή πρακτική στα πρελούδια του Weber: οι τονικότητες των πτώσεων και της επανερχόμενης αρχικής ιδέας συνήθως δεν συμπίπτουν, αλλά διαμεσολαβούνται με πέρασμα που έχει μετατροπικό χαρακτήρα, κάτι που δεν σπανίζει βέβαια ούτε στο μπαρόκ ούτε στο κλασικό ρεπερτόριο. Ωστόσο, συχνότερα η επαναφορά της αρχικής ιδέας στα πρελούδια του Weber γίνεται χωρίς να προηγείται πτώση.

Μεγάλο ενδιαφέρον εμφανίζει το 23ο πρελούδιο, στο οποίο παρατηρείται εμφανέστατη τριμέρεια και ροπή προς τη μορφή της σονάτας, με κάποιες παραχωρήσεις, όπως ο συμφυρμός της μετάβασης με την πλάγια περιοχή, οι οποίες δεν είναι άγνωστες ούτε στο σονατοειδές ρεπερτόριο της εποχής. Ωστόσο, παρ' ότι το έργο εξελίσσεται δομικά κατά τα αναμενόμενα ή και τυπικά βήματα μίας σονάτας, η επανέκθεση οριακά πληροί τις προδιαγραφές της, καθώς η περιοχή του συμφυρμού μετάβασης και πλάγιας

⁶ Μικρή απόκλιση, που επιβεβαιώνει τον κανόνα, αποτελεί το πρελούδιο σε σι-ύφεση-ελάσσονα, του οποίου η δεύτερη πτώση γίνεται στην τονικότητα της διπλής δεσπόζουσας.

περιοχής εμφανίζει περιορισμένη αντιστοιχία σε σχέση με την έκθεση. Πρόκειται για μία μεταιχμιακή περίπτωση, η οποία αντανακλά την προσπάθεια του Weber να μιμηθεί τα τεκταινόμενα στο νεωτερικό ρεπερτόριο της εποχής, αν και με μάλλον περιορισμένο ή αλυσιτελή τρόπο.

Οι φούγκες της συλλογής εν γένει αξιοποιούν τα κεκτημένα της παράδοσης του ύστερου μπαρόκ, με ευκαιριακή ροπή προς το ύφος *galant*: είναι μέσης έκτασης, καλογραμμένες και συνθετικώς συνεπείς, με αβίαστη ροή, καλή αντίστιξη, ενδιαφέρουσα αλλά όχι εξεζητημένη αρμονία και οικονομία συνθετικού υλικού. Εντούτοις, είναι έργα που συχνά τείνουν να αναπαράγουν τυποποιήσεις της μπαρόκ αρμονικής και αντιστικτικής πλοκής, και τα περισσότερα από αυτά ακολουθούν μία κοινή λίγο-πολύ στρατηγική δόμησης, εμφανίζοντας ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά και απέχοντας εν τέλει μακράν της απaráμιλλης δομικής και συνθετικής ευρηματικότητας η οποία διαπνέει αμφοτέρους τους τόμους του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Bach.

Σε επίπεδο ευρύτερης δομικής πρακτικής, όλες οι φούγκες της συλλογής είναι απλές, με μοναδική εξαίρεση την φούγκα με δύο θέματα σε μι-ύφεση-ελάσσονα. Τούτο απομακρύνεται από αμφοτέρους τους τόμους του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Bach, στους οποίους περιέχονται διπλές και τριπλές φούγκες αλλά όχι φούγκες με δύο θέματα: από την άλλη εναρμονίζεται με την τάση του β' μισού του 18ου αιώνα για εγκατάλειψη των διπλών φουγκών και την άνθηση των φουγκών με δύο ή περισσότερα θέματα. Επισημαίνουμε πως οι φούγκες των συνθετών του κύκλου Bach εμφανίζουν σημαντικά υψηλότερο μέσο όρο διπλών και τριπλών φουγκών σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη (εξαιρουμένης της Ιβηρικής, στην οποία η διπλή φούγκα καλλιεργείται μετ' επιτάσεως και μάλιστα με μία καινοφανή τυπολογία),⁷ γεγονός που δεν ισχύει για το *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Weber. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η φούγκα σε Σολ-μείζονα, η οποία αρχίζει με ελεύθερο μπάσσο.

Ιδού οι κοινές τεχνικές και οι δομικές σταθερές οι οποίες διέπουν τις φούγκες της συλλογής:

Πρώτον: Τα περισσότερα θέματα των φουγκών ακολουθούν την τυπολογία του μπαρόκ, με μια τάση υιοθέτησης σχημάτων κοινής εφαρμογής (μανιερών) της παρελθούσας περιόδου. Σε μεγάλο βαθμό, το θεματολόγιο του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Weber ανακυκλώνει είτε τυποποιημένα μοτίβα και σχήματα είτε κοινής εφαρμογής αρμονικούς και μελωδικούς σκελετούς. Μάλιστα, ορισμένα θέματα παρουσιάζουν προκλητική ομοιότητα μεταξύ τους, καθώς εδράζονται στον ίδιο ακριβώς σκελετό. Παράλληλα, το ένα τρίτο και πλέον των θεμάτων των φουγκών βασίζεται σε αλυσιδωτές διαδικασίες.

Σκελετός



Weber-WTK: Φούγκα 10



⁷ Για περισσότερα επί του θέματος, βλ. Αλέξανδρος Διονάτος, "Η παράδοση της διπλής φούγκας κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνα και οι μεταπλάσεις της, με ιδιαίτερη αναφορά στα ισπανικά *intentos*", στο: 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, σ. 250-260.

Weber-WTK: Φούγκα 18



Weber-WTK: Φούγκα 20



Weber-WTK: Φούγκα 24



**Παράδειγμα 4: Κοινός σκελετός σε θέματα από τις φούγκες του
Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου του Weber**

Αξιοσημείωτη εξαίρεση αποτελεί το θέμα της 15ης φούγκας, το οποίο ρέπει προς το νεωτερικό ύφος:



Παράδειγμα 5: Θέμα σε ύφος galant

Δεύτερον: Στις μισές φούγκες της συλλογής, η μορφή της απάντησης που χρησιμοποιείται απομακρύνεται από την κοινή πρακτική.⁸ Αφενός, στις επτά από τις 24 φούγκες παρατηρείται χρήση πραγματικής απάντησης αντί τονικής εκεί όπου αυτό θα επέτασσε η κοινή πρακτική.⁹ Η χρήση πραγματικής απάντησης αντί τονικής είναι σπάνια στον κύκλο Bach και χαρακτηρίζει περισσότερο τους ιταλούς, αυστριακούς και άγγλους συνθέτες της περιόδου.¹⁰ Αφετέρου, στις αρχές αρκετών τονικών απαντήσεων υφίσταται κάποιος μελωδικός εμπλουτισμός σε σχέση με το θέμα, συνηθέστερα ένας διαβατικός φθόγγος προκειμένου να πληρωθεί το διάστημα τρίτης από την $\hat{1}$ στην $\hat{3}$ στην απάντηση (το οποίο αντιστοιχεί στη σχέση $\hat{5}-\hat{6}$ του θέματος). Τούτη η πρακτική δεν είναι άγνωστη στον κύκλο Bach, εντούτοις είναι πολύ σπανιότερη απ' ό,τι στις φούγκες του Weber.¹¹ Ειδική και άκρως ασυνήθη περίπτωση αποτελεί, προσέτι, η απάντηση της πρώτης φούγκας της συλλογής:

⁸ Όπως αυτή διατυπώνεται στα θεωρητικά εγχειρίδια της απερχόμενης και της τρέχουσας περιόδου, και αποτυπώνεται ιδεοτυπικώς (μεταξύ άλλων) στο έργο του Bach.

⁹ Διακρίνουμε τρεις περιπτώσεις χρήσης πραγματικής απάντησης αντί τονικής: α) Φούγκες των οποίων το θέμα αρχίζει με την $\hat{5}$ και η απάντηση αρχίζει με την $\hat{2}$ αντί της προβλεπόμενης $\hat{1}$: τούτο παρατηρείται στις φούγκες 6, 12, 15, 17 και 18. β) Το θέμα της 23ης φούγκας αρχίζει με το ζεύγος $\hat{1}-\hat{5}$ που απαντάται με $\hat{5}-\hat{2}$ αντί του προβλεπόμενου $\hat{5}-\hat{1}$. γ) Το θέμα της 2ης φούγκας καταλήγει με μετατροπία στη v και η απάντηση καταλήγει στην v/v αντί να στραφεί προς την i , όπως επιτάσσει η κοινή πρακτική.

¹⁰ Δηλαδή τους συνθέτες οι οποίοι βρίσκονται εγγύτερα στην παράδοση του Corelli. Στα φουγκοειδή μέρη των τριό-σονατών του Corelli, οι απαντήσεις συχνότατα διαμορφώνονται ως πραγματικές εκεί όπου η κοινή πρακτική επιτάσσει τονικές απαντήσεις. Βλ. σχετικά: Imogene Horsley, *Fugue - History and practice*, The Free Press, New York 1966, σ. 85-112. Η παράδοση του Corelli μεταλαμπαδεύτηκε στη Βρετανία από τον Händel.

¹¹ Η πρακτική αυτή απαντά στις φούγκες 5, 10, 20 και 24.



Παράδειγμα 6: Ιδιωματική απάντηση στο θέμα της πρώτης φούγκας

Το θέμα της εν λόγω φούγκας αρχίζει με τη σχέση $\hat{5}-\hat{3}$, παρεμβαλλομένου ποικίλματος, και απαντάται με $\hat{1}-\hat{5}$ (!) αντί για $\hat{1}-\hat{7}$: φαίνεται πως εν προκειμένω η αρχή της απάντησης εκδηλώνεται με συγχορδιακά κριτήρια αντί για τονικά.¹²

Τρίτον: Τα έργα χαρακτηρίζονται από πληθωρικότητα, ενίοτε φορτική παρουσία του θέματος, γεγονός το οποίο υπογραμμίζεται με τα μικρής έκτασης ή ατροφικά επεισόδια και, σπανιότερα, με την απουσία επεισοδίων. Οι παραθέσεις του θέματος γίνονται συχνότατα ομαδόν, χωρίς εντούτοις να λείπουν και μεμονωμένες εμφανίσεις του.

Τέταρτον: Η πυκνότητα στις παραθέσεις του θέματος αντισταθμίζεται από την γενικευμένη τάση αποφυγής μόνιμων αντιθεμάτων· ιδίως σε όσες φούγκες παρατηρείται συρροή παραθέσεων του θέματος, η ανανέωση της συνοδείας του αποτρέπει την προβλεψιμότητα και, έως έναν βαθμό, προάγει την ανανέωση του ενδιαφέροντος της σύνθεσης. Στις λιγοστές περιπτώσεις ύπαρξης αντιθέματος, τούτη είναι προσχηματική, αφού το αντίθεμα εμφανίζεται σποραδικά και όχι πραγματικά ως μόνιμος συνοδός του θέματος.

Πέμπτον: Οι παραθέσεις του θέματος κινούνται πάντοτε εντός της εξάδας των πλέον συγγενών τονικοτήτων. Οι ομάδες παραθέσεων του θέματος, συνήθως ως διαδοχές θέματος – απάντησης, εμφανίζονται κατά σύστημα στην ίδια τονικότητα και σπάνια είναι μικτές. Συχνότατα οι παραθέσεις του θέματος μετά την έκθεση ή και οι περαιτέρω παραθέσεις του ίδιου στην κύρια τονικότητα ακολουθούνται από ομάδα παραθέσεων στην τονικότητα της σχετικής, τόσο σε φούγκες σε μείζονες όσο και σε ελάσσονες τονικότητες.

Έκτον: Στην αρχή των φουγκών παρατηρείται η εντονότατη παρουσία του διπόλου θέματος – απάντησης στην κύρια τονικότητα, η οποία πραγματοποιείται είτε μέσω πληθωρικών υπεράριθμων εκθέσεων (εντονότερη στις δίφωνες και τρίφωνες φούγκες) είτε μέσω περαιτέρω παραθέσεων του ζεύγους θέματος – απάντησης στην κύρια τονικότητα μετά την έκθεση, με παρεμβολή επεισοδίου, εν είδει αντεκθέσεως. Ιδιαίτερα στις δίφωνες φούγκες, ο καταγιγισμός πλεοναζουσών εισόδων του θέματος στις υπεράριθμες εκθέσεις αποσκοπεί ευφυσώς και παραπειστικώς στη δημιουργία της ψευδαίσθησης ύπαρξης πολλών φωνών, με γνώμονα πάντοτε την κάλυψη νέων περιοχών του ηχητικού χώρου και ιδιαίτερα των γειτονικών. Στο ακόλουθο διάγραμμα παρουσιάζονται οι περιοχές εισόδων του θέματος στις υπεράριθμες εκθέσεις των δίφωνων φουγκών της συλλογής:

¹² Το εν λόγω θέμα αξιοποιεί τυποποιημένες μελωδικές κινήσεις της παράδοσης του μπαρόκ. Πολύ παρόμοια θέματα είναι εκείνα της φούγκας από το *Πρελούδιο σε Ντο-μείζονα*, BuxWV 138, του Buxtehude, της *Φούγκας σε Ντο-μείζονα*, P. 149, του Pachelbel και της *Φούγκας σε Ντο-μείζονα*, BWV 962 του Bach. Ιδιαίτερα το θέμα της φούγκας του Pachelbel έχει ακριβώς τον ίδιο σκελετό με την εν λόγω φούγκα του Weber και, φυσικά, η απάντησή του γίνεται χωρίς καμμία παραχώρηση εντός της κοινής πρακτικής.

Weber-WTK: Φούγκα 1

Weber-WTK: Φούγκα 2

Weber-WTK: Φούγκα 3

Weber-WTK: Φούγκα 4

Weber-WTK: Φούγκα 5

Weber-WTK: Φούγκα 6

Παράδειγμα 7: Υπεράριθμες εκθέσεις και περιοχές εισόδων του διπλού θέματος - απάντησης στις αρχές των δίφωνων φουγκών του Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου του Weber

Έβδομον: Τα επεισόδια είναι κατά κανόνα ευσύνοπτα και χαρακτηρίζονται από αξιοσημείωτη οικονομία υλικού. Η επανάληψη επεισοδίων αποτελεί γενικευμένη πρακτική στις φούγκες της συλλογής, ιδίως για τα επεισόδια που παρουσιάζουν εντονότερο ενδιαφέρον. Στα επεισόδια συχνά ακολουθούνται διαδικασίες κοινής εφαρμογής του μπαρόκ, ιδιαίτερα αλυσιδωτές, ενίοτε διολισθαίνοντας προς τις πιο τετριμμένες από αυτές. Από την άλλη, σε ορισμένες φούγκες παρατηρούνται επεισόδια τα οποία αντλούνται από το νεωτερικό ιδίωμα της εποχής και βρίσκονται σε ενδιαφέρουσα υφολογική αντίστιξη με το κυρίαρχο μπαρόκ ύφος των έργων αυτών. Ενίοτε, τέτοια επεισόδια παρουσιάζουν τη μορφή αδρανών μορφωμάτων, τα οποία νομιμοποιούνται στη σύνθεση μέσω επαναλήψεων.

Όγδοον: Προς το τέλος των φουγκών παρατηρούνται πολυάριθμες παραθέσεις του θέματος ή του ζεύγους θέματος - απάντησης στην κύρια τονικότητα. Πράγματι, περίπου όλες οι φούγκες της συλλογής τελειώνουν με τουλάχιστον τρεις ή τέσσερις τέτοιες παραθέσεις. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι τελικές παραθέσεις του θέματος στην κύρια τονικότητα είτε συγκροτούν πιστή επανάληψη της έκθεσης, ή τμήματος αυτής, είτε παραπέμπουν σε διαδικασία ανάλογη της έκθεσης. Ειδικότερα στην 9η φούγκα της συλλογής, η επαναληπτική πρακτική αυτού του τύπου συνδυάζεται με μία ιδιότυπη και ιδιαίτερα ασυνήθη για φούγκα τριμέρεια.

Weber-WTK: Φούγκα 9

**Παράδειγμα 8: Δομικές ιδιαιτερότητες στις φούγκες της συλλογής:
η τριμέρεια της 9ης φούγκας**

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφοροποίηση ως προς τις υφές των δίφωνων και τρίφωνων φουγκών εν συγκρίσει προς τις τετράφωνες και πεντάφωνες: στις τελευταίες εμφανίζονται κατά σύστημα ομοφωνικές υφές, οι οποίες τείνουν να επικρατήσουν στις εν λόγω συνθέσεις, περιορίζοντας την αντιστικτική δραστηριότητα. Τούτο συμβαίνει τόσο κατά τις παραθέσεις του θέματος όσο και στα επεισόδια.

Η ανακύκλωση της ίδιας περίπου στρατηγικής δόμησης δεν σημαίνει πως οι φούγκες της συλλογής στερούνται ευρηματικών, ad hoc επιλογών σύνθεσης. Ένα πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί – μεταξύ άλλων – η τρίφωνη φούγκα σε μι-ύφεση-ελάσσονα, η μοναδική της συλλογής με δύο θέματα. Η ιδιοτυπία σε αυτό το έργο έγκειται στη διαμόρφωση των δύο θεμάτων (βλ. Παράδειγμα 9): αφενός, τα δύο πρώτα μέτρα του πρώτου θέματος θα μπορούσαν να αποτελέσουν από μόνα τους ένα τυπικότατο θέμα του μπαρόκ και, αφετέρου, το δεύτερο θέμα εκκινεί όπως ακριβώς και το πρώτο. Εν προκειμένω, ο Weber αξιοποιεί μία από τις κοινότερες τυποποιήσεις της αντιστικτικής παράδοσης του μπαρόκ, την οποία τροποποιεί ευφυώς και παραπλανητικώς, ώστε αυτό που αρχικά γίνεται αντιληπτό ως τυπική μίμηση ενός θέματος στην 8η να αποδειχθεί ως το δεύτερο θέμα, ενώ ταυτόχρονα στο πρώτο θέμα ενσωματώνεται ως ουρά ό,τι θα αποτελούσε το τυποποιημένο αντίθεμα στην εν λόγω αναμενόμενη, πλην τελικώς υποθετική περίπτωση. Πιθανώς ένεκα της ομοιότητας των δύο θεμάτων, το δεύτερο βαθμηδόν

εγκαταλείπεται ή εμφανίζεται αποσπασματικά, ιδιαίτερα προς το δεύτερο μισό της σύνθεσης. Κατά τα άλλα, η σύνθεση εξελίσσεται με τρόπο ενδεικτικό της κοινής συνθετικής στρατηγικής την οποία ακολουθεί κατά σύστημα ο Weber: οι παραθέσεις των θεμάτων γίνονται ομαδόν, με πληθωρικές διαδοχές του ζεύγους θέματος – απάντησης, διαμορφώνοντας τρεις ομάδες παραθέσεων, στην κύρια, τη σχετική και πάλι στην κύρια τονικότητα, με μεσολάβηση ευσύνοπτων επεισοδίων και χωρίς την ύπαρξη τομών ή έντονων πτώσεων.

Weber-WTK: Φούγκα 8

Παράδειγμα 9: Η διαμόρφωση των δύο θεμάτων στην 8η φούγκα

Άλλωστε, η αδιάλειπτη ροή μουσικών συμβάντων χωρίς πτώσεις ή τομές αποτελεί τον κανόνα στις συνθέσεις αυτές. Βέβαια, σε ορισμένες περιπτώσεις, η αντιστικτική πλοκή αναστέλλεται προς το τέλος της σύνθεσης με διάφορα μέσα, όπως μία δραματική τομή επάνω στην συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας ($vii^{\circ 7}/V$) και τη διάλυση της αντιστικτικής υψής με ελεύθερες τοκκατοειδείς μελωδικές χειρονομίες:

Weber-WTK: Φούγκα 11

μ. 53

**Παράδειγμα 10: Ανάσχεση αντιστικτικής δραστηριότητας:
δραματική τομή και τοκκατοειδείς χειρονομίες**

Στην ίδια κατεύθυνση βρίσκεται και η τελική παράθεση του θέματος με παράλληλες όγδοες, πρακτική η οποία, καίτοι δεν υφίσταται στις φούγκες του Bach, είναι αρκετά διαδεδομένη σε φούγκες του β' μισού του 18ου αιώνα, με ενδεχόμενη καταγωγή από τα κοντσέρτα της παράδοσης του Vivaldi.

Weber-WTK: Φούγκα 13

**Παράδειγμα 11: Ανάσχεση αντιστικτικής δραστηριότητας:
τελική παράθεση του θέματος με όγδοες παράλληλες**

Σε άκρα αντίθεση με τους δύο τόμους του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Bach, στις φούγκες του Weber δεν παρατηρούνται ειδικές τεχνικές, όπως η διπλή ή πολλαπλή αντίστιξη, η αναστροφή, μεγέθυνση ή σμίκρυνση του θέματος κ.λπ.: ακόμη και η κοινότερη των ειδικών τεχνικών, αυτή του *stretto*, είναι σχεδόν ανύπαρκτη στο *Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο* του Weber, γεγονός παράδοξο, με δεδομένο ότι αρκετά από τα θέματα των φουγκών της συλλογής προσφέρονται για αυτού του τύπου την επωφελή για τη σύνθεση πυκνή αντιστικτική πλοκή. Φαίνεται πως τέτοιες επιλογές ανανέωσης του ενδιαφέροντος και διαχείρισης της πυκνότητας της σύνθεσης δεν ενδιαφέρουν τον Weber: τουναντίον, το ενδιαφέρον των συνθέσεων αυτών εδράζεται αποκλειστικά στο γοητευτικό περιεχόμενο και στην τυπική εξέλιξη των μουσικών γεγονότων, χωρίς περισπούδαστες τεχνικές, περιπλοκές ή οποιαδήποτε εκζήτηση.

Σε αυτό το σημείο, οφείλει επίσης να τεθεί το ζήτημα της θεώρησης της συλλογής αυτής ως ολότητας: σε αυτά τα κατά τα άλλα όμορφα, καλογραμμένα και συνεπή έργα ανακυκλώνονται οι ίδιες τεχνικές με παρόμοιο τρόπο, με λιγοστές *ad hoc* πινελιές και παρεκβάσεις από την πεπατημένη οδό. Σε επίπεδο μεμονωμένων κομματιών, τούτο είναι αρκετό: σε επίπεδο συνολικού έργου, όμως, κρίνεται ανεπαρκές, ιδίως εν συγκρίσει προς τους δύο τόμους του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Bach. Από την άλλη πλευρά, παρόμοιες συλλογές πρελουδίων και φουγκών του 18ου αιώνα, όπως η προαναφερθείσα *Ariadne musica* του Caspar Ferdinand Fischer και το προσφάτως ανακαλυφθέν *L' ABC musical* (1734) του Gottfried Kirchoff, κρίνονται ως συνθετικά πονήματα αναφανδόν υποδεέστερα του *Καλά συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Weber. Ιδιαίτερα το *L' ABC musical* περιέχει πρελούδια και φούγκες υπό μορφή *partimento* και όχι πραγματικά σε όλες τις τονικότητες, όπως αναφέρεται στην προμετωπίδα του έργου, παρά μόνον στις πλέον εύχρηστες, κατά την κοινή πρακτική που ακολουθεί και ο Bach σε έργα όπως, λ.χ., οι *inventiones*.

Παρά τις αδυναμίες της, η γοητευτική, ενδιαφέρουσα αλλά άνιση ως προς τα περιεχόμενά της συλλογή πρελουδίων και φουγκών του Weber στέκεται έντιμα και ασυμπλεγμάτιστα απέναντι στο απαράμιλλη ευρηματικότητα και συνθετικής δεξιοτεχνίας επίτευγμα του Bach από το οποίο εμπνέεται, κομίζοντας τη συνθετική αντίληψη ενός σημαντικού εκ των ησόνων συνθετών της εποχής, ο οποίος με περιορισμένες προσλαμβάνουσες αλλά ανοικτούς ορίζοντες δρα στο μεταίχμιο μίας σημαντικής αλλαγής παραδείγματος. Παρά δε τη στροφή των ημερών μας προς τα λησμονημένα ρεπερτόρια του παρελθόντος, το γεμάτο φρεσκάδα και ενδιαφέρον αυτό έργο συνεχίζει να λείπει τόσο από τη δισκογραφία και τις αίθουσες συναυλιών, όσο και από τις αίθουσες διδασκαλίας των πληκτροφόρων. Η παρούσα συμβολή επιχειρεί να ανασύρει από τη λήθη την αξιολογία αυτή συλλογή, καταδεικνύοντας παράλληλα τη σημασία που έχει η μελέτη τέτοιων λησμονημένων έργων για τη διαμόρφωση μίας όσον το δυνατόν περιεκτικότερης εικόνας της μουσικής της εκάστοτε εποχής.

Προς μίαν επαναξιολόγηση των τρόπων συγκρότησης και λειτουργικής ενσωμάτωσης του δεύτερου ritornello στις μορφές σονάτας κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου, με αναφορά στον Carl Philipp Emanuel Bach

Ιωάννης Φούλιας

Η ενδελεχής μελέτη των κοντσέρτων της κλασσικής περιόδου και, ειδικότερα, των πολλών και ποικίλων τρόπων με τους οποίους συνδυάζονται σε αυτά οι συνθετικές αρχές της σονάτας και του ritornello, ή – μιλώντας με ακόμη μεγαλύτερη ακρίβεια – των πολλών και ποικίλων τρόπων με τους οποίους πέντε, τέσσερα, τρία ή δύο ritornelli εντάσσονται και αφομοιώνονται κατά το μάλλον ή ήττον λειτουργικά σε μία μορφή σονάτας άλλοτε τριμερή, άλλοτε διμερή κι άλλοτε πάλι χωρίς επεξεργασία, έχει οδηγήσει τα τελευταία χρόνια στην αναγνώριση διαφόρων μεικτών μορφολογικών τύπων σονάτας κοντσέρτου: έτσι, στην θέση της ενιαίας – ακόμη – θεώρησης μίας “μορφής κοντσέρτου” από μέρος του William Caplin (1998),¹ λόγου χάριν, ο Joel Galand εισηγήθηκε το 2000 μία τυπολογία έξι διακριτών περιπτώσεων μορφής σονάτας κοντσέρτου,² την οποίαν ουσιαστικά αποδέχθηκαν (με ελάχιστες αναπροσαρμογές) και οι James Hepokoski και Warren Darcy στην εξόχως διαδεδομένη πλέον *Θεωρία της σονάτας* τους (2006),³ ενώ πολύ πρόσφατα, σε μία ανακοίνωσή μου σε συνέδριο που εν συνεχεία δημοσιεύθηκε και ως άρθρο, παρουσίασα κάμποσους επιπλέον τύπους σονάτας κοντσέρτου που βρίσκουν άλλοτε συστηματική και άλλοτε πιο περιστασιακή εφαρμογή στα έργα του Carl Philipp Emanuel Bach καθώς και άλλων συγχρόνων του συνθετών – όλες αυτές οι περιπτώσεις παρατίθενται ευσύνοπτα στον ακόλουθο πίνακα:⁴

¹ 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. 243-251 και 285-287.

² Joel Galand, “The large-scale formal role of the solo entry theme in the eighteenth-century concerto”, *Journal of Music Theory* 44/2, 2000, σ. 381-450: 399-411.

³ 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, ιδίως σ. 435-451.

⁴ Ioannis Fulias, “Across the borders of music eras and forms: ritornello and concerto-sonata forms in C. P. E. Bach’s concertos”, ανακοίνωση στο 21ο Συνέδριο της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας (21th Quinquennial Congress of the International Musicological Society): “Music across Borders”, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 22-26 Αυγούστου 2022· υπό τον ίδιο τίτλο έχει δημοσιευθεί στο περιοδικό *Studia Musicologica* 64/3-4, 2023, σ. 217-239. Ο παρών πίνακας συνοψίζει αλλά και εμπλουτίζει κατά τι τα πορίσματα της ανακοίνωσης αυτής: οι επιμέρους μορφολογικοί τύποι σονάτας κοντσέρτου αντιστοιχίζονται σε αυτούς του Galand (2000) και των Hepokoski και Darcy (2006), ενώ παράλληλα υποδεικνύονται οι εφαρμογές τους στο σύνολο των κοντσέρτων του C. Ph. E. Bach αλλά, ενδεικτικά, και σε ανάλογα έργα του Joseph Haydn και του Wolfgang Amadeus Mozart, για όσες τουλάχιστον περιπτώσεις δεν ανιχνεύονται μεταξύ των κοντσέρτων του Bach. – **Υπόμνημα συμβολισμών:** R1 = ενδιάμεσο ritornello· R2 = ενδιάμεσο ritornello που είτε αποπερατώνει την ενωμένη έκθεση (εάν στο πλαίσιο μιας ευρύτερης εκθέσεως τριών τονικοτήτων διπλασιάζεται, τότε διακρίνεται σε R2α και R2β) είτε ανοίγει την επόμενη μακροδομική ενότητα· R3 = ενδιάμεσο ritornello με λειτουργία α) επικύρωσης / εδραίωσης μίας τρίτης τονικότητας μετά την έκθεση (συνήθως πρόκειται για την καταληκτική τονικότητα της επεξεργασίας), β) συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση (μίας τριμερούς μορφής σονάτας ή μίας μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία) ή το δεύτερο σκέλος της δεύτερης ενότητας (μίας διμερούς μορφής σονάτας) ή ακόμη γ) έναρξης της επανεκθέσεως – σε περίπτωση που παρουσιάζονται δύο τέτοια

Μορφολογικοί τύποι σονάτας κοντσέρτου	Εφαρμογές στα κοντσέρτα του C. Ph. E. Bach	Galand (2000)	Hepokoski & Darcy (2006)
1.1.1. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 5 ritornelli Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 [+ R2] Επεξεργασία: [R2 +] S2.1 + R3α (σε μία τρίτη τονικότητα) + S2.2 (ως συνδετικό πέρασμα) Επανάκθεση: R3β + S3 + R4	21 [Wq. 5/I, 46/II, 7/I, 10/II, 11/I, 11/III, 17/III, 18/I, 20/I, 24/III, 25/III, 26/III, 27/I, 31/III, 33/II, 34/I, 35/II, 39/II, 39/III, 42/III, 43-4 (σε ένα σύνθετο μέρος, με εμβόλιμο αργό μέρος καθώς και μενουέτο μεταξύ S2.1 και R3α)]	Type III	Subtype D
1.1.2. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 5 ritornelli (ιδιαίτερη περίπτωση) Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 + R2 Επεξεργασία: S2.1 + R3α (σε μία τρίτη τονικότητα) + S2.2 & R3β (αμφότερα ως συνδετικό πέρασμα) Επανάκθεση: S3 + R4	1 [Wq. 36/III]	—	—
1.1.3. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 5 ritornelli (ιδιαίτερη περίπτωση) Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 Επεξεργασία: R2 + S2 + R3α (ως συνδετικό πέρασμα) Διπλή επανάκθεση: α) S3.1 + R3β (ως συνδετικό πέρασμα) και β) S3.2 + R4	1 [Wq. 26/II]	—	—
1.2.1. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli / υποπερίπτωση Α Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 [+ R2] Επεξεργασία: [R2 +] S2 + R3 (ως συνδετικό πέρασμα) Επανάκθεση: S3 + R4	44 [Wq. 3/III, 4/III, 5/III, 46/I, 9/I, 9/III, 12/II, 12/III, 13/I, 14/I, 16/II, 17/II, 18/III, 19/III, 20/II, 21/II, 25/I, 25/II, 27/III, 28/I, 30/III, 31/I, 33/I, 33/III, 34/II, 35/I, 36/I, 37/III, 38/I, 40/I, 40/II, 40/III, 41/I, 41/III, 42/I, 43-1/I, 43-2/I, 43-3/I, 43-5/I, 43-5/III, 43-6/III, 44/I, 45/I, 47/III]	Type I	Subtype A
1.2.2. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli / υποπερίπτωση Β Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 [+ R2] Επεξεργασία: [R2 +] S2 Επανάκθεση: R3 + S3 + R4	12 [Wq. 7/II, 7/III, 8/I, 8/III, 10/I, 16/I, 16/III, 36/II, 37/II, 43-6/I, 45/III, 47/II]	Type II	Subtype B
1.2.3. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli / υποπερίπτωση Γ Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 + R2 Επεξεργασία: S2 + R3 (σε μία τρίτη τονικότητα) [χωρίς συνδετικό πέρασμα] Επανάκθεση: S3 + R4	3 [Wq. 2/I, 3/I, 38/III]	—	—
1.2.4. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli / υποπερίπτωση Δ Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 + R2 Επεξεργασία: S2.1 + R3 (σε μία τρίτη τονικότητα) + S2.2 (ως συνδετικό πέρασμα) – Επανάκθεση: S3 + R4	2 [Wq. 12/I, 32/III]	—	—

ritornelli, με οποιαδήποτε από τις παραπάνω λειτουργίες, δηλώνονται ως R3α και R3β· R4 = καταληκτικό ritornello, προς αποπεράτωση της τελευταίας μακροδομικής ενότητας· S1 = σολιστική έκθεση· S2 = σολιστική επεξεργασία (σε μία τριμερή μορφή σονάτας) ή δεύτερη ενότητα (σε μία διμερή μορφή σονάτας)· S3 = σολιστική επανάκθεση – εάν σε ένα solo παρεμβάλλεται ritornello, τότε αυτό υποδιαιρείται, αναλόγως, σε S1.1 και S1.2 (σπάνιο), S2.1 και S2.2 (σύνηθες), S3.1 και S3.2 (σπανιότατο).

1.2.5. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli / υποπερίπτωση E Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 + R2 Επεξεργασία: S2 + R3 [αρχή] (ως συνδετικό πέρασμα) – Επανάκθεση: R3 [τέλος] + S3 + R4	2 [Wq. 28/III, 43-1/III]	—	—
1.2.6. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli / υποπερίπτωση Z Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 + R2 Επεξεργασία: S2 + R3 [αρχή] (σε μία τρίτη τονικότητα) [χωρίς συνδετικό πέρασμα] – Επανάκθεση: R3 [τέλος] + S3 + R4	1 [Wq. 10/III]	—	—
1.3. Τριμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 3 ritornelli Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 Επεξεργασία: R2 + S2 Επανάκθεση: S3 + R4	1 [Wq. 42/II]	Type IV	Subtype C
2.1.1. Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli / υποπερίπτωση A Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 [+ R2] Δεύτερη ενότητα: [R2 +] S2.1 + R3 (σε μία τρίτη τονικότητα) + S2.2 + R4	8 [Wq. 1/III, 2/III, 46/III, 6/II, 15/III, 27/II, 29/I, 32/II]	— [!]	— [!]
2.1.2. Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli / υποπερίπτωση B Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 + R2 Δεύτερη ενότητα: S2.1 + R3 (ως συνδετικό πέρασμα) + S2.2 + R4	3 [Wq. 4/I, 14/III, 47/I]	— [!]	— [!]
2.1.3. Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli (ιδιαίτερη περίπτωση) Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση (τριών τονικοτήτων): S1.1 + R2α (στην iii) + S1.2 + R2β (στην V) Δεύτερη ενότητα: S2 + R4	1 [Wq. 43-3/III]	[πρβλ. Type V]	[πρβλ. Subtype E]
2.2. Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 3 ritornelli Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 [+ R2] Δεύτερη ενότητα: [R2 +] S2 + R4	— (βλ. όμως ενδεικτικά Haydn, Hob. XVIII: 2/II ή επίσης Hob. VIIa: 3/II & III)	Type V	Subtype E
2.3. Διμερής μορφή σονάτας κοντσέρτου με 2 ritornelli Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 Δεύτερη ενότητα: S2 + R4	— (βλ. όμως ενδεικτικά Haydn, Hob. VIIa: 4/II)	—	—
3.1.1. Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία με 3 ritornelli / υποπερίπτωση A Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1.1 + R2 + S1.2 (ως συνδετικό πέρασμα) Επανάκθεση: S3 + R4	— (βλ. όμως ενδεικτικά Haydn, Hob. VIII: 3/II)	—	—
3.1.2. Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία με 3 ritornelli / υποπερίπτωση B Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 + ["R2" ⇒] R3 (ως συνδετικό πέρασμα) Επανάκθεση: S3 + R4	— (βλ. όμως ενδεικτικά Haydn, Hob. VIII: 2/II)	Type VI	Subtype F

<p>3.1.3. Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία με 3 ritornelli / υποπερίπτωση Γ Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 Επανάκθεση: R3 + S3 + R4</p>	<p>— <i>(βλ. όμως ενδεικτικά Mozart, KV 314/285d/II)</i></p>	<p>—</p>	<p>—</p>
<p>3.2. Μορφή σονάτας κοντσέρτου χωρίς επεξεργασία με 2 ritornelli Εναρκτήριο ritornello (R1) Έκθεση: S1 Επανάκθεση: S3 + R4</p>	<p>— <i>(βλ. όμως ενδεικτικά Haydn, Hob. XVIII: 4/II, ή Mozart, KV 459/III)</i></p>	<p>—</p>	<p>—</p>

Καθώς φαίνεται, η διάκριση ενός μικρότερου ή μεγαλύτερου πλήθους μορφών σονάτας κοντσέρτου απορρέει, πέραν των ήδη προαναφερθεισών παραμέτρων του βασικού τύπου σονάτας και του αριθμού των ritornelli, και από τον ακριβή εντοπισμό των κρίσιμων δομικών λειτουργιών του συνδεδετικού περάσματος και της έναρξης της επανεκθέσεως (όπου αυτή υφίσταται), οι οποίες εν προκειμένω μπορούν να υλοποιούνται άλλοτε κατά τρόπον σολιστικό και άλλοτε πάλι από την ορχήστρα (σε ένα “τρίτο” ritornello / R3), όπως εμπειριστατωμένα είχε επισημάνει σε μελέτες του ο Shelley Davis ήδη από την δεκαετία του 1980.⁵ Αντίθετα, ο λειτουργικός ρόλος του “δεύτερου” ritornello (R2), με το οποίο η ορχήστρα επανέρχεται στο προσκήνιο μετά το πρώτο solo (S1), δεν φαίνεται να έχει την ίδια βαρύτητα, ούτε έχει απασχολήσει συστηματικά την έρευνα: σε αυτό λοιπόν το ζήτημα θα επικεντρωθεί η παρούσα συμβολή.

Στον παραπάνω πίνακα, το δεύτερο ritornello (R2) σκόπιμα δεν εμφανίζεται πάντοτε είτε αποκλειστικά ενταγμένο στην ευρύτερη έκθεση είτε τοποθετημένο μονάχα στην έναρξη της επόμενης μακροδομικής ενότητας (της επεξεργασίας σε μία σονάτα τριμερούς τύπου ή της δεύτερης ενότητας σε μία σονάτα διμερούς τύπου), επειδή ακριβώς και οι δύο αυτές εναλλακτικές δυνατότητες βρίσκουν εφαρμογή στους μορφολογικούς εκείνους τύπους σονάτας κοντσέρτου που απαντούν με μεγαλύτερη συχνότητα στο εξεταζόμενο ρεπερτόριο του 18ου αιώνας: τον βασικό τριμερή τύπο με 5 ritornelli [βλ. 1.1.1], τις δύο κύριες υποπεριπτώσεις τριμερούς σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli (όπου το τρίτο ritornello είτε προετοιμάζει [βλ. 1.2.1] είτε εισάγει την επανάκθεση [βλ. 1.2.2]), την πρώτη – κυρίως – υποπερίπτωση διμερούς σονάτας κοντσέρτου με 4 ritornelli [βλ. 2.1.1] (έναν σημαίνοντα μορφολογικό τύπο για το ρεπερτόριο των μέσων του 18ου αιώνας, που ατυχώς απουσιάζει τελείως από την διαδεδομένη πλέον τυπολογία του Galand και των Herokoski & Darcy!), καθώς και τον διμερή τύπο με 3 ritornelli [βλ. 2.2]. Τούτο βεβαίως δεν σημαίνει απαραίτητα πως σε όλους τους άλλους μορφολογικούς τύπους σονάτας κοντσέρτου η θέση και η λειτουργία του δεύτερου ritornello θα έπρεπε – απεναντίας – να θεωρηθούν απολύτως δεδομένες: απλώς, στα λιγοστά παραδείγματα εφαρμογής τους που ανιχνεύθηκαν στο υπό μελέτη ρεπερτόριο δεν τεκμηριώνεται κάτι διαφορετικό σε σχέση με ό,τι υποδεικνύεται κατά περίπτωση στον συγκεκριμένο πίνακα. Συνεπώς, θα μπορούσε εν γένει να υποστηριχθεί ότι και οι δύο δυνατότητες τοποθέτησης του δεύτερου ritornello σε συνάφεια με τον περίγυρό του είναι κατ’ αρχήν διαθέσιμες σχεδόν για κάθε ξεχωριστή μορφή σονάτας κοντσέρτου.

⁵ Βλ. Shelley Davis, “H. C. Koch, the classic concerto, and the sonata-form retransition”, *The Journal of Musicology* 2/1, 1983, σ. 45-61, καθώς και Shelley G. Davis, “C. P. E. Bach and the early history of the recapitulatory tutti in North Germany”, στο: Stephen L. Clark (επιμ.), *C. P. E. Bach Studies*, Clarendon Press, Oxford 1988, σ. 65-82.

Η θέση αυτή, ωστόσο, φαίνεται πως απέχει ήδη παρασάγγας από τα επικρατέστερα τρέχοντα ερευνητικά πορίσματα για τις μορφές σονάτας κοντσέρτου, βάσει των οποίων η συζήτηση που εδώ επιχειρείται να ανοίξει δεν φαίνεται να έχει το παραμικρό καν έρεισμα! Για τον Carlin, φέρ' ειπείν, το δεύτερο ritornello του κλασσικού κοντσέρτου (ή το "ritornello επί της δευτερεύουσας τονικότητας" της εκθέσεως, όπως ο ίδιος το αποκαλεί) «συνιστά σαφώς το δομικό ανάλογο ενός καταληκτικού τμήματος [στην έκθεση της μορφής σονάτας]»: «ξεκινά πάντοτε στην νέα τονικότητα και αποτελείται από υλικό παρμένο από το εναρκτήριο ritornello, καιτοι, αντίθετα απ' ό,τι στο κοντσέρτο του μπαρόκ, οι ιδέες [του] σπανίως εξάγονται από το κύριο θέμα»· επιπλέον, κλείνει συνήθως «με μία τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα», αν και, «σε ορισμένες περιπτώσεις, αυτό το καταληκτικό τμήμα παρεκκλίνει απότομα και στρέφεται μετατροπικά προς μια νέα τονική περιοχή για την έναρξη της επεξεργασίας» (όπως δηλαδή κάνει ενίοτε και ένα επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα στο τέλος της εκθέσεως μιας απλής μορφής σονάτας), ενώ, «άλλες φορές, το ίδιο το ritornello αποτυγχάνει να αποπερατωθεί πτωτικώς προτού εκτραπεί προς την επεξεργασία», η οποία «αντιστοιχεί στο δεύτερο solo» και «συνήθως ξεκινά με την επανεμφάνιση του σολιστικού μέρους, που σιωπούσε κατά την διάρκεια του ritornello επί της δευτερεύουσας τονικότητας».⁶ Συνοψίζοντας, το δεύτερο ritornello εντάσσεται, κατά τον Carlin, απαρέγκλιτα στην έκθεση μιας μορφής σονάτας και μπορεί ενδεχομένως να συνδεθεί στενότερα με την έναρξη της επόμενης ενότητας, ουδέποτε όμως να αποτελέσει την δική της αφετηρία.

Το ίδιο συμπέρασμα απορρέει επίσης από την λίγο μεταγενέστερη *Θεωρία της σονάτας* των Herokoski και Darcy, η οποία επικεντρώνεται ρητώς στις μορφές σονάτας κοντσέρτου του Mozart: έχοντας επισημάνει εν παρόδω ότι για την περίπτωση των κοντσέρτων του C. Ph. E. Bach και άλλων συγχρόνων του είναι μερικές φορές προτιμότερο, ίσως, να θεωρηθεί πως όλα τα ritornelli – μεταξύ αυτών και το δεύτερο – παραμένουν στο περιθώριο μιας μορφής σονάτας που συγκροτείται αποκλειστικά από τις σολιστικές ενότητες, οι δύο συγγραφείς διατυπώνουν απερίφραστα την προτίμησή τους υπέρ μιας συνεκτικότερης ερμηνείας των ορχηστρικών και σολιστικών χωρίων που συναπαρτίζουν την μορφή του κλασσικού κοντσέρτου, εντάσσοντας ειδικότερα το δεύτερο ritornello στην *ευρύτερη έκθεση* και αντιμετωπίζοντάς το ως ένα πρωτίστως καταληκτικής λειτουργίας συμπλήρωμα της σολιστικής εκθέσεως (του πρώτου solo), το οποίο, αποτελούμενο ως επί το πλείστον από καταληκτικά θεματικά μορφώματα του εναρκτήριου ritornello, δύναται είτε να αποπερατωθεί πλήρως με μία τελική πτώση είτε να διακοπεί λίγο προτού κατορθώσει να φθάσει σε αυτήν, μετατρεπόμενο έτσι προς το τέλος του σε ένα μετατροπικό πέρασμα προετοιμασίας για την επεξεργασία που αντιπροσωπεύεται από το επόμενο (δεύτερο) solo.⁷ Απεναντίας, η πιθανότητα το

⁶ Για όλα τα παραπάνω παραθέματα, βλ. Carlin, ό.π., σ. 248 και 249 (βλ. προσέτι σ. 122-123 αναφορικά με το συνδετικό πέρασμα που μπορεί να προστίθεται στο κλείσιμο της εκθέσεως). Όπως φανερώνουν τα παραδείγματα που ο ίδιος ο Carlin επικαλείται στην συνέχεια (πρωτίστως το πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου για τρομπέτα*, Hob. VIIe: 1, του Haydn), η αδυναμία του δεύτερου ritornello να «αποπερατωθεί πτωτικώς» (στο πρωτότυπο: "the ritornello itself fails to close cadentially" ή και παρακάτω: "the subordinate-key ritornello does not receive cadential closure") νοείται αποκλειστικά σε συνάρτηση με την τονικότητα στην οποία το ίδιο εισάγεται και δεν δηλώνει την απουσία οιασδήποτε πτώσεως (όπως, φέρ' ειπείν, μίας μισής πτώσεως σε άλλη τονικότητα) στην κατάληξή του, όπως ευλόγως θα μπορούσε κανείς να συναγάγει εξαιτίας αυτής της μάλλον παραπλανητικής και ατυχούς διατυπώσεως.

⁷ Herokoski & Darcy, ό.π., σ. 443-444 και 548-562. Όλες οι διαθέσιμες θεματικές επιλογές για την έναρξη του δεύτερου ritornello εξετάζονται πολύ σχολαστικά και αποτιμούνται από την σκοπιά της αρχής της θεματικής ανακύκλισης (rotation) που φέρει σε αντιπαράβολή την ευρύτερη – σολιστική και ορχηστρική – έκθεση προς την προηγηθείσα συνοπτικότερη θεματική διαδοχή του εναρκτήριου

δεύτερο ritornello να ανοίγει την επεξεργασία αγνοείται σχεδόν ολότελα και εδώ, αφού θίγεται μόλις στο περιθώριο της όλης πραγματεύσεως, σε μία υποσημείωση και με αφορμή μονάχα δύο αργά μέρη κοντσέρτων του Mozart, στα οποία η «δυνητικά προβληματική [προφανώς για την θεωρία και μόνον!] επιλογή» της έναρξης του δεύτερου ritornello με το επικεφαλής θέμα του εναρκτήριου ritornello, σε συνδυασμό και με την απουσία κάθε άλλου θεματικού μορφώματος στο ίδιο πλαίσιο, δεν αφήνει το παραμικρό περιθώριο για οποιαδήποτε εναλλακτική ερμηνεία και υποχρεώνει τελικά τους Herokoski και Darcy να αποδεχθούν – με χαρακτηριστική πάντως απροθυμία – την ύπαρξη μιας τέτοιας, «αλλότριας» προς το θεωρητικό τους μοντέλλο, λειτουργίας για το δεύτερο ritornello.⁸

Υπάρχουν βέβαια και άλλες απόψεις, λιγότερο δογματικές ως προς το ίδιο ζήτημα. Ο Charles Rosen, για παράδειγμα, δέχεται ότι η είσοδος του δεύτερου ritornello μπορεί να φέρει εξίσου το τέλος της εκθέσεως όπως και να σηματοδοτήσει την έναρξη της επεξεργασίας: «Το άνοιγμα του δεύτερου ritornello με το πρώτο [sic] θέμα στην [τονικότητα της] δεσπόζουσα[ς] υποδηλώνει μία νέα αφετηρία: όταν, από την άλλη πλευρά, η ορχήστρα εισέρχεται με τα καταληκτικά θέματα, [...] τότε ολοκληρώνει την σολιστική έκθεση. Σε αυτήν την περίπτωση, ωστόσο, αναμένει κανείς μία οριστική πτώση επί της [τονικότητος της] δεσπόζουσας. Εάν η πτώση ματαιωθεί, τότε η αμφισημία κάνει ξανά την εμφάνισή της: η φαινομενική ολοκλήρωση ήταν εν τέλει μία νέα αφετηρία, μία αφετηρία που υπογραμμίσθηκε δια της αλλαγής από το solo στην ορχηστρική υφή».⁹ Δυστυχώς, ενώ ο Rosen ξεκινά από μίαν ορθή και εμπράγματη θέση, καταλήγει σε τόσο γενικευτικές – όσο και εύκολα αντικρούσιμες (όπως θα φανεί στην συνέχεια από το ίδιο το εξεταζόμενο ρεπερτόριο) – απλουστεύσεις που εκμηδενίζουν τελικά την αξία της συμβολής του, ιδίως μάλιστα όταν ο ίδιος φθάνει να αποτιμά το δεύτερο ritornello συλλήβδην ως «μετάβαση μεταξύ δύο σολιστικών ενοτήτων, τερματισμό και νέα αφετηρία συγχρόνως»!¹⁰

Ούτε οι θεωρητικοί του όψιμου 18ου αιώνας αποδεικνύονται περισσότερο διαφωτιστικοί επί του ζητήματος που μας απασχολεί, αν και οι επισημάνσεις τους θέτουν ενίοτε υπό αμφισβήτηση κάποιες από τις βεβαιότητες που εκφράζουν οι σύγχρονοι ομόλογοί τους. Στην μακράν πιο σημαντική θεωρητική περιγραφή για την μορφή του κοντσέρτου της εποχής του μουσικού κλασικισμού, ο Heinrich Christoph Koch, ο οποίος επανειλημμένως μνημονεύει τον C. Ph. E. Bach ως τον κορυφαίο δημιουργό στο είδος αυτό, δεν προσδιορίζει ευθέως την λειτουργία του δεύτερου ritornello στα ευρύτερα συμφραζόμενά του, υποδεικνύει όμως ότι αυτό «ξεκινά κάθε φορά που το [εναρκτήριο] ritornello διαθέτει το δικό του κύριο θέμα με το ίδιο [αυτό θέμα]» και συνεχίζεται με ορισμένα ακόμη αποσπάσματα από το εναρκτήριο ritornello, παραμένοντας παράλληλα καθ' ολοκληρίαν, μέχρις ότου κλείσει με μία τέλεια πτώση,

ritornello: όσες από αυτές αφορούν υλικό προερχόμενο από το δεύτερο ήμισυ της αρχικής θεματικής διαδοχής (ήτοι πλάγιο ή καταληκτικό θεματικό υλικό) θεωρούνται εμμενείς, μετέχουσες στην υπό εξέλιξη θεματική ανακύκλωση, ενώ οι υπόλοιπες (όσες δηλαδή μεταχειρίζονται κύριο, μεταβατικό ή νέο θεματικό υλικό) αντιμετωπίζονται ως προβληματικές – κατά το μάλλον ή ήττον – περιπτώσεις, που διακόπτουν (συνήθως προσωρινά) την θεματική διαδοχή της ευρύτερης εκθέσεως παρεμβάλλοντας στο σημείο αυτό μία θεματικώς αδρανή, ουδέτερη περιοχή.

⁸ Στο ίδιο, σ. 556 (“this concept is normatively alien to R2-space”, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται) και σ. 556-557, υποσημ. 73 (με ευσύνοπτες αναφορές στα αργά μέρη των κοντσέρτων για πληκτροφόρο KV 449 και 453 του Mozart).

⁹ Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition), σ. 83-84.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 85. Πρβλ. επ’ αυτού και το επικριτικό σχόλιο των Herokoski & Darcy, ό.π., σ. 548, υποσημ. 64.

στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας (τουλάχιστον όσον αφορά τα έργα σε μείζονα τρόπο).¹¹ Κατά παρόμοιον τρόπο, ο Francesco Galeazzi σημειώνει απλώς ότι το δεύτερο *ritornello* (“rieno”) είναι «ανάλογο του πρώτου αλλά συντομότατο» και καταλήγει στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα,¹² ενώ αντίθετα ο εξίσου λακωνικός A. Fr. Chr. Kollmann τοποθετεί με σαφήνεια το δεύτερο “tutti” της μορφής αυτής στο κλείσιμο μιας ευρύτερης ενότητας που έχει ξεκινήσει από το πρώτο solo, στο οποίο τούτο το δεύτερο *ritornello* έρχεται να επισυναφθεί καταληκτικά, αν και τίποτε άλλο δεν μαρτυρείται αναφορικά με τα θεματικά του περιεχόμενα ή την σχέση του προς το εναρκτήριο.¹³

Ας περάσουμε όμως τώρα στην ίδια την συνθετική πράξη της εποχής με αναφορά στα 52 συνολικά κοντσέρτα του C. Ph. E. Bach και ειδικότερα στα 100 μέρη σε μορφές σονάτας κοντσέρτου που ανιχνεύονται σε αυτό το επίλεκτο ρεπερτόριο. Το παλαιότερο από αυτά εμφανίζεται ήδη ως τελικό μέρος στο πρώτο κοντσέρτο του συνθέτη, Wq. 1, του 1733, και μας φέρνει αμέσως αντιμέτωπους με μία πρακτική που η παλαιότερη αλλά και η νεώτερη μουσική θεωρία φαίνεται εν πολλοίς να αγνοεί: το δεύτερο *ritornello* είναι ίδιο με το εναρκτήριο, μεταφέροντας απλώς το σύνολο των περιεχομένων του από την κύρια τονικότητα στην δευτερεύουσα της εκθέσεως, που εν προκειμένω είναι αυτή της (ελάσσονος) δεσπόζουσας!¹⁴ Σε αυτό το μέρος παρατηρείται γενικότερα ότι τα *ritornelli* και τα *solī* διαθέτουν ελάχιστο κοινό θεματικό περιεχόμενο και ότι ο βαθμός της αλληλεπίδρασής τους είναι ακόμη εξαιρετικά περιορισμένος στην εξέλιξη μιας μορφής που θα μπορούσε, υπό μίαν έννοια, να ιδωθεί ως σολιστική σονάτα με ορχηστρική συνοδεία και επιπρόσθετα *ritornelli* που την πλαισιώνουν αλλά και παρεμβάλλονται σε καίρια δομικά σημεία της. Ωστόσο, σε επόμενα μέρη κοντσέρτων όπου και πάλι το δεύτερο *ritornello* προκύπτει ως μεταφορά ολόκληρου του εναρκτηρίου *ritornello* στην δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως – βλ. Wq. 2/III (1734), Wq. 46/I [παλαιότερη εκδοχή] & III (1740), Wq. 7/I & III (1740), Wq. 8/I (1741), Wq. 9/III (1742), Wq. 10/I (1742), Wq. 11/III (1743), Wq. 12/I (1744), Wq. 18/I (1745) – ο Bach επιτυγχάνει πλέον έναν ολοένα και μεγαλύτερο βαθμό θεματικής συνοχής και αλληλεπίδρασης μεταξύ ορχηστρικών και σολιστικών χωρίων, με αποτέλεσμα το δεύτερο *ritornello* να μπορεί πια να αφομοιωθεί λειτουργικά στην ευρύτερη μορφή ως μία εκτεταμένη καταληκτική περιοχή που επισυνάπτεται στην σολιστική έκθεση προκειμένου να εδραιώσει ακόμη περισσότερο την δευτερεύουσα τονικότητά της.¹⁵ Η έναρξη αυτής της καταληκτικής περιοχής της ευρύτερης εκθέσεως

¹¹ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition – Dritter und letzter Theil, nebst einem vollständigen Register über alle drey Theile*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793, σ. 338 και 429-430 (το παράθεμα προέρχεται από την σ. 429): γενικές αναφορές στα κοντσέρτα του C. Ph. E. Bach γίνονται στις σ. 332 και 337.

¹² Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica, con un saggio sopra l' arte di suonare il violino – Tomo secondo*, Michele Puccinelli, Roma 1796, σ. 290.

¹³ Augustus Frederic Christopher Kollmann, *An essay on practical musical composition, according to the nature of that science and the principles of the greatest musical authors*, London 1799, σ. 21.

¹⁴ Πρβλ. την ακόλουθη (ορθή) επισήμανση της Jane Stevens, που δεν αφορά όμως αποκλειστικά το δεύτερο *ritornello*: «στα πρωιμότερα κοντσέρτα του Bach, ένα από τα επόμενα τμήματα tutti [*ritornelli*] συχνά επαναλαμβάνει ολόκληρο το [εναρκτήριο] *ritornello*, αλλά η πρακτική αυτή καθίσταται σπάνια μετά το 1745» (Jane R. Stevens, *The keyboard concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 1965, σ. 21). Στο Wq. 1/III, για παράδειγμα, το εναρκτήριο *ritornello* (R1) δεν επανέρχεται εξ ολοκλήρου μόνον ως δεύτερο *ritornello* (R2), σε μεταφορά στην τονικότητα της δεσπόζουσας, αλλά και αυτούσιο στο τέλος του μέρους, ως καταληκτικό *ritornello* (R4)!

¹⁵ Εναλλακτικά, η καταληκτική περιοχή της εκθέσεως δύναται να έχει ξεκινήσει ήδη από τα τελευταία μέτρα του πρώτου solo – ανατρέχοντας μάλιστα, λίαν προσηκόντως, σε καταληκτικό θεματικό υλικό

με το κύριο θέμα – το οποίο συχνά πια δύναται να είναι το ίδιο για την ορχήστρα και για τον σολίστα (βλ. Wq. 46/III, 7/III, 8/I, 9/III, 11/III) αντί να υφίστανται δύο διαφορετικά κύρια θέματα για το R1 και το S1 (βλ. Wq. 2/III, 46/I, 7/I, 10/I, 12/I, 18/I) – δεν θα έπρεπε, κατά την γνώμη μου, να προβληματίζει τόσο τους Herokoski και Darcy, αφού στην πραγματικότητα αντιστοιχεί σε μία πολύ διαδεδομένη πρακτική για την έκθεση μιας οιασδήποτε μορφής σονάτας εν γένει, ήτοι στην έναρξη της καταληκτικής της περιοχής, αμέσως μετά το πέρας του πλαγίου θέματος, με μian εμφαντική αναδρομή στο κύριο θέμα!¹⁶ Επιπλέον, η λειτουργική ένταξη αυτού του δεύτερου ritornello στο κλείσιμο της ευρύτερης εκθέσεως και όχι στην έναρξη της επόμενης μακροδομικής ενότητας υπογραμμίζεται και από το γεγονός ότι, αμέσως μετά από αυτό, το δεύτερο solo κατά κανόνα ξεκινά ανατρέχοντας είτε στην αρχή του πρώτου solo (βλ. Wq. 46/III, 7/I, 9/III, 11/III, 12/I) είτε στο επικεφαλής ορχηστρικό θέμα του εναρκτήριου ritornello (βλ. Wq. 2/III, 46/I, 10/I, 18/I),¹⁷ προκειμένου σε κάθε περίπτωση να εγκαινιάσει πειστικά έναν καινούργιο κύκλο θεματικής διαδοχής.

Η επανειλημμένη αξιοποίηση αυτής της κατά τα άλλα μάλλον ασυνήθιστης για το ευρύτερο ρεπερτόριο της εποχής πρακτικής (τουτέστιν της μεταφοράς όλου του εναρκτήριου ritornello, χωρίς περικοπές, για την διαμόρφωση του δεύτερου ritornello) από την περίοδο κατά την οποία ο C. Ph. E. Bach βρισκόταν ακόμη στην Λειψία, κοντά στον πατέρα και δάσκαλό του, μέχρι τα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής του δραστηριοποίησης στο Βερολίνο, στην αυλή του Φρειδερίκου Β΄ του Μεγάλου, φανερώνει πιθανότατα ένα στοιχείο άμεσης αλλά και σταδιακά φθίνουσας – αναπόφευκτα – επίδρασης από τον πατέρα στον γιο· και τούτο, διότι η ίδια αυτή πρακτική ανιχνεύεται σε ουκ ολίγες περιπτώσεις εφαρμογών της μορφής του ritornello σε έργα του Johann Sebastian Bach – τόσο σε μέρη αυθεντικών κοντσέρτων του (βλ. π.χ. τα BWV 1053/I & III, 1060/III και 1064/II) όσο και σε πρελούδια για πληκτροφόρα όργανα που έχουν επίσης γραφεί στην μορφή του κοντσέρτου του μπαρόκ (βλ. π.χ. τα BWV 808/I, 544/I αλλά και 548/I).

Στο περιθώριο αυτής της πρακτικής θα μπορούσαν να αναφερθούν τρία ακόμη μέρη κοντσέρτων του C. Ph. E. Bach. Το πρώτο από αυτά ανήκει ομοίως στις αρχές της δεκαετίας του 1740, όπως και όλα όσα έχουν αναφερθεί μέχρι στιγμής: πρόκειται για το τελικό μέρος του κοντσέρτου Wq. 10 (1742), του οποίου το δεύτερο ritornello (μ. 136-194) θα ήταν απολύτως ταυτόσημο με το εναρκτήριο (πέραν της μεταφοράς του στην δεσπόζουσα), εάν δεν είχε περικοπεί μονάχα η ύστατη, καταληκτική φράση των μ. 60-67 του R1 (η οποία μάλιστα ανακαλεί το επικεφαλής θέμα, που αποτελεί και το σημείο αφετηρίας του δεύτερου solo αμέσως μετά, στα μ. 195 κ.εξ.). Οι άλλες δύο περιπτώσεις αφορούν πολύ μεταγενέστερα κοντσέρτα της περιόδου του Αμβούργου. Το τρίτο μέρος

του εναρκτήριου ritornello – προτού επεκταθεί εν συνεχεία στο δεύτερο ritornello: βλ. Wq. 46/I (σε αμφότερες τις σωζόμενες εκδοχές του), μ. 88-93a (πρβλ. τα μ. 30-34 του R1)· Wq. 7/III, μ. 90-101 (πρβλ. τα μ. 22-33 του R1)· Wq. 8/I, μ. 84-86 & 87-89a / 89-92a [παρηλλαγμένη επανάληψη] (πρβλ. τα μ. 20-25a του R1)· Wq. 10/I, μ. 89-93a (πρβλ. τα μ. 18-22a του R1) συν μ. 93-103a (νέο σολιστικό καταληκτικό θέμα).

¹⁶ Πρβλ. σχετικά Herokoski & Darcy, ό.π., σ. 184-185.

¹⁷ Ενίοτε, η αναδρομή στο επικεφαλής θέμα του R1 γίνεται εκ περιτροπής είτε με ένα νέο σολιστικό πέρασμα προς αυτό (βλ. Wq. 2/III, μ. 118-123a & 123-127a [πρβλ. μ. 1-5a] / 127-133a & 133-137a) είτε με ένα ανάλογο πέρασμα που απορρέει αμφίσημα τόσο από την συνέχιση του ορχηστρικού κυρίου θέματος όσο και από το τέλος του R2 (βλ. Wq. 46/I, μ. 131-134a [πρβλ. μ. 5 κ.εξ. αλλά και μ. 122 κ.εξ.] & 134-137a [πρβλ. μ. 1-4a] / 137-140a & 140-143a· στην μεταγενέστερη εκδοχή του μέρους αυτού το ίδιο χωρίο εμφανίζεται στα μ. 125-137a), δηλαδή – σύμφωνα με την δεύτερη ερμηνεία – από το κλείσιμο της ευρύτερης εκθέσεως, όπως ακριβώς συνιστούσε στα τέλη του 18ου αιώνας ο Galeazzi για την έναρξη της επόμενης μακροδομικής ενότητας (βλ. Galeazzi, ό.π., σ. 258· πρβλ. προσέτι Herokoski & Darcy, ό.π., σ. 215-216).

του Wq. 43 αρ. 3 (1771), αφ' ενός, διαθέτει μία μοναδική ευρύτερη έκθεση τριών τονικοτήτων, οι δύο δευτερεύουσες τονικότητες της οποίας (iii και V) εδραιώνονται στην πορεία της με ισάριθμα “δεύτερα” ritornelli: το πρώτο λοιπόν από αυτά (R2α) επαναλαμβάνει κατ' ουσίαν ολόκληρο το εναρκτήριο ritornello στην τονικότητα της σχετικής της δεσπόζουσας, καίτοι ανεπαίσθητα ανακατασκευασμένο σε ένα σημείο του και ενσωματώνοντας συνάμα κι ένα “εμβόλιμο solo” προς το τέλος του.¹⁸ Το δεύτερο ritornello στο τελικό μέρος του ύστατου διπλού κοντσέρτου για τσέμπαλο και φορτεπιάνο, Wq. 47 (1788), αφ' ετέρου, διατηρεί από το εναρκτήριο ritornello μόνο την δεύτερη και μεγαλύτερη φράση της βασικής του περιόδου (πρβλ. τα μ. 129-144 με τα μ. 9-24), αποκόπτοντας την παρεμφερή αρχική φράση της ίδιας καθώς και την επιπρόσθετη καταληκτική φράση του R1 (μ. 25-36).

Παρ' όλα αυτά, η μέθοδος που ο συνθέτης έμελλε να ακολουθήσει συστηματικά και σε πολύ μεγαλύτερο βάθος χρόνου για την διαμόρφωση του δεύτερου ritornello στις μορφές σονάτας κοντσέρτου του δεν ήταν άλλη από εκείνη που περιγράφει ο Koch, σύμφωνα με την οποίαν η αρχή και το πέρας του εναρκτήριου ritornello διατηρούνται και στο επόμενο, όμως οτιδήποτε άλλο έχει παρουσιασθεί στο εσωτερικό του R1 δύναται να αφαιρεθεί, αποφέροντας έτσι ένα πιο σύντομο R2, το οποίο αφ' ενός εξακολουθεί να ανοίγει κατά παράδοση με την επαναφορά του επικεφαλής ορχηστρικού θέματος και αφ' ετέρου μοιάζει να προσαρμόζεται πλέον καλύτερα στις ανάγκες του μακροδομικού λειτουργικού του ρόλου ως καταληκτικού μέλους της ευρύτερης εκθέσεως, έχοντας περιορίσει κατά το μάλλον ή ήττον την έκτασή του σε σχέση με το λειτουργικά αυτόνομο εναρκτήριο ritornello. Τα πολυάριθμα παραδείγματα αυτής της πρακτικής αντιπροσωπεύουν κάτι παραπάνω από το ήμισυ του συνόλου των εξεταζόμενων περιπτώσεων και εκτείνονται σε όλο το εύρος αυτού του ρεπερτορίου, από τα πρωιμότερα μέχρι τα τελευταία κοντσέρτα του Bach. Ως επί το πλείστον, το δεύτερο ritornello συρρικνώνεται σε σχέση με το εναρκτήριο χάρη σε – μικρότερες ή μεγαλύτερες – περικοπές που λαμβάνουν χώραν άλλοτε σε ένα μονάχα σημείο¹⁹ και άλλοτε πάλι σε δύο (είτε περισσότερα) διαφορετικά σημεία στο εσωτερικό του R1²⁰ η διαδικασία αυτή, πάντως, δεν αφήνει αισθητές τομές, είτε διότι τα

¹⁸ Συγκεκριμένα, τα μ. 68-75, 78-86 και 96-106 του R2α αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 1-8, 12-20 και 21-31 του R1, ενώ τα μ. 76-77 συνιστούν μικρή αναδόμηση των μ. 9-11 και τα μ. 87-96α διαμορφώνουν ένα εμβόλιμο σολιστικό πέρασμα που απορρέει από τα μ. 21-24.

¹⁹ Βλ. Wq. 2/I (1734), μ. 59-77 (πρβλ. μ. 1-6α & 13b-26)· Wq. 9/I (1742), μ. 99-118 (πρβλ. μ. 1-5 & 26-40)· Wq. 11/I (1743), μ. 64-85 (πρβλ. μ. 1-5α & 12b-29)· Wq. 12/III (1744), μ. 116-157 (πρβλ. μ. 1-36 & 46-51)· Wq. 14/I (1744), μ. 98-136 (πρβλ. μ. 1-20 & 32-50)· Wq. 14/III, μ. 100-124 (πρβλ. μ. 1-5 & 27-46)· Wq. 16/I (1745), μ. 91-112 (πρβλ. μ. 1-18 & 27-30)· Wq. 16/II, μ. 20-23 (πρβλ. μ. 1-4α & 6b)· Wq. 16/III, μ. 99-126α (πρβλ. μ. 1-8 & 21-40α)· Wq. 17/III (1745), μ. 64-88α (πρβλ. μ. 1-6α & 12-31)· Wq. 19/III (1746), μ. 97-125 (πρβλ. μ. 1-11 & 20-37)· Wq. 20/I (1746), μ. 66-85 (πρβλ. μ. 1-4 & 12-27)· Wq. 24/III (1748), μ. 117-151α (πρβλ. μ. 1-29 & 40-45)· Wq. 25/III (1749), μ. 148-191 (πρβλ. μ. 1-24 & 45-64)· Wq. 28/III (1751), μ. 83-116α (πρβλ. μ. 1-8 & 17-42α)· Wq. 32/III (1754), μ. 122-166 (πρβλ. μ. 1-23 & 46-67)· Wq. 33/I (1755), μ. 90-116 (πρβλ. μ. 1-8α & 16b-35)· Wq. 34/I (1755), μ. 100-125 (πρβλ. μ. 1-8α & 20b-38)· Wq. 35/I (1759), μ. 51-66 (πρβλ. μ. 1-14 & 21-22)· Wq. 36/I (1762), μ. 65-83 (πρβλ. μ. 1-5 & 19-32)· Wq. 36/III, μ. 153-197 (πρβλ. μ. 1-24 & 61-81)· Wq. 37/III (1762), μ. 104-141α (πρβλ. μ. 1-24 & 37-50)· Wq. 38/I (1763), μ. 80-102α (πρβλ. μ. 1-8 & 19-33α)· Wq. 42/III (1770), μ. 134-173α (πρβλ. μ. 1-36α & 52-56)· Wq. 43-1/I (1771), μ. 63-80 (πρβλ. μ. 1-8 & 15-24)· Wq. 43-6/III (1771), μ. 85-110 (πρβλ. μ. 1-12 & 21-34)· Wq. 45/I (1778), μ. 25-32 (πρβλ. μ. 1-3 & 7-11)· Wq. 45/III, μ. 45-55 (πρβλ. μ. 1-8 & 15-17).

²⁰ Βλ. Wq. 3/I (1737), μ. 56-78 (πρβλ. μ. 1-16 & 19-21 & 27-30)· Wq. 6/II (1740), μ. 67-84α (πρβλ. μ. 1-8 & 22-24 & 31-37α)· Wq. 8/III (1741), μ. 83-106α (πρβλ. μ. 1-13 & 22-30 & 32-33α)· Wq. 10/II (1742), μ. 48-63 (πρβλ. μ. 1-4 & 9-15 & 18-22α)· Wq. 26/III (1750), μ. 71-90 (πρβλ. μ. 1-12 & 17-19 & 25-29)· Wq. 30/III (1753), μ. 107-136 (πρβλ. μ. 1-13 & 15-22 & 35-43)· Wq. 31/I (1753), μ. 107-128α (πρβλ. μ. 1-16 & 29-30 & 49-52α)· Wq. 33/III (1755), μ. 94-123α (πρβλ. μ. 1-15, 37-41, 29-34 και 44-47α, σε μία

επιλεγμένα χωρία εκατέρωθεν αυτών έχουν ήδη την δυνατότητα να συνδεθούν άμεσα μεταξύ τους, είτε επειδή ο συνθέτης μεριμνά ειδικότερα επ' αυτού, προβαίνοντας σε λεπτές αρμονικές, μελωδικές, ρυθμικές ή άλλες αναπροσαρμογές που δεν επιφέρουν δομικές μεταβολές.²¹ Ενίοτε, βέβαια, οι παρεμβάσεις του Bach είναι κάπως πιο ριζικές, με αποτέλεσμα στο εσωτερικό του δεύτερου ritornello να εμφιλοχωρούν και ορισμένα περάσματα που δεν αντιστοιχούν επακριβώς στα περιεχόμενα του εναρκτήριου ritornello, αλλά εξυφαινουν ή αναπτύσσουν περαιτέρω κάποιο από τα εδώ επανερχόμενα μορφώματά του,²² είτε ακόμη ανατρέχουν φευγαλέα σε υλικό της σολιστικής εκθέσεως!²³

Υφίστανται επίσης κάποιες ευάριθμες περιπτώσεις δεύτερου ritornello, όπου πέραν ορισμένων χωρίων από το εσωτερικό του εναρκτήριου ritornello αποκόπτεται συνάμα και η κατάληξή του – μια πρακτική την οποίαν υποδεικνύει μάλιστα και ο Koch: «εάν το πρώτο ritornello διέθετε μετά την [οριστική του] πτώση ένα εκτεταμένο

μοναδική περίπτωση αντιμετάθεσης των δύο επιλεγμένων χωρίων από το εσωτερικό του R1 στο R2!): Wq. 39/III (1765), μ. 78-101 (πρβλ. μ. 1-12 & 14-17 & 29-36): Wq. 40/I (1765), μ. 88-119a (πρβλ. μ. 1-7 & 21-28 & 33-49a): Wq. 43-2/I (1771), μ. 89-115a (πρβλ. μ. 1-6 & 29-30 & 19-37a).

²¹ Τούτο ισχύει ακόμη και στις ευάριθμες περιπτώσεις όπου το εναρκτήριο ritornello εμπεριέχει μετατροπία στο εσωτερικό του: το δεύτερο ritornello παραμένει αποκλειστικά στην δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως, παρακάμπτοντας εν προκειμένω όσες φράσεις του R1 κατέληγαν πτωτικά σε διαφορετική τονικότητα από την κύρια (βλ. συγκεκριμένα Wq. 6/II, 10/II, 14/III, 40/I).

²² Βλ. ειδικότερα Wq. 3/III (1737): πρβλ. τα μ. 92-105a και 111-119a του R2 με τα μ. 1-14a και 25 & 33-40a του R1, ενώ η εμβόλιμη νέα εξύφανση στα μ. 105-111a επεκτείνει την εσωτερική φράση του (μετατροπικού) R1 στην τονικότητα της δεσπόζουσας, όπου παραμένει ολόκληρο το R2: Wq. 13/I (1744): πρβλ. τα μ. 51-53a και 56-63 του R2 με τα μ. 1-3a και 11b-19a του R1, ενώ στα μ. 53b-55 αναπτύσσεται σε λίγο μεγαλύτερη έκταση το περιεχόμενο των μ. 9b-11a: Wq. 15/III (1745): πρβλ. τα μ. 133-144 του R2 με τα μ. 1-12 του R1, προσέτι δε τα μ. 145-146 / 147-148 με τα μ. 13-14 εις διπλούν (σε αλυσιδοποίηση) αλλά και τα μ. 149-163a με τα μ. 15-24 & 38-42, εν μέρει αυτούσια και εν μέρει σε μεταφορά από το (μετατροπικό) R1: Wq. 27/I (1750): πρβλ. τα μ. 115-125a, 129-135 και 138-147 του R2 με τα μ. 1-11a, 24-30 και 45-54 του R1, ενώ στα μ. 125-128 εξυφαινεται περαιτέρω το προηγούμενο μόρφωμα για να καταλήξει σε μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας και στα μ. 136-137 παρεμβάλλεται ένα νέο πέρασμα προς τα καταληκτικά μέτρα του R2: Wq. 27/II: πρβλ. τα μ. 36-39 και 42-45 του R2 με τα μ. 1-4 και 11-14 του R1, ενώ το εμβόλιμο δίμετρο 40-41 προκύπτει ως αλυσιδωτό ανάπτυγμα ενός παραγώγου των μ. 5a & 6a: Wq. 27/III: πρβλ. τα μ. 91-100 και 108-113a του R2 με τα μ. 1-10 και 39-40 & 53-56 του R1, ενώ στα εμβόλιμα μ. 101-107 αναπτύσσεται το υλικό των μ. 11-12: Wq. 28/I (1751): πρβλ. τα μ. 75-81a και 84-97a του R2 με τα μ. 1-7a και 16-29 του R1, ενώ ενδιάμεσα, στα μ. 81b-84a, εξυφαινεται το προηγούμενο θεματικό υλικό οδηγώντας σε μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας (σε αντικατάσταση της μετατροπικής πορείας που λαμβάνει χώραν στο εσωτερικό του R1): Wq. 40/III (1765): πρβλ. τα μ. 128-145, 151-163 και 168-169 του R2 με τα μ. 1-18, 35-47 και 62-63 του R1, ενόσω στα μ. 146-151a το προηγούμενο υλικό αναπτύσσεται και καταλήγει σε μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας, παρακάμπτοντας την μετατροπική πορεία του ανάλογου χωρίου εντός του R1 (για τα μ. 164-167, εξ άλλου, βλ. και την επόμενη υποσημείωση): Wq. 43-3/III (1771): το R2β ολοκληρώνει την ευρύτερη έκθεση τριών τονικοτήτων στην τονικότητα της δεσπόζουσας, παραθέτοντας εν πρώτοις αυτούσια τα μ. 1-4a του R1 στα μ. 141-144a αλλά και επαναλαμβάνοντας δύο ακόμη φορές αλυσιδωτά τα μ. 2b-4a στα μ. 144b-146a / 146b-148a πριν από την μεταφορά και των μ. 4b-8a στα μ. 148b-152a, εξυφαινοντας στην συνέχεια το περιεχόμενο των μ. 8-10 σε μεγαλύτερη έκταση στα μ. 152-158a (με την μορφή ενός εμβόλιμου solo, το οποίο παράλληλα ανατρέχει και στα αντίστοιχα μ. 39-41 του S1.1) και μεταφέροντας εν τέλει τα ακροτελεύτια μ. 21-31 του R1 στα μ. 158-168.

²³ Βλ. Wq. 46/I [τελική εκδοχή] (1740): σε αντίθεση με την παλαιότερη εκδοχή, όπου το R2 ταυτίζεται εξ ολοκλήρου με το R1 (βλ. παραπάνω), εδώ ταυτόσημα παραμένουν τα μ. 93-112 και 116-124 του R2 με τα μ. 1-20 και 30-38 του R1, ενώ τα εμβόλιμα μ. 113-115 ανακαλούν κατά το μάλλον ή ήττον ένα πέρασμα μεταβατικής λειτουργίας από το εσωτερικό του S1 (πρβλ. τα μ. 75-76): Wq. 40/III (1765): τα μ. 164-167 του R2 αντικαθιστούν τα μ. 48 κ.εξ. του R1 με τα μ. 118-121 του S1: Wq. 43-1/III (1771): πρβλ. τα μ. 99-103 και 107-125 του R2 με τα μ. 1-5 και 17-35 του R1, ενώ τα ενδιάμεσα μ. 104-106 ταυτίζονται με τα μ. 54-56 του S1.

[καταληκτικό] παράρτημα, τότε αυτό είθισται κανείς να το αντιπαρέρχεται ως επί το πλείστον στο δεύτερο ritornello». ²⁴ Θα μπορούσε, άραγε, αυτή η επιπρόσθετη περικοπή να άρει την μέχρι τούδε δεδομένη καταληκτική λειτουργία του δεύτερου ritornello, σηματοδοτώντας κάποια μεταβολή του ρόλου που αυτό επιτελεί στα ευρύτερα μορφολογικά συμφραζόμενα; Η εξέταση του επιλεγμένου ρεπερτορίου δεν επιβεβαιώνει αυτήν την υπόθεση: όπως κατ' ουσίαν συνέβαινε και στα Wq. 10/III και 47/III, που έχουν προαναφερθεί, το δεύτερο ritornello των Wq. 18/III, 29/I, 38/III και 43-3/I, παρ' ότι φθάνει στο τέλος του δίχως να συμπεριλάβει και την ακροτελεύτια φράση του εναρκτήριου ritornello, ²⁵ εξακολουθεί αδιαμφισβήτητα να επισφραγίζει το πέρας της ευρύτερης εκθέσεως, αφού η έναρξη της επόμενης ενότητας υπογραμμίζεται εν συνεχεία δια της εμφαντικής ανάκλησης της θεματικής αφετηρίας του πρώτου solo (τουτέστιν της σολιστικής εκθέσεως) στο δεύτερο solo. Εν τω μεταξύ, η εφαρμογή της ίδιας αυτής πρακτικής στο αργό μέρος του διπλού κοντσέρτου Wq. 46 είχε επιτρέψει – ήδη από το 1740 και για πρώτη φορά εν γένει στα κοντσέρτα του Bach – να διαμορφωθεί επιπλέον, στο τέλος του δεύτερου ritornello και της ευρύτερης εκθέσεως, ένα ευσύννοπτο συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα της επεξεργασίας, η οποία όμως και πάλι δεν ξεκινά παρά με την έλευση του δεύτερου solo. ²⁶

Η επισκόπηση των πολυάριθμων δεύτερων ritornelli στα κοντσέρτα του C. Ph. E. Bach που διαμορφώνονται με αναφορά στην αρχή και το τέλος του εναρκτήριου ritornello, αφήνοντας στην άκρη κάποια από τα ενδιάμεσα θεματικά του περιεχόμενα, ολοκληρώνεται με μία μοναδική, εξαιρετική περίπτωση. Στο τελικό μέρος του κοντσέρτου Wq. 41 (1769), του πρώτου απ' όσα είδαν το φως κατά την διάρκεια της τελευταίας δημιουργικής περιόδου του συνθέτη στο Αμβούργο, το δεύτερο ritornello έχει κοινή αφετηρία και κατάληξη με το εναρκτήριο ritornello, ²⁷ όμως αμφοτέρω βρίσκονται πλέον σε διαφορετική σχέση προς τις όμορες τους σολιστικές ενότητες απ' ό,τι σε όλες τις ανάλογες περιπτώσεις που έχουν εξετασθεί. Το εναρκτήριο ritornello,

²⁴ Koch, ό.π., σ. 430.

²⁵ Στο Wq. 18/III (1745), τα μ. 120-157 και 160-162a του R2 αντιστοιχούν στα μ. 1-38 και 51-53a του R1 (ενδιάμεσα, στα μ. 158-159, διαμορφώνεται ένα σύντομο νέο πέρασμα σε αντικατάσταση των μ. 39-50), ενώ η ύστατη φράση των μ. 53-61 του R1 (που δεν αποτελεί παρά μια διευρυμένη αναδιατύπωση των αμέσως προηγούμενων μ. 47-53a) παραλείπεται από το R2 – πολλώ δε μάλλον αφού και η αρχή της ταυτίζεται θεματικά με την έναρξη του ακόλουθου S2. Στο Wq. 29/I (1753), τα μ. 60-65 και 69-75a του R2 αντιστοιχούν στα μ. 1-6 και 16-22a του R1, τα δε μ. 66-68 αναπτύσσουν περαιτέρω το υλικό των μ. 14-15, αλλά η σύντομη καταληκτική φράση του R1 (μ. 22-23) αποκόπτεται από το R2. Στο Wq. 38/III (1763), τα μ. 127-173 του R2 αντιστοιχούν στα μ. 1-33 και 46-59 του R1, πλην όμως τα καταληκτικά μ. 60-67 του ιδίου (μία επανάληψη των μ. 48-53 με νέα, συντομότερη πτωτική απόληξη) απαλείφονται από το R2. Τέλος, στο Wq. 43-3/I (1771), τα μ. 60-83a του R2 αντιστοιχούν στα μ. 1-7 & 12-13 & 16-30a του R1, αλλά η καταληκτική του φράση (μ. 30-32), που ανατρέχει στο επικεφαλής θέμα, δεν περιλαμβάνεται στο R2, δεδομένης και της έναρξης του ακόλουθου S2 με το ίδιο θεματικό υλικό (στην σολιστική του εκδοχή).

²⁶ Το δεύτερο ritornello συνοψίζει στην δεδομένη περίπτωση τα περιεχόμενα του εναρκτήριου, απαλείφοντας κάμποσα χωρία από το εσωτερικό του (πρβλ. τα μ. 59-72a με τα μ. 1-4, 9-12, 15-17 και 21-23a), προκειμένου να διαμορφώσει με τα εναπομείναντα μορφώματα μία εκτενή καταληκτική φράση στην δευτερεύουσα τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος για την ευρύτερη έκθεση. Στην συνέχεια, αντί να προστεθεί μία ακόμη τέλεια πτώση, όπως γίνεται στα ακροτελεύτια μ. 23-24a του R1, τα μ. 72-74a του R2 ανατρέχουν στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος και το επεκτείνουν στρέφοντάς το προς την φα-ελάσσονα, από την οποία κατόπιν διέρχεται στην έναρξή του το επόμενο solo (ανοίγοντας παράλληλα την ενότητα της επεξεργασίας κατ' απόλυτη αντιστοιχία προς την σολιστική έκθεση / S1).

²⁷ Πρβλ. τα μ. 98-109 και 118-125 του R2 με τα μ. 1-12 και 40-47 του R1, ενώ στα εμβόλιμα μ. 110-117 το προηγούμενο θεματικό υλικό αναπτύσσεται διαφορετικά απ' ό,τι στο εναρκτήριο ritornello, παραμένοντας στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος αντί να στραφεί προς την δεσπόζουσα της, όπως συμβαίνει στο ανάλογο χωρίο του μετατροπικού R1.

αφ' ενός, έχει απομείνει ουσιαστικά ημιτελής: μετά το κύριο θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 1-8), η μετάβαση στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 9-16 και 17-27), όπου το υλικό του κυρίου θέματος επαναδιατυπώνεται με λειτουργία πλαγίου θέματος στην Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 28-31· πρβλ. με μ. 1-4) αλλά και συνδετικού περάσματος που επανέρχεται στην κύρια τονικότητα και καταλήγει στην δεσπόζουσά της (στα μ. 32-39 και 40-47· πρβλ. αντίστοιχα τα μ. 5-7 με περαιτέρω εξύφανση καθώς και τα μ. 17-20)· εντούτοις, σε αυτό ακριβώς το σημείο, όπου φυσιολογικά αναμένεται μία καταληκτική περιοχή (καθώς και μία έσχατη τέλεια πτώση-τομή στην Μι-ύφεση-μείζονα) για το εναρκτήριο ritornello, εισάγεται κατ' ευθείαν το πρώτο solo: έτσι, αντί το μετατροπικό εναρκτήριο ritornello να αποπερατωθεί με την συνήθη αρμονική του κλειστότητα και δομική του αυτοτέλεια, τείνει απεναντίας να λειτουργήσει περίπου όπως και μία εισαγωγή πριν από την έκθεση της μορφής σονάτας! Αφ' ετέρου, ούτε το δεύτερο ritornello χρησιμεύει πια ως (ορχηστρική) καταληκτική περιοχή σε αυτήν την – αποκλειστικά σολιστική πλέον – έκθεση:²⁸ παρ' ότι ξεκινά παραθέτοντας ολόκληρο το κύριο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας, προσανατολίζεται από εκεί και ύστερα προς μία μισή πτώση σε αυτήν, προετοιμάζοντας επί μακρόν το επόμενο solo· ως εκ τούτου, το δεύτερο ritornello δεν σηματοδοτεί το πέρας της εκθέσεως αλλά την έναρξη της ενόθητος της επεξεργασίας, που συνεχίζεται κατόπιν με το δεύτερο solo (και ολοκληρώνεται τελικά με το τρίτο ritornello ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση). Σε αυτό το αρκετά ιδιόζον μέρος, τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο ritornello δια της ανοικτής αρμονικής τους κατάληξης τείνουν τελικά να αφομοιωθούν πολύ πέραν του αναμενομένου στην συνολική μορφή της σονάτας κοντσέρτου, εισάγοντας αμφότερα από μία ευρύτερη θεματική διαδοχή που συνεχίζεται με το επακόλουθο solo (πρβλ. R1 + S1 με R2 + S2).

Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν και για άλλα δύο μέρη όψιμων, σχετικά, κοντσέρτων του Bach. Στο αργό μέρος του Wq. 37 (1762), κατ' αρχάς, το εναρκτήριο ritornello αποτελείται μονάχα από δύο τετράμετρες φράσεις, η πρώτη εκ των οποίων καταλήγει στην τονική και η δεύτερη στην δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, ενώ αμφότερες επαναλαμβάνονται αμέσως μετά στην έναρξη του πρώτου solo (μ. 9-16), αντιπροσωπεύοντας πλέον την κύρια περιοχή της σολιστικής εκθέσεως. Με την ολοκλήρωση της ενόθητος αυτής (η οποία διαθέτει ακόμη και μία καταληκτική φράση, στα μ. 32-36α, μετά το πέρας του πλαγίου θέματος), το δεύτερο ritornello κάνει την εμφάνισή του επαναφέροντας – στα μ. 36-43 και στο πλαίσιο μιας μετατροπικής πορείας από την τονικότητα της δεσπόζουσας προς την αρχική – ό,τι ακριβώς εμπεριείχε και το εναρκτήριο ritornello ως έναυσμα για το επόμενο solo, το οποίο επί της ουσίας αναλαμβάνει να συνεχίσει από αυτό το σημείο και έπειτα την ενόθητος της επεξεργασίας που έχει ήδη ξεκινήσει με το δεύτερο ritornello. Εδώ, συνεπώς, το εναρκτήριο ritornello παρουσιάζει εισαγωγικά το κύριο θέμα προτού αυτό εκτεθεί τυπικά από το σολιστικό όργανο, ενώ το δεύτερο ritornello αφομοιώνεται πλήρως στην έναρξη της επόμενης ενόθητος, με την ορχήστρα να αντικαθιστά εν προκειμένω – και προσωρινά – το σολιστικό όργανο. Τέτοια φαινόμενα δεν είναι διόλου ασυνήθιστα σε αργά μέρη κοντσέρτων και δη κατά τις μετέπειτα δεκαετίες προς τα τέλη του 18ου

²⁸ Κύριο θέμα στα μ. 48-55 (πρβλ. τα μ. 1-8 του R1), μετάβαση στα μ. 56-69 (πρβλ. τα μ. 9-22 του R1) και πλάγια περιοχή στα μ. 70-87, 88-91 (πρβλ. τα μ. 28-31 του R1) αλλά και 92-97· η επανάληψη της ίδιας ακριβώς πτωτικής χειρονομίας στα μ. 86-87 και 96-97, από κοινού και με τα παρεμφερή περάσματα που οδηγούν σε αυτήν, ακυρώνει αναδρομικά την – αρχικά εξόχως πειστική – δυνατότητα θεώρησης μιας καταληκτικής περιοχής από το μ. 88 και έπειτα (πρβλ. ως προς αυτό το ζήτημα και Herokoski & Darcy, ό.π., σ. 152-159).

αιώνος, ενώ ειδικά η περίπτωση ενός τόσο σύντομου και στοιχειώδους εναρκτήριου ritornello παρουσιάζεται ακόμη και από τον Koch, με αναφορά όμως στο φωνητικό ρεπερτόριο της εποχής του: συγκεκριμένα, το ritornello της άριας της Sophie “Selbst die glücklichsten der Ehen” από την «σοβαρή οπερέττα σε μία πράξη» *Walder* (1776) του Georg Benda συνίσταται αποκλειστικά στο κύριο θέμα αυτής της άριας σε μορφή ροντώ (πρόκειται για μία οκτάμετρη περίοδο με επισυναπτόμενη δίμετρη κατακλείδα),²⁹ ενώ στην ανάλογη περίπτωση της πασίγνωστης άριας του Ορφέα “Che farò senza Euridice?” από την τρίτη πράξη της όπερας *Orfeo ed Euridice* (1762) του Christoph Willibald Gluck – έργου απολύτως σύγχρονου με το υπό συζήτηση κοντσέρτο Wq. 37 του Bach – μπορούμε να βρούμε και ένα εναρκτήριο ritornello που βασίζεται μόνο στην αρχή του κυρίου θέματος της άριας αλλά και απομένει αρμονικώς ανοικτό, καταλήγοντας στην δεσπόζουσα!³⁰ Κατά παρόμοιον τρόπο, λοιπόν, μπορεί ενίοτε να διαμορφώνεται και το εναρκτήριο ritornello σε ένα αργό μέρος κοντσέρτου, ιδίως όταν ο συνθέτης επιθυμεί να συντομεύσει δραστικά την διάρκειά του.³¹

Στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου Wq. 43 αρ. 5 (1771), κατά δεύτερο λόγο, μία αργή ορχηστρική εισαγωγή (μ. 1-6) έρχεται παραδόξως να εκτοπίσει πια καθ’ ολοκληρίαν το καθιερωμένο εναρκτήριο ritornello· παρ’ όλα αυτά, από το κύριο θέμα της – αποκλειστικά σολιστικής – εκθέσεως (στα μ. 7-14, με κατάληξη σε μισή πτώση) διαμορφώνεται στην συνέχεια με απόλυτη πειστικότητα τόσο ένα δεύτερο (στα μ. 45-52) όσο και ένα τρίτο ritornello (στα μ. 99-106), με τα οποία η ορχήστρα ανοίγει αλλά και φέρνει σε πέρας την κεντρική ενότητα της επεξεργασίας, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του λίγο προγενέστερου Wq. 41/III.

Επανερχόμενοι τώρα σε μέρη από κοντσέρτα των οποίων το εναρκτήριο ritornello διαθέτει την παραδοσιακή του αυτοτέλεια και αρμονική κλειστότητα, μπορούμε να εντοπίσουμε μία μικρή ομάδα περιπτώσεων στις οποίες ο συνθέτης επιλέγει να παραθέσει στο δεύτερο ritornello μόνο το πρώτο σκέλος του εναρκτήριου ritornello. Μεταξύ αυτών, τα σχετικά πρώιμα Wq. 4/I & III (1738) και Wq. 5/I (1739) ανοίγουν με ένα μετατροπικό εναρκτήριο ritornello, του οποίου το πρώτο σκέλος στρέφεται από την κύρια προς την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας ή της σχετικής μείζονος, όπου και καταλήγει με μία τέλεια πτώση, ενώ το δεύτερο σκέλος αποκαθιστά κατόπιν την κύρια τονικότητα και αποπερατώνεται εξίσου κατηγορηματικά σε αυτήν. Προκειμένου λοιπόν να περιορίσει την έκταση του δεύτερου ritornello, ο Bach μεταφέρει

²⁹ Η παρτιτούρα αυτής της άριας του Benda παρατίθεται σε ευσύνοπτη μορφή, συνοδευόμενη και από ορισμένες αναλυτικές παρατηρήσεις, στο: Koch, ό.π., σ. 249-259.

³⁰ Το φωνητικό κύριο θέμα αυτού του ροντώ συνίσταται σε μία δεκάμετρη υβριδική δομή πρώτου τύπου (βλ. σχετικά Carlin, ό.π., σ. 59-61) στην Ντο-μείζονα, που αποτελείται ειδικότερα από μία πρώτη τετράμετρη φράση περιόδου με κατάληξη σε ατελή πτώση και μία δεύτερη τετράμετρη φράση με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στο δεύτερο σκέλος μιας προτάσεως και ξανά ατελή πτωτική απόληξη, η οποία όμως επαναδιατυπώνεται άμεσα προκειμένου τελικά να αποφέρει μία ισχυρότερη, τέλεια πτώση. Το εναρκτήριο ritornello, ωστόσο, παραθέτει εισαγωγικά μόνο την αρχική τετράμετρη φράση του φωνητικού αυτού θέματος, προτού ολοκληρωθεί με μία συντομότερη (δίμετρη) φράση που καταλήγει σε μισή πτώση.

³¹ Βλ., ενδεικτικά, το Andante της *Sinfonia concertante για βιολί, βιόλα και ορχήστρα, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, KV 364/320d (1779-1780), του Wolfgang Amadeus Mozart ή ακόμη το Un poco adagio από το *Κοντσέρτο για πληκτροφόρο σε Ρε-μείζονα*, Hob. XVIII: 11 (έως το 1784), του Joseph Haydn. Πολύ πιο σπάνιες, αντίθετα, είναι οι περιπτώσεις γρήγορων μερών κοντσέρτων με ανάλογα ευσύνοπτα και δομικώς ημιτελή εναρκτήρια ritornelli· βλ., φέρ’ ειπείν, τα πρώτα μέρη των κοντσέρτων για δύο lire organizzate, Hob. VIIh: 1, 2, 3 και 5 (1786-1787), του Haydn, όπου η αξιοπρόσεκτη βραχύτητα των ritornelli είναι σχεδόν βέβαιο ότι υπαγορεύθηκε από τον παραγγελιοδότη των έργων αυτών – πρβλ. αναλυτικότερα: Andreas Odenkirchen, *Die Konzerte Joseph Haydns: Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Bd. 106), Frankfurt am Main 1993, σ. 93-98.

εν προκειμένω την αρχή του εναρκτήριου *ritornello* στην δευτερεύουσα πλέον τονικότητα της εκθέσεως και επαναφέρει έπειτα σε αυτήν ό,τι οδηγούσε στην σαφή πτωτική της επικύρωση ήδη εντός του R1.³² Έτσι, το δεύτερο *ritornello*, καίτοι δεν ολοκληρώνεται απαραίτητα όπως το εναρκτήριο,³³ παραμένει καθ' ολοκληρίαν στην δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως και αποπερατώνει πειστικότερα την εν λόγω ενότητα ως ορχηστρική καταληκτική περιοχή, αφού και το επόμενο *solo* ανοίγει την επεξεργασία ανατρέχοντας εμφαντικά στην αρχή της σολιστικής εκθέσεως. Η ίδια πρακτική βρίσκει αργότερα εφαρμογή και σε δύο ακόμη μέρη, των οποίων όμως το εναρκτήριο *ritornello* δεν είναι πια μετατροπικό· επιπλέον, ενώ στο πρώτο μέρος του Wq. 25 (1749) το δεύτερο *ritornello* (μ. 65-79a) μεταφέρει στην τονικότητα της δεσπόζουσας το πρώτο ήμισυ του εναρκτήριου *ritornello* (τα μ. 1-15a) για να ολοκληρώσει εναργώς την ευρύτερη έκθεση με μία ισχυρή πτώση,³⁴ στο τρίτο μέρος του Wq. 43 αρ. 5 (1771) το δεύτερο *ritornello* στερείται οιαδήποτε καταληκτική επενέργεια: ξεκινώντας από το επικεφαλής θέμα του εναρκτήριου *ritornello* σε μεταφορά, φθάνει μέχρι ένα σημείο του όπου δεν υφίσταται καμία πτωτική διαδικασία (πρβλ. τα μ. 75-92a του R2 με τα μ. 1-18a του R1) και στο οποίο η ορχήστρα παραχωρεί απλώς την σκυτάλη στο επόμενο *solo*, που συνεχίζει μάλιστα για λίγο ό,τι εκείνη άφησε στην μέση με την απρόσμενη αποχώρησή της (πρβλ. τα μ. 92-96 του S2 με τα μ. 18-22 του R1)· κατά συνέπεια, το δεύτερο *ritornello* συνδέεται εδώ άρρηκτα με την έναρξη του δεύτερου *solo* για τις ανάγκες διαμόρφωσης του πρώτου τμήματος (της προετοιμασίας του πυρήνα) της ενότητας της επεξεργασίας.³⁵

Προχωρώντας προς την ίδια κατεύθυνση και αφαιρώντας ακόμη περισσότερα από τα μορφώματα που περιλαμβάνει το εναρκτήριο *ritornello*, ο Bach περιορίζει ενίοτε το δεύτερο *ritornello* σε εκείνα μόνο τα χωρία του R1 που αντιπροσωπεύουν τις αρχικές λειτουργίες του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως.³⁶ Εδώ συγκαταλέγονται, αφ' ενός, δύο αργά μέρη, τα Wq. 25/II (1749)³⁷ και Wq. 47/II (1788),³⁸ το δεύτερο *ritornello* των

³² Wq. 4/I: τα μ. 76-83 και 91b-93a του R2 συνιστούν μεταφορά των μ. 1-8 και 16b-18a του R1 από την Σολ-μείζονα στην Ρε-μείζονα (όπως και τα ενδιάμεσα μ. 84-91a μεταφέρουν τα μ. 9-16a από την σολ-ελάσσονα στην ρε-ελάσσονα με την μορφή ενός εμβόλιμου *solo*), ενώ τα μ. 93b-99a του R2 παραλλάσσουν τα μ. 18b-21 & 26-28a του R1 στην ίδια τονική βάση· Wq. 4/III: τα μ. 86-91 του R2 συνιστούν μεταφορά των μ. 1-6 του R1 από την Σολ-μείζονα στην Ρε-μείζονα, ενώ τα μ. 92-107 του R2 επαναφέρουν τα μ. 7-22 του R1 στην ίδια τονική βάση· Wq. 5/I: τα μ. 79-86 του R2 συνιστούν μεταφορά των μ. 1-8 του R1 από την ντο-ελάσσονα στην Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ τα μ. 87-94a του R2 επαναφέρουν τα μ. 9-16a του R1 στην ίδια τονική βάση.

³³ Στα δύο εξωτερικά μέρη του Wq. 4, βέβαια, οι καταλήξεις του πρώτου και του δεύτερου σκέλους του εναρκτήριου *ritornello* είναι πανομοιότυπες (πρβλ. τα μ. 36b-42 με τα μ. 16b-20 & 27-28 στο Wq. 4/1, καθώς επίσης τα μ. 39-44 με τα μ. 17-22 στο Wq. 4/III), οπότε ο τρόπος με τον οποίον αποπερατώνεται το δεύτερο *ritornello* παραμένει εν προκειμένω απολύτως αντίστοιχος και προς τα τελευταία μέτρα του R1!

³⁴ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτή ειδικά η περίπτωση είναι άκρως αντιπροσωπευτική και της “καλής πρακτικής” που μνημονεύει ο Koch (βλ. το σχετικό παράθεμα πριν από την υποσημ. 24 στο παρόν κείμενο), καθώς ολόκληρο το δεύτερο σκέλος του R1 (τα μ. 15-19a, 19-24 και 25-29) που απουσιάζει από το R2 δεν είναι παρά μία (υπερβολικά) εκτεταμένη καταληκτική περιοχή στο εναρκτήριο *ritornello*!

³⁵ Σε αυτήν τουλάχιστον την περίπτωση, οι τρεις περιοχές που ο Carlin (ό.π., σ. 141-155 αλλά και 157-159) διακρίνει κατά κανόνα σε μία επεξεργασία είναι απολύτως ευδιάκριτες: η προετοιμασία για τον πυρήνα στα μ. 75-103 (R2 + έναρξη του S2), ο πυρήνας της επεξεργασίας – που ολοκληρώνεται με την πτωτική επικύρωση της τονικότητας της σχετικής ελάσσονος – στα μ. 104-135a (το υπόλοιπο S2) και, τέλος, το συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση στα μ. 135-142 (R3).

³⁶ Πρβλ. αναλυτικότερα επ' αυτών στο: Herokoski & Darcy, ό.π., σ. 475-488.

³⁷ Από τα τέσσερα διακριτά τμήματα που συγκροτούν το μετατροπικό αλλά και ημιτελές παράλληλα R1 (μ. 1-6: κύριο θέμα στην ρε-ελάσσονα [i], μ. 7-10: μετάβαση, μ. 11-18a: πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα [III], μ. 18-25: συνδυαστικό πέρασμα με κατάληξη στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος), τα δύο πρώτα επανέρχονται σε μεταφορά στην λα-ελάσσονα (v) στο πλαίσιο του R2 (μ. 59-68), ενώ και το τρίτο

οποίων σηματοδοτεί αναμφίβολα την αφετηρία της ενόθητος της επεξεργασίας, που συνεχίζεται κατόπιν και στο δεύτερο solo (περίπου όπως παρατηρείται και στο Wq. 43-5/III που μόλις προαναφέρθηκε): αφ' ετέρου, όμως, υφίσταται και το γρήγορο πρώτο μέρος του τελευταίου κοντσέρτου του συνθέτη (Wq. 47), όπου, αντίθετα απ' ό,τι στις προηγούμενες περιπτώσεις, το δεύτερο ritornello έρχεται να αποπερατώσει την ευρύτερη έκθεση αρθρώνοντας μία βαθιά πτωτική τομή πριν από την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενόθητος με το επόμενο solo.³⁹

Μισό αιώνα νωρίτερα, σε μιαν ανάλογη περίπτωση, το δεύτερο ritornello του Wq. 5/III (1739) περιορίζει ακόμη περισσότερο τις αναδρομές του στο εναρκτήριο ritornello του μέρους, από το οποίο μεταφέρει στην τονικότητα της δεσπόζουσας μονάχα το κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 74-81a με τα μ. 1-8a): παρ' όλα αυτά, η ισχυροποίηση της τελικής του πτώσεως από ατελή σε τέλεια καθώς και η πανομοιότυπη έναρξη του δεύτερου solo με του πρώτου υποδεικνύουν ότι η λειτουργία του δεύτερου αυτού ritornello παραμένει καταληκτική στην ευρύτερη έκθεση, έστω κι αν το περιεχόμενό του δεν εκτείνεται πέραν του επικεφαλής ορχηστρικού θέματος! Αυτή η τελευταία πρακτική, ωστόσο, έμελλε από την επόμενη κιόλας χρονιά να μεταβάλει ριζικά την λειτουργική της σκοπιμότητα στα κοντσέρτα του Bach, σηματοδοτώντας έκτοτε σταθερά την έναρξη της επόμενης μακροδομικής ενόθητος μετά την έκθεση με μία ορχηστρική παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας ή της σχετικής. Πρόκειται για την διαδικασία που έχει ήδη επισημανθεί παραπάνω κατά την εξέταση των Wq. 37/II και 43-5/I, αλλά με την διαφορά ότι εδώ ο περιορισμός του δεύτερου ritornello μόνο στο αρχικό θέμα του R1 δεν προκύπτει από κάποια αναγκαιότητα⁴⁰ παρά καθαρά και μόνον από συνθετική επιλογή, η οποία εν πρώτοις εφαρμόζεται τακτικά σε αργά μέρη – βλ. Wq. 7/II (1740), Wq. 12/II (1744), Wq. 17/II (1745), Wq. 20/II (1746), Wq. 21/II (1747), Wq. 26/II (1750), Wq. 32/II (1754), Wq. 33/II (1755), Wq. 34/II (1755), Wq. 35/II (1759), Wq. 36/II (1762), Wq. 39/II (1765), Wq. 40/II (1765), Wq. 42/II (1770) – ακριβώς επειδή συνάδει με την επιθυμία του Bach

ακολουθεί σχεδόν πλήρες – σε μεταφορά στην Ντο-μείζονα (VII) – στην έναρξη του S2 (πρβλ. τα μ. 69-74 με τα μ. 11-16).

³⁸ Τα μ. 1-8 του R1 μεταφέρονται στην τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 50-57a διαμορφώνοντας το R2. Θα πρέπει να υπογραμμισθεί η έλλειψη οιασδήποτε πτώσεως σε αυτά καθώς και το γεγονός ότι η λειτουργία τους τεκμαίρεται πρωτίστως από την επαναξιοποίησή τους στο πλαίσιο της αποκλειστικά σολιστικής αλλά και συνεχούς εκθέσεως (βλ. σχετικά Herokoski & Darcy, ό.π., σ. 51-60): κύριο θέμα (στα μ. 19-22· πρβλ. τα μ. 1-4 του R1) – μετάβαση (στα μ. 23-30· πρβλ. τα μ. 5-12 του R1) – πλάγια περιοχή (στα μ. 31-38 & 39-41 & 42-47a) σε συμφυρμό και, τέλος, κατακλείδα (στα μ. 47-50a). Η επόμενη ενόθητα ανοίγει κατά τον ίδιο τρόπο αλλά από την ορχήστρα (R2), προτού το δεύτερο solo εισαχθεί σε επικάλυψη (και δίχως να έχει προηγηθεί οιαδήποτε πτώση), προκειμένου να συνεχίσει από εκεί και πέρα την ήδη εξελισσόμενη επεξεργασία.

³⁹ Τα μ. 1-4 και 5-14 του (μετατροπικού) εναρκτήριου ritornello καταλήγουν σε μία μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ αντίθετα, όταν επανέρχονται με ορισμένες τροποποιήσεις για να αποτελέσουν το δεύτερο ritornello, στα μ. 75-88, οδηγούν πλέον σε μία ισχυρή, τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα. Το δεύτερο solo, στην συνέχεια, ξεκινά με ένα νέο θέμα που επίσης παραμένει για αρκετή ώρα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 89-100), κάτι που οπωσδήποτε θα αποφευγόταν εάν η δεύτερη μακροδομική ενόθητα είχε ως αφετηρία της το αποκλειστικά εδραιωμένο στην ίδια αυτή τονικότητα δεύτερο ritornello.

⁴⁰ Υπό την έννοια, δηλαδή, ότι το εναρκτήριο ritornello δεν παρέχει άλλο υλικό – πέραν του κυρίου θέματος – προς αξιοποίηση στο επόμενο ritornello. Σημειωτέον, προσέτι, ότι στα αργά αλλά και γρήγορα μέρη αυτής της κατηγορίας που αναφέρονται στην συνέχεια περιλαμβάνονται εξίσου εναρκτήρια ritornelli ολοκληρωμένα, τα οποία είτε παραμένουν αποκλειστικά στην κύρια τονικότητα είτε εμπεριέχουν κάποια μετατροπία (βλ. Wq. 21/II, 34/II, 42/II), όσο και ημιτελή μετατροπικά εναρκτήρια ritornelli (βλ. Wq. 26/II, 31/III, 32/II, 35/II, 43-6/I), τα οποία εξελίσσονται περίπου όπως και εκείνα των Wq. 41/III και 25/II που έχουν ήδη εξετασθεί παραπάνω.

να συρρικνώσει την έκταση των ορχηστρικών χωρίων και να τα αφομοιώσει καλύτερα στην συνολική μορφή, και από ένα χρονικό σημείο και έπειτα και σε κάμποσα γρήγορα μέρη – βλ. Wq. 31/III (1753), Wq. 41/I (1769), Wq. 42/I (1770), Wq. 43-4 (1771), Wq. 43-6/I (1771), Wq. 44/I (1778). Άλλωστε, σε όλες αυτές τις περιπτώσεις αργών και γοργών μερών, το κύριο θέμα του εναρκτήριου *ritornello* αφ' ενός καταλήγει σχεδόν πάντοτε σε μία ασθενή (ατελή ή μισή) πτώση και αφ' ετέρου επανέρχεται στην έναρξη της – αποκλειστικά σολιστικής – εκθέσεως (αντί εκεί να αντικαθίσταται από ένα νέο σολιστικό κύριο θέμα, όπως εναλλακτικά συμβαίνει σε άλλες περιπτώσεις), οπότε είναι εύλογο το ότι η επανεμφάνισή του από την ορχήστρα αμέσως μετά δεν έχει εκ των πραγμάτων την δυνατότητα να αποπερατώσει πτωτικά την (ευρύτερη) έκθεση, όπως αναπόφευκτη καθίσταται εν τέλει και η λειτουργική του ενσωμάτωση στην έναρξη της επόμενης μακροδομικής ενότητας. Ιδιαίτερη μνεία, κατά τα λοιπά, θα μπορούσε να γίνει α) στο δεύτερο *ritornello* του Wq. 7/II (μ. 19b-22a), το οποίο – κατ' εξαίρεσιν – παραθέτει αυτούσια μόνο την κεφαλή του κυρίου θέματος του R1 και ανακατασκευάζει την ακόλουθη πορεία προς την πτωτική του κατάληξη, β) σε αυτό του Wq. 32/II (μ. 44-47), το οποίο είναι το μόνο που ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση, αλλά παρ' όλα αυτά λειτουργεί μονοσήμαντα ως το εναρκτήριο μέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, το οποίο παραθέτει το κύριο θέμα αρχικά στην τονικότητα της δεσπόζουσας και λίγο αργότερα στην κύρια τονικότητα (και πάλι από την ορχήστρα, στο εμβόλιμο *tutti* των μ. 51-54),⁴¹ γ) στο δεύτερο *ritornello* του Wq. 41/I (μ. 128-133a), το οποίο από λειτουργικής απόψεως ίσως συνδέεται περισσότερο με την αργή εισαγωγή που επανέρχεται πριν την έναρξη της επεξεργασίας (στα μ. 110-127) παρά με την ίδια την επεξεργασία, δεδομένου του ότι – παραδόξως – το κύριο θέμα επαναλαμβάνεται αμέσως μετά και από το πληκτροφόρο κατά την είσοδο του δεύτερου *solo* (στα μ. 133-138), προτού η νέα θεματική ανακύκλιση προχωρήσει παραπέρα, δ) αλλά και σε εκείνο του Wq. 42/I, το οποίο, έπειτα από την τυπική ανάκληση του κυρίου θέματος (στα μ. 76-87), αποπειράται να επεκταθεί και στο μεταβατικό τμήμα του R1 (πρβλ. τα μ. 88-90a με τα μ. 13-15a), του οποίου όμως η ορχηστρική παράθεση διακόπτεται σύντομα για να συνεχισθεί τελικά από το πληκτροφόρο με την ελαφρώς καθυστερημένη – όσο και τελείως αναπάντεχη πλέον – είσοδο του δεύτερου *solo* (πρβλ. τα μ. 90b-96 με τα μ. 15b-21).

Συμπερασματικά, προκύπτει ότι ο Bach ακολουθεί – σε αδρές γραμμές – τρεις βασικές κατευθύνσεις προκειμένου να συγκροτήσει το δεύτερο *ritornello* στα μέρη υπό μορφήν σονάτας κοντσέρτου: α) η επικρατέστερη διαχρονικά πρακτική του έγκειται στην περικοπή ορισμένων χωρίων από το εσωτερικό του R1 ούτως, ώστε το R2 να ξεκινά αλλά και να ολοκληρώνεται όπως το αρχικό, έχοντας όμως περιορίσει κατά το μάλλον ή ήττον την έκτασή του σε σχέση με εκείνο· απεναντίας, β) η επαναφορά ολόκληρου του εναρκτήριου *ritornello* στο αμέσως επόμενο βρίσκει μεν εφαρμογή στο ένα τρίτο των υπό συζήτηση μερών σε όσα κοντσέρτα έχουν γραφεί μέχρι το 1745, αλλά εγκαταλείπεται από εκεί και έπειτα, ενώ γ) η επαναφορά μονάχα της αρχής του R1 – και πρωτίστως του επικεφαλής θέματός του κατ' αποκλειστικότητα – στο πλαίσιο του R2 από μία μάλλον περιστασιακή δυνατότητα για τα κοντσέρτα των δεκαετιών του 1730 και του 1740 (όπου ανιχνεύεται σε σχεδόν ένα στα πέντε μέρη) καθίσταται μετά το 1750 ευρύτερα αξιοποιήσιμη στο ένα τρίτο τουλάχιστον των μερών του εναπομείναντος ρεπερτορίου. Κοινή, πάντως, συνισταμένη όλων των μεθόδων που ο συνθέτης μεταχειρίζεται για την διαμόρφωση του δεύτερου *ritornello* παραμένει η επαναφορά στην έναρξή του του επικεφαλής θέματος του R1: δεν υπάρχει ούτε μία

⁴¹ Αναφορικά με αυτήν την στερεοτυπική για τα μέσα του 18ου αιώνας συνθετική πρακτική, βλ. ιδίως Koch, ό.π., σ. 398, καθώς επίσης Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 207-208.

περίπτωση δεύτερου *ritornello* κατά την είσοδο του οποίου να παρακάμπτεται το κύριο θέμα της ορχήστρας, πράγμα που σημαίνει ότι στην συνείδηση του Bach η επανεμφάνιση της ορχήστρας αμέσως μετά το πρώτο solo όφειλε πάντοτε να σηματοδοτεί ένα “*ritornello*” υπό την κυριολεκτικότερη σημασία του όρου!⁴² Όσο όμως προφανής και αναμενόμενη μοιάζει να είναι η συσχέτιση αυτής της συνθετικής επιλογής με την – ζώσα ακόμη και παράλληλα εξελισσόμενη τουλάχιστον μέχρι το μέσον του 18ου αιώνας – παράδοση του κοντσέρτου του μπαρόκ, τόσο αναπάντεχα διφορούμενη έμελλε τελικά να καταστεί η προοπτική της λειτουργικής της αφομοίωσης στις μορφές σονάτας κοντσέρτου του Bach: διότι, ναι μεν, στην πλειονότητα των περιπτώσεων το δεύτερο *ritornello* χρησιμεύει ως ορχηστρικό καταληκτικό επιστέγασμα της ευρύτερης εκθέσεως, όμως στο – διόλου αμελητέο – ένα τέταρτο επί του συνόλου των υπό εξέταση μερών και ειδικότερα στα δύο πέμπτα όσων εξ αυτών έχουν γραφεί μετά το 1750 ο Bach εκλαμβάνει συστηματικά το δεύτερο *ritornello* ως αφετηριακό σημείο για την επόμενη μακροδομική ενότητα μετά την έκθεση. Αυτή η εναλλακτική δυνατότητα ενσωμάτωσης του δεύτερου *ritornello* σε μια μορφή σονάτας κοντσέρτου αξιοποιήθηκε παράλληλα και από άλλους συνθέτες στα μέσα του 18ου αιώνας (όπως π.χ. από τον Giuseppe Tartini),⁴³ πλην όμως η ελάχιστη προσοχή που της έχει δοθεί από την σύγχρονη έρευνα την ωθεί στο περιθώριο ως ένα μάλλον παροδικό φαινόμενο που εν τέλει εξαλείφθηκε κατά την ωριμότερη φάση εξέλιξης των μορφών αυτών στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνας και με αναφορά πρωτίστως στα κοντσέρτα του Mozart. Η παρούσα μελέτη, εντούτοις, αναδεικνύει μια διαφορετική θεώρηση των πραγμάτων: αν για τον Mozart (και άλλους συγχρόνους του από την δεκαετία του 1770 και έπειτα) το δεύτερο *ritornello* ήταν προτιμότερο να αποποιηθεί μέρος της παλαιάς του κληρονομιάς, ήτοι την χαρακτηριστική αναδρομή στο επικεφαλής ορχηστρικό θέμα κατά την είσοδό του, προκειμένου να επισυναφθεί πειστικότερα στην (ευρύτερη) έκθεση μιας μορφής σονάτας που προβάλλει ολοένα και περισσότερο την δομική σημασία και προτεραιότητα των σολιστικών ενοτήτων έναντι των ορχηστρικών τμημάτων, για τον Bach τούτο υπήρξε κάθε άλλο παρά αναγκαίο· στα δικά του κοντσέρτα, και δη σε όσα είδαν το φως μετά τα μέσα του 18ου αιώνας, το δεύτερο *ritornello* διατηρεί πάντοτε την θεματική του αναδρομή στην έναρξη του πρώτου αλλά και την ευελιξία, παράλληλα, της λειτουργικής του ένταξης άλλοτε στην καταληκτική περιοχή της ευρύτερης εκθέσεως και άλλοτε πάλι στην έναρξη της επόμενης ενότητας της μορφής. Έτσι, αν δεχθούμε ότι η επανεμφάνιση του ορχηστρικού κυρίου θέματος σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να συνιστά ένα “πρόβλημα” για τους συνθέτες της εποχής (καίτοι, κατά την γνώμη μου, το πρόβλημα αυτό είναι μονάχα θεωρητικό όπως και εξόχως αναχρονιστικό), τότε στα ώριμα κοντσέρτα του ο Bach είχε κιόλας δείξει πώς ετούτο ήταν δυνατόν να ξεπεραστεί ευδοκίμως.

⁴² Αντίθετα, ανάλογη “αναγκαιότητα” δεν υφίσταται για κάθε άλλο ενδιάμεσο *ritornello* (R3 – εξαιρουμένης, φυσικά, της περιπτώσεως όπου από αυτό ξεκινά η ευρύτερη επανέκθεση), ούτε επίσης για το καταληκτικό *ritornello* (R4) ενός μέρους υπό μορφήν σονάτας κοντσέρτου, το οποίο – στο εξεταζόμενο ρεπερτόριο – τείνει λίγο συχνότερα να αντιπαρέρχεται παρά να ανακαλεί το επικεφαλής ορχηστρικό θέμα στην έναρξή του.

⁴³ Για την μορφή σονάτας κοντσέρτου στα έργα του Tartini από την δεκαετία του 1740 και έπειτα, όπου τα *ritornelli* και τα *solì* εντάσσονται σε δύο μακροδομικές επαναλήψεις και η δεύτερη εξ αυτών, ειδικότερα, ανοίγει από την ορχήστρα με το δεύτερο *ritornello*, βλ. Jane R. Stevens, *The Bach family and the keyboard concerto: The evolution of a genre*, Harmonie Park Press (Detroit Monographs in Musicology / Studies in Music, vol. 31), Warren (Michigan) 2001, σ. 158-159.

Οι εννέα σονάτες για πιάνο του Μιασκόφσκι: μία σημαντική συνεισφορά στο είδος της σονάτας κατά τον ύστερο ρομαντισμό και τον νεωτερισμό

Σόλων Ραπτάκης

Η παρούσα έρευνα θέτει στο επίκεντρό της την αναλυτική πραγμάτευση του έργου του Μιασκόφσκι στο είδος της σονάτας για πιάνο. Κίνητρο για την ενασχόληση του γράφοντος με τον συνθέτη αυτόν εν γένει υπήρξε, από την μία πλευρά, η απουσία τόσο εκτελέσεων των έργων του, ιδιαίτερα συγκριτικά με άλλους, δημοφιλέστερους συνθέτες της ίδιας περιόδου, όσο και η συνακόλουθη σχετική ένδεια αναλυτικών προσεγγίσεων του έργου του, με τις περισσότερες μονογραφίες να αναφέρονται πρωτίστως σε βιογραφικά στοιχεία, ενώ και στη συντριπτική τους πλειονότητα οι σχετικές πραγματεύσεις είναι γραμμένες στη ρωσική γλώσσα και καθίστανται, ως εκ τούτου, απρόσιτες στο ευρύ μουσικολογικό κοινό εκτός της Ρωσίας.¹ Από την άλλη πλευρά, οι λόγοι που οδήγησαν ιδιαίτερα στην επιλογή των σονατών για πιάνο του Μιασκόφσκι αφορούν στην προσωπική μου επιστημονική στόχευση: η διδακτορική μου διατριβή, την οποία ολοκλήρωσα το 2021 υπό την επίβλεψη του Ιωάννη Φούλια, είχε ως θέμα της την σονάτα για πιάνο στον ύστερο ρομαντισμό.² Συνολικά, σε αυτήν την διερεύνηση συμπεριλήφθηκαν 100 έργα στο προαναφερόμενο είδος, προσπάθησα δε πέραν των προφανών επιλογών, ήτοι των έργων των Liszt, Brahms, Ραχμάνινοφ κ.ά., να αναφερθώ και σε λιγότερο γνωστούς δημιουργούς. Παρ' όλα αυτά, σημειώθηκε δυστυχώς και μία σημαντική παράλειψη, που είχε να κάνει, ακριβώς, με τα έργα του Μιασκόφσκι, οι δύο πρώτες σονάτες του οποίου (βάσει χρονολογικών κριτηρίων) θα μπορούσαν να είχαν ενταχθεί στο υπό εξέταση ρεπερτόριο.³ Ως εκ τούτου, με την παρούσα δημοσίευση τολμώ να πω ότι η διδακτορική μου έρευνα αποκτά μία σημαντική προσθήκη.

Κατ' αρχάς, προτού περάσουμε στην αναφορά στα έργα που θα μας απασχολήσουν, θεωρώ αναγκαίο να αναφερθώ σε μερικά γενικότερα στοιχεία της ζωής και της δημιουργίας του συνθέτη, καθώς, όπως προανέφερα, ο ρώσος και σοβιετικός συνθέτης Νικολάι Γιακόβλιεβιτς Μιασκόφσκι (1881-1950) αποτελεί μία από τις λιγότερο γνωστές – τόσο στο ευρύ κοινό όσο και στην μουσικολογική έρευνα – δημιουργικές μορφές του ρωσικού νεωτερισμού.

¹ Ιδιαίτερα όσον αφορά το έργο του Μιασκόφσκι για πιάνο, την σημαντικότερη πηγή συνιστά η μελέτη της Γελένα Ντολίνσκαγια, *Το πιανιστικό έργο του Ν. Γ. Μιασκόφσκι* (Елена Долинская, *Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского*, Советский композитор, Москва 1980), στην οποία θα αναφερθούμε διεξοδικά στην πορεία της παρούσας έρευνας. Όσον αφορά δε τα αρμονικά ζητήματα στο πλαίσιο της δημιουργίας του συνθέτη, την πλέον εμπεριστατωμένη πηγή αποτελεί η μονογραφία του Λ. Κάρκλινς, *Η αρμονία του Ν. Α. Μιασκόφσκι* (Л. Карклинъш, *Гармония Н. Я. Мясковского*, Музыка, Москва 1971).

² Σόλων Ραπτάκης, *Η σονάτα για πιάνο στον ύστερο ρομαντισμό (1848-1914). Συστηματική προσέγγιση του ρεπερτορίου, με έμφαση στην ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του είδους και της εξελικτικής διαμόρφωσης των μορφολογικών προτύπων*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2021.

³ Ο πρώτος που με παρέπεμψε στον Μιασκόφσκι ήταν ο καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Μάρκος Τσέτσος, που υπήρξε άλλωστε μέλος της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής κατά την εκπόνηση της διατριβής μου, δυστυχώς όμως σε ένα χρονικό σημείο κατά τη φάση ολοκλήρωσης της διατριβής, που η ένταξη των έργων αυτών ήταν πλέον αδύνατη.

Ο Μιασκόφσκι, αφού πρώτα έλαβε ιδιαίτερα μαθήματα αρμονίας από τον Reinhold Glière (1903), σπούδασε από το 1906 μέχρι και το 1911 στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης, με καθηγητές τους Ανατόλι Λιάντοφ (στη σύνθεση), Νικολάι Ρίμσκι-Κόρσακοφ (στην ενορχήστρωση) και Γιάζεπς Βίτολς (στη μορφολογία), ενώ παρέμεινε καθ' όλη του τη ζωή φίλος με δύο συμμαθητές του στο Ωδείο, τους Μπορίς Ασάφιεφ και Σεργκέι Προκόφιεφ. Από το 1921 μέχρι και τον θάνατό του δίδαξε στο Ωδείο της Μόσχας ως καθηγητής σύνθεσης. Μεταξύ των περίπου 70 μαθητών του ξεχωρίζει κανείς τα επιφανή ονόματα των Αράμ Χατσατουριάν, Ντιμίτρι Καμπαλέφσκι, Μπορίς Τσαϊκόφσκι και Βισαριόν Σεμπαλίν. Παράλληλα, αξίζει να αναφερθεί η συνεισφορά του ως μουσικοκριτικού από τις σελίδες του εβδομαδιαίου περιοδικού *Μούζικα* της Μόσχας, ενώ συνεργάστηκε περαιτέρω με το περιοδικό *Σοβιετική Μουσική* και τον Κρατικό Εκδοτικό Μουσικό Οίκο, υπήρξε δε επιπλέον σύμβουλος της Φιλαρμονικής της Μόσχας και μέλος της Οργανωτικής Επιτροπής της Ένωσης Σοβιετικών Συνθετών. Το 1908 ολοκλήρωσε την *Πρώτη συμφωνία* του, ένα έργο που έμελλε, κατά το μάλλον ή ήττον, να καθορίσει την μετέπειτα επικέντρωσή του σε αυτό το είδος, καθώς ακριβώς ως μείζων συνεισφορά του θεωρείται το εντυπωσιακό, ασυνήθιστου μεγέθους για την εποχή, σύνολο των 27 συμφωνιών. Μάλιστα, η *Πέμπτη* και η *Έκτη συμφωνία* του, που γράφτηκαν κατά τα έτη 1918 και 1922-1923 αντίστοιχα, εκτελέστηκαν με μεγάλη επιτυχία στη Ρωσία και στο εξωτερικό, σε βαθμό που έφεραν στον συνθέτη διεθνή αναγνώριση. Ήταν αποδέκτης πολλών βραβεύσεων, μεταξύ των οποίων και δύο βραβείων «Στάλιν» κατά τις δεκαετίες του 1940 και του 1950. Παρ' όλα αυτά, κατηγορήθηκε συχνά για την καλλιτεχνική του απόκλιση από τα ιδεώδη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ενώ δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός ότι το όνομά του εμφανίστηκε δίπλα σε εκείνα των Σοστακόβιτς, Προκόφιεφ, Χατσατουριάν, Σεμπαλίν κ.ά, με την κατηγορία του φορμαλισμού, στο περίφημο διάταγμα του Φεβρουαρίου του 1948 που συνέταξε ο Γραμματέας της Κεντρικής Επιτροπής Αντρέι Ζντάνοφ.⁴

Η ασύγκριτη παραγωγή του στο είδος της συμφωνίας, στην οποία αναφερθήκαμε ανωτέρω, πλαισιώνεται εντούτοις από αξιόλογα έργα τόσο στο είδος του κουαρτέτου εγχόρδων, με 13 έργα, όσο και σε αυτό της σονάτας για πιάνο. Το τελευταίο είδος απασχόλησε τον Μιασκόφσκι στο μεγαλύτερο μέρος της διάρκειας της καλλιτεχνικής του πορείας. Η *Σονάτα αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα*, ορ. 6, γράφτηκε κατά την τριετία 1907-1909 και εκδόθηκε το 1910. Δεν άργησε η ολοκλήρωση του επόμενου έργου, της *Σονάτας αρ. 2, σε φα-δίεση-ελάσσονα*, ορ. 13, η οποία συνετέθη το 1912 και εκδόθηκε το 1913. Ακολούθησαν η *Σονάτα αρ. 3, σε ντο-ελάσσονα*, ορ. 19, και η *Σονάτα αρ. 4, σε ντο-ελάσσονα*, ορ. 27, που γράφτηκαν το 1920 και τη διετία 1924-1925 αντίστοιχα, εκδόθηκαν δε το 1921 και το 1925. Τα δύο τελευταία έργα, εντούτοις, υποβλήθηκαν αργότερα σε αναθεώρηση εκ μέρους του συνθέτη και επανεκδόθηκαν δύο δεκαετίες αργότερα, κατά τα έτη 1941 και 1947 αντίστοιχα. Ενδιαφέρον, προσέτι, είναι και το χρονικό της δημιουργίας των δύο επόμενων έργων του Μιασκόφσκι στο είδος της σονάτας για πιάνο, δηλαδή της *Σονάτας αρ. 5, σε Σι-μείζονα*, ορ. 64 αρ. 1 και της *Σονάτας αρ. 6, σε Λα-ύφεση-μείζονα*, ορ. 64 αρ. 2. Η σύνθεση του πρώτου εκ των δύο αυτών έργων τοποθετείται αρχικά στη διετία 1907-1908, ενώ ακολούθησαν μία αναθεώρηση το 1917 αλλά και η οριστική αναθεώρηση της σονάτας αυτής το 1944, πριν από την πρώτη της έκδοση το 1946. Παρόμοια είναι και η περίπτωση της *Έκτης σονάτας*, τα δύο

⁴ Βλ. Albrecht Gaub, "Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (2. Ausgabe) / *Personenteil*, Bd. 12, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 284-285, και Josif Rayskin, "Myaskovsky, Nikolay Yakovlevic", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 17, σ. 577-579.

πρώτα μέρη της οποίας ολοκληρώθηκαν το 1908 και αναθεωρήθηκαν το 1925, προτού αναθεωρηθούν εκ νέου το 1944 και, σε συνδυασμό με την προσθήκη ενός τρίτου μέρους, εκδοθούν εν τέλει το 1946, δηλαδή ταυτόχρονα με την *Πέμπτη σονάτα*. Από την άλλη πλευρά, σαφώς λιγότερο περιπετειώδης υπήρξε η σύνθεση των τριών τελευταίων έργων του συνθέτη στο είδος αναφοράς: πρόκειται για τη *Σονάτα αρ. 7, σε Ντο-μείζονα*, ορ. 82, τη *Σονάτα αρ. 8, σε ρε-ελάσσονα*, ορ. 83, και τη *Σονάτα αρ. 9, σε Φα-μείζονα*, ορ. 84, οι οποίες γράφτηκαν το 1949 και εκδόθηκαν το 1950.⁵

Στην πρώτη φάση της παρουσίασης της έρευνάς μου, θα παρατεθούν οι διεξοδικές αναλύσεις των εννέα σονατών για πιάνο του Μιασκόφσκι. Εν συνεχεία, θα παρουσιαστούν τα πορίσματα που προέκυψαν μέσα από αυτήν την διερεύνηση: κεντρικής σημασίας θα είναι το ζήτημα της μορφής, με αναφορά στις επιλογές του Μιασκόφσκι για τα μορφολογικά πρότυπα των σονατών του και στην σταδιακή διαφοροποίηση των εν λόγω επιλογών με το πέρασμα των δεκαετιών, ενώ με αφορμή αυτήν την παράμετρο θα επιχειρηθεί και μία σύγκριση με τις αντίστοιχες τάσεις που επικρατούν κατά την τελευταία περίοδο του ύστερου ρομαντισμού, βάσει των συμπερασμάτων που εξήχθησαν από την διδακτορική μου έρευνα. Περαιτέρω, θα αναφερθώ στην σταδιακή εξέλιξη της μουσικής γλώσσας του Μιασκόφσκι μέσω της παρατήρησης της σταδιακής ωρίμανσης του αρμονικού του ιδιώματος, όπως αυτό αποτυπώνεται στο υπό εξέταση ρεπερτόριο.

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας αρ. 1*, ο συνθέτης επιλέγει, κατά ασυνήθιστο τρόπο για εναρκτήριο μέρος στο είδος της σονάτας για πιάνο, να εφαρμόσει ένα αντιστικτικό οργανωτικό πρότυπο, διαμορφώνοντας το *Moderato assai ed espressivo* ως μία τρίφωνη φούγκα. Το πεντάμετρο θέμα⁶ της εκφέρεται κατ' αρχάς από την χαμηλότερη φωνή στην κυρίαρχη τονικότητα της ρε-ελάσσονος (στα μ. 1-5), ενώ ακολουθεί η τονική απάντηση στην μεσαία φωνή και στην περιοχή της δεσπόζουσας (μ. 6-10). Έπειτα από ένα αναπτυξιακής λογικής συνδετικό πέρασμα στα μ. 11-14, έπεται η είσοδος της τρίτης φωνής, η οποία φέρει εκ νέου το θέμα στην τονική (μ. 15-19), ολοκληρώνοντας το τμήμα της έκθεσης.

Εν συνεχεία, το θέμα μεταφέρεται στην σχετική μείζονα και στην VI της αρχικής τονικότητας στα μ. 21-25 και 28-32, εκφερόμενο από την χαμηλότερη και την υψηλότερη φωνή αντίστοιχα, ενώ μεταξύ των δύο θεματικών εμφανίσεων μεσολαβεί ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα, αποτελούμενο από δύο αλυσιδωτά μέτρα επί τη βάσει

⁵ Βλ. Gregor Tassie, *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*, Rowman & Littlefield, Lanham 2014, σ. 360-362, 364, 371 και 374, όπου παρατίθενται, επιπλέον, πληροφορίες σχετικά με τις πρώτες εκτελέσεις των εξεταζόμενων έργων. Πρβλ. Gaub, ό.π., σ. 285. Στις περιπτώσεις των σονατών που είναι διαθέσιμες τόσο στην αρχική όσο και στην αναθεωρημένη εκδοχή τους, επέλεξα σε κάθε περίπτωση να βασιστώ στην τελευταία, θεωρώντας πως αντιπροσωπεύει την πλέον ολοκληρωμένη σύλληψη του συνθέτη για το εκάστοτε έργο: από την άλλη πλευρά, οι όποιες διαφοροποιήσεις είναι σε γενικές γραμμές επουσιώδεις και περιορίζονται πρωτίστως στην ύφανση, σε βαθμό τέτοιο που θα στερείτο νοήματος κάποια απόπειρα σύγκρισης ή συμπερίληψης αμφοτέρων των εκδοχών στην παρούσα έρευνα, η οποία άλλωστε επικεντρώνεται στο ζήτημα της μορφής. Βλ., επί παραδείγματι, τις σχετικές παρατηρήσεις της Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 63-64) αναφορικά με την αναθεωρημένη εκδοχή της *Τρίτης σονάτας*.

⁶ Σύμφωνα με την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 25-27), το εναρκτήριο μοτίβο της κατιούσας πέμπτης συνιστά έναν συμβολισμό του "πεπρωμένου" στο πρώιμο συμφωνικό έργο του Μιασκόφσκι, ενώ αναφέρει επιπλέον πως αντίστοιχα μοτίβα με εναρκτήριο ρόλο εντοπίζονται ευρύτερα στις σονάτες των ρώσων συνθετών. Ιδιαίτερα αναφορικά με τον ίδιο τον Μιασκόφσκι, χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίον ξεκινούν τόσο η *Δεύτερη* όσο και η *Τρίτη σονάτα* για πιάνο (πρβλ. τα μοτιβικά στοιχεία που εκτίθενται στα πρώτα μέτρα των ορ. 13 και 19). Περαιτέρω θεματικά στοιχεία που ομοιάζουν στο θέμα του παρόντος μέρους εντοπίζονται εξ άλλου τόσο στην εισαγωγή της *Τρίτης συμφωνίας* όσο και στο μεταβατικό τμήμα της *Έκτης συμφωνίας* του Μιασκόφσκι.

του μοτίβου της κεφαλής του θέματος (μ. 26 / 27). Έπειτα δε από ένα ευρύτερο επεισόδιο (μ. 33-41), πρωτίστως αλυσιδωτής οργανωτικής λογικής (βλ. μ. 33 / 34 / 35 και 36 / 37 / 38), το θέμα επιστρέφει εκ νέου στην τονική στα μ. 42-46, εν προκειμένω στην υψηλότερη φωνή. Ακολουθεί ένα νέο αναπτυξιακό επεισόδιο στα μ. 47-56, όπου η υφή γίνεται αισθητά πιο πιανιστική, αποδυναμώνοντας την αυστηρότητα της πολυφωνικής εξύφανσης που είχε κυριαρχήσει απολύτως μέχρι αυτό το σημείο. Η εν λόγω διεργασία ενισχύεται, μάλιστα, στα μ. 57-69 που έπονται, τα οποία επαναλαμβάνουν με ενίσχυση οκτάβων, ήτοι κατά τυπικά πιανιστικό τρόπο, τα μ. 42-56 που προηγήθηκαν· για την ακρίβεια, προβαίνουν σε μία αμελητέας σημασίας τροποποίηση, αντικαθιστώντας το μ. 49 με τα αλυσιδωτά μ. 64 / 65.

Το εκτενές χωρίο που ακολουθεί στα μ. 70-105 συνιστά ένα ευρύ συνδεδετικό τμήμα, όπως καθιστούν σαφές η αδιάλειπτη παρουσία ισοκράτη επί της δεσπόζουσας αλλά και η καταληκτική ένδειξη *Attacca*, που υπογραμμίζει την συνδεδετική λειτουργία του συνολικού περάσματος προς το δεύτερο μέρος της εξεταζόμενης σονάτας. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 70-71 / 72-73 προβαίνουν στην υπενθύμιση της εναρκτήριας ιδέας του θέματος (πρβλ. μ. 1-2), η οποία διαλύεται κατόπιν σταδιακά στα μ. 74-79, που διατηρούν μόνον την κεφαλή. Το ανοδικό χρωματικό μοτίβο που εισβάλλει στο τελευταίο πέρασμα έρχεται εν συνεχεία στο προσκήνιο στα μ. 80-86, προτού εξυφανθεί περαιτέρω στα μ. 87-90 και ρευστοποιηθεί εν τέλει στο πλαίσιο μιας ρυθμικής επιβράδυνσης εντός των μ. 91-96, σε μια διαδικασία με την οποία αποκαλύπτεται η σχέση του με το μοτίβο της κεφαλής του θέματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το τελευταίο κάνει αβίαστα την ύστατη, τμηματική εμφάνισή του στα μ. 97-98 (τούτα αναλογούν μελωδικά στα μ. 1-2), ενώ η ακόλουθη διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 99-104 οδηγεί στην προσωρινή σιγή, πριν από την άμεση εκκίνηση του δεύτερου μέρους.

Το δεύτερο μέρος είναι γραμμένο στην τονικότητα αναφοράς της ρε-ελάσσονος και ακολουθεί το πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας. Το κύριο θέμα δομείται ως μία μακροσκελής περίοδος, με προτασιακά διαρθρωμένες επιμέρους φράσεις. Στην πρώτη εξ αυτών (μ. 1-24), η πεντάμετρη βασική ιδέα (μ. 1-5) επαναλαμβάνεται με επουσιώδεις αλλαγές στα μ. 6-10, με το συνολικό σκέλος της παρουσίας να βασίζεται εν πολλοίς σε μία επέκταση της τονικής. Εντός του σκέλους της συνέχισης, η προαναφερόμενη ιδέα τεμαχίζεται κατ' αρχάς στα μ. 11-13, που μεταφέρουν αλυσιδωτά τα μ. 1-3 στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, και περαιτέρω στα μ. 14-15. Τα μ. 11-13 επαναλαμβάνονται κατόπιν στα μ. 16-18, ενώ, σε αντίθεση με αυτά, τα μ. 19-20 δεν επαναλαμβάνουν αυτούσια τα μ. 14-15, αλλά παρουσιάζουν ένα παράλλαγμα τους, το οποίο επαναλαμβάνεται με τη σειρά του στα μ. 21-22. Στη συνέχεια, η τελευταία μοτιβική χειρονομία της βασικής ιδέας (βλ. μ. 4-5) απομονώνεται και χρησιμοποιείται ως μελωδική βάση μίας κατάληξης στην τονικότητα αναφοράς με μισή πτώση (στα μ. 21-24). Στην δεύτερη φράση της περιόδου (μ. 25-59), από την άλλη πλευρά, η αρχική πεντάμετρη βασική ιδέα παραλλάσσεται και επιμηκύνεται κατά ένα μέτρο (μ. 25-30 / 31-36), ενώ και η ακόλουθη διαδικασία αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησης του υλικού εντός της συνέχισης διαφοροποιείται σε σχέση με ό,τι παρατηρήσαμε στα μ. 11-24. Συγκεκριμένα, τα αλυσιδωτά τρίμετρα 37-39 / 40-42 αποσπούν την μελωδική κατάληξη της βασικής ιδέας, ενώ τα εξίσου αλυσιδωτής διάρθρωσης 43-44 / 45-46 και η επανάληψή τους στα μ. 47-50 εξυφαίνουν το ίδιο μοτιβικό στοιχείο, φτάνοντας μέχρι τη συγχορδία της δεσπόζουσας. Πριν από την καταληκτική εμφάνιση της τονικής, εντούτοις, τα μ. 51-52 κάνουν μία αναφορά στην κεφαλή της βασικής ιδέας (πρβλ. μ. 1-2), με τα ακόλουθα μ. 53-55 να επιμηκύνουν, μάλιστα, αυτήν την υπενθύμιση. Τελικά, τα μ. 56-57 καταλήγουν στην τονική δίχως τη χρήση κάποιας τυπικής πτωτικής δομής, καίτοι από μελωδικής πλευράς παραπέμπουν ευθέως στην

αντίστοιχη κατάληξη της πρώτης φράσης (πρβλ. μ. 23-24). Η εν λόγω κατάληξη επαναλαμβάνεται, χάριν έμφασης, και στα μ. 58-59.

Το μεταβατικό τμήμα (μ. 66-77) διαφοροποιείται ριζικά ως προς την υφή σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί από μελωδική έποψη, εντούτοις, η νέα ιδέα των μ. 60-65, που αλυσιδοποιούνται έπειτα στα μ. 66-71, αντλεί άμεσα το μοτιβικό της υλικό από το κύριο θέμα, ιδιαίτερα από το τελευταίο μοτίβο της βασικής του ιδέας και, συνεπακόλουθα, της κατάληξης των δύο φράσεων του. Έπειτα, τα μ. 72-73 / 74-75 αποσπών και αλυσιδοποιούν το τελευταίο μελωδικό στοιχείο της νέας ιδέας, αντιστρέφοντας παράλληλα την μέχρι τούδε καθοδική πορεία του μπάσσου, το όποιο εν προκειμένω θέτει ως στόχο του την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης. Η εν λόγω δεσπόζουσα επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 76-77, που αναμένουν την έλευση της τονικής.

Όπως έχει γίνει σαφές, η πλάγια περιοχή τοποθετείται στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, διαρθρώνεται δε τριμερώς. Ωστόσο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεματική της υπόσταση, καθώς τούτη στηρίζεται απολύτως στο θέμα της φούγκας που απετέλεσε το πρώτο μέρος του παρόντος έργου. Έτσι, εντός του πρώτου εκ των τριών τμημάτων, τα μ. 78-85 εκθέτουν μία παρηλλαγμένη και ανεπτυγμένη εκδοχή των μ. 1-5 του Moderato, φυσικά στο τονικό πλαίσιο της Φα-μείζονος (κάτι που, ειρήσθω εν παρόδω, είχε ήδη συμβεί στα μ. 21-25 του εναρκτήριου μέρους). Περαιτέρω, πρέπει να αναφερθεί πως γίνεται πλέον έκδηλη η – λιγότερο ή περισσότερο άμεση – σχέση του θέματος του πρώτου μέρους με τα δύο κεντρικά θεματικά στοιχεία που συναντήσαμε μέχρι στιγμής στο υπό εξέταση μέρος, ήτοι την βασική ιδέα του κυρίου θέματος και την νέα ιδέα της μετάβασης, ιδιαίτερα όσον αφορά στην χρήση του χαρακτηριστικού κατιόντος μοτιβικού κυττάρου (πρβλ. μ. 5, 60 και 78). Συνεχίζοντας, έπειτα από την κατάληξη των μ. 78-85 σε μία μισή πτώση στη νέα τονικότητα, η φράση αυτή επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη (πρωτίστως) ως προς την ύφανση στα μ. 86-93. Έπειτα, στο δεύτερο τμήμα, το οποίο διατηρεί την ύφανση των μ. 86 κ.εξ., ο συνθέτης προβαίνει σε ανάπτυξη του δεδομένου υλικού, στο πλαίσιο μίας προτασιακής δομής: μία παράγωγη ιδέα (μ. 94-95) επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά (στα μ. 96-97) και κατόπιν διαμελίζεται (στα μ. 98-100), ενώ η ακολουθία αυτή επαναλαμβάνεται ύστερα στα μ. 101-107. Στο τρίτο τμήμα (μ. 108-122a), εξ άλλου, η βασική φραστική δομή του πρώτου τμήματος (επί τη βάση της ύφανσης της επανάληψής της) οδηγείται σε περαιτέρω ανάπτυξη· συγκεκριμένα, έπειτα από την επαναφορά των μ. 86-93 στα μ. 108-115, τα ακόλουθα μ. 116-122a προβαίνουν σε μία διαδικασία μελωδικής εξύφανσης αλλά και ρευστοποίησης, οδηγώντας εν τέλει στην καθοριστική – και, εν προκειμένω, τέλεια – πτώση της έκθεσης μέσω μίας αλλοιωμένης συγχορδίας της δεσπόζουσας. Στη συνέχεια, η σχετικά σύντομη κατακλείδα προβαίνει σε πρόσθετες επικυρώσεις της Φα-μείζονος, χρησιμοποιώντας δύο καταληκτικές ιδέες στα μ. 122-124a / 124-126a και 126-127a / 127-128a, ενώ μία ακόμη διαφανόμενη κατάληξη αναβάλλεται στη συνέχεια (βλ. μ. 128-129), λόγω της άμεσης εκκίνησης της δεύτερης ενότητας.

Η επεξεργασία λαμβάνει ως εναρκτήρια θεματική βάση τα καταληκτικά μορφώματα της πρώτης ενότητας, τα οποία παραθέτει με αντίστροφη σειρά στην σολ-δίεση-ελάσσονα στα μ. 130-131a / 131-132a / 132-133a (πρβλ. μ. 126-128a) και 133-135a / 135-137a (πρβλ. μ. 122-126a), καίτοι το τελευταίο τρίμετρο οδηγεί στην δεσπόζουσα της Σι-μείζονος. Ακολουθούν νέες παραθέσεις του δεύτερου καταληκτικού μορφώματος, στα μ. 137-139a / 139-141a / 141-143a (σε μεγέθυνση), με κατάληξη εν προκειμένω στην φα-δίεση-ελάσσονα. Συνολικά, τα μ. 130-143a μπορούν να θεωρηθούν ως ένα εισαγωγικό τμήμα, που προηγείται του πυρήνα της επεξεργασίας. Εντός του τελευταίου, ο συνθέτης κατασκευάζει αρχικά ένα εκτενές αναπτυξιακό χωρίο στα μ. 143-162a. Τούτα παραθέτουν

αρχικά σε αντιστικτική, μιμητική υφή⁷ την κεφαλή του κυρίου θέματος (στα αλυσιδωτά μ. 143-146 / 146-149), ενώ έπονται δύο αλυσιδωτά τρίμετρα που αντιπαραθέτουν σε αυτό το στοιχείο την ανάλογη μοτιβική κεφαλή του πλαγίου θέματος (μ. 150-152 / 153-155), προτού η προϊούσα ρευστοποίηση του υλικού οδηγήσει στη διαμόρφωση των περασμάτων των μ. 156-158 και των αλυσιδωτών μ. 159-162a. Εν συνεχεία, έπειτα από την αλυσιδοποίηση του συνολικού χωρίου στα μ. 162-180, τα μ. 181-186 προκύπτουν από την αντιπαραθέση ενός παραγώγου των μ. 177-180 με μία μιμητική εξύφανση της κεφαλής του πλαγίου θέματος και αλυσιδοποιούνται κατόπιν στα μ. 187-192. Στη συνέχεια, τα αλυσιδωτά μ. 193-198 / 199-204 υπενθυμίζουν τη βασική κύρια ιδέα, στην σι-ύφεση- και στην μι-ελάσσονα αντίστοιχα, με το ίδιο στοιχείο να παρατίθεται εκ νέου και να ρευστοποιείται προοδευτικά, με μία παράλληλη διεργασία αποσπασματοποίησης, στα μ. 205-207 / 208-210 / 211-213, 214-215, 216 / 217 / 218 και 219-224, ενώ ως κορύφωση της όλης διαδικασίας παρατίθεται η κεφαλή του πλαγίου θέματος στα αλυσιδωτά μ. 225-226 / 227-228. Ακολουθεί ένα παράγωγο δεξιοτεχνικό πέρασμα, στα παρόμοια μ. 229-236 / 237-244, στηριζόμενο σε μία ανοδική χρωματική κίνηση, ενώ η κάθοδος του μπάσσου στα μ. 245-248 έχει ως απώτατο στόχο την δεσπίζουσα της αρχικής τονικότητας του μέρους. Η εμφάνιση και επέκταση της τελευταίας στο πλαίσιο των ακόλουθων μ. 249-282 προσδίδει στο εν λόγω χωρίο την λειτουργία ενός διακριτού, συνδυαστικής λειτουργίας, τμήματος. Πιο αναλυτικά, έπειτα από τις δεξιοτεχνικές χειρονομίες των μ. 249-258, τα σχεδόν όμοια μ. 259-261 / 262-264 ανακαλούν την εναρκτήρια ιδέα του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της προαναφερόμενης επέκτασης της δεσπίζουσας, η οποία συνεχίζεται, εξ άλλου, στο δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 265-282, το οποίο, εντούτοις, δεν παραλείπει να κάνει μία τελευταία αναδρομή και στην κεφαλή του πλαγίου θέματος (βλ. μ. 270-271).

Η επανέκθεση εμφανίζεται σημαντικά συμπυκνωμένη σε σύγκριση με την ομόλογη ενότητα της έκθεσης.⁸ Τούτο διαφαίνεται ήδη από την εξέλιξη του κυρίου θέματος, από το οποίο διατηρείται μόνον η δεύτερη φράση και δη σε μία παρηλλαγμένη εκδοχή: έπειτα από την επαναφορά των μ. 25-46 στα μ. 283-304, τα μ. 47-50 παραλείπονται, ενώ αντιθέτως τα μ. 51-54 επιστρέφουν και υποβάλλονται σε περαιτέρω εξύφανση στα μ. 305-314, τα οποία ωστόσο διαφοροποιούνται αρμονικά από το πρότυπό τους, προσεγγίζοντας εν προκειμένω την Ρε-μείζονα. Εν συνεχεία, η απαλοιφή των μ. 55-59 συνεπάγεται την αποφυγή μίας κατάληξης στην τονική, ενώ το τελευταίο πέρασμα δρα διαμεσολαβητικά ως προς την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής, όπως άλλωστε καθίσταται αναγκαίο εξαιτίας της παράλειψης του μεταβατικού τμήματος. Από την πλάγια περιοχή αφαιρείται ένα εξίσου εκτενές απόσπασμα, καθ' ότι τα μ. 315-329a αναλογούν στο τρίτο τμήμα της ομόλογης περιοχής της έκθεσης, καίτοι φυσικά στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος. Ως εκ τούτου, τα δύο πρώτα τμήματα λάμπουν δια της απουσίας τους. Απεναντίας, το καταληκτικό τμήμα των μ. 329-338 επιμηκύνεται (βλ. μ. 336-338), ούτως ώστε να συνεπικυρώσει εμφατικά την Ρε-μείζονα.

Το τρίτο μέρος, *Largo espressivo*, της *Πρώτης σονάτας*, το οποίο βασιζείται στον παρατακτικό τύπο της τριμερούς μορφής, μας μεταφέρει στην μακρινή – σε σχέση με

⁷ Η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 31-32) θεωρεί χαρακτηριστική την επιλογή του Μιασκόφσκι να εφαρμόσει “πολυφωνικές” μεθόδους κατά την κατασκευή του υπό εξέταση έργου. Πέραν του ήδη σχολιασθέντος πρώτου μέρους, η αντιστικτική λογική είναι ιδιαίτερα εμφανής, όπως διατείνεται (και οφείλω να συμφωνήσω), στην ενότητα της επεξεργασίας του δεύτερου μέρους.

⁸ Το μεγάλο μέγεθος της ενότητας της έκθεσης αναλογικά με τις υπόλοιπες ενότητες του έργου είναι ένα τυπικό γνώρισμα, όπως αναφέρει η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 32), ως προς την διαχείριση εκ μέρους του Μιασκόφσκι της τριμερούς μορφής σονάτας (την οποία, ειρήσθω εν παρόδω, η ίδια αναφέρει μάλλον “παλιομοδίτικα” ως σονάτα-allegro).

την αρχική ρε-ελάσσονα – περιοχή της Φα-δίεση-μείζονος, καίτοι το γεγονός αυτό δεν γίνεται εμφανές εξαρχής, χάρη στην αρμονική περιπλάνηση στην οποία προβαίνει το εισαγωγικό τμήμα των μ. 1-7. Εντός του τελευταίου, η μελωδική άνοδος της υψηλότερης φωνής συνδυάζεται με μία κατάβαση του μπάσσου, με την προσωρινή προσέγγιση της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος στο μ. 4 να συνιστά μία – ούτως ειπείν – συμβολική υπόμνηση της κυρίαρχης τονικότητας του έργου. Ωστόσο, στη συνέχεια τα μ. 5-7 προσεγγίζουν με παρόμοιο τρόπο τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος.

Περνώντας στην πρώτη ενότητα, διαπιστώνουμε πως τούτη συνίσταται σε μία ενιαία φράση και στην παρηλλαγμένη επανάληψή της. Η εν λόγω φράση οργανώνεται ως μία αλληλουχία από δίμετρα: η βασική θεματική ιδέα εκτίθεται στα μ. 8-9 και αλυσιδιοποιείται στα μ. 10-11, ενώ το ίδιο συμβαίνει αναφορικά και με ένα παράγωγό της στα μ. 12-13 / 14-15. Στη συνέχεια, τα μ. 16-17 επιχειρούν να επαναλάβουν αλυσιδωτά την τελευταία τετράμετρη ακολουθία, ωστόσο τα μ. 18-19 παρεκκλίνουν από το πρότυπο των μ. 14-15, προκειμένου να ολοκληρώσουν την παρούσα φράση με μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Κατά την επανάληψή της, η φράση εμπλουτίζεται αντιστικτικά, παραμένοντας εντούτοις μελωδικά απaráλλακτη στα μ. 20-29, που αντιστοιχούν στα μ. 8-17. Στην προκειμένη περίπτωση, ωστόσο, τα μ. 30-31 ακολουθούν πιστότερα το πρότυπο των μ. 28-29 (όπως δεν κατάφεραν να κάνουν νωρίτερα τα μ. 18-19), ενώ η συνέχιση της εξύφανσης στα επιπρόσθετα μ. 32-33 θέτει ως στόχο την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος μέσω μιας συγχορδίας αυξημένης έκτης.

Πράγματι, η δεύτερη ενότητα ξεκινά στη λα-ελάσσονα, βασίζεται δε θεματικά στην φούγκα που απετέλεσε το πρώτο μέρος, όπως άλλωστε παρατηρήσαμε ήδη αναφορικά με την πλάγια περιοχή στο δεύτερο μέρος του έργου.⁹ Έτσι, τα μ. 34-37 παρουσιάζουν ένα παράλλαγμα των μ. 1-5 του *Moderato assai ed espressivo* στο πλαίσιο της λα-ελάσσονος, ενώ έπειτα τα μ. 38-41 προβαίνουν στην αλυσιδωτή επανάληψή του στη ρε-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα ανάπτυγμα της ίδιας ιδέας, στα εξίσου αλυσιδωτά μ. 42-45 / 46-49, που στηρίζονται στη σολ- και τη ντο-ελάσσονα αντίστοιχα. Η ιδέα επιστρέφει κατόπιν στην αρχική της μορφή και στη φα-ελάσσονα, στα μ. 50-53 (συνεπώς, ο συνθέτης ακολουθεί μία πορεία με κατιούσες πέμπτες), προτού έπειτα το δεύτερό της ήμισυ αποσπαστεί, σε μία διεργασία αποσπασματοποίησης, παράγοντας τα αλυσιδωτά δίμετρα 54-55 / 56-57. Με το υλικό να έχει πλέον ρευστοποιηθεί, ακολουθεί ένα διακριτό, συνδετικής λειτουργίας τμήμα στα μ. 58-64, όπου μία σειρά παρόμοιων μέτρων προσεγγίζει και εν τέλει καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του μέρους.

Στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας, η πρώτη εκ των δύο φράσεων επιστρέφει δομικά αυτούσια, καίτοι υιοθετεί την ύφανση της επανάληψής της (μ. 65-76). Η δεύτερη φράση, απεναντίας, υφίσταται μία σημανίονσα δομική τροποποίηση: έπειτα από την (από δομικής πλευράς) αυτούσια επαναφορά των μ. 20-30 στα μ. 77-87, τα μ. 88-90 διαγράφουν μία εντελώς διαφορετική πορεία από το πρότυπό τους, καταλήγοντας στην τονικότητα αναφοράς με μία τέλεια πτώση. Συνεπώς, δεν μπορούμε πλέον να μιλήσουμε για μία «επανάληψη» της πρώτης φράσης, καθ' ότι η διαδοχή μισής και τέλειας πτώσης στην κατάληξη των δύο φράσεων σχηματίζει, πλέον, μία πλήρως διαμορφωμένη περιοδική δομή! Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, επομένως, ότι η δομική δυναμική της πρώτης ενότητας παρέμεινε συγκεκριμένη εντός αυτής της ίδιας, εξυπηρετώντας τον σκοπό της άμεσης σύνδεσής της με την δεύτερη, αλλά έρχεται πλέον σε ολοκλήρωση εντός της τρίτης ενότητας, επιτυγχάνοντας επιπροσθέτως την οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητας εντός του εξεταζόμενου μέρους.

⁹ Η Ντολίνσκαγια δεν μένει μόνο στη σχέση του παρόντος θεματικού στοιχείου με το βασικό θεματικό μόρφωμα του έργου, αλλά παρατηρεί επιπλέον μία ανάλογη μοτιβική συνάφεια αναφορικά και με το θέμα της πρώτης ενότητας του παρόντος αργού μέρους (ό.π., σ. 28).

Η ακόλουθη coda προσδίδει, αρχικά, έναν ελαφρώς κυκλικό χαρακτήρα στο μέρος, ανακαλώντας τα τελευταία μέτρα του εισαγωγικού τμήματος (στα μ. 91-93). Τούτα διατηρούν την λειτουργία τους, οδηγώντας σε μία αναδρομή στην βασική ιδέα της πρώτης ενότητας, από την οποία αποσπώνται και παραλλάσσονται τα δύο πρώτα μέτρα. Με βάση αυτό το δίμετρο, προκύπτει μία σειρά αλυσιδωτών μονάδων με αβέβαιη τονική πορεία (μ. 94-95 / 96-97 / 98-99 / 100-101), καίτοι τελικά η επανεμφάνιση της ίδιας ιδέας στα μ. 102-105 στην περιοχή της Φα-δίεση-μείζονος έχει ως αποτέλεσμα μία καταληκτική επικύρωση της τονικής.

Το τέταρτο μέρος της *Πρώτης σονάτας* επιστρέφει, αναμενόμενα, στην αρχική ρε-ελάσσονα, οργανώνεται ως τριμερής μορφή σονάτας και ξεκινά με ένα σύντομο εισαγωγικό τμήμα, το οποίο πραγματοποιεί μία αναδρομή (όπως άλλωστε συνέβη και στα δύο μέρη που προηγήθηκαν, έστω με διαφορετικό τρόπο) στο βασικό θεματικό μόρφωμα του εναρκτήριου μέρους. Έτσι, τα μ. 1-6 προβαίνουν σε μία διπλή, αλυσιδωτή λογική υπόμνηση της κεφαλής του θέματος της φούγκας. Ακολουθεί το κύριο θέμα, το οποίο ξεκινά εισάγοντας μία πρωτότυπη ιδέα, αποτελούμενη από δύο διακριτά μοτιβικά στοιχεία (μ. 7-8 και 9-10).¹⁰ Έπεται η αλυσιδοποίηση και επιμήκυνση της εν λόγω ιδέας, στα μ. 11-16, ενώ κατόπιν τα μ. 17-25 επικεντρώνονται στο πρώτο εκ των δύο μοτίβων, το οποίο λαμβάνεται ως βάση μιας αναπτυξιακής διαδικασίας που ολοκληρώνεται με μια στάση σε μία αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας, εν είδει μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα. Συμπερασματικά, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως το θέμα ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό προτασιακές οργανωτικές προδιαγραφές. Ακολουθεί το μεταβατικό τμήμα, το οποίο ξεκινά σαν επόμενη φράση μίας ευρύτερης περιόδου, καθώς τα μ. 26-29 ανακαλούν την τετράμετρη βασική ιδέα του κυρίου θέματος. Έπειτα, εντούτοις, τα μ. 30-31 παρουσιάζουν μία παράγωγη ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 32-33 / 34-35, 36-37 και 38 (κατά το ήμισυ), με την αρμονική ακολουθία να οδηγεί μέχρι τη ναπολιτάνικη II, Mi-ύφεση-μείζονα.

Έτσι, με μία έμμεση τονική σχέση, ο συνθέτης εισάγει την πρώτη εκ των δύο δευτερευουσών τονικοτήτων, την σι-ύφεση-ελάσσονα, η οποία θα αποτελέσει την εναρκτήρια τονική περιοχή μίας πλάγιας περιοχής κατασκευασμένης σε τρία τμήματα, κατά το πρότυπο του trimodular block. Στο πρώτο τμήμα, τα μ. 39-42a εισάγουν μία νέα ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται περικεκομμένη στα μ. 42b-44. Ακολουθεί μία αρμονική παραλλαγή της, συνδυαζόμενη με επιμήκυνση και εσωτερικές προσαυξήσεις, στα μ. 45-50a, ενώ έπεται η ρευστοποίησή της στο πλαίσιο των μ. 50b-52. Στο δεύτερο, μεταβατικό τμήμα, το μελωδικό υλικό του πρώτου τμήματος αξιοποιείται για την συγκρότηση μιας αλληλουχίας παρόμοιων δομικών μονάδων επί τη βάση μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος (μ. 53-57). Σε αυτό το τονικό συγκείμενο, το τρίτο τμήμα εισάγει μία παράγωγη ιδέα, βασιζόμενη στο πρώτο τμήμα (στα μ. 58-62), η απόπειρα επανάληψης της οποίας στα μ. 63-64 (πρβλ. μ. 58-59) έχει ως απόρροια την εκκίνηση μιας αναπτυξιακής διαδικασίας, εκ της οποίας προκύπτουν κατ' αρχάς τα αλυσιδωτά μ. 65 / 66 και 67 / 68, ενώ έπειτα το μ. 69 οδηγεί σε μία θριαμβευτική και επικυρωτική της Φα-μείζονος επανεμφάνιση της βασικής ιδέας στα μ. 70-78a, τα οποία διευρύνουν το πρότυπο των μ. 58-62 και καταλήγουν στην τρίτη τονική περιοχή της έκθεσης με μία τέλεια πτώση. Ακολουθεί ένα σύντομο καταληκτικό τμήμα, βασιζόμενο σε πτωτικές συνεπικυρώσεις της Φα-μείζονος (μ. 78-80a / 80-82a, 82-83a / 83-84a και 84-85a).

¹⁰ Παρ' όλα αυτά, όπως άλλωστε παρατηρεί και η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 27-28), το πρώτο μοτιβικό κύτταρο της εν λόγω ιδέας, η κατιούσα πέμπτη, συνιστά άμεση αναφορά στο (πανταχού παρόν) θέμα της φούγκας.

Η επεξεργασία ξεκινά με ένα ζεύγος τριμέτρων (μ. 85-87 / 88-90), το οποίο αποσπά και αξιοποιεί την μελωδική ιδέα των μ. 58-59 της πλάγιας περιοχής, παραμένοντας αρχικά στην Φα-μείζονα κι έπειτα αλλάζοντας πορεία (εντός μίας παρηλλαγμένης επανάληψης) προς την ρε-ελάσσονα. Τελικά, αυτή η προσέγγιση αποδεικνύεται προσωρινή, καθώς το ανάπτυγμα της ίδιας ιδέας που έπεται στη συνέχεια, εντός πλέον του πυρήνα της επεξεργασίας, λαμβάνει ως αφετηρία τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Εντός του εν λόγω χωρίου, τα αλυσιδωτής λογικής μ. 91-93a / 93-96a, που καταλήγουν στη Φα-δίεση-μείζονα, υφίστανται αλυσιδοποίηση στα μ. 96-101a, φτάνοντας μέχρι τη Σι-μείζονα. Έπειτα, υπό συνθήκες αρμονικής ασάφειας και συνεχούς τονικής κινητικότητας, η ίδια ιδέα εξυφαίνεται σε ένα αντιστικτικό πλέγμα (στα παρόμοια μ. 101-103a / 103-105a) και κατόπιν ρευστοποιείται στην αλυσιδωτή ακολουθία των μ. 105-108, τα οποία βασίζονται σε μία ανοδική χρωματική κίνηση του μπάσσου. Η εν λόγω άνοδος έχει ως τελικό προορισμό της μία σύντομη υπενθύμιση του εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος, στο μ. 109, ενώ στη συνέχεια τα μ. 110-131 επαναλαμβάνουν αλυσιδωτά ό,τι συναντήσαμε στα μ. 85-108, καίτοι με ορισμένες τροποποιήσεις. Συγκεκριμένα, έπειτα από την αυτούσια αλυσιδοποίηση των μ. 85-96a κατά μία τρίτη μεγάλη ψηλότερα στα μ. 110-121a, τα μ. 121-124a παραλλάσσουν και συμπυκνώνουν τα ομόλογα μ. 96-101a. Τα μ. 124-131 ακολουθούν, απεναντίας, πιστά το πρότυπο των μ. 101-108, ενώ το μ. 109 διευρύνεται εν προκειμένω στο δίμετρο 132-133, συνιστώντας την εκκίνηση ενός διακριτού χωρίου, το οποίο προβαίνει σε μία εκτενέστερη αναδρομή στο κύριο θέμα. Έτσι, τα μ. 134-137 ανακαλούν τα μ. 20-23, ενώ τα μ. 138-142 προβαίνουν σε αλυσιδοποίηση των μ. 133-137 που προηγήθηκαν. Ακολουθεί μία ακόμη αλυσιδωτή επανάληψη του εν λόγω αποσπάσματος, η οποία εντούτοις είναι ρυθμικά και αρμονικά παρηλλαγμένη, εδραιώνοντας αρχικά την σολ-ελάσσονα προτού τη μετατρέψει σε μία αλλοιωμένη συγχορδία διπλής δεσπόζουσας που προσεγγίζει τη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος. Η λειτουργία αυτή επεκτείνεται κατόπιν σε ολόκληρο το χωρίο που ακολουθεί στα μ. 149-167 και το οποίο εκλαμβάνεται αυτονόητα ως ένα διακριτό συνδεδεμένο τμήμα. Εντός αυτού του – σαφώς δεξιοτεχνικού χαρακτήρα – τμήματος, η κυρίαρχη (και, για την ακρίβεια, η μοναδική) ιδέα που ανακαλείται είναι το εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος, βάσει του οποίου κατασκευάζεται η οιονεί αλυσιδωτή ακολουθία των μ. 149-151a / 151-153a / 153-155a / 155-157a αλλά και τα μ. 157-158, ενώ έπειτα η ρευστοποίηση του ίδιου μοτιβικού στοιχείου παράγει το πέρασμα των μ. 159-162 και 163-166, που διατηρούν την προαναφερόμενη επέκταση της δεσπόζουσας και καταλήγουν σε μία ύστατη υπόμνηση του επικεφαλής μοτίβου (στο μ. 167).

Εντός της επανέκθεσης, ο συνθέτης προβαίνει σε μία άμεση σύνδεση του κυρίου θέματος και της μετάβασης, κατασκευάζοντας ένα ενιαίο χωρίο με μικτή λειτουργία στα μ. 168-183. Κατ' αρχάς, τα μ. 168-170 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 7-9 (παραλείποντας, ως εκ τούτου, την διπλή εμφάνιση του εναρκτήριου μοτίβου), ενώ στη συνέχεια τα μ. 171-183 προβαίνουν στην σχεδόν αυτούσια επαναφορά του αρχικού μεταβατικού τμήματος. Έπειτα, το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής ξεκινά εν προκειμένω από την υποδεσπόζουσα (μ. 184-197), γεγονός που επιτρέπει την αβίαστη προσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας εντός του δεύτερου τμήματος (μ. 198-202) και, ακολούθως, την επανέκθεση του τρίτου τμήματος στην ομώνυμη μείζονα (στα μ. 203-222). Το μόνο που παραλείπεται είναι η καταληκτική τέλεια πτώση, η οποία μετατρέπεται σε ατελή, στο πλαίσιο μίας άμεσης, επικαλυπτόμενης σύνδεσης με την ακόλουθη coda, ενώ η ανωτέρω εξέλιξη συνεπάγεται, συν τοις άλλοις, την απαλοιφή της κατακλείδας που συναντήσαμε στην έκθεση.

Η coda, από την άλλη πλευρά, διαθέτει σαφώς κυκλικό χαρακτήρα, καθώς ανακαλεί το θεματικό υλικό του πρώτου μέρους του έργου (όπως άλλωστε συνέβη και στα δύο

μέρη που προηγήθηκαν), το οποίο εντούτοις στην συγκεκριμένη περίπτωση παρουσιάζεται διαμεσολαβημένο από το δεύτερο μέρος και συγκεκριμένα από την μελωδική και αρμονική εξέλιξη που χαρακτήριζε το εν λόγω θέμα εντός της πλάγιας περιοχής του *Allegro affanato*.¹¹ Έτσι, τα μ. 223-230 αντιστοιχούν απολύτως – παρά την διαφορετική ύφανση – στα μ. 78-85, ήτοι στο πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής του δεύτερου μέρους, ενώ τα μ. 231-247a επιλέγουν ως πρότυπο το τρίτο τμήμα της ίδιας (πρβλ. μ. 108-122a), προβαίνοντας επιπροσθέτως σε μία εσωτερική διεύρυνση που επιτείνει την προσμονή της κατάληξης στη Ρε-μείζονα¹² με τέλεια πτώση (συγκεκριμένα, το μ. 244, που αντιστοιχεί στο μ. 121 του δεύτερου μέρους, προεκτείνεται στα μ. 245 και 246). Με την καθοριστική πτώση να έχει πλέον επιτευχθεί, τα μ. 247-253 προβαίνουν σε καταληκτικές επικυρώσεις της τονικής, χωρίς να παραλείψουν μία ύστατη αναφορά στο κεντρικό μοτίβο του παρόντος μέρους.

Η *Σονάτα αρ. 2, σε φα-δίεση-ελάσσονα*, που διαρθρώνεται σε ένα μέρος, ακολουθεί το πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας και ξεκινά με μία αργή εισαγωγή. Εντός αυτής, στην προτασιακής λογικής φράση των μ. 1-6, τα μ. 1 και 2 εισάγουν και επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένη μία πρώτη μοτιβική ιδέα με αφετηρία την περιοχή της υποδεσπόζουσας, ενώ κατόπιν τα μ. 3-6 προβαίνουν στην ανάπτυξη και τελικά στη ρευστοποίησή της, με την συνολική χρωματική κάθοδο του μπάσσο να έχει ως καταληκτικό σταθμό την (αλλοιωμένη) δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς με τρόπο που παραπέμπει σε μία μισή πτώση-τομή, αν και στη χαμηλότερη φωνή συναντούμε τον φθόγγο σολ-δίεση αντί του αναμενόμενου ντο-δίεση. Για την διόρθωση αυτού του «σφάλματος» ακολουθεί η ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη της προαναφερόμενης φράσης, στα μ. 7-12, όπου η έλευση της συγχορδίας της δεσπόζουσας συνδυάζεται με την εμφάνιση του επιθυμητού ντο-δίεση στο μπάσσο, ενώ η ίδια αρμονική λειτουργία προεκτείνεται, έπειτα, στα παρόμοια μ. 13-14 / 15-16 αλλά και στα μ. 17-20, όπου ο συνθέτης κάνει επιπροσθέτως μία νύξη στο βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, που ακολουθεί αμέσως μετά.

Για την ακρίβεια, το θέμα που ακολουθεί ξεκινά με ένα εισαγωγικό δίμετρο (μ. 21-22), το οποίο καθιστά γνώριμο το βασικό συνοδευτικό σχήμα που θα χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια. Στο κυρίως σώμα του θέματος,¹³ η οργανωτική λογική είναι σαφώς προτασιακή: έπειτα από την εμφάνιση της βασικής ιδέας στα μ. 23-26 και του αλυσιδωτού παραλλάγματός της (επί της υποδεσπόζουσας) στα μ. 27-30, ακολουθεί μία διαδικασία αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησης: τα μ. 31-32 επαναλαμβάνουν τα μ. 29-30 και αλυσιδοποιούνται κατόπιν στα μ. 33-34, τα οποία επαναλαμβάνονται με τη σειρά τους στα μ. 35-36, ενώ, έπειτα από ένα επαναλαμβανόμενο ζεύγος μονόμετρων αλυσιδωτών δομικών μονάδων (μ. 37 / 38 και 39 / 40), τα μ. 41-46 ολοκληρώνουν τη διάλυση του υλικού, φέρνοντας παράλληλα μία κατάληξη στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα. Καθώς, λοιπόν, από δομικής και πτωτικής πλευράς η μόλις περιγραφείσα φράση θα μπορούσε να συνιστά το πρώτο σκέλος μίας ευρύτερης περιόδου, το μεταβατικό τμήμα που ακολουθεί ξεκινά με ανάλογο τρόπο, ήτοι με χαρακτηριστικά επόμενης φράσης περιόδου: έτσι, τα μ. 47-53 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 21-26, προβαίνοντας εντούτοις σε μια δεξιοτεχνικών απαιτήσεων

¹¹ Πρβλ. τις διαπιστώσεις της Ντολίνσκαγια σχετικά με τις μελωδικές-μοτιβικές αλλά και αρμονικές τροποποιήσεις που υφίσταται το θεμελιώδες θέμα του έργου αναλόγως του σημείου στο οποίο εμφανίζεται. Χαρακτηριστική είναι η διαπίστωση πως «τα αργά μέρη εκθέτουν τα παραλλάγματα του θέματος στον ελάσσονα τρόπο, ενώ τα γοργά εμπεριέχουν υλοποιήσεις του στον μείζονα» (ό.π., σ. 22).

¹² Σύμφωνα με την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 31), στο πρώιμο έργο του συνθέτη η Ρε-μείζονα, στην οποία ολοκληρώνεται η παρούσα σονάτα, συνδέεται συχνά με φωτεινές, επιβεβαιωτικές προς τη ζωή εικόνες.

¹³ Η Ντολίνσκαγια παρατηρεί την ομοιότητα του εν λόγω θέματος με το κύριο θέμα της *Τρίτης συμφωνίας* του συνθέτη, η οποία γράφτηκε την ίδια περίοδο (ό.π., σ. 36).

ενίσχυση της ύφανσης και παράλληλα σε επιμήκυνση κατά ένα μέτρο, όμως σε αυτό το σημείο οι ομοιότητες σταματούν. Τα μ. 54-55 φέρνουν το πρώτο δίμετρο της βασικής ιδέας εκ νέου στην τονική, όμως έπειτα τα παρεμφερή και παράγωγα μ. 56-58 οδηγούν στο πέρασμα των μ. 59-64, το οποίο προσφέρει μία πρόγευση του πλάγιου μελωδικού υλικού, προσεγγίζοντας παράλληλα χρωματικά την Λα-μείζονα.

Από την τελευταία ξεκινά το πρώτο από τα δύο σκέλη της πλάγιας περιοχής. Εντός αυτού,¹⁴ η φράση των μ. 65-73 διέπεται από σαφώς προτασιακή οργάνωση, καθώς την βασική ιδέα και το παράλλαγμα της (μ. 65-66 / 67-68) ακολουθεί, εντός της συνέχισης, μία διαδικασία ανάπτυξης και αποσπασματοποίησης, με τα παράγωγα αλυσιδωτά μ. 69 / 70 και 71 / 72, ενώ το επιπρόσθετο μ. 73 καταλήγει στην αλλοιωμένη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης στη Λα-μείζονα. Στη συνέχεια, τα μ. 74-87a κατασκευάζουν ένα ελεύθερο παράλλαγμα της φράσης που μόλις περιγράψαμε, επί τη βάσει ρυθμικής επιβράδυνσης και έντονης διαφοροποίησης της ύφανσης, ενώ από τονικής πλευράς μεταφερόμαστε στην Φα-μείζονα. Έτσι, η βασική ιδέα και το παράλλαγμα επιστρέφουν στα μ. 74-77 και 78-81 αντίστοιχα, ενώ έπειτα τα μ. 82-87a ανακαλούν, με παρηλλαγμένη μετρική διαμόρφωση, τα μ. 71 / 72 και μάλιστα στην αρχική τονική τους θέση, φέρνοντας εντούτοις στη συνέχεια μία επέκταση της Λα-μείζονας, με το πέρασμα των μ. 85-87a να καταλήγει, απρόσμενα, στον φθόγγο λα-ύφεση. Πρόκειται για τον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας της τονικής περιοχής στην οποία θα κινηθεί το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής. Τούτο βασίζεται μελωδικά σε μία αναφορά που εισβάλλει έξωθεν του μουσικού χώρου του παρόντος έργου: έπειτα από την παρουσίαση του συνοδευτικού σχήματος στο εισαγωγικό μ. 87, τα μ. 88-95 αξιοποιούν την πασίγνωστη μελωδία του *Dies irae*,¹⁵ η οποία εκφέρεται εν προκειμένω στην ρε-ύφεση-ελάσσονα με ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, αν και τελικά μεταφερόμαστε εναρμόνια στην ντο-δίεση-ελάσσονα, δηλαδή στην ελάσσονα δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του μέρους. Ως εκ τούτου, η ενότητα της έκθεσης κινήθηκε σε τρεις διαφορετικές τονικές περιοχές, με την αρχική φα-δίεση-ελάσσονα να δίνει τη θέση της στη Λα-μείζονα και τελικά στη ντο-δίεση-ελάσσονα, στο πλαίσιο μίας ευρύτερης διαδοχής ανιουσών τριτών. Απομένει μόνο ένα λιτό συνδετικό πέρασμα στα μ. 96-98, προτού περάσουμε στην δεύτερη ενότητα της σονάτας.

Η επεξεργασία παίρνει τη θεματική σκυτάλη από την έκθεση, αξιοποιώντας εκ νέου το *Dies irae* (εν προκειμένω ένα συντομότερο απόσπασμά του) για να κατασκευάσει ένα νέο πρότυπο, στο οποίο η προαναφερόμενη μελωδία λειτουργεί εν είδει *tenor* στο μπάσο, συνοδεύοντας γοργά κινούμενες φιγούρες που αντλούν το μοτιβικό τους υλικό από την κεφαλή του κυρίου θέματος. Το εν λόγω πρότυπο παρουσιάζεται στα μ. 99-104, με αφετηρία την καταληκτική τονικότητα της έκθεσης (όπως αφήνει να εννοηθεί ο εναρκτήριο φθόγγος), και κατόπιν αλυσιδοποιείται στην υποκείμενη τρίτη μεγάλη, στα μ. 105-110. Έπειτα, τα μ. 111-116 υποβάλλουν το δεδομένο υλικό σε περαιτέρω

¹⁴ Σύμφωνα με την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 37), το παρόν θέμα είναι συγγενικό με ένα θεματικό στοιχείο του συμφωνικού ποιήματος *Αλάστωρ* του Μιασκόφσκι, που ολοκληρώθηκε την ίδια περίοδο.

¹⁵ Πέραν των πολλών γνωστών αξιοποιήσεων του εν λόγω θεματικού στοιχείου από συνθέτες του (ύστερου) ρομαντισμού, ο ίδιος ο Μιασκόφσκι αξιοποιεί εκ νέου το *Dies irae* μία δεκαετία αργότερα, στο πλαίσιο της *Έκτης συμφωνίας* του (βλ. Ντολίνσκαγια, ό.π., σ. 38). Όσον αφορά δε το παρόν έργο, ως σημειωθεί σε αυτό το σημείο μία σημαντική διαφοροποίηση της μορφολογικής οπτικής της Ντολίνσκαγια σε σχέση με τη δική μου, καθώς εκείνη θεωρεί το απόσπασμα όπου εμφανίζεται το *Dies irae* ως ένα καταληκτικό τμήμα, καίτοι κάτι τέτοιο δεν δικαιολογείται εξαιτίας τόσο της απουσίας κάποιας (έστω οιονεί πτωτικής) κατάληξης όσο και της ακόμα ρευστής τονικότητας. Την ίδια άποψη με την Ντολίνσκαγια εκφράζει μάλιστα και ο Κάρκλινς (ό.π., σ. 91), ο οποίος αναφέρει το συγκεκριμένο απόσπασμα ως χαρακτηριστικό δείγμα παράλληλης κίνησης στο έργο του συνθέτη (βλ. την κίνηση των συνοδευτικών φωνών στο δεξί χέρι).

εξύφανση, χρησιμοποιώντας εσωτερικές επαναλήψεις και παράγοντας έτσι μία πρωτότυπη μελωδική γραμμή εντός ενός αμφίροπου τονικού συγκειμένου που παραπέμπει στη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Στη συνέχεια, το σύνολο των μ. 99-116, που συναντήσαμε μέχρι στιγμής, αλυσιδοποιείται στα μ. 117-134, ξεκινώντας από τη σι-ύφεση-ελάσσονα και παρουσιάζοντας μόνον επουσιώδεις προσθήκες στην ύφανση. Έπεται ένα ελεύθερο πέρασμα που προβαίνει σε ρευστοποίηση, καταλήγοντας παράλληλα σε ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος (μ. 135-140). Τούτο εξυπηρετεί στη σύνδεση με το επόμενο χωρίο, όπου το *Dies irae* εμφανίζεται εκ νέου, με εντελώς νέα ύφανση και με εκκίνηση από την αρμονία της Ρε-μείζονος, αν και η τονική βάση είναι αυτή της Σι-μείζονος, όπως φανερώνει η κατάληξη (μ. 141-152). Το εν λόγω χωρίο αλυσιδοποιείται έπειτα στη Ντο-μείζονα στα μ. 153-164. Στη συνέχεια, βάσει ενός μοτίβου που εμφανίστηκε στην κατάληξη του παραπάνω χωρίου (βλ. μ. 162-163) προκύπτουν τα αλυσιδωτά μ. 165-170 / 171-176, ενώ τελικά το πέρασμα των μ. 177-182 προσεγγίζει την δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης.

Για την ομαλότερη σύνδεση με την ενότητα της επανέκθεσης, ο συνθέτης προβαίνει σε αυτό το σημείο σε μία εμβόλιμη ανάκληση της εισαγωγής του έργου, καίτοι με ορισμένες τροποποιήσεις. Η σημαντικότερη αφορά στην τονική ταυτότητα, με την εκκίνηση επί της συγχορδίας της μι-ελάσσονος να έχει ως απόρροια μία προσέγγιση της σι-ελάσσονος ως στόχου της μισής πτώσης με την οποία ολοκληρώνονται οι επιμέρους φράσεις. Η πρώτη εξ αυτών εκτείνεται εν προκειμένω στα μ. 183-191, ήτοι κατά τι διευρυμένη σε σχέση με το πρότυπό της, ενώ η ακόλουθη επανάληψή της επιμηκύνεται έτι περισσότερο, καταλαμβάνοντας τα μ. 192-203. Απεναντίας, τα μ. 204-208 συμπίεζουν το πέρασμα των μ. 13-20. Όπως κατέστη σαφές, η εισαγωγή δεν προσεγγίζει την αρχική τονικότητα, αλλά αντιθέτως την περιοχή της υποδεσπόζουσας, στην οποία τοποθετείται (κατά ασυνήθιστο για αυτήν την εποχή τρόπο) η επανεκθεσιακή επιστροφή του κυρίου θέματος (στα μ. 209-228).¹⁶ Τούτο δεν διαφέρει σημαντικά (από δομική έποψη) από το πρότυπό του, με εξαίρεση την απαλοιφή του εισαγωγικού διμέτρου αλλά και των μ. 31-32. Το μεταβατικό τμήμα, εντούτοις, επιστρέφει δίχως την παραμικρή τροποποίηση (στα μ. 229-244), οδηγώντας αναλογικά στην Ρε-μείζονα (VI), απ' όπου ξεκινά η επανέκθεση του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής, το οποίο επίσης επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 245-267a. Το αυτό ισχύει εν πολλοίς και για το δεύτερο σκέλος της ίδιας, το οποίο, χάρη στην εμπνευσμένη τονική τροποποίηση του συνθέτη από την αρχή της επανέκθεσης, ήτοι με αφετηρία από τη σι-ελάσσονα και ενδιάμεσο σταθμό την Ρε-μείζονα (κατ' αναλογία με την πρώτη ενότητα), συνοδεύει την επανεμφάνιση της μέχρι τούδε άφαντης φα-δίεση-ελάσσονος. Κατά τα λοιπά, η μόνη αλλαγή αφορά στην αφαίρεση των μ. 96-98 και στην αντικατάστασή τους από την προέκταση του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής (στο μ. 276).

Έπεται μία – μεγάλων διαστάσεων – coda, η οποία αφιερώνεται κατά το μεγαλύτερο μέρος της στην εξύφανση ενός τετράφωνου *fugato* με συνδυαστική χρήση μοτιβικού υλικού του κυρίου αλλά και του πλαγίου θέματος. Το θέμα παρουσιάζεται αρχικά στα μ. 277-278 στην υψηλότερη φωνή, ενώ ακολουθεί η (τονική) απάντηση στην αμέσως χαμηλότερη στα μ. 279-280. Έπεται η τρίτη φωνή με την επιστροφή του θέματος στα μ. 283b-285a, έπειτα από τα συνδετικά μ. 281-283a, ενώ, ύστερα από ένα

¹⁶ Η Ντολίνσκαγια, αντιθέτως (ό.π., σ. 47), θεωρεί κανονιστική αυτήν την τονική τροπή της επανέκθεσης στο πλαίσιο της μουσικής δημιουργίας του 20ού αιώνα, αναφέροντας ως παράδειγμα την *Σονάτα για πιάνο*, op. 22, του Μέντερ. Πράγματι, στο εν λόγω έργο, που ακολουθεί το διμερές πρότυπο της μορφής σονάτας, η επανεκτιθέμενη πλάγια περιοχή παρουσιάζει μία παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα, που παρεμποδίζει την λύση της μακροδομικής διαφωνίας. Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 425-430.

ακόμη συνδεδετικό πέρασμα (μ. 285b-288), λαμβάνει χώρα η είσοδος της τελευταίας και χαμηλότερης φωνής με την απάντηση στα μ. 289-290. Εν τω μεταξύ, η υφή έχει τροποποιηθεί επί το πιανιστικότερο, με τις επιμέρους φωνές να χάνουν την ανεξαρτησία τους, λογική που χαρακτηρίζει προσέτι τα ακόλουθα, αλυσιδωτά μ. 291 / 292, την ρευστοποίησή τους στα μ. 293-294, καθώς και τα αλυσιδωτά μ. 295 / 296. Στη συνέχεια, τα μ. 297-300 αντιπαραθέτουν αντιστικτικά το θέμα στην τονική με μία μεγεθυμένη εκδοχή του, ενώ τα μ. 301-303a υποβάλλουν σε επεξεργασία τύπου *stretto* την κεφαλή του θέματος. Τα μ. 303b-307 αντιπαραθέτουν κατόπιν εκ νέου το θέμα με την μεγέθυνσή του, αυτή τη φορά στο περιβάλλον της *σι-ύφεση-ελάσσονος*, ενώ τα μ. 307b-314a αλυσιδοδοποιούν το συνολικό χωρίο των μ. 301-307, μεταβαίνοντας τώρα στη *ρε-ελάσσονα*. Έπειτα από μία διαδικασία ρευστοποίησης στα αλυσιδωτά μ. 314 / 315 και στα μ. 316-317, το θέμα του *fugato* συμπορεύεται για πρώτη φορά με το *Dies irae* στα μ. 318-321, που αλυσιδοδοποιούνται κατόπιν παρηλλαγμένα στα μ. 322-325, προτού το μελωδικό υλικό διαλυθεί στα αλυσιδωτά μ. 326-327 / 328-329, ενώ έπειτα τα μ. 330-333a / 333b-336a βασίζονται στη μεγεθυμένη κεφαλή του κυρίου θέματος. Ύστερα από μία εκτενή επέκταση της δεσπόζουσας στο δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 336-354, η τονική κάνει εν τέλει την εμφάνισή της, συνοδευόμενη αρχικά από αναφορές στην κεφαλή του κυρίου θέματος, με την ύφανση να παρουσιάζεται εδώ διαμεσολαβημένη από το μεταβατικό τμήμα (πρβλ. μ. 355-356 και 49-50), ενώ κατόπιν η θεματική διάλυση στα μ. 357-358 δημιουργεί το κατάλληλο υπόβαθρο για την ύστατη ανάκληση της κεφαλής του *Dies irae* στα μ. 359-362, πριν από την καταληκτική προέκταση της *φα-δίεση-ελάσσονος* στα μ. 363-368.¹⁷

Σε σύγκριση με τις δύο πρώτες σονάτες του Μιασκόφσκι, η *Τρίτη*, που είναι γραμμένη στη ντο-ελάσσονα, βασίζεται σαφώς λιγότερο σε παραδοσιακές αρμονικές διεργασίες, καίτοι η ευρύτερη τονική ταυτότητα των περισσότερων περασμάτων διακρίνεται με αρκετή σαφήνεια. Το κύριο θέμα ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα (σύμφωνα και με την ερμηνευτική οδηγία του ίδιου του συνθέτη), εντός του οποίου τα μ. 1-3 εισάγουν μία πρώτη μοτιβική χειρονομία, προσεγγίζοντας τη συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στο πλαίσιο των μ. 4-6 που εκτυλίσσουν περαιτέρω το εισαχθέν υλικό. Ακολουθεί το κυρίως σώμα, το οποίο οργανώνεται ως μία προτασιακή φράση: την βασική ιδέα των μ. 7-8¹⁸ διαδέχεται αλυσιδωτό παράλλαγμα (στην υποδεσπόζουσα) στα μ. 9-10, ενώ έπειτα, εντός του σκέλους της συνέχισης, το

¹⁷ Σε σχέση με την μακροδομική υπόσταση της σονάτας, η Ντολίνσκαγια προβαίνει στην εξέταση τριών (!) επιπρόσθετων και ενδιαφερουσών θεωρήσεων. Η πρώτη εξ αυτών προκύπτει από την υπόσταση της *coda* ως μίας “δεύτερης επεξεργασίας”, με τον συνακόλουθο σχηματισμό μίας αλληλουχίας τύπου A B A B στο ευρύτερο πλαίσιο του έργου. Οι δύο άλλες θεωρήσεις είναι αρκετά πιο αυθαίρετες: η μία από αυτές αντιλαμβάνεται τον εγκιβωτισμό ενός πολυμερούς έργου στο πλαίσιο ενός και μόνο μέρους σε τριμερή μορφή σονάτας: έτσι, η έκθεση ταυτίζεται με το πρώτο μέρος του κύκλου, η επεξεργασία εμπεριέχει το *scherzo* και το αργό μέρος, ενώ η επανέκθεση και η *coda* συναποτελούν το τελικό μέρος. Η τελευταία θεώρηση, από την άλλη πλευρά, προκύπτει από τις μεταμορφώσεις που υφίσταται το θέμα του *Dies irae*, διαδικασία η οποία ομοιάζει με μία ακολουθία θέματος και παραλλαγών. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, την αρχική εμφάνιση του εν λόγω θεματικού στοιχείου στο πλαίσιο της έκθεσης ακολουθούν τέσσερις παραλλαγές: οι δύο πρώτες εμπεριέχονται στην επεξεργασία (βλ. μ. 99 κ.εξ. και 141 κ.εξ.), ενώ η τρίτη και η τέταρτη παραλλαγή εντοπίζονται εντός της *coda* (η Ντολίνσκαγια δεν αναφέρει συγκεκριμένα αποσπάσματα, αλλά πιθανότατα πρόκειται για τα μ. 318 κ.εξ. και 359 κ.εξ.). Ως προς την τονική λογική, ενδιαφερόμενα είναι η διαπίστωση μιας αμφιταλάντευσης ανάμεσα στη *σι-ελάσσονα* (που κυριαρχεί στην εισαγωγή και στην έναρξη της επανέκθεσης) και στη *φα-δίεση-ελάσσονα* (η οποία καθορίζει την έναρξη της έκθεσης αλλά και την *coda*). Βλ. Ντολίνσκαγια, ό.π., σ. 49-52.

¹⁸ Για την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 57-58), το κύριο θέμα παρουσιάζει μία ομοιότητα με τον “μουσικό κόσμο” των πιανιστικών “παραμυθιών” του Μέντερ, ιδιαίτερα με το πρώιμο op. 8 αρ. 2 του συνθέτη, το οποίο μάλιστα είναι γραμμένο στην ίδια τονικότητα με την παρούσα σονάτα.

υλικό αναπτύσσεται παράγοντας ένα αλυσιδωτό ζεύγος παρόμοιων διμέτρων (μ. 11-12 / 13-14) και τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 15 / 16, προτού η προϊούσα ρευστοποίηση των μ. 17-20 οδηγήσει σε μία συγχορδία που υποκαθιστά τη δεσπόζουσα, στο πλαίσιο μίας οιονεί μισής πτώσης στην τονικότητα αναφοράς. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά υποδουόμενο την δεύτερη φράση μίας ευρύτερης περιόδου, ανακαλώντας αρχικά το εισαγωγικό πέρασμα στα μ. 21-24· για την ακρίβεια, τα μ. 21-22 παραλλάσσουν τα μ. 5-6 και αλυσιδοποιούνται κατόπιν στα μ. 23-24. Εν συνεχεία, τα μ. 25-26 μεταφέρουν τη βασική ιδέα στην υπερκείμενη πέμπτη καθαρή, ενώ έπεται η αλυσιδοποίησή τους, κατ' αντιστοιχία με το αυθεντικό παράλλαγμα, στα μ. 27-28. Σε αυτό το σημείο η εξέλιξη διαφοροποιείται από το πρότυπο, καθώς μια διαδικασία μοτιβικής ρευστοποίησης παράγει το μ. 29, τα αλυσιδωτά μ. 30 / 31 αλλά και την παράγωγη ιδέα των μ. 32-33. Η τελευταία αλυσιδοποιείται με εσωτερική διεύρυνση στα μ. 34-36, με το τελευταίο μέτρο να επαναλαμβάνεται κατόπιν (βλ. μ. 37) και τα ομοειδή μ. 38-39 να οδηγούν, εν μέσω αρμονικής αμφισημίας, στην έναρξη του πλαγίου θέματος.

Τούτο τοποθετείται, εν τέλει, στην ομώνυμη μείζονα της τονικότητας της δεσπόζουσας, δηλαδή στην Σολ-μείζονα. Εντός της πλάγιας περιοχής, τα μ. 40-41 παρουσιάζουν τη βασική θεματική ιδέα και μία παραλλαγή της,¹⁹ ενώ έπονται δύο ακόμη, παράγωγα ζεύγη ομοειδών διμέτρων στα μ. 42-43 και 44-45. Έπειτα, ολόκληρο το εξάμετρο πέρασμα αλυσιδοποιείται με τροποποιημένη ύφανση στα μ. 46-51, ενώ, ύστερα από την επανάληψη του τελευταίου μέτρου (βλ. μ. 52), ακολουθεί ένα παράγωγο αλυσιδωτό ζεύγος μέτρων (μ. 53 / 54) και τελικά το υλικό ρευστοποιείται στα μ. 55-56. Μία νέα ιδέα κάνει κατόπιν την εμφάνισή της στα μ. 57-58 και επαναλαμβάνεται αμέσως (στα μ. 59-60), ενώ το πέρασμα των μ. 61-62, που προκύπτει από τη διάλυση του μοτιβικού υλικού, οδηγεί σε μία (όχι τόσο συνήθη) ανάκληση του εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος – συγκεκριμένα, του εισαγωγικού του περάσματος· έτσι, το μ. 63 βασίζεται στο μ. 2, ενώ στη συνέχεια επαναλαμβάνεται προεκτεινόμενο στα μ. 64-65. Μάλιστα, οι αναφορές σε προηγούμενα τμήματα δεν σταματούν εδώ, καθώς τα μ. 66-71 ανακατασκευάζουν τα μ. 30-32 της μετάβασης, παρέχοντας εν προκειμένω μία αίσθηση κατάληξης στη δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος. Το τελευταίο χωρίο επαναλαμβάνεται κατόπιν διευρυμένο στα μ. 72-78, ενώ το μ. 79 προβαίνει στην – μέχρι τούδε – σαφέστερη επικύρωση της Σολ-μείζονος, εν είδει πλάγιας πτώσης, ενώ παράλληλα προεκτείνει την αναφορά στον χώρο της μετάβασης, καθ' ότι αντιστοιχεί στο μ. 33. Απομένουν μόνον τα συνδετικού χαρακτήρα μ. 80-82, τα οποία κάνουν χρήση του μοτιβικού στοιχείου των μ. 76-78 που προηγήθηκαν, φαίνεται δε να κινούνται προς τη Λα-ύφεση-μείζονα.²⁰

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με μία αναφορά στο κύριο θέμα, παραθέτοντας αρχικά την βασική ιδέα και το παράλλαγμά της στην σολ-δίεση-ελάσσονα, η οποία συγγενεύει εναρμονίως με την προαναφερόμενη τονική περιοχή. Από την ρευστοποίηση

¹⁹ Σύμφωνα με την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 61), το πλάγιο θέμα αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα της “διαχρωματικής” πρακτικής του Μιασκόφσκι, με όξυνση των πρώτων τεσσάρων μελωδικών βαθμίδων και απουσία συγκεκριμένης τάσης προς τον μείζονα ή τον ελάσσονα τρόπο.

²⁰ Η εκδοχή της Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 57 και 60-61) σχετικά με την δομική διαμόρφωση της έκθεσης είναι αρκετά διαφορετική από τη δική μας, πράγμα που απορρέει, αφενός, από την απομόνωση του εισαγωγικού περάσματος του κυρίου θέματος ως μίας ανεξάρτητης εισαγωγής και, αφετέρου, από την θεώρηση της έμμεσης αναφοράς της πλάγιας περιοχής στο κύριο μοτιβικό υλικό ως μίας διακριτής κατακλείδας (από το μ. 66 κ.εξ.). Κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτει μία τριμερής διάρθρωση, στην οποία το κύριο θέμα και η κατακλείδα πλαισιώνουν το πλάγιο θέμα. Περαιτέρω, η Ντολίνσκαγια υποστηρίζει πως και το κύριο θέμα διαρθρώνεται τριμερώς· βάσει της απουσίας αναφοράς σε μεταβατικό τμήμα εντός της πρώτης ενότητας, τούτο οριοθετείται στα μ. 7-20, 21-24 και 25-39, ήτοι ως μία πλαισίωση της αναφοράς στην “εισαγωγή”, που λειτουργεί εν προκειμένω ως μεσαίο τμήμα.

του ίδιου υλικού προκύπτουν κατόπιν τα αλυσιδωτά μ. 87 / 88, ενώ το μ. 89 βασίζεται στο μοτίβο του μ. 32 της μετάβασης. Έπειτα από την αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου τριμέτρου στα μ. 90-92, το προαναφερόμενο μοτιβικό στοιχείο χρησιμοποιείται εκ νέου στο πέρασμα των μ. 93-95, ενώ αντιθέτως τα μ. 96-97 / 98-99 στηρίζονται και πάλι στη βασική ιδέα του κυρίου θέματος, εν προκειμένω στο περιβάλλον της σι-ύφεση-ελάσσοнос. Το υλικό αυτό ρευστοποιείται και πάλι προοδευτικά στη συνέχεια, παράγοντας τις αλυσιδωτές ακολουθίες των μ. 100-101 και 102-105, ενώ αλυσιδωτής λογικής είναι και τα μ. 106-107 / 108-109, τα οποία εντούτοις κάνουν χρήση του χαρακτηριστικού στοιχείου της μετάβασης στο οποίο αναφερθήκαμε ανωτέρω, εξίσου όπως και το μ. 110 αμέσως μετά. Έπειτα, ακολουθούν δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 111-112 / 113-114) και δύο ακόμη μέτρα που προκύπτουν μέσω αποσπασματοποίησης (μ. 115-116), τα οποία βασίζονται σε μία παραλλαγή του μοτίβου του μ. 33 της μετάβασης. Η προέκταση του τελευταίου μέτρου στο μ. 117 οδηγεί, ακολούθως, στο σημείο που χαρακτηρίζεται δίχως δισταγμό ως η κορύφωση της μεσαίας ενότητας, με το χωρίο των μ. 118-123 να ανακαλεί με ιδιαίτερα πυκνή συγχορδιακή υφή την εναρκτήρια φράση του πλάγιου θέματος (πρβλ. μ. 40-45), ενώ από τονική έποψη φαίνεται να βρισκόμαστε στην Λα-ύφεση-μείζονα. Έπειτα, το υλικό ρευστοποιείται σταδιακά στα παράγωγα αλυσιδωτά μ. 124 / 125 και στα παρόμοια μ. 126-127, με το εν λόγω τετράμετρο να λειτουργεί μέχρι ενός σημείου ως συνδυαστικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα.

Κατά την επανεκθεσιακή του επιστροφή, το κύριο θέμα φαίνεται επηρεασμένο από το μεταβατικό τμήμα, καθώς το εισαγωγικό του πέρασμα (μ. 128-132) ακολουθεί, στην συγκεκριμένη περίπτωση, το παράδειγμα των μ. 21-24, έστω σε διαφορετικό ύψος, ενώ το μ. 132 προσθέτει μία επανάληψη της τελευταίας μελωδικής κίνησης του αμέσως προηγούμενου μέτρου. Εν συνεχεία, εντούτοις, τα μ. 133-148 αποκλίνουν από τα μ. 7-20 σε μικρότερο βαθμό: το μ. 144 συνιστά μία εμβόλιμη αλυσιδοποίηση του μ. 143 (πρβλ. μ. 17) και το μ. 148 προεκτείνει το πέρασμα του μ. 147, ενώ παράλληλα η καταληκτική αρμονία τροποποιείται, οδηγώντας άμεσα στην έναρξη της πλάγιας περιοχής, μιας και η μετάβαση έχει παραλειφθεί. Όσον αφορά την ίδια την πλάγια περιοχή, εδώ έχουμε μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εξέλιξη. Έπειτα από την επαναφορά των μ. 40-56 στα μ. 149-165 δίχως αλλαγές, αλλά φυσικά στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος, ο συνθέτης προβαίνει στην προσθήκη ενός εμβόλιμου χωρίου με χαρακτηριστικά coda (coda-rhetoric interpolation).²¹ Αρχικά, τα μ. 166-171 κάνουν μία αναφορά στην ενότητα της επεξεργασίας, και εμμέσως στο ίδιο το πλάγιο θέμα, καθώς συνίστανται σε τρία αλυσιδωτά δίμετρα κατά το πρότυπο των μ. 111-112, αν και τα μ. 170-171 αποκλίνουν κατά τι από το εν λόγω πρότυπο. Ακολουθεί μία ανάκληση του κυρίου θέματος, με τα μ. 172-175 να παραθέτουν στην αρχική τονικότητα το σκέλος της παρουσίας, ενώ έπειτα το υλικό διαλύεται σταδιακά στα μ. 176-177 και στην αλυσιδωτή ακολουθία των μ. 178-181, προτού τελικά το πέρασμα του μ. 182 οδηγήσει στην επανάκαμψη της πορείας της πλάγιας περιοχής. Έτσι, τα μ. 183-188 και 189-194 αποτελούν παραλλάγματα των μ. 67-71 και 73-78 αντίστοιχα, ενώ το μ. 195 τροποποιείται σε σχέση με το ομόλογό του μ. 79, ούτως ώστε να αποφευχθεί μία κατάληξη στην Ντο-μείζονα. Τούτο γίνεται αφορμή για την προέκταση της υπό εξέταση περιοχής, με το δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 196-200 αλλά και τα μ. 201-204, τα οποία πραγματοποιούν την προηγουμένως αναβληθείσα επικύρωση, κάνοντας χρήση του υλικού των μ. 66 και 70.²²

²¹ Βλ. James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 288-292.

²² Πέραν της κατασκευής του παρόντος έργου κατά τη λογική μίας τριμερούς μορφής σονάτας, η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 57 και 62-63) τονίζει επιπλέον δύο στοιχεία: το πρώτο αφορά στην λειτουργία της coda (πρόκειται, υπό τη δική της οπτική, πιθανότατα για τα μ. 166 κ.εξ.) ως δεύτερης επεξεργασίας,

Στο πρώτο μέρος της *Τέταρτης σονάτας* του, που είναι γραμμένη στη ντο-ελάσσονα, ο Μιασκόφσκι εφαρμόζει το μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας. Όπως συνέβη και με το προηγούμενο έργο του στο ίδιο είδος, ο συνθέτης απομακρύνεται σε σημαντικό βαθμό από την παραδοσιακή αρμονική αντίληψη, αφήνοντας να διαφαίνονται μόνον αδρά τονικά περιγράμματα. Πριν από την παρουσίαση του κυρίου θέματος, προηγείται ένα εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-10). Εντός αυτού, μία πρώτη ιδέα εισάγεται στα μ. 1-2 και κατόπιν εξυφαίνεται περαιτέρω στα μ. 3-4, ενώ έπειτα τα αλυσιδωτά μ. 5-6a / 6-7a και 7 βασίζονται σε μία αντιθετική ιδέα. Το πρώτο στοιχείο επανέρχεται κατόπιν στα μ. 8-10, με τη συνολική κατασκευή να λαμβάνει, συνεπώς, τριμερή υπόσταση, ενώ από αρμονική έποψη μπορεί να θεωρηθεί πως η εισαγωγή υπηρετεί την επέκταση της διπλής δεσπόζουσας.

Το κύριο θέμα ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα, στο οποίο εκτίθεται η βασική συνοδευτική του γραμμή. Το εν λόγω πέρασμα συνίσταται στα μ. 11-12 και στην ακόλουθη, προεκτεινόμενη επανάληψή τους (στα μ. 13-14 και στα ομοειδή δίμετρα 15-16 / 17-18). Το κυρίως σώμα²³ οργανώνεται ως μία προτασιακή φράση: έπειτα από την εμφάνιση της τετράμετρης βασικής ιδέας (μ. 19-22) και του αλυσιδωτού παραλλάγματός της (μ. 23-26), ακολουθούν δύο παράγωγα παρόμοια δίμετρα (μ. 27-28 / 29-30) και το πέρασμα των μ. 31-34a που καταλήγει στον φθόγγο της δεσπόζουσας εν είδει μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα, ενώ από μοτιβικής πλευράς παραπέμπει στα μ. 5-7 της εισαγωγής. Την τελευταία έμμεση αναφορά εκμεταλλεύεται το μεταβατικό τμήμα, το οποίο ξεκινά ανακαλώντας άμεσα το εν λόγω πέρασμα (στα μ. 34-37, με μικρή προέκταση). Έπεται το ήπιο πέρασμα των μ. 38-40 που οδηγεί εκ νέου στην δεσπόζουσα, η οποία προεκτείνεται κατόπιν και στο πιο ενεργητικό πέρασμα των μ. 41-43a. Ύστερα, μία νέα ιδέα εισάγεται στα μ. 43b-44 και κατόπιν επαναλαμβάνεται με παραλλαγές και με εναλλασσόμενο τονικό ύψος στα μ. 45-46a, 46b-47a, 47b-49a, 49b-51a και 51b-53. Τελικά, τα μ. 54-55 επιτελούν το πέρασμα στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, στην οποία θα κινηθεί η πλάγια περιοχή.

Με εκκίνηση, λοιπόν, από την (εν προκειμένω ιδιαίτερα αλλοιωμένη) περιοχή της σχετικής μείζονος, ο συνθέτης εισάγει μία νέα θεματική ιδέα στο μ. 56· τούτη επαναλαμβάνεται έπειτα παρηλλαγμένη στα μ. 57 και 58-59 (με επιμήκυνση), ενώ μία διαφαινόμενη επανάληψη της συνολικής ακολουθίας με αφετηρία το μ. 60 (που αντιστοιχεί στο μ. 56) ακυρώνεται από την άμεση έναρξη του δεύτερου τμήματος. Το πέρασμα του μ. 61 εισάγει τα ελεύθερου χρωματικού χαρακτήρα μ. 62-64, τα δύο πρώτα εκ των οποίων αλυσιδοποιούνται κατόπιν στα μ. 65-66. Εντός του τρίτου τμήματος, το οποίο χαρακτηρίζεται από τροποποιημένη ύφανση σε σχέση με το ομόλογό του πρώτο, τα μ. 67-68 μεταφέρουν τα μ. 56-57 στην υπερκείμενη τετάρτη, εξέλιξη που απαιτεί διόρθωση, με το μ. 69 να αναλαμβάνει αυτόν τον ρόλο, επαναλαμβάνοντας την μελωδία του μ. 56. Έπειτα, τα μ. 70-72 αντιστοιχούν στα μ. 58-60, όμως εν προκειμένω η θεματική εκτύλιξη συνεχίζεται, εκπληρώνοντας τις αναβεβλημένες προσδοκίες του πρώτου τμήματος: το μ. 73 ακολουθεί το πρότυπο του μ. 57, ενώ η μερική ρευστοποίηση του υλικού στο μ. 74 ολοκληρώνει την πλάγια περιοχή δίχως κάποια πτωτική δομή.

Η δεύτερη ενότητα αξιοποιεί το θεματικό υλικό της εισαγωγής προκειμένου να σχηματίσει ένα πρώτο, εξίσου εισαγωγικής λειτουργίας τμήμα στα μ. 75-84. Αρχικά, τα

με συνέπεια τον σχηματισμό μίας ευρύτερης δομικής αλληλουχίας ABAB (όπως άλλωστε παρατηρήσαμε και στη *Δεύτερη σονάτα*), ενώ, από την άλλη πλευρά, οι πολλαπλές εμφανίσεις του εισαγωγικού μοτίβου, άμεσες ή έμμεσες εντός του συνόλου των εννοτήτων της σονάτας, οδηγούν την Ντολίνσκαγια στην (μάλλον υπερβολική) διαπίστωση του εμπλουτισμού της παρούσας μορφής και με στοιχεία ρόντο!

²³ Βλ. τις παρατηρήσεις της Ντολίνσκαγια αναφορικά με τις μελωδικές, αρμονικές και υφολογικές ομοιότητες του παρόντος θέματος με το κύριο θέμα της *Τρίτης σονάτας* (ό.π., σ. 69).

μ. 75-78a ανακαλούν με μία μικρή περικοπή τα μ. 1-4, ενώ κατόπιν η ακολουθία αυτή επαναλαμβάνεται στα μ. 78b-81, αποκαθιστώντας το υλικό που αφαιρέθηκε προηγουμένως. Έπειτα δε από την επανάληψη της τελευταίας χειρονομίας στο μ. 82, τα μ. 83-84 ολοκληρώνουν το παρόν τμήμα υιοθετώντας το υλικό του μ. 62 της πλάγιας περιοχής. Το κυρίως σώμα της επεξεργασίας αφιερώνεται στην εξύφανση ενός fugato, ως θέμα του οποίου χρησιμοποιείται το συνοδευτικό υλικό του κυρίου θέματος, όπως το συναντήσαμε στα μ. 13-16. Έτσι, τα μ. 85-88 παρουσιάζουν το εν λόγω θέμα στην χαμηλότερη εκ των τεσσάρων φωνών, κινούμενα στην τονική περιοχή της ντο-δίεση-ελάσσοнос. Ακολουθεί η απάντηση στα μ. 89-92 στη δεσπόζουσα από την τρίτη φωνή, ενώ η επιστροφή του θέματος στην δεύτερη φωνή λαμβάνει χώρα στα μ. 94-97, με τη μεσολάβηση του συνδεδετικού μ. 93. Ακολουθεί ένα ακόμη συνδεδετικό τρίμετρο (μ. 98-100), πριν από την δεύτερη εμφάνιση της απάντησης στην υψηλότερη φωνή στα μ. 101-104. Ας σημειωθεί πως αμφότερες οι συνδεδετικές μονάδες αναφέρονται στο μοτιβικό υλικό της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, ενώ το ίδιο ισχύει και για το επεισόδιο που ακολουθεί: τα μ. 105-106 βασίζονται στο προαναφερόμενο μοτίβο, ενώ από την άλλη πλευρά τα αλυσιδωτά μ. 107-108 / 109-110 παραπέμπουν άμεσα στα μ. 31-33. Στη συνέχεια, έπειτα από μία μεταφορά του θέματος στη σι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 111-114 και μία νέα παραπομπή στο χαρακτηριστικό κύριο μοτίβο στα μ. 115-116, ακολουθούν αλληπάλληλες ανακλήσεις της κεφαλής του θέματος του fugato σε εναλλασσόμενα τονικά ύψη και ύφανση – η οποία γίνεται προσέτι περισσότερο πιανιστική – στα μ. 117-122, ενώ η παρούσα ακολουθία ολοκληρώνεται με το επιπρόσθετο μ. 123. Στη συνέχεια, ένα νέο τετράμετρο πρότυπο παρουσιάζεται στα μ. 124-127, συνιστάμενο σε αναφορές τόσο στο βασικό μοτίβο της μετάβασης (πρβλ. μ. 43) όσο και στο υλικό και στην υφή του fugato (βλ. μ. 124-125 και 126-127 αντίστοιχα). Ύστερα, το πρώτο σκέλος αυτού του τετραμέτρου αλυσιδοποιείται στα μ. 128-129 / 130-131, ενώ το δεύτερο προεκτείνεται στα μ. 132-134. Ένα ακόμη πρωτότυπο δίμετρο κατασκευάζεται κατόπιν στα μ. 135-136, παραπέμποντας εκ νέου στο υλικό της μετάβασης (πρβλ. μ. 44), και αλυσιδοποιείται στα μ. 137-138 με προέκταση στο μ. 139. Τα δύο μοτίβα της μετάβασης κυριαρχούν έπειτα στα αλυσιδωτά μ. 140 / 141 και 142 / 143, καθώς και στο πέρασμα των μ. 144-146. Συνολικά, τα μ. 124-146 δύνανται να θεωρηθούν ένα συνδεδετικό πέρασμα, το οποίο πλαισιώνει τον φουγκοειδή πυρήνα της επεξεργασίας από κοινού με το εισαγωγικό τμήμα που ορίσαμε ανωτέρω.

Πριν από την επανέκθεση, ο συνθέτης προβαίνει στην παράθεση ολόκληρης της εισαγωγής,²⁴ με τροποποιήσεις που αφορούν αποκλειστικά στην ύφανση (μ. 147-156). Εν συνεχεία, το κύριο θέμα επιστρέφει κατά το μεγαλύτερο μέρος του στα μ. 157-173a: περικόπτεται, εντούτοις, το μεγαλύτερο μέρος του εισαγωγικού του τμήματος (τα μ. 13-18) αλλά και το τελευταίο μέτρο του, με την εξέλιξη αυτή να επιτρέπει την τονική μεταφορά της μετάβασης, η οποία ωστόσο περικόπτεται σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό: τα μ. 173-179 αντιστοιχούν στα μ. 34-41, ενώ παραλείπεται το σύνολο των μ. 42-55. Το πέρασμα προς την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ολοκληρώνει, κατόπιν, το επιπρόσθετο μ. 180. Η πλάγια περιοχή, που επανεκτίθεται αναμενόμενα στην Ντο-μείζονα, διευρύνεται ελαφρά, μέσω της προσθήκης επιμέρους μέτρων· τούτο συμβαίνει, κατ' αρχάς, στο πρώτο τμήμα (μ. 181-186), όπου το τελευταίο μέτρο προστίθεται κατά το πρότυπο του μ. 72, ήτοι ακολουθώντας τη διαφοροποίηση του τρίτου τμήματος σε σχέση με το πρώτο εντός της ενότητας της έκθεσης. Το δεύτερο τμήμα (μ. 187-191), από την άλλη πλευρά, περιορίζεται κατά τι, μέσω της απαλοιφής του μ. 64, ενώ το τρίτο

²⁴ Βλ. τις παρατηρήσεις της Ντολίνσκαγια σχετικά με τις πολλαπλές εμφανίσεις της εισαγωγής στο παρόν μέρος, γεγονός που παρατηρείται άλλωστε και στις προηγούμενες σονάτες του Μιασκόφσκι (ό.π., σ. 73).

(μ. 192-202) ακολουθεί το πρότυπο διεύρυνσης του ομόλογού του πρώτου, καθώς προστίθενται σε αυτό τα εμβόλιμα μ. 195-196 αλλά και μία προέκταση στο μ. 202.

Ακολουθεί η coda, η οποία βασίζεται εξ ολοκλήρου στο – απαλειφθέν από την τρίτη ενότητα – υλικό του μεταβατικού τμήματος. Έτσι, τα μ. 203-205 παρουσιάζουν ένα πρότυπο που συνδυάζει μελωδικά στοιχεία των μ. 43-44 και 49-50, αλυσιδοποιείται δε κατόπιν στα μ. 206-208. Το ίδιο πρότυπο παραλλάσσεται ύστερα στο πλαίσιο των μ. 209-214a, ενώ ακολουθούν τα παράγωγα μ. 214b-215 και η παρηλλαγμένη αλυσιδωτή επανάληψή τους στα μ. 216-217. Το μοτιβικό υλικό της μετάβασης κυριαρχεί και στα πιο ελεύθερα περάσματα των μ. 218-219 και 220-224, ενώ τα μ. 225-228 ολοκληρώνουν το παρόν μέρος επεκτείνοντας έναν αμφίσημο αρμονικό σχηματισμό.

Το δεύτερο μέρος της *Τέταρτης σονάτας*, που είναι γραμμένο στη μι-ύφεση-ελάσσονα, συνιστά μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση μορφολογικής μίξης, καθώς συνδυάζει στοιχεία τόσο της τριμερούς μορφής παρατακτικού τύπου όσο και της μορφής θέματος και παραλλαγών. Ιδιαίτερα όσον αφορά την τελευταία οπτική, τούτη αποτελεί αδιαμφισβήτητη την οργανωτική αρχή της πρώτης ενότητας, το θέμα της οποίας εκτίθεται στα μ. 1-4 και 5-8, όπου η ολοκλήρωση των δύο ομοειδών φράσεων με (οιονεί) μισή και τέλεια πτώση, αντίστοιχα, επιβάλλει την ένταξή τους στο μικροδομικό πρότυπο της περιόδου. Ακολουθεί η πρώτη παραλλαγή, κατά την οποία η μοναδική τροποποίηση αφορά στον εμπλουτισμό της ύφανσης με κίνηση σε δέκατα έκτα στις συνοδευτικές φωνές (μ. 9-16), ενώ, σε αντίθεση με ό,τι θα περίμενε κανείς, η δεύτερη παραλλαγή (μ. 17-24) προβαίνει σε μία επιβράδυνση της ρυθμικής επιφάνειας, αντικαθιστώντας τα δέκατα έκτα με όγδοα. Επιπλέον, και σε αυτήν την περίπτωση, η δομική και μελωδική υπόσταση του θέματος διατηρούνται αυτούσιες. Η παρούσα ενότητα ολοκληρώνεται εν τέλει με ένα καταληκτικό πέρας που προβαίνει σε ρευστοποίηση της κεφαλής του θέματος, προεκτείνοντας παράλληλα την τονική (μ. 25-29).

Η δεύτερη ενότητα τοποθετείται στην ομώνυμη μείζονα: θα μπορούσε, ως εκ τούτου, να ιδωθεί ως ένα – τρόπον τινά – υποκατάστατο της συνήθους παραλλαγής στον αντίθετο τρόπο (εν προκειμένω, “maggiore”) που απαντά συχνότατα στο πλαίσιο μιας μορφής παραλλαγών. Η βασική θεματική μονάδα οργανώνεται ως φράση, αποτελούμενη από τα μ. 30-35 και 36-40, και εκτυλίσσεται επί τη βάσει μιας επέκτασης της νέας τονικής, αν και κατά την ολοκλήρωσή της η κίνηση της χαμηλότερης φωνής φαίνεται να υποδηλώνει εμμέσως μία στάση στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης. Ακολουθεί η παρηλλαγμένη επανάληψη του ανωτέρω χωρίου: τα μ. 41-46 υποβάλλουν τα ομόλογά τους μ. 30-35 σε επουσιώδεις αρμονικές τροποποιήσεις, αν και οι επεμβάσεις στο τελευταίο μέτρο επιδρούν δραστικά στην ακόλουθη επανάληψη των μ. 36-40: έπειτα λοιπόν από την παρηλλαγμένη επαναφορά των μ. 36-38 στα μ. 47-49, τα μ. 50-51 παρεκκλίνουν από το πρότυπό τους, επιτυγχάνοντας μία κατάληξη στη Μι-ύφεση-μείζονα με ατελή πτώση, η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται ύστερα στα μ. 52-53, ενώ τα μ. 54-56 εξυπηρετούν στην προέκταση της τονικής, κάνοντας παράλληλα μία αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο του θέματος της πρώτης ενότητας. Συμπερασματικά, μπορούμε να θεωρήσουμε πως η δεύτερη ενότητα οργανώθηκε ως μία μακροσκελής περιοδική δομή, ήτοι ως μία διεύρυνση του θεμελιώδους οργανωτικού προτύπου του θέματος του εν λόγω μέρους.

Στην τρίτη ενότητα, το αρχικό θέμα δεν επιστρέφει στην αρχική του μορφή, αλλά, απεναντίας, υποβάλλεται σε μία αναπτυξιακή διαδικασία, στο πλαίσιο ενός χωρίου (μ. 57-73) που αντικαθιστά τα μ. 1-8. Αρχικά, τα μ. 57-62 εξυφαίνουν ένα πρώτο, μιμητικής λογικής ανάπτυγμα, βασιζόμενα στα μοτίβα των μ. 1-2 και καταλήγοντας στη σι-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα αλυσιδωτό παράλλαγμα του εν λόγω προτύπου στα μ. 63-68, τα οποία οδηγούν στη λα-ύφεση-ελάσσονα. Η αναπτυξιακή διαδικασία συνεχίζεται

κατόπιν με μεγαλύτερη ελευθερία: ένα παράγωγο πρότυπο (μ. 69) αλυσιδιοποιείται (μ. 70) κι έπειτα παράγει με τη σειρά του την αλυσιδωτή διαδοχή των μ. 71-72 αλλά και το μ. 73, το οποίο οδηγεί στην επαναφορά της πρώτης παραλλαγής στα μ. 74-81. Η επαναφορά αυτή, ωστόσο, δεν είναι αυτούσια, καθώς διατηρεί μεν την κίνηση σε δέκατα έκτα, αλλά διαφοροποιεί επιμέρους συνοδευτικές φιγούρες στην πιανιστική γραφή. Το ίδιο ισχύει αναφορικά και με την επαναφορά της δεύτερης παραλλαγής στα μ. 82-89, ενώ τελικά τα μ. 90-100 επαναφέρουν και το καταληκτικό πέρασμα, το οποίο ωστόσο παραλλάσσεται και προεκτείνεται στην δεύτερη εμφάνισή του.

Το τρίτο μέρος της *Τέταρτης σονάτας* είναι γραμμένο στην Ντο-μείζονα και οργανώνεται ως ένα συμμετρικό ροντώ, υπό το σχήμα A B A' Γ A'' B' A''' με επιπρόσθετη coda. Στην πρώτη ενότητα, το εισαγωγικό πέρασμα των μ. 1-4 εισάγει την τονικότητα αναφοράς, φτάνοντας – μέσα από μία χρωματικού χαρακτήρα πορεία – στην συγχορδία της (αλλοιωμένης) δεσπόζουσας. Η πρώτη θεματική μονάδα παρουσιάζεται κατόπιν στα μ. 5-18, τα οποία συνιστούν μία ενιαία φράση που, ξεκινώντας από έναν φαινομενικά «λανθασμένο» τονικό σταθμό (βλ. το μ. 5, που παραπέμπει περισσότερο στη Φα-δίεση-μείζονα), εξυφαίνει το βασικό μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος του μέρους. Ακολουθεί μία αλυσιδωτή, παρηλλαγμένη επανάληψη της φράσης αυτής, η οποία εντούτοις δεν επιστρέφει ολόκληρη: τα μ. 19-27 μεταφέρουν τα μ. 5-13 στην υποκείμενη τετάρτη αυξημένη, διορθώνοντας έτσι το προαναφερόμενο τονικό σφάλμα, με την ακολουθία να ξεκινά εν προκειμένω από την συγχορδία της Ντο-μείζονος, ενώ ακολουθούν δύο παράγωγες δομικές μονάδες, στα μ. 28-31 και 32-36, με την πρώτη από αυτές να βασίζεται στην επέκταση της τονικής και τη δεύτερη να οδηγεί στη μι-ελάσσονα, όπου τοποθετείται το πρώτο επεισόδιο.²⁵

Η ενότητα Β οργανώνεται τριμερώς. Στο πρώτο τμήμα, τα μ. 37-40 εισάγουν μία νέα, τετράμετρη θεματική ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται αμέσως παρηλλαγμένη στα μ. 41-44, με προέκταση στα μ. 45-47. Η ακολουθία αυτή επαναλαμβάνεται έπειτα στα μ. 48-51 και 52-56, με την δεύτερη δομική μονάδα να προεκτείνεται εν προκειμένω κατά ένα μόνο μέτρο. Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα, όπου το συνοδευτικό μοτίβο του πρώτου τμήματος αναλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο. Έπειτα από τα εισαγωγικού χαρακτήρα μ. 57-58, που δηλώνουν την διάθεση επέκτασης της τονικής, παρουσιάζεται μία νέα θεματική μονάδα στα όμοια μ. 59 και 60, από τα οποία προκύπτει και το ακόλουθο δίμετρο (μ. 61-62) που προβαίνει σε ρευστοποίηση. Η ίδια ακολουθία επαναλαμβάνεται κατόπιν με περικοπή του εν λόγω διμέτρου στα μ. 63-65, ενώ και τα μ. 66-71 αποτελούν ένα διευρυμένο παράλλαγμα της, με κίνηση επί της σολ-δίεση-ελάσσονος. Το αρχικό τετράμετρο μετατρέπεται κατόπιν και πάλι σε τρίμετρο (κατά το πρότυπο των μ. 59-61) στα μ. 72-74, όπου συνεχίζει να επεκτείνεται η σολ-δίεση-ελάσσων. Έπεται το τρίτο τμήμα, το οποίο αρκείται στην παρηλλαγμένη επαναφορά των μ. 37-47 στα μ. 75-84, καίτοι στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν συναντούμε μία επαναφορά και της κεντρικής τονικότητας του επεισοδίου, καθώς ο συνθέτης επιλέγει να μεταφέρει το υλικό στη ντο-ελάσσονα, διευκολύνοντας έτσι και την μετέπειτα επαναφορά του κυρίου θέματος στην ομώνυμη τονική περιοχή της Ντο-μείζονος.

Πράγματι, η πρώτη επιστροφή του Α διαγράφει μία διαφορετική τονική τροχιά από την πρώτη του εμφάνιση, ξεκινώντας αυτή τη φορά απευθείας από την τονικότητα αναφοράς. Τα μ. 85-93 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 19-27, ενώ και τα μ. 94-96 μπορούν να θεωρηθούν ως ένα παράλλαγμα των μ. 28-31. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, η επανάληψη της βασικής φράσης λαμβάνει χώρα στο τονικό περιβάλλον της Ρε-

²⁵ Παραδόξως, η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 78) αντιλαμβάνεται δομικά το κύριο θέμα ως μία “διευρυμένη περίοδο”!

ύφεση-μείζονος. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 97-101 βασίζονται στα μ. 19-23, όμως από εδώ και ύστερα λαμβάνει χώρα μία ελεύθερη εξύφανση του υλικού στα μ. 102-108, τα οποία καταλήγουν στον αμφίσημο συγχորδιακό σχηματισμό των μ. 109-111. Με μία αντίστοιχα σκιάδη τονική πορεία, τα μ. 112-119 αναλαμβάνουν κατόπιν την σύνδεση με το δεύτερο επεισόδιο, χωρίς ωστόσο να προδίδουν την τονική του ταυτότητα.

Τελικά, το δεύτερο επεισόδιο τοποθετείται στην μι-ύφεση-ελάσσονα (καίτοι με στοιχεία που παραπέμπουν και στην ομώνυμή της μείζονα),²⁶ ήτοι σε μία αρκετά απομακρυσμένη περιοχή σε σχέση με την αρχική Ντο-μείζονα. Από θεματικής πλευράς, ωστόσο, η απομάκρυνση δεν είναι τόσο δραματική, καθώς η παρούσα ενότητα βασίζεται στο θεματικό υλικό του πλαγίου θέματος του εναρκτήριου μέρους! Αρχικά, στο πλαίσιο μιας επέκτασης της νέας τονικής, η εμφάνιση μίας νέας τετράμετρης ιδέας (στα μ. 120-123), η άμεση παρηλλαγμένη επανάληψή της (στα μ. 124-127) και η ακόλουθη διαδικασία ανάπτυξης και ρευστοποίησης του υλικού αυτού (στα μ. 128-135) φαίνεται να στοιχειοθετούν μία συμπαγή, προτασιακή δομή (η οποία μάλιστα αντιστοιχεί μελωδικά στα μ. 56-59 του πρώτου μέρους). Έπειτα, ωστόσο, η βασική ιδέα επιστρέφει κατ' αρχάς στα μ. 136-139, σαν να επρόκειτο για την επόμενη φράση μίας ευρύτερης περιόδου, ενώ από τούδε και στο εξής η κατάσταση αλλάζει άρδην, εφόσον μεταφερόμαστε απροσδόκητα στην – εξαιρετικά μακρινή – Μι-μείζονα / ελάσσονα. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 140-155 επαναλαμβάνουν την ανωτέρω προτασιακή δομή, προσθέτοντας επιπλέον συνεχή μίμηση εν είδει κανόνα. Έπειτα, ξεκινά μία διαδικασία διάλυσης: τα μ. 156-159 ανακαλούν και πάλι τη βασική ιδέα, διακόπτοντας την ολοκλήρωσή της με ορισμένες βίαιες φιγούρες, ενώ στα μ. 160-162 / 163-165 το ίδιο θεματικό στοιχείο θρυμματίζεται επί τη βάση της φα-ελάσσονος, με την ίδια ακολουθία να αλυσιδοποιείται κατόπιν και στη φα-δίεση-ελάσσονα στα μ. 166-168 / 169-171.

Ακολουθεί η δεύτερη επιστροφή του κυρίου θέματος, κατά την οποία το εναρκτήριο δίμετρο αντικαθίσταται από τα μ. 172-176, τα οποία ακολουθούν μία ελεύθερη πορεία, έχοντας ως στόχο την επαναπροσέγγιση της Ντο-μείζονος. Έπειτα, τα μ. 177-182 αποτελούν ένα παράλλαγμα των μ. 5-13, ενώ και τα μ. 183-187 ακολουθούν τα μ. 14-18, διαμεσολαβημένα από τα μ. 28-36. Κατά την συνήθη, δεύτερη εμφάνισή του, το βασικό θεματικό υλικό ξεκινά τώρα από τη Φα-δίεση-μείζονα, με τα μ. 188-201 να ακολουθούν πιστά τα μ. 5-18 και τα μ. 202-207 να προκύπτουν από τη συρρίκνωση του περάσματος των μ. 28-36 (συγκεκριμένα, παραλείπονται τα μ. 29-32, ενώ, από την άλλη πλευρά, προστίθεται το μ. 207).

Στην επιστροφή του πρώτου επεισοδίου (B'), η τονικότητα αναφοράς είναι η λα-ελάσσων, ενώ επιπλέον λαμβάνουν χώραν ορισμένες δομικές τροποποιήσεις. Τούτες δεν αφορούν, κατ' αρχάς, το πρώτο τμήμα, το οποίο επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 208-227. Από το δεύτερο τμήμα, αντιθέτως, ο συνθέτης επιλέγει, κατά πρώτον, να απομακρύνει το εισαγωγικό δίμετρο, με τα μ. 228-231 να εισάγουν άμεσα την ιδέα που συναντήσαμε αρχικά στα μ. 59-62· επιπλέον, ενώ και τα μ. 232-234 αντιστοιχούν δομικά στα μ. 63-65, στη συνέχεια διαπιστώνεται μία παρέκκλιση από την αναμενόμενη εξέλιξη, καθ' ότι έπονται δύο ομοειδείς εμφανίσεις του βασικού τετραμέτρου στα μ. 235-238 / 239-242. Κατ' αναλογία με την αρχική εμφάνιση αυτού του επεισοδίου (B), το τρίτο τμήμα μεταφέρεται στην υποκείμενη μεγάλη τρίτη σε σχέση με το πρώτο, γεγονός που σημαίνει πως βρισκόμαστε πλέον στη φα-ελάσσονα. Κατά τα λοιπά, όμως, το τρίτο τμήμα (μ. 243-252) ταυτίζεται δομικά με τα ομόλογα μ. 75-84.

²⁶ Όπως παρατηρεί η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 78), η Μι-ύφεση-μείζων συνιστά το κοινό στοιχείο όλων των “λυρικών” εκφάνσεων στο υπό εξέταση έργο, καθώς χρησιμοποιείται ως τονικό κέντρο του πλαγίου θέματος του εναρκτήριου μέρους, ως η τονικότητα αναφοράς του δεύτερου μέρους, αλλά και – στην παρούσα περίπτωση – του δεύτερου επεισοδίου του τελικού μέρους.

Έπεται η ύστατη επαναφορά του Α, το οποίο, όπως και κατά την πρώτη επαναφορά του, ξεκινά από τη Ντο-μείζονα. Τα μ. 253-264 ταυτίζονται, προσέτι, από δομική έποψη με τα μ. 85-96 του Α', αν και στη συνέχεια ο τονικός σταθμός που επιλέγεται είναι αυτός της Φα-δίεση-μείζονος, σε αντίθεση με την Ρε-ύφεση-μείζονα των μέτρων 97 κ.εξ. Μολοντούτο, τα μ. 265-276 ταυτίζονται δομικά με τα μ. 97-108, παρά το γεγονός πως τα μ. 270-276 αποτελούν ένα παράλλαγμα των μ. 102-108, ενώ και τα μ. 277-282 αντιστοιχούν στα μ. 109-114, αν και τα ακόλουθα μ. 115-119 παραλείπονται στην συγκεκριμένη περίπτωση.

Ακολουθεί η coda, η οποία διατηρεί αρχικά τον ισοκράτη στην δεσπόζουσα όπου σταμάτησε το Α'', ενώ από θεματικής πλευράς ανατρέχει στο μεσαίο τμήμα του πρώτου επεισοδίου: τα μ. 283-286 και 287-291 εισάγουν ένα εννιάμετρο πρότυπο που συνίσταται σε μία ανάκληση του τετράμετρου μορφώματος των μ. 59-62 σε συνδυασμό με ένα παράγωγο πεντάμετρο: το πρότυπο αυτό αλυσιδοποιείται έπειτα περικεκομμένο στα μ. 292-298 (απαλείφονται τα μ. 285 και 288), δίχως όμως να διαταραχθεί ο ισοκράτης στη δεσπόζουσα. Σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, το τελευταίο δίμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 299-300 και τεμαχίζεται με τη σειρά του, παράγοντας τα αλυσιδωτά μ. 301 και 302. Στο ίδιο πρότυπο βασίζονται και τα μ. 303-304, ενώ το πέρασμα των μ. 305-307 οδηγεί σε μία επιστροφή (την πρώτη, για την ακρίβεια) του εισαγωγικού τετραμέτρου των μ. 1-4 στα μ. 308-311. Τούτη η επιστροφή έχει ως αναμενόμενη απόρροια μία αναδρομή στο κύριο θέμα, με τα παρόμοια πεντάμετρα 312-316 / 317-321 να προκύπτουν από τροποποίηση των μ. 5-9, αν και πλέον κινούνται στην τονικότητα αναφοράς. Στη συνέχεια, ωστόσο, το υλικό του Β ανακάμπτει, καθώς τα μ. 322-325 ανακαλούν το χαρακτηριστικό τετράμετρο του δεύτερου τμήματός του, εν προκειμένω στην περιοχή της Ντο-μείζονος, η οποία προεκτείνεται ύστερα και στο παράγωγο πέρασμα των μ. 326-335, που συνιστά προϊόν ρευστοποίησης του προαναφερόμενου μοτιβικού υλικού. Παρ' όλα αυτά, το ακόλουθο πέρασμα των μ. 336-343, που παραπέμπει στα μ. 109-114, μεταφέρει απροσδόκητα την έμφαση στη ναπολιτάνικη II και σε μία αλλοιωμένη εκδοχή της, από την οποία οδηγούμαστε, με μία ασυνήθιστη αρμονική ακολουθία, στην καταληκτική επικύρωση της τονικής (στα μ. 344-348), ενώ το μελωδικό στόλισμα του μ. 346 αποτελεί μία υπόρρητη κυκλική αναφορά στην αρχή του εναρκτήριου μέρους του έργου (πρβλ. το μ. 1 του *Allegro moderato, irato*).²⁷

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας αρ. 5*, που είναι γραμμένο στη Σι-μείζονα, βασίζεται (τυπικά) στο οργανωτικό πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας. Ωστόσο, μία ιδιόμορφη περίπτωση συνιστά εδώ το ζεύγος κυρίου θέματος και μεταβατικού τμήματος, καθώς ο συνθέτης χρησιμοποιεί εν προκειμένω μία λιγότερο συνήθη δομική λογική: το κύριο θέμα συνίσταται στο σκέλος της παρουσίασης μίας προτασιακής δομής, η συνέχιση της οποίας παρεκκλίνει τονικά, προσεγγίζοντας την δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης και λειτουργώντας, ως εκ τούτου, ως μετάβαση.²⁸ Πιο αναλυτικά, το κύριο θέμα συνίσταται σε μία πεντάμετρη, συμπαγή βασική ιδέα (μ. 1-5), η οποία στηρίζεται σε ισοκράτη επί της τονικής, και στο ακόλουθο παράλλαγμα της που παρουσιάζεται στα μ. 6-10. Ακολουθεί η συνέχιση – ήτοι το μεταβατικό τμήμα – η οποία προβαίνει σε μια τυπική διαδικασία αποσπασματοποίησης, παρουσιάζοντας αρχικά τα παράγωγα ομοειδή δίμετρα 11-12 / 13-14, τα οποία κατόπιν επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα

²⁷ Σε αντίθεση με τη δική μας οπτική, η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 77) αντιμετωπίζει το παρόν μέρος ως μία περίπτωση ρόντο-σονάτας, πιθανότατα αγνοώντας πλήρως την τονική παράμετρο, αφού, όπως διαπιστώσαμε, το πρώτο επεισόδιο δεν επιστρέφει στην κύρια τονικότητα.

²⁸ Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 105-106.

αρμονικά στα μ. 15-16. Η διαδικασία ανάπτυξης του υλικού συνεχίζεται με ρευστοποίηση στα μ. 17-18 και ολοκληρώνεται εν τέλει με τα μ. 19-20, τα οποία φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος, εν είδει μισής πτώσης σε αυτήν την τονικότητα.²⁹ Η πλάγια περιοχή τοποθετείται στην προαναφερόμενη τονική περιοχή, δηλαδή σε αυτή της δεσπόζουσας, και οργανώνεται ως μία εκτενής περίοδος, αποτελούμενη από δύο φράσεις με προτασιακά χαρακτηριστικά: στην ηγούμενη φράση, έπειτα από την εμφάνιση μίας νέας θεματικής ιδέας (μ. 21-22) και την άμεση επανάληψή της (μ. 23-24), ακολουθούν τέσσερα παρεμφερή μέτρα, τα οποία ανακαλούν ένα παρεστιγμένο μοτίβο που συναντήσαμε νωρίτερα τόσο στο κύριο θέμα όσο και στη μετάβαση (βλ. ενδεικτικά τα μ. 6 και 19 αντίστοιχα), και οδηγούν στην συγχορδία της δεσπόζουσας με την λογική μιας μισής πτώσης στην δευτερεύουσα τονικότητα: κατόπιν, στην δεύτερη φράση, η βασική ιδέα και η επανάληψή της επιστρέφουν δίχως αλλαγές στα μ. 29-30 / 31-32, έπειτα όμως ακολουθεί ένα νέο τετράμετρο (πρβλ. τα μ. 33-34 με το μ. 20), το οποίο οδηγεί στην καθοριστική επικύρωση της τονικής με τέλεια πτώση (στα μ. 37bis-38bis / 37).

Η επεξεργασία παραμένει αρχικά στην Φα-δίεση-μείζονα, προβαίνοντας σε μία ανάκληση της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στα μ. 38-41 (που αντιστοιχούν στα μ. 1-4), ενώ η ακολουθία αυτή αλυσιδοποιείται κατόπιν στη Ρε-μείζονα στα μ. 42-46. Έπειτα, μεταφερόμαστε στη ντο-ελάσσονα, όπου, βάσει του χαρακτηριστικού παρεστιγμένου μοτίβου που εντοπίσαμε και ανωτέρω, ο συνθέτης κατασκευάζει ένα ζεύγος παρεμφερών διμέτρων (μ. 47-48 / 49-50), ενώ τα μ. 51-53 προκύπτουν από επιμήκυνση των μ. 11-12 της μετάβασης. Στη συνέχεια, τα μ. 54-61 παρουσιάζουν ένα αλυσιδωτό παράλλαγμα του προηγούμενου χωρίου στη Σολ-μείζονα, με την μόνη δομική διαφοροποίηση να αφορά στην προσθήκη του εμβόλιμου μ. 56, καθώς η τροποποίηση αυτή επιτρέπει την προσέγγιση της Μι- αντί της Ρε-μείζονος (κατ' αναλογία με το πρότυπο χωρίο, που κινήθηκε από την ντο-ελάσσονα προς την Σολ-μείζονα). Ακολουθεί, με αφετηρία από την Μι-μείζονα, μία διεξοδική αναφορά και στο πλάγιο θέμα: τα μ. 62-67 παραθέτουν με παρηλλαγμένη ύφανση τα μ. 29-34 της δεύτερης φράσης του, ενώ το τελευταίο δίμετρο αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 68-69, επιτρέποντας την προσέγγιση της σολ-δίεση-ελάσσονος, στην οποία επαναλαμβάνεται κατόπιν αλυσιδωτά το προηγηθέν χωρίο: για την ακρίβεια, τα μ. 70-75 αντιστοιχούν στα μ. 62-67, ενώ στη συνέχεια τα μ. 76-81, που είναι παράγωγα του τελευταίου διμέτρου, λειτουργούν ως ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 82-91, ενώ το ίδιο ισχύει και για τη μετάβαση, τουλάχιστον αναφορικά με τα μ. 92-97, που είναι ομόλογα των μ. 11-16. Απεναντίας, το τελευταίο τετράμετρο (μ. 98-101: πρβλ. τα μ. 17-20) τροποποιείται, ούτως ώστε να οδηγήσει εκ νέου στην επιθυμητή τονικότητα της Σι-μείζονος, όπου αναμένουμε την επανέκθεση του πλαγίου θέματος. Πράγματι, τούτο επιστρέφει στην τονικότητα αναφοράς, με την ηγούμενη φράση του να αντιστοιχεί απολύτως στην πρώτη ενότητα (μ. 102-109), εν αντιθέσει με τη δεύτερη φράση (μ. 110-120a) που διευρύνεται, καθώς προστίθενται τα εμβόλιμα μ. 117-118, που επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένη την ακολουθία των μ. 114-115. Έπειτα δε από την αξιοσημείωτη αποδυνάμωση της πτωτικής επικύρωσης της κύριας τονικότητας (σε σύγκριση με την πρώτη ενότητα), το πέρασμα των μ. 120-124, που αντικαθιστά τα μ. 37bis-38bis ή 37, προβαίνει σε μία επέκταση της Σι-μείζονος, η οποία εν τέλει εδραιώνεται πτωτικά μέσω των επιπρόσθετων σχημάτων των μ. 125-132, που βασίζονται θεματικά στην βασική

²⁹ Σε αντίθεση με τη δική μας οπτική, η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 97) διατείνεται πως στην έκθεση δεν εμπεριέχεται διακριτό μεταβατικό τμήμα, οριοθετώντας (όπως αφήνεται να εννοηθεί) το κύριο θέμα στα μ. 1-20.

πλάγια ιδέα. Συνεπώς, η προαναφερόμενη αναβολή της πτωτικής κατάληξης στην κύρια τονικότητα αποκαθίσταται στο τελευταίο, επιπρόσθετο πέρασμα, το οποίο εντούτοις δεν θα ήταν δόκιμο να θεωρηθεί ως μία διακριτή coda, λόγω τόσο της συντομίας και του καθαρά πτωτικού του χαρακτήρα, όσο και της απόλυτης θεματικής του εξάρτησης από την πλάγια περιοχή.

Το αργό δεύτερο μέρος της *Πέμπτης σονάτας* είναι γραμμένο στη ντο-δίεση-ελάσσονα και οργανώνεται ως τριμερής μορφή παρατακτικού τύπου. Η πρώτη ενότητα δεν βασίζεται σε κάποιο δεδομένο μικροδομικό πρότυπο, συνιστώντας επί της ουσίας μία ελεύθερη εκτύλιξη και παράθεση ιδεών. Μία πρώτη θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα ομοειδή μ. 1-2 / 3-4 και βασίζεται στην επέκταση μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης (η οποία τελικά μετατρέπεται σε ii^{o7}). Ακολουθούν δύο νέα, αλυσιδωτής λογικής τρίμετρα (μ. 5-7 / 8-10), ενώ έπειτα μία ευρύτερη μελωδική οντότητα (μ. 11-15) δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην υποδεσπόζουσα, σταματώντας εν τέλει στην ii^{o7}. Τα αλυσιδωτά μ. 16-17 / 18-19, από την άλλη πλευρά, βασίζονται στην απομόνωση και παραλλαγή των μ. 6-7 και 9-10, ενώ τα μ. 20-22 συνεχίζουν εν προκειμένω την μελωδική εξέλιξη και καταλήγουν σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, με τρόπο που παραπέμπει σε μία ευρύτερη προτασιακή φράση (ήτοι με σκέλη παρουσίασης και συνέχισης τα μ. 16-19 και 20-22 αντίστοιχα). Ακολουθεί ένα τετράμετρο (μ. 23-26) που ακούγεται σαν «απόηχος» της τελευταίας φράσης, σταματώντας και πάλι στην συγχορδίας της (αλλοιωμένης) δεσπόζουσας. Αξιοσημείωτη εντός της παρούσας ενότητας είναι η απουσία μίας άμεσης αναφοράς στην τονική, η οποία γίνεται αντιληπτή μόνον εμμέσως.

Η ευρύτερη δεύτερη ενότητα τοποθετείται στην τονικότητα της VI, τη Λα-μείζονα, και ξεκινά με μία συμπαγή, οκτάμετρη φραστική δομή (μ. 27-34) που αξιοποιεί μοτιβικά στοιχεία της πρώτης ενότητας (πρβλ. μ. 27-28 με 6-7) για να προβεί σε μια ελεύθερη μελωδική εκτύλιξη και να καταλήξει σε μία μισή πτώση στη νέα τονικότητα. Ακολουθεί μία παρηλλαγμένη, διευρυμένη επανάληψη της εν λόγω φράσης: τα μ. 35-38 τροποποιούν την ύφανση των μ. 27-30, όμως στη συνέχεια η εξέλιξη είναι ιδιαίτερα ελεύθερη, με το υλικό να αναπτύσσεται στο πλαίσιο των μ. 39-44, των οιονεί αλυσιδωτών μ. 45 / 46 / 47 και των ομοειδών μ. 48 και 49. Οι όποιες ελπίδες για την ολοκλήρωση του παρόντος χωρίου με μία τέλεια πτώση και τον συνεπακόλουθο σχηματισμό μίας συνολικής περιοδικής δομής ματαιώνονται, από την άλλη πλευρά, με το τελευταίο μέτρο να επιδιώκει την σύνδεση με μία νέα επανάληψη της αρχικής φράσης. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να θεωρήσουμε πως ξεκινά το δεύτερο σκέλος της δεύτερης ενότητας, το οποίο ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τη διάρθρωση του πρώτου. Ως εκ τούτου, τα μ. 50-57 επαναφέρουν δομικά αυτούσια την αρχική οκτάμετρη φράση, ενώ ακολούθως τα μ. 58-70 προβαίνουν σε μία διαδικασία ανάπτυξης κατά το πρότυπο των μ. 35-49. Πιο αναλυτικά, τα μ. 58-61 επαναφέρουν το πρώτο τετράμετρο της φράσης, ενώ ύστερα το νέο δίμετρο 62-63 συνεχίζει την μελωδική πλοκή και οδηγεί στην κορύφωση των παράγωγων και παρεμφερών μεταξύ τους μ. 64-67, τα οποία καθοδηγούνται από την κάθοδο του μπάσσου. Η καθοδική πορεία συνεχίζεται και επιταχύνεται, εν τέλει, στο πέρασμα των μ. 68-70, το οποίο προκύπτει από ρευστοποίηση και λειτουργεί, προσέτι, συνδεδετικά προς την τρίτη ενότητα, καθώς προσεγγίζει την φα-δίεση-ελάσσονα μέσω της δεσπόζουσας της.³⁰

³⁰ Σύμφωνα με την οπτική της Ντολίνσκαγια, η παρούσα ενότητα δομείται βάσει της λογικής των παραλλαγών: το βασικό οκτάμετρο θέμα (μ. 27-34) ακολουθείται από τρεις παραλλαγές *ύφανσης*, όπως τις αποκαλεί χαρακτηριστικά, στα μ. 35-49, 50-57 και 58-63 (η οριοθέτηση γίνεται κατά προσέγγιση, καθώς η Ντολίνσκαγια αναφέρει τους αριθμούς μέτρων επί τη βάση της σελιδοποίησης μίας συγκεκριμένης έκδοσης του παρόντος έργου).

Η τρίτη ενότητα αναδομείται πλήρως σε σχέση με την πρώτη, καθώς ο συνθέτης μετακινεί τα επιμέρους δομικά στοιχεία στο πλαίσιο μιας ελεύθερης ανασύνθεσής τους. Κατ' αρχάς, ξεκινάμε πλέον με τα μ. 16-19 στα μ. 71-74, ενώ έπεται, στα μ. 75-79, η ακολουθία των μ. 11-15. Το παράγωγο πέρασμα των μ. 80-81 οδηγεί, ύστερα, σε ένα παράλλαγμα των μ. 6-7 και 8-10 (παραλείπεται το μ. 5) στα μ. 82-83 και 84-86, τα οποία εντούτοις εμπεριέχουν την πρώτη σαφή ήχηση της τονικής του μέρους! Τούτη οδηγείται, εν τέλει, και στην (οιονεί) πτωτική της επικύρωση, μέσω του περάσματος των μ. 87-93, ενώ προεκτείνεται καταληκτικά και στα μ. 94-98. Συνεπώς, η τρίτη ενότητα επιλύει την τονική διστακτικότητα της πρώτης, επιτρέποντας για πρώτη φορά την ανάδυση στο προσκήνιο της τονικής, η οποία μέχρι τούδε είχε γίνει αντιληπτή μόνον σε ένα βαθύτερο επίπεδο.

Το τρίτο μέρος στρέφεται προς την – φαινομενικά – εξαιρετικά απομακρυσμένη Λα-ύφεση-μείζονα³¹ πρόκειται, στην πραγματικότητα, για την (εναρμονίως προσεγγιζόμενη) Σολ-δίεση-μείζονα, δηλαδή την ομώνυμη της σχετικής της αρχικής Σι-μείζονος. Το μορφολογικό πρότυπο που ακολουθείται είναι αυτό του scherzo με trio. Στην ενότητα του scherzo, που διαρθρώνεται τριμερώς, το πρώτο τμήμα συνίσταται σε δύο παρεμφερείς φράσεις με προτασιακή λογική. Η πρώτη εκτείνεται στα μ. 1-5a και καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής, τη φα-ελάσσονα, ενώ η δεύτερη, ακολουθώντας την ίδια ακριβώς πορεία από δομικής πλευράς, αλλά δίνοντας αρχικά έμφαση στην φα-ελάσσονα, ολοκληρώνεται στην τονικότητα αναφοράς (μ. 5b-9a). Η πτωτική δομή των δύο φράσεων δεν μας επιτρέπει, όπως αντιλαμβάνεται κανείς, να τις θεωρήσουμε ως συνιστώσες μίας ευρύτερης περιόδου. Ακολουθεί η άμεση, καταγεγραμμένη επανάληψη του τμήματος αυτού στα μ. 9b-17a. Το δεύτερο τμήμα δίνει αρχικά έμφαση στον ελάσσονα τρόπο, καθώς η νέα, αντιθετική ιδέα των μ. 17b-19a, που επαναλαμβάνεται με μία επουσιώδη αλλαγή στα μ. 19b-21a, επεκτείνει την ρε-ύφεση-ελάσσονα (δηλαδή την υποδεσπόζουσα της ομώνυμης ελάσσονος). Ακολουθούν τα παράγωγα και όμοια μεταξύ τους μ. 21b-22a / 22b-23a, όπου φαίνεται να προσεγγίζεται προσωρινά η Ρε-μείζων μέσω της δεσπόζουσάς της, ενώ αντιθέτως η παράγωγη επαναλαμβανόμενη δομική μονάδα των μ. 23b-24 / 25-26a (όπου, επιπλέον, παραμορφώνεται πρόσκαιρα η μετρική δομή) οδηγεί πίσω στην Λα-ύφεση-μείζονα. Ακολουθεί το τρίτο τμήμα, το οποίο, σε αντίθεση με το ομόλογό του πρώτο, αρκείται σε μία μόνον φράση, η οποία καταλήγει στην τονικότητα αναφοράς με τέλεια πτώση (μ. 26b-30).

Η ενότητα του trio δεν ακολουθεί, όπως θα περίμενε κανείς, τις προδιαγραφές κάποιας τριμερούς ή διμερούς μορφής μενουέτου, όπως διαπιστώσαμε στο scherzo, αλλά αντιθέτως μία εντελώς *sui generis* οργανωτική αρχή, που βασίζεται στη λογική του *fugato* αντί, ωστόσο, για μία αυστηρά πολυφωνική γραφή, ο συνθέτης επινοεί μία νέα διαρθρωτική αρχή, η οποία, παρ' όλο που βασίζεται στην εναλλαγή θέματος και απάντησης, αποφεύγει την κλασικού τύπου πολυφωνική γραφή της φούγκας: το trio, οργανωνόμενο εν πολλοίς ως μία έκθεση φούγκας, αποφεύγει, επί της ουσίας, την προοδευτική ενίσχυση της υφής μέσω της σταδιακής εισόδου των φωνών και χρησιμοποιεί για την επίτευξη του ίδιου στόχου-εντύπωσης την βαθμιαία πύκνωση της πιανιστικής γραφής. Συνεπώς, η φουγκοειδής συνθετική λογική διαμεσολαβείται στην συγκεκριμένη περίπτωση από την υφολογική ποικιλία που παρέχει η σύνθεση για το πιάνο. Από τονικής πλευράς, μεταφερόμαστε στην ντο-δίεση-ελάσσονα, στην εναρμόνια της οποίας είχε δοθεί – ως επισημάνουμε – κάποια έμφαση εντός του scherzo. Το θέμα του *fugato* παρουσιάζεται λοιπόν στα μ. 31-32,³¹ ενώ η απάντηση στην δεσπόζουσα

³¹ Η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 104) παρατηρεί τις μοτιβικές ομοιότητες του παρόντος θεματικού στοιχείου με το θέμα της φούγκας στην *Πρώτη σονάτα για πιάνο* του συνθέτη, η οποία άλλωστε συνετέθη κατά την ίδια περίοδο με το παρόν έργο (στην πρώτη του εκδοχή).

ακολουθεί στα μ. 33-34. Έπειτα από το συνδετικό μ. 35, το θέμα επιστρέφει στην τονική στα μ. 36-37, ενώ ακολουθεί η δεύτερη εμφάνιση της απάντησης στα μ. 38-39. Κατά τη διάρκεια όλου του ανωτέρω αποσπάσματος, χαρακτηριστική είναι η προαναφερόμενη προϊούσα πύκνωση της ύφανσης με τη χρήση αποκλειστικά πιανιστικών μέσων (κυρίως παράλληλων οκτάβων και εκτών). Έπειτα από την αλυσιδωτή ακολουθία του συνδετικού περάσματος των μ. 40-41, το θέμα επιστρέφει για δεύτερη φορά στην τονική, εν προκειμένω με την πλέον πυκνή ύφανση (μ. 42-43), ενώ έπεται το παράγωγο, καθοδικής κίνησης πέραςμα των μ. 44-47. Τούτο οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της τονικής, επί τη βάση του οποίου το θέμα ηχεί για ύστατη φορά (στα μ. 48-49), ενώ τα μ. 50-51α λειτουργούν συνδετικά προς την επικείμενη επιστροφή του scherzo.

Στην επαναφορά του scherzo, το πρώτο τμήμα στερείται την καταγεγραμμένη επανάληψή του, ενώ επιπλέον υφίσταται μία ενδιαφέρουσα αρμονική τροποποίηση, καθώς η πρώτη φράση του (μ. 51b-55a) καταλήγει στην μακρινή Φα-ύφεση-μείζονα! Από αυτήν ξεκινά έπειτα και η δεύτερη φράση, προσεγγίζοντας εν τέλει την αρχική τονικότητα (μ. 55b-59a). Το δεύτερο τμήμα επανέρχεται, αντιθέτως, αυτούσιο στα μ. 59b-68a, ενώ το τρίτο υποβάλλεται σε συμπύκνωση, περιοριζόμενο πλέον σε τρία μέτρα (μ. 68b-71a).

Ακολουθεί η coda, η οποία βασίζεται στην ανάπτυξη του υλικού του scherzo. Έπειτα από τις παράγωγες αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 71b-72a / 72b-73a / 73b-74a, σχηματίζεται μία ακόμη αλυσιδωτή ακολουθία στα μ. 74b-77a με κατάληξη στην συγχορδία της τονικής, που επαναλαμβάνεται χάριν έμφασης στα μ. 77b-78a. Στη συνέχεια, οι παρεμφερείς μονάδες των μ. 78b-79 / 80-81a αντλούνται άμεσα από τα μ. 23b-24 (ήτοι από το δεύτερο τμήμα του scherzo), ενώ μία τρίτη, παρηλλαγμένη μονάδα φέρνει εις πέρας την καταληκτική επικύρωση της τονικής (μ. 81b-83).

Το τελικό μέρος του εξεταζόμενου έργου βασίζεται, όπως και το εναρκτήριο μέρος, στο πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας, ενώ από τονικής πλευράς μεταφέρεται, κατά ασυνήθιστο τρόπο, στην ομώνυμη ελάσσονα της αρχικής τονικότητας, δηλαδή στη σι-ελάσσονα. Το κύριο θέμα ξεκινά με ένα σύντομο εισαγωγικό πέραςμα, στο οποίο μία χειρονομία που βασίζεται στην ακολουθία $vii^{\circ} - i$ πρώτα επαναλαμβάνεται αυτούσια κι έπειτα πυκνώνει εμφαντικά τις εμφανίσεις της. Το κυρίως σώμα του θέματος δομείται ως προτασιακή φράση, η βασική ιδέα της οποίας παρουσιάζεται στα μ. 3-6, ενώ το παράλλαγμα ακολουθεί αλυσιδωτά στα μ. 7-10, με τα μ. 11-12 να το επιμηκύνουν βάσει μιας διαδικασίας αποσπασματοποίησης. Έπειτα, εντός της συνέχισης, τα αλυσιδωτά μ. 13-14 / 15-16 αποσπών το πρώτο ήμισυ της ανωτέρω ιδέας, ενώ τα ελεύθερα δεξιοτεχνικά περάσματα των μ. 17-18 και 19-22a οδηγούν σε μία τέλεια πτώση, η επενέργεια της οποίας αποδυναμώνεται, εντούτοις, αισθητά εξαιτίας της εκκίνησης του μεταβατικού τμήματος με έκθλιψη. Το εν λόγω τμήμα είναι εξαιρετικά σύντομο, αφού εκτείνεται μόλις σε τέσσερα μέτρα: τα ομοειδή μ. 22-24 εισάγουν ένα νέο μοτίβο, το οποίο ρευστοποιείται κατόπιν στο μ. 25, ενώ παράλληλα προσεγγίζεται η τονικότητα της σχετικής μείζονος. Ως εκ τούτου, το πλάγιο θέμα τοποθετείται στην Ρε-μείζονα και οργανώνεται ως μία εκτενής περίοδος, η πρώτη φράση της οποίας συνίσταται σε ένα τετράμετρο και ένα παρεμφερές εξάμετρο (μ. 26-29 και 30-35).³² Η δεύτερη εκ των δύο αυτών μονάδων φτάνει μέχρι τη συγχορδία της δεσπόζουσας, εν είδει μισής πτώσης.

³² Σύμφωνα με την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 106), το εν λόγω θέμα ομοιάζει ιδιαίτερα με το θέμα της *Πρώτης σονάτας για βιολοντσέλο και πιάνο* του συνθέτη, ενώ η ίδια παρατηρεί προσέτι πως τα δύο έργα μοιράζονται και την ίδια τονικότητα. Από την άλλη πλευρά, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Κάρκλινς (ό.π., σ. 40), ο οποίος διατείνεται πως το παρόν θέμα δύναται να θεωρηθεί ως ένα από τα πλέον γλαφυρά δείγματα της επιρροής της ρωσικής λαϊκής μουσικής στο έργο του Μιασκόφσκι.

Στην δεύτερη φράση (μ. 36-46a), το μόνο που τροποποιείται είναι η ύφανση, αλλά και (φυσικά) η κατάληξη, με την επιθυμητή, καθοριστική τέλεια πτώση στη Ρε-μείζονα να αποπερατώνει την πλάγια περιοχή. Ακολουθεί το καταληκτικό τμήμα, το οποίο βασίζεται στο σκέλος της παρουσίας του κυρίου θέματος: τα μ. 46-49 μεταφέρουν την βασική ιδέα στην δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης· από την άλλη πλευρά, τα μ. 50-58 επαναφέρουν στο προσκήνιο την αρχική σι-ελάσσονα, ενώ στηρίζονται στο παράλλαγμα της βασικής ιδέας, προσθέτοντας εντούτοις τρία ακόμη μέτρα (μ. 56-58) που θέτουν ως στόχο τους μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς του μέρους, λειτουργώντας, συνεπώς, ως ένα πέρασμα με συνδετικό ρόλο.

Αντί όμως της προαναφερόμενης πτωτικής κατάληξης, έπεται η έναρξη της ενότητας της επεξεργασίας, η οποία ξεκινά από την Σολ-μείζονα, με μια αρμονική ακολουθία που ομοιάζει με απατηλή πτώση. Περαιτέρω, η δεύτερη ενότητα εισάγει ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, βάσει του οποίου δομούνται τα όμοια μ. 59 / 60 και το μ. 61. Το συνολικό αυτό τρίμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν αλυσιδωτά στα μ. 62-64 στην Σι-ύφεση-μείζονα. Ακολουθεί ένα τρίμετρο που βασίζεται σε ένα παράγωγο μοτίβο, στα μ. 65-67, με αλυσιδοποίηση στα μ. 68-70, ενώ το πέρασμα που έπεται στα παρεμφερή μ. 71-74 και στα μ. 75-76 θέτει εκ νέου ως στόχο μία κατάληξη στη σι-ελάσσονα. Ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση η εν λόγω κατάληξη ματαιώνεται, εν προκειμένω λόγω της άμεσης επανάληψης ολόκληρου του προηγούμενου χωρίου, το οποίου εντούτοις υφίσταται ορισμένες τροποποιήσεις. Συγκεκριμένα, έπειτα από την επαναφορά των μ. 59-64 στα μ. 77-82, προστίθενται τα εμβόλιμα, αλυσιδωτά δίμετρα 83-84 / 85-86, τα οποία ξεκινούν από τη Ντο-μείζονα και ανεβαίνουν βηματικά μέχρι τη Μι-μείζονα. Τούτο έχει ως απόρροια την τονική μετατόπιση της επαναφοράς των μ. 65-70 στα μ. 87-92, ενώ η παρούσα ενότητα ολοκληρώνεται με δύο παράγωγα, παρεμφερή μεταξύ τους δίμετρα (μ. 93-94 / 95-96), τα οποία παραπέμπουν άμεσα στο εισαγωγικό πέρασμα του κυρίου θέματος.

Η προαναφερόμενη ομοιότητα δεν είναι, φυσικά, διόλου τυχαία, καθ' ότι το πέρασμα αυτό επιστρέφει διευρυμένο στα μ. 97-103. Το κυρίως σώμα του θέματος υφίσταται ακολούθως μία ανάλογη – και μάλιστα πολύ πιο ουσιαστική – διεύρυνση, καθώς ο συνθέτης εισάγει στην παρούσα ενότητα μία εκτενή δευτερεύουσα ανάπτυξη. Αρχικά, το υλικό του κυρίου θέματος γίνεται αφορμή για την εξύφανση ενός fugato: η βασική ιδέα συνιστά το θέμα, το οποίο παρουσιάζεται μονοφωνικά στα μ. 104-107 κι έπειτα μεταφέρεται στην δεσπόζουσα ως απάντηση στα μ. 108-111. Έπειτα από τα συνδετικά μ. 112-113, το θέμα επιστρέφει στα μ. 114-117, ενώ μεσολαβεί ένα ακόμη πέρασμα (μ. 118-120) πριν από την δεύτερη εμφάνιση της απάντησης στα μ. 121-124. Έπειτα από μια διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 125-128, λαμβάνει χώρα μία αναφορά στο υλικό της επεξεργασίας, με τα μ. 129-134 να βασίζονται στα μ. 59-64, ξεκινώντας εντούτοις από την τονικότητα αναφοράς. Η αναφορά αυτή στην προηγούμενη ενότητα συνεχίζεται και στα μ. 135-140, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 87-92. Σε αυτό το σημείο, το παρόν χωρίο έχει ολοκληρωθεί, με τα μ. 141-144 να προβαίνουν στην αποκατάσταση της φυσιολογικής ροής της επανέκθεσης, επαναφέροντας το μεταβατικό τμήμα. Τούτο εκμεταλλεύεται την μέχρι τούδε αρμονική πορεία του τροποποιημένου κυρίου θέματος προκειμένου να προσεγγίσει αβίαστα την αρχική τονικότητα, ξεκινώντας από τη σολ-δίεση-ελάσσονα (το ανάλογό του στην έκθεση είχε ξεκινήσει από την σι-ελάσσονα για να προσεγγίσει τη Ρε-μείζονα). Στην πλάγια περιοχή, ο συνθέτης επιλέγει να διατηρήσει μόνο την δεύτερη φράση της αρχικής περιόδου (στα μ. 145-155a), εμπλουτίζοντάς την, προσέτι, με το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο της μετάβασης. Έπειτα από την καθοριστική πτώση στην Σι-μείζονα, τα μ. 155-158 επαναφέρουν το πρώτο ήμισυ του καταληκτικού τμήματος (πρβλ. μ. 46-49), ενώ ακολούθως το – συνδετικής λειτουργίας –

δεύτερο ήμισυ (μ. 159-167) τροποποιείται, έπειτα από τα πέντε πρώτα μέτρα του, ενσωματώνοντας ένα πέρασμα που συναντήσαμε στην επεξεργασία (πρβλ. μ. 164-167 και 73-76).

Ακολουθεί η coda του μέρους, η οποία διατηρεί την αναφορά του καταληκτικού τμήματος στο κύριο θέμα, καθ' ότι ανακαλεί εκ νέου την κεφαλή της βασικής ιδέας στο πλαίσιο ενός αμφίσημου αρμονικού περιβάλλοντος (μ. 168-169 και 170-173a). Το έργο ολοκληρώνεται με το αποφασιστικό δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 173b-179, το οποίο επιτυγχάνει την καταληκτική πτωτική (καίτοι με χρήση μίας αλλοιωμένης εκδοχής της δεσπόζουσας σε αναστροφή) επικύρωση της κύριας τονικότητας.³³

Για το πρώτο μέρος της *Έκτης σονάτας* του, ο συνθέτης επιλέγει εκ νέου την τριμερή μορφή σονάτας, ενώ από τονικής πλευράς βρισκόμαστε στην Λα-ύφεση-μείζονα. Το κύριο θέμα οργανώνεται ως μία ασύμμετρη περίοδος, οι επιμέρους φράσεις της οποίας δομούνται προτασιακά. Η πρώτη εξ αυτών (μ. 1-9a) εκθέτει την βασική ιδέα στα μ. 1-3a και την επαναλαμβάνει ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 3-5a, ενώ έπειτα το σκέλος της συνέχισης (που συνίσταται στα παρεμφερή μ. 5-6a / 6-7a και στα μ. 7-9a) προβαίνει σε ρευστοποίηση του υλικού, καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Έπεται η διευρυμένη δεύτερη φράση (μ. 9-24a), η οποία διαφοροποιείται ήδη από το σκέλος της παρουσίασης, καθώς εν προκειμένω η βασική ιδέα (μ. 9-11a) παραλλάσσεται αρμονικά κατά την επανάληψή της (μ. 11-13a), δίνοντας έμφαση στην νί, ενώ η συνέχιση υφίσταται την προαναφερόμενη διεύρυνση, καθώς, έπειτα από τα μ. 13-14a / 14-15a, που αναλογούν στα μ. 5-7a, έπονται τρία ακόμη ζεύγη ομοειδών δομικών μονάδων στα μ. 15-16a / 16-17a, 17-18a / 18-19a και 19-20a / 20-21a, με την πτωτική ακολουθία των μ. 21-23a να επιτυγχάνει, εν τέλει, την καθοριστική επικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος με τέλεια πτώση· η εν λόγω κατάληξη επαναλαμβάνεται, μάλιστα, στα μ. 23-24a, χάριν έμφασης. Το μεταβατικό τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 24-41a, δομείται αποκλειστικά με μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος· για την ακρίβεια, κατασκευάζει αρχικά ένα νέο πρότυπο χρησιμοποιώντας την βασική ιδέα και μεταβαίνοντας στην τονικότητα της ομώνυμης ελάσσονος, στα μ. 24-27a. Η μονάδα αυτή παραλλάσσεται κατόπιν αρμονικά στα μ. 27-30a, προσεγγίζοντας τώρα τη ρε-ύφεση-ελάσσονα. Η συνολική αυτή ακολουθία αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 30-33a / 33-36a, ξεκινώντας από την προαναφερόμενη τονική περιοχή και καταλήγοντας όχι στην αναλογικά αναμενόμενη σολ-ύφεση-ελάσσονα αλλά, αντιθέτως, στη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Ακολουθεί ο σταδιακός τεμαχισμός της βασικής δομικής μονάδας στα μ. 36-41a, τα οποία προβαίνουν σε καταλήξεις στην Μι-ύφεση-μείζονα που προορίζεται, όπως αντιλαμβάνεται κανείς, να αποτελέσει την δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης.

Η πλάγια περιοχή μεταβαίνει, λοιπόν, στην δεσπόζουσα, ενώ από δομική έποψη οργανώνεται ως μία εκτενής προτασιακή φράση. Στο πρώτο σκέλος, η βασική ιδέα συνίσταται στην διπλή εμφάνιση μίας τετράμετρης μελωδικής οντότητας που επεκτείνει την τονική (μ. 41-44 / 45-48). Το ακόλουθο παράλλαγμα της (μ. 49-52 / 53-56) τροποποιεί την επανάληψη του τετραμέτρου, οδηγώντας σε μία τονικοποίηση της επιτονικής. Από αυτήν ξεκινά η συνέχιση, η οποία παραλλάσσει το πρώτο ήμισυ του ανωτέρω τετραμέτρου κατασκευάζοντας τα μ. 57-58, τα οποία αλυσιδοποιούνται κατόπιν με ανιούσες τρίτες στα μ. 59-60 αλλά και (με επιμήκυνση) στα μ. 61-63. Έπειτα, τα μ. 64-65 απομονώνουν και επαναλαμβάνουν με αλυσιδωτή λογική τα μ. 62-63, ενώ τα μ. 66-69a ρευστοποιούν πλήρως το υλικό, καταλήγοντας στην καθοριστική τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα

³³ Κατά εντελώς παράδοχο τρόπο, η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 104) κατατάσσει το παρόν μέρος στις μορφές ρόντο-σονάτας! Πιθανολογώ πως στηρίζει αυτήν την ερμηνεία στην αναφορά του καταληκτικού τμήματος στο υλικό του κυρίου θέματος, θεωρώντας το ως μία πρώτη επιστροφή του "ρεφραίν".

τονικότητα. Απομένει μόνο η κατακλείδα, η οποία ανακαλεί το μοτίβο των μ. 2-3a του κυρίου θέματος, χρησιμοποιώντας το για να παρουσιάσει μία καταληκτική φράση στα μ. 69-74a, η οποία επαναλαμβάνεται ύστερα στα μ. 74-79a, ενώ μία ακόμη επικύρωση της Μι-ύφεση-μείζονος, που σχεδιάζεται στο πλαίσιο του μ. 79, ματαιώνεται εξαιτίας της εκκίνησης της δεύτερης ενότητας.

Η επεξεργασία ξεκινά, τελικά, στην μι-ύφεση-ελάσσονα, κατασκευάζοντας ένα νέο πρότυπο επί τη βάσει ενός μοτίβου που παράγεται από την κεφαλή του κυρίου θέματος. Τα μ. 80-84 προσεγγίζουν την δεσπόζουσα της προαναφερόμενης περιοχής, όμως στη συνέχεια αλυσιδοποιούνται με αφετηρία τη φα-δίεση-ελάσσονα, στα μ. 85-89, τα οποία στρέφονται κατ' αναλογία προς τη δεσπόζουσα της τελευταίας. Ωστόσο, η τονική τροπή διαφοροποιείται εκ νέου στο πλαίσιο του χωρίου των μ. 90-105, το οποίο ξεκινά στη λα-ελάσσονα, συνδυάζοντας αντιστικτικά το νέο μοτίβο της παρούσας ενότητας με την κεφαλή του κυρίου θέματος στα μ. 90-92a, το δεύτερο ήμισυ των οποίων αποσπάται και χρησιμοποιείται για τον σχηματισμό μίας αλυσίδας στα μ. 92-95a. Έπειτα, τα μ. 95-99 ανακαλούν και πάλι την κύρια βασική ιδέα, κατόπιν όμως αφιερώνονται σε μία ανοδική κίνηση επί τη βάσει του στοιχείου των μ. 2-3a, με την ρευστοποίηση του ίδιου μοτίβου να παράγει και τα μ. 100-101, ενώ το μοτίβο αυτό καθορίζει περαιτέρω και τα παρεμφερή μ. 102-105, που συνεχίζουν την άνοδο. Ακολουθεί η αλυσιδωτή επανάληψη ολόκληρου του προηγούμενου χωρίου στα μ. 106-121 με αφετηρία εν προκειμένω τη σι-ελάσσονα. Ύστερα, εντός των μ. 122-143, που στηρίζονται στην υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (δηλαδή στη Ρε-ύφεση-μείζονα), με διαρκή παρουσία ισοκράτη, ο Μιασκόφοσκι πραγματοποιεί μία διεξοδική αναφορά στο πλάγιο θέμα, συνδυάζοντάς το επιπλέον αντιστικτικά με το μοτίβο της κεφαλής του κυρίου θέματος. Από τη συμπίεση αυτή παράγεται το πρότυπο των μ. 122-125, το οποίο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 126-129. Το συνολικό οκτάμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν με τροποποιημένη αρμονία στα μ. 130-137, ενώ έπειτα τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 138-139 / 140-141 αποσπών το τελευταίο δίμετρο του οκταμέτρου, από το οποίο παράγονται και τα μ. 142-143. Το εν λόγω χωρίο δύναται να θεωρηθεί ένα οιονεί συνδετικό τμήμα, με την παρουσία του ισοκράτη στην υποδεσπόζουσα να υποκαθιστά, τρόπον τινά, τον συνήθη ισοκράτη επί της δεσπόζουσας που συναντούμε συχνότερα στο πλαίσιο ανάλογων τμημάτων εντός μίας ενότητας επεξεργασίας.

Στην ενότητα της επανέκθεσης, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 144-167a, με την μοναδική διαφοροποίηση να αφορά την ακροτελεύτια επικύρωση της τονικής, η οποία τροποποιείται, λειτουργώντας πλέον ως (εναρμόνια) δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος, από την οποία ξεκινά η ακόλουθη μετάβαση. Η τελευταία (μ. 167-184a) δύναται, χάρη στην προαναφερόμενη τροποποίηση, να επανέλθει δίχως περαιτέρω αλλαγές και να οδηγήσει αβίαστα πίσω στην αρχική τονικότητα, ούτως ώστε να ακολουθήσει η επιστροφή του πλαγίου θέματος, το οποίο επανεκτίθεται δίχως δομικές αλλαγές στα μ. 184-212a. Όσον αφορά δε το καταληκτικό τμήμα, η πρώτη φράση του επιστρέφει αυτούσια στα μ. 212-217a, ενώ αντιθέτως η ακόλουθη επανάληψή της (από το μ. 217) επεκτείνεται εν προκειμένω στα μ. 222-226a, επιτυγχάνοντας προσέτι την σχεδιαζόμενη πτωτική επικύρωση της τονικής, η οποία είχε ματαιωθεί στο ομόλογο σημείο της πρώτης ενότητας.

Ακολουθεί η coda, η οποία χαρακτηρίζεται από σαφείς προθέσεις ανακύκλησης, καθ' ότι πραγματοποιεί αναδρομές τόσο στο κύριο όσο και στο πλάγιο θέμα. Αναφορικά με το πρώτο, τα μ. 226-232a παρουσιάζουν μία καταληκτική ιδέα με σημείο αναφοράς την κεφαλή της βασικής ιδέας, ενώ το πρότυπο αυτό επαναλαμβάνεται αμέσως στα μ. 232-238a. Έπειτα, τα μ. 238-241 ανακαλούν σε συγχորδιακή υφή το βασικό μελωδικό τετράμετρο του πλαγίου θέματος, με το απόσπασμα αυτό να υφίσταται μία διεύρυνση,

κατόπιν, στα μ. 242-252, τα οποία το αξιοποιούν, συν τοις άλλοις, για να ολοκληρώσουν το παρόν μέρος με την ύστατη πτωτική συνεπικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος.

Το αργό δεύτερο μέρος μάς μεταφέρει στην μακρινή Μι-μείζονα και βασίζεται στο πρότυπο της τριμερούς μορφής παρατακτικού τύπου. Η πρώτη ενότητα οργανώνεται τριμερώς. Το πρώτο της τμήμα συνίσταται σε μία περίοδο (μ. 1-4 και 5-8), η πρώτη φράση της οποίας ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ έπειτα η δεύτερη φράση αποκλίνει στο δεύτερό της ήμισυ, ούτως ώστε να φέρει την επιθυμητή τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα εισάγει μία νέα, καίτοι παρόμοιου χαρακτήρα, ιδέα, η οποία αρχικά προσεγγίζει την τονική (μ. 9-10) κι έπειτα αλυσιδοποιείται στην υποδεσπόζουσα (μ. 11-12), ενώ το παράγωγο μ. 13 φροντίζει για την ομαλότερη σύνδεση με το τρίτο τμήμα. Το τελευταίο αποτελείται από μία και μόνο φράση, η οποία ακολουθεί το πρότυπο των μ. 5-8 στα μ. 14-17, με την καταληκτική της πτώση να επαναλαμβάνεται προσέτι στα μ. 18-19a. Ακολουθεί το πέρασμα των μ. 19-23, το οποίο, αν και αρχικά προεκτείνει την τονική, στη συνέχεια προσλαμβάνει συνδετική λειτουργία, προσεγγίζοντας την τονικότητα της σχετικής.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά, λοιπόν, από τη ντο-δίεση-ελάσσονα και είναι ιδιαίτερα σύντομη, ενώ από δομική έποψη ομοιάζει με πρόταση: το τρίμετρο 24-26 επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά, ελαφρώς παρηλλαγμένο, στην ελάσσονα δεσπόζουσα στα μ. 27-29, ενώ έπειτα ακολουθούν δύο ομοειδή, παράγωγα μέτρα (μ. 30 / 31), προτού τα μ. 32-34 ρευστοποιήσουν το υλικό στο πλαίσιο μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της Μι-μείζονος, γεγονός που καθιστά περιττή την προσθήκη ενός συνδετικού περάσματος.

Η περιορισμένη έκταση της δεύτερης ενότητας έρχεται σε άμεση αντίθεση με τις πελώριες διαστάσεις της τρίτης, η οποία συνιστά επιπροσθέτως μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση επαναφοράς στο πλαίσιο μιας τριμερούς μορφής, καθώς ο Μιασκόφσκι προβαίνει εν προκειμένω σε ολική αναδόμηση, διανθίζοντας μάλιστα αυτό το διευρυμένο χωρίο με κάμποσα και ποικίλα περάσματα σαφώς αναπτυξιακής χροιάς. Αρχικά, και παρά την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας στο τέλος της μεσαίας ενότητας, όπως διαπιστώσαμε ανωτέρω, τα μ. 35-41 ξεκινούν απροσδόκητα από την Ντο-μείζονα, βάσει της λογικής μίας «απατηλής πτώσης». Από θεματικής πλευράς, ανακαλούν την πρώτη φράση με παρηλλαγμένη ύφανση, αν και σύντομα αποκλίνουν από το πρότυπό τους και προβαίνουν σε επιμήκυνση μέσω μίας διαδικασίας ρευστοποίησης, ενώ παράλληλα επαναπροσεγγίζουν την επιθυμητή Μι-μείζονα. Σε αυτήν την περιοχή, η πρώτη φράση επιστρέφει πλέον δομικά αυτούσια στα μ. 42-45, ενώ τα μ. 46-48 παραθέτουν με τη σειρά τους το μεγαλύτερο μέρος της δεύτερης φράσης. Ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση σημειώνεται απόκλιση, καθώς το τελευταίο μέτρο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 49 και 50. Έπειτα, τα μ. 51-53 δημιουργούν ένα νέο πρότυπο, οδηγώντας στην Σολ-μείζονα, με το εν λόγω τρίμετρο να επαναλαμβάνεται κατόπιν με αλυσιδωτή λογική στα μ. 54-56, όπου έρχεται στο προσκήνιο η Φα-δίεση-μείζων. Τελικά, τα μ. 57-58 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του υλικού, ενόσω στρέφονται προς την Λα-μείζονα. Σε αυτήν την περιοχή, τα μ. 59-60 παραθέτουν το εναρκτήριο δίμετρο της πρώτης ενότητας, ενώ τα μ. 61-62, που επιχειρούν να πράξουν το ίδιο στη Σολ-δίεση-μείζονα, οδηγούνται σε ρευστοποίηση, δίνοντας τη θέση τους σε ένα πέρασμα (μ. 63-66) που βασίζεται στο μοτίβο των μ. 51-53 και οδηγεί πίσω στην Μι-μείζονα μέσω ενός ισοκράτη στη δεσπόζουσά της. Ακολουθώντας, η περιοδική δομή που απετέλεσε το πρώτο τμήμα της πρώτης ενότητας επιστρέφει για πρώτη φορά στην αυθεντική της μορφή (από δομική έποψη) στα μ. 67-70 / 71-74, με την καταληκτική πτώση να επαναλαμβάνεται προσέτι στο επιπρόσθετο μ. 75. Ακολουθεί η – μέχρι τούδε αναβεβλημένη – επιστροφή και του δεύτερου τμήματος, με τα μ. 76-77 / 78-79 να αντιστοιχούν στα μ. 9-12, καίτοι με την προσθήκη ισοκράτη στην τονική. Ωστόσο, αντί του μ. 13, το μ. 80 φέρνει μία

οιονεί αλυσιδωτή επανάληψη του μ. 79, ενώ το υλικό τεμαχίζεται και ρευστοποιείται κατόπιν στα αλυσιδωτής λογικής μ. 81 / 82 και στο πέρασμα των μ. 83-86. Ο ισοκράτης διατηρείται μέχρι αυτό το σημείο, αφαιρείται όμως στη συνέχεια, στο πλαίσιο του περάσματος των μ. 87-95, τα οποία βασίζονται σε παράγωγο υλικό προκειμένου να καταλήξουν οριστικά στη Μι-μείζονα με τη βοήθεια μίας χρωματικής καθόδου που ξεκινά από τον φθόγγο της δεσπόζουσάς της. Θα ήταν μάλλον αδόκιμο να απομονώσουμε το εν λόγω πέρασμα ως μία coda, καθώς η άμεση ένταξή του στην τρίτη ενότητα κρίνεται σκοπιμότερη, δεδομένης της ολικής αναδόμησης και διεύρυνσης που διαπιστώσαμε και περιγράψαμε μέχρι αυτό το σημείο αναφορικά με την τρίτη ενότητα.³⁴

Το τρίτο και τελευταίο μέρος επαναφέρει την βασική τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος, ενώ από μορφολογική έποψη οργανώνεται ως ένα ρόντο. Το κύριο θέμα ξεκινά με ένα διακριτό, δεξιοτεχνικής υφής εισαγωγικό πέρασμα, το οποίο συνίσταται σε δύο οκτάμετρα σκέλη (μ. 1-8 και 9-16): το πρώτο εξ αυτών βασίζεται σε μία βηματική κίνηση του μπάσου, το οποίο οδηγεί τελικά στον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας, που λειτουργεί ως ισοκράτης στο δεύτερο σκέλος. Το κυρίως σώμα του θέματος δύναται εξίσου να χωριστεί σε δύο – καίτοι πολύ ευρύτερα – σκέλη. Στο πρώτο (μ. 17-52), το βασικό θεματικό υλικό παρουσιάζεται κατ' αρχάς στα προτασιακής λογικής μ. 17-18 / 19-20 και 21-27, ενώ έπειτα η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της αποσπώνται και επαναλαμβάνονται στα μ. 28-31 και 32-36. Ακολουθούν τα παράγωγα, αλυσιδωτά μ. 37-40 / 41-44, που στρέφονται προς τη σολ-δίεση- και τη σι-ελάσσονα αντίστοιχα, ενώ το μελωδικό τους υλικό τεμαχίζεται κατόπιν προοδευτικά στα μ. 45-47 και 48-52. Στο δεύτερο σκέλος (μ. 53-78), η εξέλιξη ξεκινά εν πολλοίς από την αρχή, με τα μ. 53-60 να συνιστούν κατ' αρχάς ένα ελαφρώς συνεπτυγμένο παράλλαγμα των μ. 17-26. Τα μ. 61-64 παραλλάσσουν κατά ανάλογο τρόπο την ιδέα των μ. 37-40, ενώ η επιχειρούμενη αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου τετραμέτρου στα μ. 65-68, κατά το πρότυπο των μ. 41-44, οδηγεί στη ρευστοποίηση του υλικού στο πλαίσιο των μ. 69-78, που καταλήγουν στην επέκταση ενός αμφίσημου συγχορδιακού σχηματισμού. Συμπερασματικά, το δεύτερο σκέλος μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί μία συμπυκνωμένη ανακατασκευή του πρώτου, ενώ η αποφυγή κάποιας πτωτικής επικύρωσης της αρχικής τονικότητας και η απομάκρυνση από αυτήν εξυπηρετεί σαφώς στην άμεση έναρξη του πρώτου επεισοδίου.

Τούτο (B) τοποθετείται, εν τέλει, στην μακρινή Σολ-μείζονα, με το θεματικό του υλικό να συνίσταται στις δύο αλληλοσυμπληρωματικές ιδέες των μ. 79-82 και 83-87, οι οποίες εκτίθενται με ισοκράτη στην τονική. Οι εν λόγω ιδέες παρατίθενται κατόπιν με αντίστροφη φορά στα μ. 88-91 και 92-95, προτού ακολουθήσει μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, από την οποία προκύπτουν τα ομοειδή μ. 96-97 / 98-99 και τα αλυσιδωτής λογικής μ. 100-101 / 102-103. Τελικά, το υλικό ρευστοποιείται στα μ. 104-108, στα οποία παράλληλα προσεγγίζεται η αρχική Λα-ύφεση-μείζων μέσω της δεσπόζουσάς της.

Κατά την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος, τα μ. 109-110 / 111-112 και 113-118α παρουσιάζουν αρχικά μία νέα εκδοχή της εναρκτήριας, προτασιακού χαρακτήρα, μελωδικής γραμμής (πρβλ. μ. 17-27 και 53-60). Μέσα από την παρηλλαγμένη και διευρυμένη επανάληψη των μ. 115-118α στα μ. 118-124, μεταφερόμαστε ακολούθως στην Φα-μείζονα, στην οποία ακούγεται εκ νέου η βασική ιδέα (στα μ. 125-126 και, με

³⁴ Για την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 111), το παρόν μέρος βασίζεται, πέραν της προφανούς τριμερούς του διάρθρωσης, σε μία λογική παραλλαγών: έπειτα από την εμφάνιση του βασικού θεματικού μορφώματος (A, ήτοι του πρώτου τμήματος της πρώτης ενότητας), τούτο υποβάλλεται σε πέντε διαδικασίες παραλλαγής, αρχικά στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος της πρώτης ενότητας (A1), έπειτα εντός της δεύτερης ενότητας (A2 και A3) και, τέλος, στην τρίτη ενότητα (A4) αλλά και στην coda (A5), η οποία προφανώς υφίσταται στην θεώρηση της Ντολίνσκαγια.

επιπρόσθετη προέκταση, στα μ. 127-129), ενώ από το ίδιο στοιχείο προκύπτουν και τα μ. 130-133, σε αντίθεση με τα μ. 134-137 που παρουσιάζουν συγγένεια με τα μ. 65-68. Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης επισυνάπτει απρόσμενα το εισαγωγικό πέρασμα, το οποίο πλαισιώνει συμμετρικά, με την επιστροφή του στα μ. 138-145 και 146-155, το σύνολο των ενοτήτων Α, Β και Α'.

Το κεντρικό επεισόδιο (Γ) συνίσταται, κατά μάλλον ασυνήθιστο τρόπο, σε μία κυκλική αναφορά στο υλικό των προηγηθέντων μερών της εξεταζόμενης σονάτας, με την εν λόγω αναφορά να είναι μάλιστα διττή. Στο πρώτο τμήμα της παρούσας, τριμερώς διαρθρωμένης ενότητας, ο συνθέτης προβαίνει κατ' αρχάς σε μία έμμεση ανάκληση του εναρκτήριου μοτίβου του *Andante con sentimento* για την κατασκευή της νέας δομικής μονάδας των μ. 156-159, η οποία επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένη στα μ. 160-163. Επιπροσθέτως, σε αυτό το σημείο αναδεικνύεται εξόχως η συγγένεια του προαναφερόμενου μοτίβου τόσο με το υλικό του πρώτου επεισοδίου του παρόντος μέρους, όσο και με το βασικό μοτιβικό στοιχείο του κυρίου θέματος! Κατά τα λοιπά, η εξέλιξη των μ. 164-170 οδηγεί στην διαπίστωση μιας ευρύτερης προτασιακής οργάνωσης μέχρι αυτό το σημείο, με την συνολική αυτή φράση να επαναλαμβάνεται ύστερα με λίγες τροποποιήσεις στα μ. 171-185. Ωστόσο, μέχρι τούδε δεν έχει τεθεί το ζήτημα της τονικότητας: η συνιστώσα αυτή διατηρείται διφορούμενη, καθώς ο διαρκής ισοκράτης επί του μι (ο οποίος, σημειωτέον, είχε εισαχθεί ήδη εντός του εισαγωγικού περάσματος στην κατάληξη της ενότητας Α') δεν φαίνεται να αρκεί για να εδραιώσει την μι-ελάσσονα, εξαιτίας των πολλών χρωματικών στοιχείων που «θολώνουν» το τονικό τοπίο. Σαφώς πιο διάφανη, από την άλλη πλευρά, είναι η ταυτότητα του δεύτερου τμήματος, στο οποίο ο Μιασκόφσκι ανακαλεί την θεμελιώδη θεματική ιδέα του *Allegro ma non troppo*, κατασκευάζοντας εν προκειμένω ένα νέο οκτάμετρο πρότυπο επί τη βάσει των μ. 1-2 του προαναφερθέντος μέρους, με τα μ. 186-193 να ξεκινούν από τη Ντο-μείζονα, ενώ έπειτα η παρηλλαγμένη αλυσιδωτή επανάληψή τους στα μ. 194-202 έχει ως αφετηρία τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Στο εναπομείναν τρίτο τμήμα (μ. 203-221), τέλος, ο συνθέτης αρκείται στην προέκταση της φράσης των μ. 156-170 (για την ακρίβεια, επιμηκύνεται το σκέλος της συνέχισης), εν προκειμένω με ισοκράτη επί του σι.

Στην δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος, τα μ. 222-232α ακολουθούν εν πολλοίς το πρότυπο των μ. 17-25α, ωστόσο τα μ. 232-236 εξυφαίνουν περαιτέρω το υλικό, οδηγώντας ομαλά σε μία ανάκληση της αλυσιδωτής ακολουθίας των μ. 37-40 / 41-44 στα μ. 237-241 και 242-245, που περνούν από τη ντο-δίεση- στη μι-ελάσσονα, ενώ τα μ. 246-253 που έπονται βασίζονται στα μ. 48-52. Από την άλλη πλευρά, τα μ. 254-279 ακολουθούν πιστά το δεύτερο σκέλος της αρχικής εκδοχής του θέματος, ήτοι τα μ. 53-78, τοποθετούνται εντούτοις στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, Ρε-ύφεση-μείζονος, πράγμα που επιτρέπει την απρόσκοπτη μετάβαση στην Ντο-μείζονα (κατ' αναλογία με την τονική πορεία του Α) για την επιστροφή του πρώτου επεισοδίου (ως Β'). Κατά την τελευταία, τα μ. 280-300 αντιστοιχούν στα μ. 79-99, όμως στη συνέχεια τα μ. 301-310 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 100-108.

Ακολουθεί μία μεγάλων διαστάσεων coda, η οποία ξεκινά ανακαλώντας το υλικό του κυρίου θέματος με αφετηρία από την μακρινή τονικότητα της ντο-δίεση-ελάσσονος: έπειτα από ένα παράλλαγμα των μ. 53-58 στα μ. 311-317, τα μ. 318-333 παραθέτουν ελαφρώς τροποποιημένο το εισαγωγικό πέρασμα του κυρίου θέματος, προσεγγίζοντας την ρε-ελάσσονα. Ωστόσο, στη συνέχεια ο συνθέτης ανατρέχει σε ένα άλλο σημείο του μέρους και συγκεκριμένα στο δεύτερο επεισόδιο: τα μ. 334-342 παραθέτουν τα μ. 194-202 του δεύτερου τμήματός του στη Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ κατά ανάλογο τρόπο τα μ. 343-361 ανατρέχουν στο τρίτο τμήμα (ήτοι στα μ. 203-221), το οποίο μεταφέρουν στη

φα-δίεση-ελάσσονα, αντικαθιστώντας παράλληλα τα μ. 218-221 με τα συγγενικά μ. 358-361. Εν συνεχεία, λαμβάνει χώρα μία ύστατη αναφορά στο κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα, με τα μ. 362-373 να προβαίνουν σε παραθέσεις της βασικής ιδέας, η οποία κατόπιν ρευστοποιείται στα μ. 374-381, ενώ τα μ. 382-385 και 386-390 αξιοποιούν και πάλι το εισαγωγικό πέρασμα, χρησιμοποιώντας με αντεστραμμένη φορά το υλικό των μ. 9-16 και 1-8. Τελικά, ο συνθέτης επιλέγει να ολοκληρώσει το έργο κυκλικά, καθώς τα μ. 391-400 και 410-412 (από άρση) ανακαλούν εκ νέου το βασικό μοτίβο του πρώτου μέρους (παραπέμποντας αναπόφευκτα και στο δεύτερο επεισόδιο του παρόντος μέρους), δίχως να παραλείψει να κάνει και μία – εν είδει μακρινής ανάμνησης – αναφορά στο κεντρικό μοτίβο του εξεταζόμενου μέρους, στα μ. 401-409.

Το πρώτο μέρος της *Έβδομης σονάτας* είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα και βασίζεται στο πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας. Το κύριο θέμα εκτίθεται στα μ. 1-14, έχοντας υβριδική οργάνωση: στο πρώτο σκέλος των μ. 1-4, μία πρώτη δίμετρη ιδέα αντιπαρατίθεται με ένα αντιθετικό στοιχείο, με τις δύο αυτές δομικές μονάδες να σχηματίζουν όχι μία ηγούμενη φράση περιόδου (καθώς δεν υφίσταται κάποια πτώση), αλλά μία σύνθετη βασική ιδέα. Ακολουθεί ένα δεύτερο σκέλος με λογική συνέχισης, στο οποίο τα αλυσιδωτά μ. 5-7 / 8-10 αποσπών και παραλλάσσουν το αρχικό δίμετρο, ενώ έπειτα τα μ. 11-14 προβαίνουν σε ρευστοποίηση, οδηγώντας σε μία οιονεί μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.³⁵ Το σύντομο μεταβατικό τμήμα ξεκινά κατόπιν προσποιούμενο την επόμενη φράση μίας ευρύτερης περιόδου, παραθέτοντας το πρώτο σκέλος του κυρίου θέματος στα μ. 15-18. Ύστερα, όμως, εμφανίζεται η παράγωγη μονάδα των μ. 19-20, η οποία δίνει έμφαση στην διπλή δεσπόζουσα, ενώ το δίμετρο αυτό υποβάλλεται κατόπιν σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησης, στα μ. 21 / 22 και 23. Η διαρκής επέκταση της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος συνεχίζεται επίσης στο πέρασμα των μ. 24-25, το οποίο οδηγεί άμεσα στο πλάγιο θέμα.

Προφανώς, η πλάγια περιοχή τοποθετείται τονικά στην περιοχή της δεσπόζουσας, εμφανίζεται δε σε μεγάλο βαθμό εξαρτημένη από το κύριο μοτιβικό υλικό. Επιπλέον, στην πρώτη και βασική δομική μονάδα των μ. 26-31, τα μ. 26-29 παραπέμπουν άμεσα στον αντιθετικό χαρακτήρα των μ. 1-2 και 3-4. Τα μ. 26-29 συνιστούν προσέτι τη βάση των μ. 32-37, τα οποία εξυφαίνουν περαιτέρω τη μελωδική γραμμή των μ. 28-29 στα μ. 36-37, ενώ παράλληλα δίνεται έμφαση στην περιοχή της ομώνυμης ελάσσονος. Στη συνέχεια, τα μ. 38-39 πραγματοποιούν την πλέον σαφή αναφορά στο κύριο θέμα, ενώ αντιθέτως τα μ. 39-40 βασίζονται στα μ. 30-31 και οδηγούν σε μία κατάληξη με υπόνοια πτώσης στη Σολ-μείζονα, η οποία προεκτείνεται ύστερα στα μ. 42-45, με τη βοήθεια του θεμελιώδους κυρίου μοτίβου.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με μια διαδικασία θεματικής ανακύκλησης: τα μ. 46-49 μεταφέρουν την βασική ιδέα του κυρίου θέματος στην περιοχή της ντο-ελάσσονος (δηλαδή της ομώνυμης) και έπειτα το ίδιο μόρφωμα παραλλάσσεται στα μ. 50-52, που στρέφονται προς την ρε-ελάσσονα. Τα μ. 53-59 αποτελούν, απεναντίας, μία μεταφορά των μ. 32-37 της πλάγιας περιοχής στην προαναφερόμενη τονικότητα, ενώ τα ακόλουθα και παρεμφερή μ. 60-61 και 62-63 ανακαλούν το κύριο θέμα κατά το πρότυπο των μ. 38-39 στην σι-ύφεση-ελάσσονα. Σαν κορύφωση της μέχρι τούδε θεματικής αντιπαράθεσης, τα μ. 64-68 κατασκευάζουν ένα παράλλαγμα της βασικής κύριας ιδέας που υιοθετεί το βασικό μοτιβικό στοιχείο του πλάγιου θέματος, συνιστώντας, ούτως ειπείν, ένα ιδιότυπο αμάλαμα, ενώ από τονική έποψη βρισκόμαστε πια στη Μι-μείζονα. Το ίδιο πρότυπο

³⁵ Πρόκειται για τον τρίτο υβριδικό τύπο που διακρίνει 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. 61).

αλυσιδιοποιείται έπειτα στην Φα-δίεση-μείζονα, στα μ. 69-73, ενώ το κύριο μοτίβο αναπτύσσεται κατόπιν πιο ελεύθερα στα μ. 74-78, που τοποθετούνται στην Φα-μείζονα. Προκειμένου κατόπιν να οδηγήσει με τον πλέον αβίαστο τρόπο στην επανέκθεση, ο συνθέτης χρησιμοποιεί εκ νέου το απόσπασμα των μ. 32-37 στα μ. 79-85, τα οποία, όπως και το πρότυπό τους, ακολουθούνται από την επαναφορά του κύριου θεματικού υλικού, εν προκειμένω στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται δίχως την παραμικρή διαφοροποίηση στα μ. 86-99, ενώ αντιθέτως η μετάβαση τροποποιείται σημαντικά: αρχικά, τα μ. 15-18 απαλείφονται, συνεπώς απομακρύνεται η άμεση αναφορά στο κύριο θέμα, ενώ στα μ. 19-25, που επιστρέφουν στα μ. 100-106, προστίθεται το εμβόλιμο μ. 104, το οποίο συμβάλλει στην στροφή προς την αρχική τονικότητα αντί της δεσπόζουσας. Τέλος, το πλάγιο θέμα επιστρέφει αυτούσιο, όπως και το κύριο, στα μ. 107-126 και στην τονικότητα αναφοράς, με μόνη αλλαγή την προσθήκη των καταληκτικών μ. 127-128, δίχως ο συνθέτης να επισυνάψει κάποια coda.

Το δεύτερο μέρος είναι γραμμένο στην τονικότητα της μι-ελάσσονος (iii ή σχετικής της δεσπόζουσας της αρχικής Ντο-μείζονος) και οργανώνεται ως τριμερής μορφή που συνδυάζει στοιχεία τόσο της αναπτυξιακής όσο και της δυναμικής εκδοχής του εν λόγω μορφολογικού προτύπου. Η πρώτη ενότητα συνίσταται σε μία εκτενή περιοδική δομή. Στην πρώτη φράση, τα μ. 1-4 και 5-8 συνιστούν μία τυπική αντιθετική αλληλουχία τετράμετρων θεματικών ιδεών· ωστόσο, παρά την – κατά το μάλλον ή ήττον – επιτυχημένη ολοκλήρωση μίας μισής πτώση στο μ. 8, τα ζεύγη παρεμφερών μέτρων 9-10 / 11-12 και 13-14 / 15-16 προβαίνουν σε ανάπτυξη και ρευστοποίηση του υλικού της δεύτερης τετράμετρης ιδέας, σχηματίζοντας έτσι το σκέλος της συνέχισης σε μία ευρύτερη, υβριδική φράση.³⁶ Σε αντίθεση με την ηγούμενη, η επόμενη φράση δεν ακολουθεί ανάλογη δόμηση, αλλά αντιπαραθέτει την πρώτη τετράμετρη ιδέα (μ. 17-20) με ένα διευρυμένο παράλλαγμα της δεύτερης (μ. 21-30a), ενώ η τονική, στην οποία οδηγεί η καταληκτική τέλεια πτώση, προεκτείνεται κατόπιν στα επιπρόσθετα μ. 30-33.

Όπως αναφέραμε ανωτέρω, η δεύτερη ενότητα οργανώνεται επί τη βάσει του δυναμικού τύπου, συνεπώς χαρακτηρίζεται από ύπαρξη διακριτού μεταβατικού τμήματος στην έναρξή της. Τούτο είναι εν προκειμένω εκτενές και αποτελείται από δύο σκέλη. Στο πρώτο εξ αυτών, ο συνθέτης δεν απομακρύνεται από την αρχική τονικότητα, κατασκευάζοντας ένα παράλλαγμα της πρώτης φράσης της εναρκτήριας περιόδου στα μ. 34-49. Στο δεύτερο σκέλος, αντιθέτως, τα δύο παράγωγα αλυσιδωτά τετράμετρα 50-53 / 54-57 οδηγούν στη Ντο-μείζονα (VI), από την οποία ξεκινά το κυρίως σώμα της παρούσας ενότητας. Σε αυτό το σημείο ενεργοποιείται, ωστόσο, η αναπτυξιακή συνιστώσα που προαναφέραμε, καθώς, αντί για κάποια νέα μελωδική ιδέα, ο Μιασκόφσκι αξιοποιεί το βασικό θεματικό υλικό για να κατασκευάσει δύο ζεύγη αλυσιδωτών δομικών μονάδων. Το πρώτο ζεύγος (μ. 58-62 / 63-67) ανακαλεί την αντιθετική ιδέα των μ. 5-8 και περνά από τη Ντο- στη Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ από την άλλη πλευρά το δεύτερο ζεύγος (μ. 68-71 / 72-75) στρέφεται πρώτα προς τη ντο-δίεση- κι έπειτα προς την μι-ελάσσονα, οδηγώντας έτσι άμεσα στην επαναφορά του αρχικού υλικού.

Στην τρίτη ενότητα, οι όποιες τροποποιήσεις αφορούν πρωτίστως στην ύφανση· έτσι, τα μ. 76-91 και 92-108 αντιστοιχούν απολύτως, από δομικής πλευράς, στα μ. 1-16 και 17-33. Ωστόσο, ο συνθέτης επισυνάπτει και μία coda, η οποία πραγματοποιεί μια αναφορά στην δεύτερη ενότητα, μεταβαίνοντας και παραμένοντας στον μείζονα τρόπο στα μ. 109-112, που παραθέτουν τα μ. 58-61 στην Μι-μείζονα, αλλά και στα μ. 113-122, που ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό και καταλήγουν σε μία τέλεια πτώση. Στο

³⁶ Βλ. Caplin, ό.π., σ. 61.

τέλος, όμως, η αρχική μι-ελάσσων αποκαθίσταται εντός των μ. 123-127, που προεκτείνουν καταληκτικά την τονική, εν μέρει κατά το πρότυπο των μ. 107-108.³⁷

Το τρίτο μέρος επιστρέφει αναμενόμενα στην αρχική Ντο-μείζονα και δομείται ως μία μορφή ρόντο-σονάτας. Έπειτα από το εισαγωγικό πέρασμα των μ. 1-8, τα μ. 9-12 παρουσιάζουν μία θεματική ιδέα που συγγενεύει με το υλικό του προαναφερόμενου περάσματος και επαναλαμβάνονται ελαφρώς παρηλλαγμένα στα μ. 13-16. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να οριοθετήσουμε το κύριο θέμα, παρ' όλο που δεν έχει εμφανιστεί κάποια πτωτική δομή, καθώς στη συνέχεια τα ζεύγη των ομοειδών διμέτρων 17-18 / 19-20 και 21-22 / 23-24 απομακρύνονται για πρώτη φορά από την αρχική τονικότητα, προσεγγίζοντας τη ρε-ελάσσονα μέσω της δεσπόζουσάς της. Ακολουθεί, σε αυτήν την περιοχή, η έκθεση ενός παράγωγου θεματικού στοιχείου στα μ. 25-28, τα οποία αλυσιδιοποιούνται στην υποκείμενη τρίτη στα μ. 29-32, ενώ κατόπιν τα μ. 33-36 απογυμνώνονται από μοτιβικά στοιχεία, αρκούμενα σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος, κατά τρόπον που υπονοεί μία έμμεση επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας, τουλάχιστον από την έποψη της ύφανσης. Όπως παρατηρεί κανείς, το πρώτο επεισόδιο (μ. 17-36) φέρει, σε ικανοποιητικό βαθμό, όλα τα απαραίτητα χαρακτηριστικά ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος,³⁸ με το «μεταβατικό τμήμα» των μ. 17-24 να ακολουθείται από ένα «πλάγιο θέμα» στα μ. 25-32 και ένα υποτυπώδες συνδετικό πέρασμα στα μ. 33-36. Ακολουθεί η επιστροφή του βασικού θεματικού υλικού στο πλαίσιο του Α' (μ. 37-40 / 41-44), που προβαίνει σε επουσιώδεις, υφολογικού χαρακτήρα τροποποιήσεις, πριν από την μη αναμενόμενη, αφιδωτή επιστροφή του εισαγωγικού περάσματος (στα μ. 45-52),³⁹ στην οποία προστίθεται, επιπλέον, ένα στοιχειώδες γέμισμα τομής πριν από το δεύτερο επεισόδιο.

Η σύνδεση αυτή οδηγεί αδιαμεσολάβητα στην μακρινή Λα-ύφεση-μείζονα (VI/i), την τονικότητα του Γ, το οποίο ακολουθεί ένα τριμερές πρότυπο οργάνωσης. Το πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία προτασιακών χαρακτηριστικών φράση με κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 53-54 / 55-56 και 57-60) και στην άμεση, ελαφρώς τροποποιημένη επανάληψή της (στα μ. 61-68). Το δεύτερο τμήμα αφορμάται από χαρακτηριστικά μοτιβικά στοιχεία της εν λόγω φράσης για να σχηματίσει μία σειρά από παρεμφερείς δίμετρες δομικές μονάδες (μ. 69-70 / 71-72, 73-74 / 75-76)· εντός αυτής της ακολουθίας, η καθοδική μετατροπική κίνηση των δύο πρώτων αντισταθμίζεται από μία μελωδική ανάβαση στις επόμενες, ούτως ώστε να διευκολυνθεί η επιστροφή της βασικής θεματικής ιδέας εντός του τρίτου τμήματος. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 77-84 επαναφέρουν το μελωδικό πρότυπο της χαρακτηριστικής οκτάμετρης φράσης, διολισθαίνοντας ωστόσο προς την σχετική ελάσσονα, ενώ εν συνεχεία η απομόνωση και η αλυσιδωτή επανάληψη του ακροτελεύτιου πτωτικού διμέτρου της φράσης στα μ. 85-86 και 87-88 γίνεται το όχημα μίας μελωδικής ανόδου του μπάσου που θέτει ως στόχο την δεσπόζουσα της αρχικής Ντο-μείζονος, λειτουργώντας ως συνδετικό πέρασμα προς την ακόλουθη ενότητα.

Παρ' όλο που το εισαγωγικό πέρασμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 89-96, στη συνέχεια ο συνθέτης προβαίνει σε πλήθος τροποποιήσεων, πρωτίστως από τονικής πλευράς. Αρχικά, το κύριο θέμα μετατοπίζεται απρόσμενα στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 97-104).

³⁷ Οι πολλαπλές αναφορές στο βασικό θεματικό υλικό εντός όλων των ενοτήτων του παρόντος έργου, σε συνδυασμό με την αναπτυξιακή φύση της μορφής του, οδηγούν δικαίως την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 120) στη διαπίστωση μίας μορφής που βασίζεται στην αρχή των παραλλαγών.

³⁸ Βλ. Carlin, ό.π., σ. 233.

³⁹ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως ο Μιασκόφσκι προβαίνει σε μία παρόμοια, αφιδωτής λογικής επαναφορά του εισαγωγικού περάσματος κατά τρόπο που πλαισιώνει την τριμερή ακολουθία Α, Β και Α', όχι μόνο στην παρούσα περίπτωση, αλλά και σε αυτήν του τελικού μέρους της Έκτης σονάτας, το οποίο εντούτοις οργανώνεται υπό μορφήν ρόντο και όχι ρόντο-σονάτας (βλ. παραπάνω).

Στο Β', η μεταβατική φράση στρέφεται αρχικά προς την Σολ-μείζονα και τελικά προς την ομώνυμη ελάσσονα (μ. 105-112), ενώ το κυρίως σώμα δεν τοποθετείται στην τελευταία τονική περιοχή, αλλά απεναντίας ξεκινά στη ντο-ελάσσονα (μ. 113-120). Από την άλλη πλευρά, η επιμονή στην τελευταία τονικότητα και εκ μέρους του συνδετικού περάσματος, το οποίο επεκτείνει την δεσπόζουσα της (μ. 121-124), παρέχει την ιδανική μεσολάβηση για την επαναφορά της αρχικής τονικότητας στον μείζονα τρόπο εντός του ακόλουθου τρίτου τμήματος (μ. 125-132), στο οποίο επισυνάπτεται, όπως συνέβη και στην ομόλογη πρώτη ενότητα, το εισαγωγικό πέραςμα, εν προκειμένω με μία πρόσθετη πτωτική επικύρωση της Ντο-μείζονος (στα μ. 133-140 και 141-144). Συμπερασματικά, πέραν της τονικής μετατόπισης του Α'', ενδιαφέρουσα είναι και η επανέκθεση του πρώτου επεισοδίου όχι στην αρχική Ντο-μείζονα αλλά στην ομώνυμη ελάσσονα.

Το εναρκτήριο μέρος της *Όγδοης σονάτας* είναι γραμμένο στη ρε-ελάσσονα και ξεφεύγει από την μορφολογική πεπατημένη, καθώς βασίζεται στο πρότυπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία. Η δομή του σύντομου κυρίου θέματος παραπέμπει σε πρόταση με συμπυκνωμένο σκέλος συνέχισης, καθώς η βασική θεματική ιδέα (μ. 1-2) ακολουθείται από παράλλαγμα (μ. 3-4) και σύντομη διαδικασία ανάπτυξης και ρευστοποίησης με κατάληξη σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 5-6).⁴⁰ Το μεταβατικό τμήμα δεν εισάγει κάποιο νέο στοιχείο, βασιζόμενο αντιθέτως στο θεμελιώδες κύριο μοτίβο για να παρουσιάσει τη νέα δίμετρη δομική μονάδα των μ. 7-8. Η απόπειρα αλυσιδοποίησης της τελευταίας στο μ. 9 διακόπτεται από την είσοδο ενός ακόμη παράγωγου στοιχείου στα αλυσιδωτά μ. 10 και 11, ενώ η ακόλουθη διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 12-14 οδηγεί μόνον εμμέσως στην Φα-μείζονα, απ' όπου ξεκινά η έκθεση του πλαγίου θέματος.

Στο πρώτο τμήμα των μ. 15-30, τα μ. 15-22 συνιστούν μία συμπαγή θεματική μονάδα· τούτη υφίσταται κατόπιν μελωδικές αλλά και τονικές μεταβολές κατά την επανάληψή της στα μ. 23-30, τα οποία οδηγούν και καταλήγουν προσωρινά στη Λα-μείζονα. Ακολουθεί ένα δεύτερο τμήμα αντιθετικού χαρακτήρα, το οποίο λαμβάνει ως τονική βάση την ομώνυμη ελάσσονα της προαναφερόμενης περιοχής. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 31-32 / 33-34 και 35-40 σχηματίζουν μία προτασιακή φράση με κατάληξη σε μία τροπικής υφής μισή πτώση (ήτοι στην συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας). Ακολουθεί μία δεύτερη φράση (μ. 41-50), η οποία, ωστόσο, αντί να ολοκληρώσει την υποδηλούμενη ευρύτερη περίοδο, χάνει τον δρόμο της από ένα σημείο κι έπειτα, προσλαμβάνοντας συνδετική λειτουργία προς το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής. Το τελευταίο τοποθετείται εξαρχής στην Λα-μείζονα, σε αντίθεση με το ομόλογό του πρώτο. Το πρώτο του οκτάμετρο (μ. 51-58) ταυτίζεται με τα μ. 15-22, όμως στη συνέχεια τα μ. 59-69 διαφοροποιούνται από τα μ. 23 κ.εξ., παρουσιάζοντας έναν περισσότερο καταληκτικό χαρακτήρα, με χρήση του ίδιου υλικού, και προβαίνοντας επί της ουσίας σε μία προέκταση της τονικής που σηματοδοτεί εναργώς την ολοκλήρωση της παρούσας ενότητας. Όπως αντιλαμβάνεται κανείς, η εν λόγω έκθεση περιήλθε τρεις διακριτές τονικότητες επί τη βάσει μίας – διόλου ασυνήθιστης σε αυτές τις περιπτώσεις – ανοδικής κίνησης κατά τρίτες: η αρχική ρε-ελάσσων έδωσε τη θέση της στην σχετική της, Φα-μείζονα, η οποία αντικαταστάθηκε με τη σειρά της από το σύμπλεγμα Λα-μείζονος και λα-ελάσσονος.⁴¹

⁴⁰ Σύμφωνα με την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 116), το εν λόγω θέμα ομοιάζει με το βασικό θεματικό μόρφωμα του "Τραγουδιού" από το op. 58 του Μιασκόφσκι.

⁴¹ Σε μία μάλλον αστήρικτη θεώρηση, η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 117) απομονώνει τα μ. 15-30 ως ένα μεταβατικό τμήμα (!), το οποίο μάλιστα επανέρχεται στη συνέχεια (στα μ. 51 κ.εξ.) λειτουργώντας συνδετικά προς την ενότητα της επανέκθεσης.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα τροποποιείται και διευρύνεται ελαφρώς, κατά την πρακτική μιας – περιορισμένης έκτασης – δευτερεύουσας ανάπτυξης, ως είθισται σε μορφές σονάτας χωρίς επεξεργασία. Κατ' αρχάς, στην βασική ιδέα προστίθεται μία προ-ήχηση του θεμελιώδους μοτίβου (μ. 70-72), ενώ τα εμβόλιμα, οιονεί αλυσιδωτά μ. 73 και 74, που προηγούνται της έλευσης του παραλλάγματος, συμβάλλουν στην μεταφορά του τελευταίου (μ. 75-76) στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, σολ-ελάσσονος, όπου και ολοκληρώνεται εν προκειμένω η θεματική φράση (στα μ. 77-78). Αυτή η απλούστατη αλλά ευφυής κίνηση εκ μέρους του Μιασκόφσκι επιλύει αυτομάτως το πρόβλημα της τονικής επαναφοράς του πλαγίου θέματος: μέσω της έναρξης του (δομικά απaráλλακτου) μεταβατικού τμήματος (μ. 79-86) από την σολ-ελάσσονα, καθίσταται δυνατή η αδιαμεσολάβητη και δομικά αυτούσια επιστροφή του πρώτου, του δεύτερου και – έως έναν βαθμό – του τρίτου τμήματος, με εκκίνηση από την Σι-ύφεση-μείζονα και κατάληξη, αναλογικά προς την έκθεση, στην επιθυμητή Ρε-μείζονα, έπειτα από μία τονικοποίηση της ρε-ελάσσονος. Ως εκ τούτου, το πρώτο τμήμα επιστρέφει δίχως περαιτέρω αλλαγές στα μ. 87-102, ακολουθούμενο από το δεύτερο στα μ. 103-122, ενώ αντιθέτως στο τρίτο τμήμα διατηρείται υπό την αρχική της μορφή μόνον η πρώτη φράση, στα μ. 123-130 (πρβλ. μ. 51-58): η δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, περιορίζεται σημαντικά, εκτεινόμενη πλέον σε μόλις έξι μέτρα (μ. 131-136). Έπειτα, ακολουθεί η επισύναψη μίας σύντομης coda, η οποία αξιοποιεί το κύριο μοτιβικό υλικό για την κατασκευή μίας ενιαίας φράσης που εδραιώνει εκ νέου τη ρε-ελάσσονα, δίχως εντούτοις να διαμορφώσει κάποια πτωτική ακολουθία (μ. 137-143).

Το δεύτερο μέρος οργανώνεται ως τριμερής μορφή παρατακτικού τύπου στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, ήτοι στη Φα-μείζονα. Στην πρώτη, τριμερώς οργανωμένη ενότητα, το πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία συμπαγή φράση (μ. 1-8), η οποία ολοκληρώνεται με μία οιονεί μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα (μ. 9-16), το οποίο δεν αντιτίθεται χαρακτηριστικά ή υφολογικά προς το πρώτο, κατασκευάζοντας αντιθέτως ένα παράλλαγμα της πρώτης φράσης. Το τρίτο τμήμα, από την άλλη πλευρά (μ. 17-28), διευρύνεται σε σχέση με το ομόλογό του πρώτο, εισάγοντας επιπλέον ορισμένα αντιστικτικά τεχνάσματα αλλά και περαιτέρω ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού, ενώ η κατάληξη που επιτυγχάνει στη Φα-μείζονα (στα μ. 25-26) δύναται να ιδωθεί ως μία αποδυναμωμένη τέλεια πτώση.

Η δεύτερη ενότητα μεταβαίνει αδιαμεσολάβητα στη Ρε-ύφεση-μείζονα (πρόκειται για την VI της ομώνυμης ελάσσονος), δομείται δε βάσει του τριμερούς προτύπου. Στο πρώτο τμήμα, η βασική θεματική ιδέα των μ. 29-30 επαναλαμβάνεται στα μ. 31-32, ενώ το ίδιο συμβαίνει κατόπιν αναφορικά και με ένα αντιθετικό στοιχείο, στα μ. 33-34 / 35-36. Ακολουθεί ένα σύντομο μεσαίο τμήμα, στα μ. 37-38 και 39-40, που στρέφεται προσωρινά προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος τα μ. 41-42 / 43-44 επαναφέρουν τα μ. 29-32 και ακολουθούνται από μία σταδιακή διάλυση του μελωδικού υλικού: έπειτα από τα αλυσιδωτής λογικής μ. 45 και 46, τα παρεμφερή μ. 47-48 ξεκινούν την τονικοποίηση της ρε-ελάσσονος, η δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 49-53, που ολοκληρώνουν την μοτιβική ρευστοποίηση. Ως εκ τούτου, η αρχική Φα-μείζων επαναπροσεγγίζεται μόνον έμμεσα, διαμέσου της σχετικής της ελάσσονος.

Στην τρίτη ενότητα, η αρχική τριμερής δομή επιστρέφει με επουσιώδεις τροποποιήσεις που αφορούν κυρίως στην ύφανση: δομικώς, το πρώτο και το δεύτερο τμήμα παρατίθενται αυτούσια στα μ. 54-61 και 62-69, ενώ στο τρίτο τμήμα (μ. 70-80) η μοναδική αλλαγή αφορά στην απαλοιφή του ακροτελεύτιου μέτρου.

Ο συνθέτης επισυνάπτει κατόπιν και μία coda, η οποία ανατρέπει αποκλειστικά στο υλικό της δεύτερης ενότητας: τα μ. 81-82 / 83-84 παραλλάσσουν τα μ. 29-32 μεταφέροντάς τα παράλληλα στην τονικότητα αναφοράς, τα μ. 85-86 / 87-88 προσδίδουν

μια αλυσιδωτή διάσταση στα μ. 33-36 και τα μ. 89-91 παραθέτουν μία συμπυκνωμένη εκδοχή του δεύτερου τμήματος, όπου ωστόσο η καταληκτική επέκταση της συγχορδίας της Φα-μείζονος εκλαμβάνεται πλέον ως επέκταση της τονικής και όχι ως τροπή προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα. Κατόπιν προστίθενται και τα παράγωγα μ. 92-98, τα οποία λειτουργούν καταληκτικά ως προς την τονικότητα αναφοράς.⁴²

Το τρίτο μέρος επανέρχεται στη ρε-ελάσσονα και δομείται ως μία μορφή ροντώ. Το ρεφραίν συνίσταται σε μία τριμερή κατασκευή: το πρώτο τμήμα του αποτελείται από δύο αλληλοσυμπληρωματικές ιδέες, στα μ. 1-4a και 4b-8a, και οδηγεί σε μία τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας· το δεύτερο τμήμα εισάγει ένα νέο, αντιθετικό στοιχείο (στα μ. 8b-10a), το οποίο επαναλαμβάνεται κατόπιν οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 10b-12a, 12b-14a και 14b-16a, όπου παρατηρείται μία εναλλαγή της ii με την iv· τελικά, το τρίτο τμήμα (μ. 16b-19 και 20-24), το οποίο μάλιστα μετατοπίζεται κατά μισό μέτρο σε σχέση με το ομόλογό του πρώτο, διαφοροποιείται επιπλέον ως προς την κατάληξή του, επιτυγχάνοντας μία – τροπικής υφής – τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς.

Το πρώτο επεισόδιο ακολουθεί, κατά το μάλλον ή ήττον, την δομή ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος. Στο μεταβατικής λειτουργίας τμήμα των μ. 25-33, η αλυσιδωτή αλληλουχία των μ. 25-28 έχει ως κατάληξη την δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, με τη λειτουργία αυτή να επεκτείνεται κατόπιν στα παρεμφερή μ. 29 και 30 αλλά και στο πέρασμα των μ. 31-33. Ωστόσο, η Φα-μείζων αναδεικνύεται τελικά σε νέα τονική, συνιστώντας το τονικό κέντρο του ακόλουθου πλαγίου θέματος: τούτο εκθέτει το βασικό του υλικό στην φραστική μονάδα των μ. 34-39, ενώ έπειτα τα μ. 40-43 επαναλαμβάνουν μόνον τα μ. 34-37 και τα μ. 44-49 προβαίνουν σε μία αλυσιδωτή μεταφορά ολόκληρου του εξαμέτρου στην περιοχή της λα-ελάσσονος.

Κατά ασυνήθιστο τρόπο, η πρώτη επαναφορά του ρεφραίν ξεκινά από την προαναφερόμενη περιοχή, αντί της αρχικής τονικότητας, ενώ στη συνέχεια διαπιστώνεται και μια ευρύτερη αναδόμηση. Συγκεκριμένα, τα μ. 50-57 παραλλάσσουν την εναρκτήρια φράση, ιδιαίτερα ως προς την κατάληξή της, οδηγώντας απρόσμενα στην συγχορδία της λα-ύφεση-ελάσσονος. Τούτη ερμηνεύεται κατόπιν ως iv της μι-ύφεση-ελάσσονος, όπου μεταφέρεται η φράση στο πλαίσιο των μ. 58-66, τα οποία όμως καταλήγουν με τη σειρά τους στη σι-ελάσσονα.

Η τελευταία περιοχή ερμηνεύεται έπειτα ως iii της Σολ-μείζονος, που αποτελεί την εναρκτήρια τονικότητα του δεύτερου επεισοδίου. Τούτο βασίζεται σε δύο θεματικές μονάδες, οι οποίες παραπέμπουν άμεσα στο μελωδικό υλικό του δεύτερου μέρους του έργου (πρβλ. τα εναρκτήρια μέτρα του *Andante cantabile*). Η πρώτη εκ των δύο αυτών μονάδων συνίσταται στο μελωδικό ζεύγος των μ. 67-70 και 71-74, ενώ η δεύτερη αποτελείται από τα παράγωγα και παρεμφερή μεταξύ τους τετράμετρα 75-78 / 79-82, το δεύτερο εκ των οποίων στρέφεται στην κατάληξή του προς τη Σι-ύφεση-μείζονα. Με αυτήν την αφετηρία, ο συνθέτης προβαίνει στην αλυσιδωτή επανάληψη ολόκληρου του προηγηθέντος αποσπάσματος στα μ. 83-90 και 91-101 (με τη δεύτερη μονάδα να επιμηκύνεται), κατά τρόπο που οδηγεί αναλογικά στην αρχική Ρε-μείζονα, ούτως ώστε να διευκολυνθεί η – μέχρι τούδε αναβληθείσα – επιστροφή του κυρίου θέματος στην τονικότητα αναφοράς.

Το πρώτο τμήμα του ρεφραίν επιστρέφει επί της ουσίας αυτούσιο στα μ. 102-109. Στη συνέχεια, εντούτοις, αντί του δεύτερου τμήματος, τα μ. 110-117 επαναλαμβάνουν αλυσιδωτά την ίδια φράση (όπως άλλωστε συνέβη και στο Α'), ξεκινώντας από την υποδεσπόζουσα και οδηγώντας στη ντο-ελάσσονα.

⁴² Η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 117) παρουσιάζει το παρόν μέρος ως μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, θεωρώντας, προφανώς, την δεύτερη ενότητα ως ένα πλάγιο θέμα και την επιστροφή του υλικού του στο πλαίσιο της coda ως την επανέκθεση του εν λόγω θέματος.

Η τελευταία λαμβάνεται κατόπιν ως αφετηρία του μεταβατικού τμήματος κατά την επαναφορά του πρώτου επεισοδίου (Β'): κατά συνέπεια, τα μεταβατικά μ. 118-126 οδηγούν εν προκειμένω στη Σολ-μείζονα, στην οποία επιστρέφει ύστερα το κυρίως σώμα του επεισοδίου, στα μ. 127-143. Τούτα οδηγούν, κατ' αναλογία με το πρότυπό τους, στη σι-ελάσσονα.

Η προαναφερόμενη περιοχή δίνει έπειτα τη θέση της στην ομώνυμή της μείζονα, στην οποία λαμβάνει χώρα η επαναφορά του δεύτερου επεισοδίου (Γ'), στα μ. 144-159 και 160-178, με κατάληξη στην μακρινή φα-δίεση-ελάσσονα, ακολουθώντας αναλογικά την ίδια πορεία με το δεύτερο επεισόδιο.

Κατόπιν έρχεται η τελευταία – αλλά και η πρώτη πλήρης – επαναφορά του ρεφραίν, το οποίο μάλιστα διευρύνεται σε δύο σημεία: η πρώτη διεύρυνσή του αφορά στην “λανθασμένη” εκκίνησή του από την προαναφερόμενη φα-δίεση-ελάσσονα, με τα μ. 179-185 να μεταφέρουν τα μ. 1-7 στην εν λόγω περιοχή, αν και στην κατάληξή τους οδηγούν στην επιθυμητή ρε-ελάσσονα, όπου το πρώτο τμήμα επιστρέφει στην συνέχεια ολόκληρο (στα μ. 186-193a). Το δεύτερο τμήμα επιστρέφει εν συνεχεία για πρώτη φορά στα μ. 193b-201a. Η δεύτερη διαδικασία διεύρυνσης εκδηλώνεται εν τέλει στο τρίτο τμήμα, το οποίο, ενώ ακολουθεί αρχικά πιστά τα μ. 16b-22 στα μ. 201b-207, στη συνέχεια ενσωματώνει ένα εμβόλιμο πέρασμα (στα μ. 208-211a) που προηγείται της καταληκτικής πτώσης στην αρχική τονικότητα (στα μ. 211b-212). Συμπερασματικά, η μορφή ροντώ του εξεταζόμενου μέρους δύναται να απεικονισθεί υπό το σχήμα Α Β Α' Γ Α'' Β' Γ' Α'''.⁴³

Το πρώτο μέρος της Ένατης σονάτας είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα και βασίζεται στο μορφολογικό πρότυπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία. Στην ενότητα της έκθεσης, το κύριο θέμα δομείται ως μία τυπική, καίτοι ελαφρώς ασύμμετρη περίοδος, η πρώτη φράση της οποίας ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 1-9), ενώ η δεύτερη φέρνει την απαραίτητη τέλεια πτώση στην ίδια περιοχή (μ. 10-19). Το μεταβατικό τμήμα παραμένει αρχικά στη Φα-μείζονα, εκθέτοντας μία παράγωγη ιδέα στα αλυσιδωτά δίμετρα 20-21 / 22-23· ακολουθούν τα όμοια μ. 24-25 / 26-27, που συνεχίζουν την επέκταση της τονικής, ενώ αντιθέτως τα μ. 28-29 και 30-32 προβαίνουν σε σταδιακή ρευστοποίηση του υλικού των προηγηθέντων διμέτρων επί τη βάσει της προσέγγισης της Ντο-μείζονος. Αντί της τελευταίας, τα μ. 33-42 επαναλαμβάνουν αλυσιδωτά τα μ. 20-29 με αφετηρία από τη Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ αντιθέτως τα μ. 43-46, τα οποία βασίζονται στα μ. 30-32, στρέφονται προς τη ντο-ελάσσονα, αντί – αναλογικά προς το πρότυπό τους – να προσεγγίσουν τη Μι-ύφεση-μείζονα. Κατ' αυτόν τον έμμεσο τρόπο, και με την έμφαση στη διπλή δεσπόζουσα, Σολ-μείζονα, για την οποία φροντίζει το πέρασμα των μ. 47-50, ολοκληρώνεται η μετατροπή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, η οποία θα αποτελέσει και την δευτερεύουσα τονική περιοχή της έκθεσης.

Το πλάγιο θέμα οργανώνεται ως μία εκτενής ασύμμετρη περίοδος. Η πρώτη φράση της αποτελείται από δύο διακριτά οκτάμετρα σκέλη, στα μ. 51-58 και 59-66, και ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στη Ντο-μείζονα. Η δεύτερη φράση διαφοροποιείται ήδη ως προς το πρώτο σκέλος της, το οποίο διευρύνεται κατά δύο μέτρα (μ. 67-76), ενώ στο δεύτερο σκέλος επιφυλάσσεται η πλέον δραστική τροποποίηση, καθώς τούτο εκτείνεται πλέον σε 21 μέτρα (μ. 77-97)! Η εν λόγω διεύρυνση προκύπτει κατά κύριο λόγο από τις συνεπικυρώσεις της δευτερεύουσας τονικότητας που λαμβάνουν χώραν

⁴³ Η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 117) διατείνεται πως το υπό εξέταση μέρος δομείται ως μορφή ρόντο-σονάτας, καίτοι η απουσία τονικής επαναφοράς του Β, που θα δικαιολογούσε την αναγνώριση μίας επανέκθεσης, καθιστά αυτή τη θεώρηση μάλλον αστήρικτη.

έπειτα από την καθοριστική πτώση στη Ντο-μείζονα στα μ. 88-89. Ακολουθεί ένα υποτυπώδες, μονοφωνικής υφής συνδετικό πέρασμα στα μ. 98-105.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 106-124. Από τη μετάβαση, απεναντίας, ο συνθέτης απαλείφει το πρώτο ήμισυ (πρόκειται για τα μ. 20-32). Κατά συνέπεια, τα μ. 125-142 αντιστοιχούν στα μ. 33-50, ενώ από τονικής πλευράς ξεκινούν από τη Ρε-ύφεση-μείζονα για να καταλήξουν – αναλογικά προς το πρότυπό τους – στην φα-ελάσσονα και, εμμέσως, στην αρχική τονικότητα. Όπως συνέβη με το κύριο, έτσι και το πλάγιο θέμα διόλου δεν διαφοροποιείται κατά την επανέκθεσή του, καθώς τα μ. 143-189 ταυτίζονται από δομική έποψη με τα μ. 51-97. Ο Μιασκόφσκι διατηρεί μάλιστα και το ακόλουθο συνδετικό πέρασμα (εν προκειμένω στα μ. 190-196), το οποίο σε αυτήν την περίπτωση οδηγεί στην επισυναπτόμενη coda. Η τελευταία είναι εξαιρετικά σύντομη και προσφέρει μία ύστατη, καταληκτικού χαρακτήρα αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό (μ. 197-207).

Το αργό δεύτερο μέρος επικεντρώνεται στην τονικότητα της iii, τη λα-ελάσσονα, και ακολουθεί το οργανωτικό πρότυπο μιας τριμερούς μορφής παρατακτικού τύπου. Η πρώτη ενότητα δομείται τριμερώς. Το πρώτο τμήμα της συγκροτείται από δύο διακριτές εννιάμετρες φράσεις: η πρώτη βασίζεται σε προτασιακή δομή, με τη βασική ιδέα των μ. 1-2 να ακολουθείται από παράλλαγμα στα μ. 3-4 και σκέλος συνέχισης στα μ. 5-9, τα οποία προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση, προσεγγίζοντας παράλληλα την τονικότητα της σχετικής μείζονος, στην οποία μάλιστα πραγματοποιούν μία μισή πτώση. Η δεύτερη φράση, που ξεκινά από τη Ντο-μείζονα, ακολουθεί κατά παρόμοιο τρόπο προτασιακή οργάνωση, με τα αλυσιδωτά δίμετρα 10-11 / 12-13, τα οποία βασίζονται μελωδικά στα μ. 3-4, να ακολουθούνται από την αναπτυξιακή διαδικασία των μ. 14-18, τα οποία εντούτοις αποτυγχάνουν να οδηγήσουν σε πτωτική κατάληξη. Το μεσαίο, αντιθετικό τμήμα είναι ιδιαίτερα λιτό, καθώς βασίζεται σε δύο αλυσιδωτής λογικής μονοφωνικά περάσματα (μ. 19-22 και 23-26), τα οποία στρέφονται εκ νέου προς την αρχική λα-ελάσσονα. Εντός του τρίτου τμήματος, μπορεί τα μ. 27-35 να βασίζονται στη μελωδική εξέλιξη της εναρκτήριας φράσης, ωστόσο από ένα σημείο κι έπειτα παρεκκλίνουν της προδιαγεγραμμένης πορείας τους, αποφεύγοντας μία πτωτική κατάληξη. Εν συνεχεία, αντί της δεύτερης φράσης, τα μ. 36-43 συνεχίζουν την μοτιβική εξέυφανση, φέρνοντας εν τέλει μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, επί τη βάσει μίας τροπικά εμπλουτισμένης συγχορδίας δεσπόζουσας.

Η δεύτερη ενότητα διαφοροποιείται δραστικά ως προς τον χαρακτήρα και την ύφανση, ενώ από τονική έποψη στρέφεται προς την περιοχή της VI, τη Φα-μείζονα: συγκροτείται δε κατά το μάλλον ή ήττον τριμερώς, καίτοι το μεσαίο τμήμα αποφεύγει να αντιπαρατεθεί θεματικά ή δομικά προς τα δύο τμήματα που το πλαισιώνουν, βασιζόμενο πρωτίστως στον τονικό παράγοντα προκειμένου να διατηρήσει την αντιθετική του λειτουργία. Πιο αναλυτικά, το πρώτο τμήμα εκθέτει το υλικό του εντός της φραστικής δομής των μ. 44-49, η οποία ωστόσο δεν ολοκληρώνεται πτωτικά. Έπειτα, η απόπειρα επανάληψης του ίδιου εξαμέτρου στα μ. 50-53 διακόπτεται από την εκκίνηση του δεύτερου τμήματος, το οποίο βασίζεται επί της ουσίας στην ίδια μελωδική εξέλιξη μέχρι ενός σημείου, με τα μ. 54-59 να συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 44-49, ενώ και τα μ. 60-63 βασίζονται σε κάποιον βαθμό στα μ. 50-53: ωστόσο, όπως αναφέραμε ανωτέρω, η ειδοποιός διαφορά έγκειται στην κυρίαρχη τονικότητα, η οποία εν προκειμένω είναι αυτή της σχετικά απομακρυσμένης Ρε-ύφεση-μείζονος (VI/i της Φα-μείζονος). Δίχως κάποια διαμεσολάβηση, το τρίτο τμήμα ξεκινά απευθείας, επαναφέροντας το πρώτο εξάμετρο στα μ. 64-69 (αν και το τελευταίο μέτρο διαμεσολαβείται από το μ. 59), ενώ τα μ. 70-72, που συνεχίζουν την μοτιβική εξέυφανση, λειτουργούν περισσότερο συνδετικά, καθώς στρέφονται προς την αρχική λα-ελάσσονα επεκτείνοντας την δεσπόζουσά της.

Στην τρίτη ενότητα διαπιστώνεται μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αναδόμηση, καθώς το μεσαίο τμήμα της βασικής τριμερούς δομής της αρχικής ενότητας μετατοπίζεται στην αρχή της παρούσας ενότητας (στα μ. 73-80), λειτουργώντας ουσιαστικά ως ένα εισαγωγικό πέρασμα! Περαιτέρω, σημειώνεται εν προκειμένω η προσθήκη μίας αντιστικτικής μελωδικής γραμμής. Στο (αρχικά) πρώτο τμήμα που ακολουθεί στα μ. 81-89 και 90-97, παρατηρείται η αυτούσια επιστροφή της πρώτης φράσης, ενώ αντιθέτως από την δεύτερη αφαιρείται το τελευταίο μέτρο και το μ. 97 (ομόλογο του μ. 17) τροποποιείται καταλλήλως, ούτως ώστε να διευκολυνθεί η άμεση έναρξη του τρίτου τμήματος. Τούτο διατηρείται अपαράλλαχτο από δομικής πλευράς (στα μ. 98-115), με εξαίρεση την προέκταση της καταληκτικής τονικής σε ένα επιπρόσθετο μέτρο, καίτοι αξίζει εδώ να σημειωθούν τόσο η αντικατάσταση της τέλειας πτώσης με μία πλάγια όσο και η επιλογή του συνθέτη να ολοκληρώσει το παρόν μέρος στην ομώνυμη μείζονα.

Το γοργό τελικό μέρος επιστρέφει στη Φα-μείζονα και οργανώνεται μορφολογικά υπό το πρότυπο του ρόντο-σονάτας. Το κύριο θέμα οργανώνεται τριμερώς: το πρώτο τμήμα του συνίσταται στην τετράμετρη ιδέα των μ. 1-4, στην άμεση επανάληψή της (στα μ. 5-8) και στα παρεμφερή παράγωγα μ. 9 και 10· το δεύτερο τμήμα, έπειτα, βασίζεται στο ίδιο υλικό και αποτελείται από το αλυσιδωτό ζεύγος των μ. 11-12 / 13-14 (που στρέφονται προς την vi και την ii) και τα ομοειδή μ. 15 και 16, τα οποία επεκτείνουν την vii.

Το τρίτο τμήμα, από την άλλη πλευρά, μπορεί να ξεκινά ακριβώς όπως το ομόλογό του πρώτο, στα μ. 17-20 / 21-24, στη συνέχεια όμως μετατρέπεται σε μεταβατικό τμήμα εντός του ευρύτερου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος που αποτελεί το πρώτο επεισόδιο της παρούσας μορφής ρόντο-σονάτας. Η απόκλιση ξεκινά από τα μ. 25-26, που μεταφέρουν τα μ. 9-10 στη μακρινή Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ έπειτα τα όμοια μ. 27 / 28 και το πέρασμα των μ. 29-31 αφιερώνονται στην επέκταση της διπλής δεσπόζουσας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης προσεγγίζει την περιοχή της Ντο-μείζονος, από την οποία ξεκινά η εκτύλιξη του πλαγίου θέματος. Η βασική θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 32-35 και επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 36-39, ενώ έπειτα το συνολικό οκτάμετρο αλυσιδοποιείται στη λα-ελάσσονα (vi), στα μ. 40-47, καίτοι στη συνέχεια προεκτείνεται και στα μ. 48-50. Έπειτα, τα μ. 51-59 και 60-65 πρέπει να θεωρηθούν ένα συνδεδετικό πέρασμα, το πρώτο σκέλος του οποίου βασίζεται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος επί τη βάσει ενός αυστηρού αντιστικτικού διαλόγου, ενώ το δεύτερο σκέλος ανακαλεί το θεμελιώδες μοτίβο του κυρίου θέματος, επεκτείνοντας παράλληλα την vii της αρχικής τονικότητας.

Στην πρώτη του επιστροφή, το κύριο θέμα επαναφέρει ολόκληρο το πρώτο τμήμα του στα μ. 66-75. Έπειτα, όμως, το δεύτερο τμήμα παραλείπεται, με τα μ. 76-85 να προβαίνουν σε μία αλυσιδωτή επανάληψη του πρώτου (ή, εναλλακτικά, σε μία τονικά μεταφερόμενη επαναφορά του τρίτου) τμήματος στην περιοχή της Ρε-ύφεση-μείζονος. Στη συνέχεια, το τελευταίο μέτρο αλυσιδοποιείται στο μ. 86, ενώ τα ακόλουθα μ. 87-91 προβαίνουν σε μοτιβική ανάπτυξη, οδηγώντας παράλληλα εμμέσως στη ρε-ελάσσονα, ήτοι στην τονική αφετηρία του δεύτερου επεισοδίου.

Το Γ αποτελείται από τρία τμήματα: το πρώτο εξ αυτών συνίσταται σε δύο παρεμφερή πεντάμετρα (μ. 92-96 / 97-101)· το μεσαίο τμήμα, από την άλλη πλευρά, εκθέτει μία συγγενική μελωδική ιδέα στο εξάμετρο 102-107 και την επαναλαμβάνει στα μ. 108-114, ενώ από τονικής πλευράς κινείται στο πλαίσιο της Ρε-ύφεση-μείζονος· τέλος, το τρίτο τμήμα μεταφέρει την βασική θεματική ιδέα του επεισοδίου στην σχετική ελάσσονα της προαναφερόμενης περιοχής, δηλαδή στη σι-ύφεση-ελάσσονα, στα μ. 115-119, ενώ στη συνέχεια τα μ. 120-123 αντικαθιστούν την αναμενόμενη επανάληψη του πενταμέτρου με μια διαδικασία ρευστοποίησης που λειτουργεί συνδεδετικά προς την δεύτερη επιστροφή του κυρίου θέματος.

Το Α' χαρακτηρίζεται από διττή λειτουργία, καθ' ότι συνδυάζει την επαναφορά του θεμελιώδους θεματικού μορφώματος του μέρους με το μεταβατικό τμήμα προς το πλάγιο θέμα. Επί της ουσίας, τα μ. 124-133 και 134-138 ταυτίζονται από δομική έποψη με τα μ. 17-26 και 27-31 αντίστοιχα, με δύο διαφοροποιήσεις τονικού χαρακτήρα: τα μ. 132-133 (πρβλ. μ. 25-26) διατηρούνται εν προκειμένω στο περιβάλλον της Φα-μείζονος, ενώ και ολόκληρο το ακόλουθο χωρίο παραμένει εν προκειμένω στην τονικότητα αναφοράς αντί να στρέφεται προς αυτή της δεσπόζουσας.

Μέσω της τελευταίας αυτής εξέλιξης, καθίσταται δυνατή η επανέκθεση του πλάγιου θέματος στην αρχική τονικότητα. Τα μ. 139-142 / 143-146 αντιστοιχούν στα μ. 32-39, ενώ τα ακόλουθα μ. 147-150 / 151-154 και 155-157 μπορεί εκ πρώτης όψεως να ακολουθούν τη λογική των μ. 40-50, μεταφέρονται εντούτοις στην ομώνυμη ελάσσονα αντί της αναλογικά αναμενόμενης ρε-ελάσσοнос. Έπειτα, τα μ. 158-166 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της φα-ελάσσοнос κατ' αναλογία με τα ομόλογά τους μ. 51-59, ενώ από την άλλη πλευρά τα μ. 167-176 συνιστούν μία ελαφρώς διευρυμένη εκδοχή των μ. 60-65, οδηγώντας, όπως και το πρότυπό τους, στην επιστροφή του κύριου θεματικού υλικού.

Κατά την τρίτη του επιστροφή, το κύριο θέμα επαναφέρει τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο τμήμα του (στα μ. 177-186 και 187-191), εξαιρουμένου μόνον του ακροτελεύτιου μέτρου του μεσαίου τμήματος, ενώ θα πρέπει να σημειωθεί και η τονική μετατόπιση του μ. 191 (πρβλ. μ. 15).

Σε μια απρόσμενη τροπή, ο συνθέτης επιλέγει εν συνεχεία να προβεί σε μία διεξοδική εμβόλιμη αναφορά στο δεύτερο επεισόδιο, στα μ. 192-229, με τονική αφετηρία την σολ-ελάσσονα. Πέραν της προσθήκης του εισαγωγικού μ. 192, τα μ. 193-197 / 198-202 αναλογούν στο πρώτο τμήμα (μ. 92-101), ενώ το ίδιο ισχύει και για τα μ. 203-208 και 209-215 (τα οποία μεταφέρονται αναλογικά στη Σολ-ύφεση-μείζονα) αναφορικά με το μεσαίο τμήμα. Έπειτα, τα μ. 216-220 επαναφέρουν τη βασική ιδέα σύμφωνα με τη λογική των μ. 115-119, ενώ αντιθέτως τα μ. 221-229 παρέχουν μία διευρυμένη εκδοχή της διαδικασίας ρευστοποίησης που σημειώθηκε στα μ. 120-123.

Τελικά, το κύριο θεματικό υλικό επιστρέφει εκ νέου, στην προκειμένη περίπτωση στο πλαίσιο της coda του μέρους. Για την ακρίβεια, τα μ. 230-239 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 17-26, δηλαδή του (εν τέλει μεταβατικής λειτουργίας) τρίτου τμήματος του κυρίου θέματος, με την αρμονική τροπή των δύο τελευταίων μέτρων προς τη Ρε-ύφεση-μείζονα να προεκτείνεται, εντούτοις, σε αυτήν την περίπτωση και στο ακόλουθο πέρασμα των μ. 240-247, το οποίο προβαίνει σε ρευστοποίηση στο πλαίσιο της ομώνυμης ελάσσοнос της προαναφερόμενης περιοχής. Τούτη η αρμονική ακολουθία προσδίδει χαρακτήρα πλάγιας πτώσης στην άφιξη της τονικής, που λαμβάνει χώραν επί τη βάσει της διάλυσης της κύριας ιδέας στα μ. 248 κ.εξ., καίτοι ο συνθέτης δεν παραλείπει, εν τέλει, και μία καταληκτική επικύρωση της Φα-μείζονος με τέλεια πτώση (στα μ. 257-258 και 259-260).⁴⁴

⁴⁴ Αξιοσημείωτη είναι η μορφολογική διαφοροποίηση που παρατηρείται στην εναλλακτική εκδοχή για το τέλος του παρόντος μέρους, την οποία παρέχει ο ίδιος ο συνθέτης. Σε αυτό το "ossia" πέρασμα, ο Μιασκόφσκι παραλείπει την εμβόλιμη αναφορά στο δεύτερο επεισόδιο, πραγματοποιώντας απεναντίας μιαν άμεση σύνδεση της τελικής εμφάνισης του κυρίου θέματος με την coda. Τούτη η μετάβαση επιτυγχάνεται μάλιστα εντελώς αβίαστα, καθώς τα μ. 191-192 της εναλλακτικής εκδοχής αντιστοιχούν στα μ. 15-16 που παραλείφθηκαν εν μέρει κατά την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος, μιας και αντικαταστάθηκαν πρακτικά από το μ. 191. Το εν λόγω δίμετρο οδηγεί, όπως και το πρότυπό του, στην επαναφορά της βασικής ιδέας εντός του τρίτου τμήματος, στο οποίο άλλωστε βασίζεται, όπως διαπιστώσαμε, η έναρξη της coda, η οποία διατηρείται अपαράλλαχτη. Αναρωτιέται κανείς αν η επιλογή αυτή του συνθέτη υποκινείται πρωτίστως χάριν επίτευξης μίας συντόμευσης ή περισσότερο από μια τάση επιστροφής στην δομική αυθεντικότητα της παρούσας μορφής, μέσω της ανάδειξης του καθαρά εμβόλιμου και, ούτως ειπείν, προαιρετικού ή ακόμη και αυθαίρετου χαρακτήρα της αναδρομής στο δεύτερο επεισόδιο στο πλαίσιο ενός ρόντο-σονάτας.

Με την ολοκλήρωση της διεξοδικής ανάλυσης του συνόλου των μερών των εννέα σονατών του Μιασκόφσκι, μπορούμε πλέον να περάσουμε στην εξαγωγή γενικότερων συμπερασμάτων, μέσα από την τοποθέτηση των έργων στο ευρύτερο συνθετικό πλαίσιο της εποχής τους. Όπως είδαμε, με μια πρώτη ματιά, η *Πρώτη σονάτα για πιάνο* φαίνεται να συνιστά μία τυπική τετραμερή διαδοχή. Ωστόσο, όπως γρήγορα διαπιστώνει κανείς, το πρώτο μέρος της ξεφεύγει από την πεπατημένη, καθ' ότι οργανώνεται όχι ως μία αναμενόμενη τριμερής μορφή σονάτας αλλά, αντιθέτως, ως μία αντιστικτική μορφή, η οποία ξεκινά μάλιστα σε αυστηρή γραφή τρίφωνης φούγκας. Πρόκειται σαφέστατα για μία ασυνήθιστη επιλογή, η οποία ωστόσο δεν είναι ακριβώς χωρίς προηγούμενο, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της ρωσικής μουσικής δημιουργίας. Στο πλαίσιο της διατριβής μου συνάντησα μία ανάλογη περίπτωση στην *Δεύτερη σονάτα για πιάνο* του Μίλι Μπαλάκιρεφ, όπου και πάλι το εναρκτήριο μέρος ακολουθεί μία αντιστικτική οργανωτική λογική, καίτοι με μία σημαίνουσα ειδοποιό διαφορά: ο Μπαλάκιρεφ προβαίνει σε έναν πολύ ενδιαφέροντα συνδυασμό της φουγκοειδούς γραφής με την τριμερή μορφή σονάτας, αντικαθιστώντας την τυπική διαδοχή κυρίου θέματος και μετάβασης με ένα fugato.⁴⁵ Πέραν αυτής της περίπτωσης, η χρήση των προδιαγραφών της φούγκας σε μεμονωμένα μέρη εντοπίστηκε, επί παραδείγματι, και σε έργα των Szymanowski και d'Albert.⁴⁶ Ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση το σημαντικότερο στοιχείο δεν είναι η (ούτως ή άλλως σχετικά ασυνήθιστη) χρήση μιας αντιστικτικής μορφής σε ένα μέρος μίας πολυμερούς σονάτας αλλά, πολύ περισσότερο, ο τρόπος που το βασικό θεματικό στοιχείο αυτού του μέρους διαπερνά το σύνολο των μερών που ακολουθούν. Συγκεκριμένα, στο δεύτερο μέρος, που οργανώνεται ως μία τριμερής μορφή σονάτας, ο συνθέτης χρησιμοποιεί το θέμα της φούγκας για να κατασκευάσει το (τριμερώς οργανωμένο) πλάγιο θέμα. Συνεχίζοντας, στο αργό τρίτο μέρος, που συνιστά μία τριμερή μορφή παρατακτικού τύπου, η δεύτερη ενότητα αξιοποιεί εκ νέου το ίδιο θεματικό στοιχείο, βασιζόμενη μάλιστα αποκλειστικά σε αυτό. Τέλος, το φινάλε του έργου, που βασίζεται εκ νέου στο πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας, αναφέρεται στο θεμελιώδες θεματικό μόρφωμα του έργου σε δύο σημεία του, στην εισαγωγή αλλά και στην coda, δηλαδή με τρόπο που πλαισιώνει την συνολική του μορφή. Συνολικά, η *Πρώτη σονάτα* αποτελεί μία ιδιόμορφη, αν και όχι απολύτως μοναδική περίπτωση κυκλικής αξιοποίησης της ίδιας *idée fixe* σε συνδυασμό με αντιστικτική γραφή, καθώς στη διατριβή μου συνάντησα μία πολύ συγγενική περίπτωση, αυτή της *Σονάτας για πιάνο* του βέλγου συνθέτη Guillaume Lekeu (1870-1894), η οποία γράφτηκε το 1891 και εκδόθηκε μετά θάνατον, το 1899. Θεωρώ απαραίτητη την παράθεση του σχετικού αποσπάσματος από το κεφάλαιο που αναφέρεται σε ζητήματα κυκλικότητας:

Από την άλλη πλευρά, μία εντελώς διαφορετική και μάλιστα *sui generis* περίπτωση κυκλικής θεματικής οργάνωσης συνιστά η σονάτα του Lekeu. Στο συγκεκριμένο έργο, τα τέσσερα από τα πέντε μέρη που το συναπαρτίζουν βασίζονται, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, στην ίδια θεματική ιδέα, η οποία άλλοτε πρωταγωνιστεί και άλλοτε υποβιβάζεται σε δευτερεύοντα ρόλο. Το εν λόγω μόρφωμα παρουσιάζεται για πρώτη φορά εντός του εισαγωγικής λειτουργίας πρώτου μέρους, με την ύψιστη σημασία του για την ακόλουθη εξέλιξη της σονάτας να καταδεικνύεται από την σχεδόν απόλυτη κυριαρχία του σε αυτό το πλαίσιο. Ακολουθεί η μεταμόρφωσή του στο βασικό θέμα μίας αντιστικτικής ανάπτυξης εντός του δεύτερου μέρους, ενώ αντιθέτως στο τρίτο μέρος το ίδιο θεματικό μόρφωμα προσλαμβάνει μία, ούτως ειπείν, συνοδευτική λειτουργία, καθώς εμφανίζεται ως δεύτερο θέμα σε μία πολυφωνική εκτύλιξη που παραπέμπει σε διπλή φούγκα. Τελικά, εντός πλέον του τέταρτου μέρους, το θέμα αυτό υποβαθμίζεται σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, καθώς διατηρείται μόνον ως μία μακρινή ανάμνηση του

⁴⁵ Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 250-251.

⁴⁶ Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 668-672.

παρελθόντος του έργου, που διεισδύει εντός της παρηλλαγμένης επαναφοράς του θεμελιώδους μορφώματος του παρόντος μέρους, έχοντας διαμεσολαβηθεί, προσέτι, και από την σταδιακή του μεταμόρφωση κατά τα μέρη που προηγήθηκαν. Προκύπτει έτσι αβίαστα ένας έμμεσος παραλληλισμός με μία προγραμματικό τύπου διαδικασία “γέννησης”, “ακμής” και “τέλους” του μορφώματος αυτού, με το τελικό (πέμπτο) μέρος, που βασίζεται σε εντελώς διαφορετικά στοιχεία, να λειτουργεί ως ένας επίλογος στο κυρίως σώμα της σονάτας.⁴⁷

Συνεχίζοντας, η *Δεύτερη* και η *Τρίτη σονάτα* του Μιασκόφσκι βασίζονται σε μια οργανωτική λογική που τείνει να γίνει (ας που επιτραπεί η έκφραση) κλισέ στο πλαίσιο της τελευταίας φάσης του ύστερου ρομαντισμού: πρόκειται για έργα που βασίζονται σε μία μονομερή διάρθρωση, αποτελούμενα δηλαδή από ένα και μόνον μέρος. Ως προς αυτή τη διάσταση, το προηγούμενο είναι γνωστό τοις πάσι, με χαρακτηριστικά και ευρέως γνωστά παραδείγματα τη σονάτα του Liszt, τις σονάτες αρ. 5-10 του Σκριάμπιν, τη σονάτα του Berg, την *Πρώτη* και την *Τρίτη σονάτα* του Προκόφιεφ, ενώ στα λιγότερο γνωστά δείγματα συγκαταλέγονται ακόμη ορισμένες από τις σονάτες του Μέτνερ, η σονάτα του Reubke, η σονάτα του Λεβίδη αλλά και εκείνη του Λιαπουνόφ. Παρατηρούμε, κατ’ αρχάς, ότι η σύνθεση σονατών σε ένα μέρος είναι ιδιαίτερα συνήθης στον ρωσικό μουσικό χώρο, και μάλιστα, όπως διαπίστωσα στην έρευνά μου, τούτο συμβαίνει πρωτίστως στην τελευταία υποπερίοδο του ύστερου ρομαντισμού, δηλαδή από το 1906 και έπειτα. Δεν είναι διόλου τυχαίο το ότι αμφότερα τα έργα του Μιασκόφσκι που προανέφερα υπάγονται ακριβώς σε αυτήν την χρονική περίοδο.⁴⁸ το ίδιο ισχύει, σημειωτέον, και για την προαναφερόμενη *Τρίτη σονάτα* του Προκόφιεφ. Πέραν όμως των εξωτερικών τους χαρακτηριστικών, τα δύο μονομερή έργα του Μιασκόφσκι εναρμονίζονται και ως προς την μορφολογική τους έποψη με τις αντίστοιχες σονάτες της τελευταίας υστερορομαντικής υποπεριόδου, καθώς βασίζονται αμφότερα στο πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας. Όπως διαπίστωσα μέσα από την συγκριτική μελέτη των υπόλοιπων μονομερών σονατών που γράφτηκαν από το 1906 κι έπειτα, η συντριπτική πλειονότητά τους βασίζεται σε αυτό ακριβώς το μορφολογικό πρότυπο,⁴⁹ με τις εξαιρέσεις να περιορίζονται αποκλειστικά σε δύο έργα: κατ’ αρχάς, η *Σονάτα* αρ. 22 του Μέτνερ οργανώνεται επί τη βάση της διμερούς μορφής σονάτας, ακόμη όμως και σε αυτήν την εξαιρετική περίπτωση ο συνθέτης φροντίζει να δημιουργήσει μία υπόνοια ταυτόχρονης συνύπαρξης του τριμερούς και του διμερούς δομικού τύπου της σονάτας.⁵⁰ από την άλλη πλευρά, στη *Σονάτα* αρ. 27 του Λιαπουνόφ διαπιστώνεται ένας υποδηλούμενος ευρύτερος κύκλος σονάτας, σε συνδυασμό όμως με την ταυτόχρονη εκτύλιξη μίας τριμερούς μορφής σονάτας, κατά τρόπον που παραπέμπει άμεσα στην *Σονάτα* του Liszt.⁵¹

Στην πραγματικότητα, εντούτοις, τα κοινά στοιχεία μεταξύ της *Πρώτης σονάτας* του Μιασκόφσκι και των δύο έργων του που ακολούθησαν στο ίδιο είδος είναι σημαντικότερα από την όποια εξωτερική διαφοροποίηση: η σαφώς υστερορομαντική χροιά των αρμονικών σχηματισμών και διαδικασιών παρουσιάζει εμφανέστατα μια προοδευτική εξέλιξη, με καταληκτικό σταθμό, μάλιστα, την *Τέταρτη σονάτα* του συνθέτη, όπου η αρμονία παραπέμπει άμεσα, όπως θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, στο πιανιστικό έργο του Σκριάμπιν και ιδιαίτερα στην *Πέμπτη σονάτα* του. Ένα

⁴⁷ Ραπτάκης, ό.π., σ. 696.

⁴⁸ Μολοντούτο, η *Τρίτη σονάτα*, ειδικότερα, που ολοκληρώθηκε το 1920, δεν θα μπορούσε να ενταχθεί στην διατριβή μου, καθώς σε αυτήν τέθηκε ως χρονικό όριο το 1914, δηλαδή η έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

⁴⁹ Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 691.

⁵⁰ Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 425-430.

⁵¹ Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 284-290.

χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το πλάγιο θέμα του εναρκτήριου μέρους της *Τέταρτης σονάτας*, επιπλέον δε μία μόνο ματιά στον τρόπο με τον οποίον ολοκληρώνεται το μέρος αυτό οδηγεί αβίαστα στο συμπέρασμα πως βρισκόμαστε πλέον στα όρια του τονικού συστήματος.⁵² Περαιτέρω, κοινό στοιχείο μεταξύ των πρώτων έργων είναι, κατά μείζονα λόγο, η αξιοποίηση του αντιστικτικού στοιχείου, με την *Δεύτερη* και την *Τέταρτη σονάτα* να ενσωματώνουν από ένα fugato, στην πρώτη περίπτωση εντός της coda και στην δεύτερη περίπτωση εντός της ενότητας της επεξεργασίας του πρώτου μέρους. Από την άλλη πλευρά, η *Τέταρτη σονάτα* διαφοροποιείται εξωτερικά από τα δύο έργα που προηγήθηκαν, καθώς διαρθρώνεται σε τρία μέρη, εκ των οποίων το πρώτο οργανώνεται, τυπικά, ως τριμερής μορφή σονάτας. Ιδιαίτερο μορφολογικό ενδιαφέρον παρουσιάζει, αντιθέτως, το αργό δεύτερο μέρος, όπου ο συνδυασμός της τριμερούς παρατακτικής μορφής με τη μορφή θέματος και παραλλαγών οδηγεί στον σχηματισμό μίας μικτής μορφής, η οποία, ωστόσο, δεν συνιστά μία εντελώς πρωτότυπη σύλληψη εκ μέρους του συγκεκριμένου συνθέτη. Στο πλαίσιο της διατριβής μου, εντόπισα μία παρόμοια περίπτωση, η οποία αφορά, διόλου τυχαία, σε έναν ρώσο συνθέτη, και συγκεκριμένα στον Γκλαζουνόφ: στο αργό δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας* του, παρατηρούμε μία ανάλογη μίξη των προαναφερόμενων μορφολογικών τύπων, η οποία μάλιστα εντοπίζεται από ορισμένους μελετητές ήδη στο έργο του Γκλίνκα, αποτελώντας, ως εκ τούτου, μία καθαρά ρωσική υπόθεση.⁵³ Ενδιαφέρουσα είναι, ωστόσο, και η περίπτωση του τελικού μέρους, το οποίο οργανώνεται ως ένα συμμετρικό ροντώ, μορφή η οποία σπάνια απαντά στο χρονικό πλαίσιο του ύστερου ρομαντισμού· και πάλι, βέβαια, δεν μπορεί να είναι τυχαίο το γεγονός πως μία ανάλογη περίπτωση εντόπισα, εντός της διδακτορικής έρευνάς μου, στο τελικό μέρος της *Σονάτας* op. 37 του Τσαϊκόφσκι.⁵⁴

Σε αυτή τη χρονική στιγμή τοποθετείται ένα σημείο καμπής στην πιανιστική γραφή του Μιασκόφσκι, η οποία, από τούδε και στο εξής, και με αφετηρία την *Πέμπτη σονάτα*, οδηγείται σε προοδευτική απλοποίηση, καταλήγοντας εν τέλει σε πρότυπα αρμονίας και πιανιστικής υφής που παραπέμπουν περισσότερο σε συνθέτες των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα παρά στον τρόπο γραφής ενός συνθέτη της πέμπτης δεκαετίας του 20ού. Το γεγονός αυτό γίνεται έκδηλο ήδη από τα πρώτα μέτρα του εναρκτήριου μέρους της *Πέμπτης σονάτας*. Στην ίδια σονάτα, επιπλέον, ο συνθέτης χρησιμοποιεί για πρώτη φορά μία μορφή scherzo με trio, γεγονός που ενισχύει την περισσότερο συντηρητική στόχευση αυτού του έργου.⁵⁵ Η ίδια τάση, εντούτοις, χαρακτηρίζει και τα έργα που ακολούθησαν: η αρμονία επιστρέφει, δίχως καμία απόκλιση, στα πρότυπα του 19ου

⁵² Παρ' όλα αυτά, όπως διατείνεται ο Κάρκλινς (ό.π., σ. 118), στην προκειμένη περίπτωση (βλ. τα πέντε τελευταία μέτρα του προαναφερόμενου μέρους) σχηματίζεται μία κανονικότερη τέλεια πτώση, με την λειτουργία της δεσπόζουσας να αντιπροσωπεύεται από την τελευταία και χαμηλότερη νότα του μπάσου, και την τονική να ακολουθεί σε μία ιδιαίτερα αλλοιωμένη εκδοχή, με προσθήκη τριτόνου.

⁵³ Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 634-636.

⁵⁴ Σχετικά με το μέρος αυτό, βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 598-600. Για την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 81-82), η *Δεύτερη*, η *Τρίτη* και η *Τέταρτη σονάτα* συνιστούν την κορύφωση του πιανιστικού έργου του Μιασκόφσκι, καθώς εντός αυτών λαμβάνει χώρα η "αποκρυστάλλωση" της πιανιστικής γραφής του συνθέτη. Όσον αφορά στα κοινά τους στοιχεία, η Ντολίνσκαγια επιστράφηκε στην προσοχή στην χρήση μελωδικά διάφωνων διαστημάτων, στην κατασκευή αμφίσημων συγχορδιών κατά το πρότυπο του όψιμου Σκριάμπιν, στην ανεξαρτησία των επιμέρους φωνών του αντιστικτικού πλέγματος, αλλά και στην χρήση χρωματικών ξένων φθόγγων. Ενδιαφέρουσα είναι και η παρατήρηση του Κάρκλινς (ό.π., σ. 7), πως με αφετηρία την *Τρίτη σονάτα* όλα και μεγαλύτερη σημασία προσδίδεται στις "γραμμικές" αρχές, ήτοι στην πολυφωνική, οριζόντια σύλληψη της σύνθεσης.

⁵⁵ Η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 97-98), μάλιστα, αναφέρεται στην *Πέμπτη σονάτα* ως ένα έργο με σαφώς κλασικιστικά στοιχεία, όπως προκύπτει συγκεκριμένα από την ύφανση, την επανάληψη της έκθεσης του πρώτου μέρους, την αυστηρή περιοδικότητα των θεματικών μορφωμάτων αλλά και την παραδοσιακή σχέση τονικής - δεσπόζουσας μεταξύ κυρίου και πлагίου θέματος.

αιώνα, ενώ αντίστοιχα κλασικιστικής, θα λέγαμε, υφής είναι και οι επιλογές ως προς τη μορφή. Τούτο γίνεται σαφές κατά την εξέταση των εναρκτήριων μερών της *Όγδοης* και της *Ένατης σονάτας*, όπου ο Μιασκόφσκι μάς εκπλήσσει, αξιοποιώντας το μορφολογικό πρότυπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία. Η επιλογή αυτή για ένα πρώτο μέρος είναι αρκετά σπάνια στο πλαίσιο της υστερορομαντικής περιόδου, όμως και σε αυτήν την περίπτωση το προηγούμενο εντοπίζεται σε έναν ρώσο συνθέτη, εν προκειμένω στον Μέτνερ, ο οποίος χρησιμοποιεί τη σονάτα χωρίς επεξεργασία στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* op. 25 αρ. 1. Περαιτέρω, χαρακτηριστική είναι η απομάκρυνση από την τυπική (κατά την τελευταία φάση του ύστερου ρομαντισμού) επιλογή της τριμερούς μορφής της σονάτας για τα τελικά μέρη, προς όφελος επιλογών που βασίζονται στην παρατακτική λογική: συγκεκριμένα, στις τέσσερις τελευταίες σονάτες του, ο Μιασκόφσκι εφαρμόζει μία μορφή ρόντο, μία μορφή ροντώ και (δύο) τη μορφή ρόντο-σονάτας.⁵⁶

Συμπερασματικά, ως προς την αρμονική υφή των έργων διαπιστώσαμε μία αψιδωτή κίνηση, κατά την οποία η αρχική τάση προς απομάκρυνση από το τονικό σύστημα, που κορυφώθηκε με την *Τέταρτη σονάτα*, εξισορροπήθηκε από την ακόλουθη παλινόρθωση της παραδοσιακής τονικότητας, στα πρότυπα του 19ου αιώνα.⁵⁷ Από την άλλη πλευρά, η αρχική εναρμόνιση με τις οργανωτικές τάσεις της εποχής, ιδιαίτερα ως προς την σύνθεση μονομερών έργων και την επικράτηση της τριμερούς μορφής της σονάτας, αντικαταστάθηκε από μια σχεδόν νεοκλασική στόχευση, με τετραμερή και τριμερή έργα που ανακαλούν, προσέτι, παλαιότερα μορφολογικά πρότυπα, ιδιαίτερα δε αυτά της σονάτας χωρίς επεξεργασία και διάφορων παρατακτικών μορφών.

⁵⁶ Ενδιαφέρουσα είναι η σύγκριση μεταξύ των τριών τελευταίων σονατών του συνθέτη και της τριάδας σονατών op. 11 του Μέτνερ, στην οποία προβαίνει η Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 115). Τούτος ο παραλληλισμός αφορά από την μία πλευρά τον “συναισθηματικό τόνο” των – σε αμφότερες τις περιπτώσεις ανεξάρτητων από θεματικής πλευράς – επιμέρους έργων, ενώ, περαιτέρω, ο Μιασκόφσκι ακολουθεί μια παρόμοια τονική οργάνωση, τοποθετώντας το μεσαίο έργο στον ελάχιστο τρόπο. Φυσικά, όπως διαπίστωσα κατά την μελέτη των προαναφερόμενων έργων στο πλαίσιο της διατριβής μου (Ραπτάκης, ό.π., σ. 261-267 και 290-293), οι ομοιότητες σταματούν εδώ, καθώς οι σονάτες του Μέτνερ οργανώνονται ως μονομερή έργα επί τη βάση της τριμερούς μορφής σονάτας, σε αντίθεση με τους πολυμερείς κύκλους του Μιασκόφσκι. Από την άλλη πλευρά, για την Ντολίνσκαγια (ό.π., σ. 121) η τάση των τριών τελευταίων σονατών προς την απλότητα και τη δωρικότητα χαρακτηρίζει εν γένει τη δημιουργία του συνθέτη σε όλα τα είδη κατά την πέμπτη δεκαετία του 20ού αιώνα, ενώ παρόμοιες τάσεις παρατηρούνται στη ρωσική μουσική δημιουργία συλλήβδην την ίδια ακριβώς περίοδο.

⁵⁷ Κάτι ανάλογο διαπιστώνει και ο Κάρκλινς (ό.π., σ. 10), ο οποίος γράφει χαρακτηριστικά πως «[...] οι τάσεις προς την πλευρά του χρωματισμού δεν απομάκρυναν τον συνθέτη από τον θεμελιώδη δρόμο, την επεξεργασία των δυνατοτήτων της διατονικότητας. Γι’ αυτό, η αρμονική σκέψη του Μιασκόφσκι είναι πιο άμεσα συνδεδεμένη με την διατονικότητα τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της δημιουργικής του διαδρομής».

Σειραϊκή εξέλιξη και φθογγικό περιεχόμενο στα τελευταία έργα του Anton Webern

Γιώργος Ζερβός

Θα φανεί λίγο περίεργο, αλλά οι αρχικές σκέψεις ως προς το περιεχόμενο της παρούσας εισήγησης ανάγονται στη δεκαετία του '90 (δηλαδή 25 χρόνια πριν), περίοδο κατά την οποία τελείωσα τη διδακτορική μου διατριβή με θέμα *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης: Schönberg, Berg, Webern*.¹ Ανατρέχοντας στην τεράστια βιβλιογραφία που καλύπτει το έργο του Webern, θα παρατηρήσουμε ότι, ενώ οι ιδιαιτερότητες των σειρών του συνθέτη όπως και οι προκύπτουσες δομές έχουν λεπτομερώς μελετηθεί και αναλυθεί, η σχέση των εκάστοτε χρησιμοποιούμενων σειρών με το τελικό μουσικό αποτέλεσμα δεν έχει αρκούντως ερευνηθεί. Διαφορετικά διατυπωμένο: γιατί ο Webern χρησιμοποιεί αυτού του είδους τις σειρές (συμμετρίες, ελαχιστοποίηση των διαφορετικών μεταξύ τους χρησιμοποιούμενων διαστημάτων, με την επικράτηση κυρίως ημιτονίων και των διαστημάτων τρίτης μικρής και τρίτης μεγάλης κ.ο.κ.) και όχι σειρές αντίστοιχες με αυτές των Schönberg και Berg; Την απάντηση σε αυτό το ερώτημα την είχε δώσει έμμεσα ο ίδιος ο συνθέτης στην 8η διάλεξη που έδωσε στη Βιέννη, στις 2 Μαρτίου του 1932, στο πλαίσιο των οκτώ διαλέξεων υπό τον γενικό τίτλο «Ο δρόμος προς τη σύνθεση με τους 12 φθόγγους»: «Η σειρά των 12 φθόγγων δεν είναι θέμα. Αλλά επειδή μου εγγυάται με έναν άλλο τρόπο την ενότητα, μπορώ να εργαστώ και χωρίς το θέμα και κατά συνέπεια πολύ πιο ελεύθερα».² Η φράση αυτή, με την οποία ξεκινάω το κείμενό μου με τίτλο «Το νόημα του αθεματισμού στον Webern»,³ συνοψίζει αλλά και ερμηνεύει όλη την πρωτοτυπία της μουσικής του συνθέτη, καθώς και τη βάση της σύγχρονης μουσικής πρωτοπορίας του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, όπως έχω δείξει σε πολλά από τα κείμενά μου. Δεδομένου ότι ο Webern ουσιαστικά δεν ανακαλύπτει νέες μορφές, αλλά χρησιμοποιεί τις κλασικές (ρόντο, τριμερείς, διμερείς, παραλλαγές, ακόμη και μορφές σονάτας), η έκφραση «χωρίς το θέμα και κατά συνέπεια πολύ πιο ελεύθερα» είναι κυριολεκτική και αφορά ουσιαστικά στο θέμα, το οποίο τώρα αντικαθίσταται από αυτό που στο διδακτορικό μου ονόμασα «θεματική ενότητα», η οποία χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες κάθε φορά ιδιότητες. Γενικά, ενώ η μουσική του Webern ακολουθεί τις περισσότερες φορές κλασικά μορφολογικά πρότυπα, εσωτερικά είναι αφηρημένη, αφού καταργείται σε πολύ μεγάλο βαθμό κάθε διάκριση μεταξύ οριζόντιας και κάθετης διάστασης που πραγματοποιείται μέσα από την διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας του θέματος, τη χρήση συνεχών περιοδικών αλλά και μη περιοδικών παύσεων, στοιχείων δηλαδή που καθιστούν αφηρημένη κάθε έννοια περιοδικότητας και συνέχειας. Σε πολλές περιπτώσεις, η μορφή του κανόνα αποτελεί τη βάση της δημιουργίας αυτών των ενοτήτων, συνδέοντας για ακόμη μια φορά το παρελθόν με το μέλλον.

¹ Γιώργος Ζερβός, *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης: Schönberg, Berg, Webern*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1994.

² Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, μτφρ. Anne Servant, Didier Alluard και Cyril Huvé, J.-C. Lattès, Paris 1980, σ. 143 (τίτλος πρωτοτύπου: *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal, Wien 1960).

³ Γιώργος Ζερβός, «Το νόημα του αθεματισμού στον Webern», *Μουσικολογία* 1, Οδυσσέας, Αθήνα 1985, σ. 68-76.

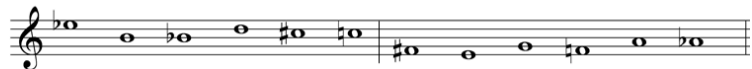
Μολονότι οι ιδιότητες μιας σειράς, γενικά, αντικατοπτρίζονται στην τελική δομική εικόνα του εκάστοτε έργου, στο τελικό μουσικό αποτέλεσμα παρουσιάζονται στοιχεία τα οποία δεν δικαιολογούνται πλήρως από τις αρχικές ιδιότητές της. Μία πολύ χαρακτηριστική περίπτωση είναι οι *Παραλλαγές για πιάνο*, op. 27, όπου, μολονότι η σειρά των δώδεκα φθόγγων δεν παρουσιάζει τις συμμετρίες των προηγούμενων έργων (op. 21, op. 24· βλ. Παράδειγμα 1), και τα τρία μέρη του έργου είναι αποτέλεσμα συμμετριών ως προς κάθετους, οριζόντιους και πλάγιους άξονες συμμετρίας, ανεξάρτητα από το μορφολογικό πρότυπο που ακολουθεί το καθένα από αυτά.

Συμφωνία Op. 21



Κοντσέρτο Op. 24

Παραλλαγές για πιάνο Op. 27



Κουαρτέτο εγχόρδων Op. 28

Παράδειγμα 1: Σειρές έργων του Webern

Η έλλειψη, δηλαδή, εσωτερικών συμμετριών της σειράς αντικαθίσταται από άξονες συμμετρίας, γύρω από τους οποίους «περιστρέφονται στον χώρο» οι σχηματιζόμενες κάθε φορά θεματικές ενότητες που παράγονται από την αρχική σειρά. Στο προαναφερθέν κείμενό μου, καταλήγω ως εξής: «Γενεσιουργός αιτία εδώ δεν είναι η σειρά αλλά η ιδέα της συμμετρίας στο χώρο».⁴ Στο σημείο αυτό θα ήθελα να αναφέρω ότι σ' ένα γράμμα του προς την Hildegard Jone και τον Josef Humplik με ημερομηνία 18 Ιουλίου 1936, ο Webern γράφει:

[...] έχω ήδη τελειώσει ένα μέρος από τη νέα μου δουλειά. Σας έχω ήδη πει ότι έγραφα για πιάνο. Αυτό το οποίο τελείωσα είναι ένα μέρος που έχει τη μορφή των παραλλαγών. Αυτό θα είναι ένα είδος «σουίτας». Με τις παραλλαγές νομίζω ότι θα πραγματοποιήσω αυτό που ονειρευόμουν από πολλά χρόνια. Ο Goethe, με πολύ ενθουσιασμό, μια μέρα είπε στον Eckermann με αφορμή ένα νέο ποίημά του: ιδού, το σκεπτόμουν 40 χρόνια.⁵

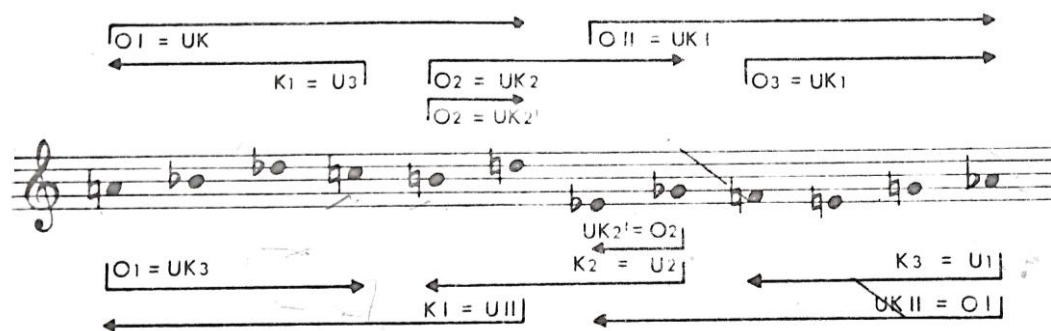
Αλλά τι θα μπορούσε να είναι αυτό που ονειρευόταν να πραγματοποιήσει εδώ και πολλά χρόνια; Μια νέα μορφή; Μα σε όλα τα προηγούμενα έργα του είχε χρησιμοποιήσει όλα τα κλασικά μορφολογικά πρότυπα – σονάτα, κανόνα, φούγκα, διμερείς και τριμερείς μορφές, ρόντο κ.λπ. – πρότυπα τα οποία όμως χρησιμοποιεί και στο op. 27: το πρώτο μέρος είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή (ABA), το δεύτερο μέρος είναι ένας κανόνας σε διμερή

⁴ Ό.π., σ. 74.

⁵ Anton Webern, *Journal à une amie. Lettres à Hildegard Jone et Josef Humplik*, μτφρ. – πρόλογος – σχόλια: Elisabeth Bouillon, J.-C. Lattès, Paris 1975, σ. 76 (τίτλος πρωτοτύπου: *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, Universal, Wien 1960).

μορφή και το τρίτο μέρος παραλλαγές. Είναι ενδιαφέρον ότι η Kathryn Bailey, στο μνημειώδες βιβλίο της για τη δωδεκαφθογγική μουσική του Webern, ενώ παραθέτει το γράμμα του συνθέτη, σχολιάζοντας στη συνέχεια όλες τις πιθανές ερμηνείες αλλά και αντιπαραθέσεις μεταξύ των ερευνητών όσον αφορά στη συνολική μορφή του έργου,⁶ παραλείπει την τελευταία πρόταση του συνθέτη με την οποία κλείνει η επιστολή. Όσο και να θεωρήσουμε ότι οι απόψεις που εκφέρει ένας συνθέτης για το έργο του δεν είναι πάντοτε ορθές, στην περίπτωση ενός τόσο συστηματικού συνθέτη, όπως ο Webern, δεν θα πρέπει να τις αγνοούμε, πόσο μάλλον όταν, μεταξύ των μελετητών, υπάρχουν τόσες διαφορετικές μεταξύ τους ερμηνείες αυτού του έργου. Σημειωτέον ότι το 1985 (που έγραψα το κείμενό μου) δεν γνώριζα την συγκεκριμένη επιστολή του συνθέτη, την οποία όμως αναφέρω τελικά στην διδακτορική μου διατριβή που ολοκληρώθηκε το 1995, χωρίς όμως να αλλάξω σημαντικά τη βασική μου θέση: «Στον Webern, η αναγωγή της Grundgestalt στην Grundreihe, όχι μόνο αποτελεί πλέον τον κανόνα, αλλά επί πλέον και η ίδια η Grundreihe ανάγεται σε έναν ελάχιστο αριθμό διαστημάτων, τα οποία σε τελευταία ανάλυση είναι αυτά που αντιπροσωπεύουν την Grundgestalt. Η πλέον απομακρυσμένη από το έργο μορφή της Grundgestalt πραγματοποιείται στις *Παραλλαγές* op. 27, όπου η ιδέα της συμμετρίας στο χώρο είναι αυτή που αντιπροσωπεύει την Grundgestalt και όχι η σειρά».⁷

Η σειρά του τελευταίου ορχηστρικού έργου του Webern, με τίτλο *Παραλλαγές για ορχήστρα*, op. 30, χαρακτηρίζεται και αυτή (όπως και τα op. 28 και op. 29) από την ιδιότητα $P = RI$ (βλ. Παράδειγμα 2).



Παράδειγμα 2: Σειρά του έργου *Παραλλαγές για ορχήστρα*, op. 30

Παρά την ύπαρξη μιας μεγάλης βιβλιογραφίας γύρω από αυτό το έργο,⁸ η μουσικολογική έρευνα κατευθύνεται προς την μικροδομική και μακροδομική οργάνωση του έργου, ενώ η ιδιαίτερη αρμονική δομή των τριών τετραχόρδων που συνθέτουν την αρχική σειρά φαίνεται να μην έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους αναλυτές. Βέβαια, η εξέλιξη της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης έκανε θαύματα ως προς την αποκάλυψη των μηχανισμών εκείνων που συνδέουν τα επτά μέρη από τα οποία αποτελείται το έργο, αλλά πέρα από την

⁶ Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*, Cambridge University Press, New York 1991, σ. 189-194 και 207-215.

⁷ Ζερβός, *Η κρίση του θέματος...*, ό.π., σ. 328.

⁸ Βλ. Robert Nelson, "Webern's Path to the Serial Variation", *Perspectives of New Music* 7/2, 1969, σ. 73-93· Judith Marie Fiehler, *Rational Structures in the Late Works of Anton Webern*, διδακτορική διατριβή, The Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1973· Bailey, ό.π., σ. 222-236· Neil Boynton, "Formal combination in Webern's Variation op. 30", *Music Analysis* 14/2-3, 1995, σ. 193-220· Sebastiano Bisciglia, "A Quantitative View of Serial Analysis", *Music Theory Spectrum* 39/1, 2017, σ. 109-123· Brian Moseley, "Cycles in Webern Late Music", *Journal of Music Theory* 62/2, 2018, σ. 165-204· Didier Guigue, "The function of orchestration in serial music: the case of Webern's Variation op. 30 and a proposal of theoretical analysis", *MusMat* 2/1, 2018, σ. 114-138.

ερμηνεία αυτών των μηχανισμών που συνδέουν το περιεχόμενο της σειράς με την τελική μορφοποίηση του έργου, εμφανίζονται κάποια νέα δεδομένα που έχουν ως βάση την αρμονική δομή των σειρών και που χρήζουν περαιτέρω έρευνας.

1. Εάν το φθογγικό περιεχόμενο του πρώτου και τρίτου τετραχόρδου της σειράς διαταχθεί ως $σι\flat - ρε\flat - λα - ντο$ και $φα - λα\flat - μι - σολ$, αντίστοιχα, τότε δημιουργούνται δύο συγχορδίες μετ' ενάτης χωρίς τις πέμπτες - $φα$ στην πρώτη περίπτωση και $ντο$ στη δεύτερη (βλ. Παράδειγμα 3).

2. Οι φθόγγοι του δευτέρου τετραχόρδου, $σι - ρε - μι\flat - σολ\flat$, δημιουργούν ταυτόχρονα μία συγχορδία ελάσσονα και μία μείζονα με βάση το $σι$: $σι - ρε - φα\sharp$ και $σι - ρε\sharp - φα\sharp$, αλλά στην παρτιτούρα του έργου εμφανίζεται από κάτω προς τα πάνω ως $μι\flat - σι - ρε - φα\sharp$.

The diagram illustrates the derivation of chords from a sequence of four chords. The top staff shows a sequence of chords: $O_1 = UK$, $O_2 = UK_2$, $O_2' = UK_2'$, $O_3 = UK_1$, and $O_{11} = UK_1$. Below this, three chords are shown: $O_1 = UK_3$, $UK_2' = O_2$, and $K_3 = U_1$. The bottom staff shows the bass line with notes: $B\flat$, C , D , E . Arrows indicate the relationships between the chords and the notes in the bass line.

Παράδειγμα 3: Συγχορδιακή διάρθρωση των τριών τετραχόρδων

3. Και οι τρεις συγχορδίες σε όλες τις μεταφορές τους ακολουθούν την ίδια διαδοχή από κάτω προς τα πάνω, με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι οποίες οφείλονται κυρίως σε λόγους ενορχήστρωσης. Σε κάθε περίπτωση όμως, οι θεμέλιοι φθόγγοι παραμένουν στη θέση τους. Οι συνδυασμοί των ανωτέρω συγχορδιών και οι μεταφορές τους επικρατούν συντριπτικά καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, με πολύ λίγες εξαιρέσεις.

4. Από το σύνολο των χρησιμοποιούμενων σειρών στα έργα του συνθέτη, μόνο αυτή του ορ. 28 χωρίζεται σε τρία τετράχορδα και μάλιστα με παρεμφερείς ιδιότητες. Όμως τα τετράχορδα του έργου αυτού δεν δημιουργούν συγχορδίες. Αντίστοιχες συγχορδίες του τύπου του πρώτου και τρίτου τετραχόρδου του ορ. 30 παρατηρούνται και στις δύο καντάτες, ορ. 29 και ορ. 31, αλλά οι συγχορδίες αυτές είναι το αποτέλεσμα εξαχόρδων και όχι τετραχόρδων.

5. Σε αντίθεση με άλλα έργα, όπως για παράδειγμα τις *Παραλλαγές για πιάνο*, για το ορ. 30, όπως φαίνεται και μέσα από ένα γράμμα του προς τον Willi Reich (στις 3 Μαΐου 1941), ο συνθέτης περιγράφει λεπτομερώς τη μορφή των επτά τμημάτων που αποτελούν το έργο ως εξής:

Το «θέμα» εκτίθεται μέχρι το πρώτο διπλό μέτρο και αποτελείται από μία περίοδο, αλλά έχει εισαγωγικό χαρακτήρα. Ακολουθούν έξι παραλλαγές. Η πρώτη παραλλαγή παρουσιάζει το θέμα της εισαγωγής σε πλήρη ανάδυση, η δεύτερη τη μετάβαση, η τρίτη το δεύτερο θέμα, η τέταρτη την αναπτυξιακή επανέκθεση του πρώτου θέματος, η πέμπτη την επανέκθεση της εισαγωγής και της μετάβασης, και η έκτη την coda.⁹

⁹ Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, ό.π., σ. 158-159.

Το ενδιαφέρον σε αυτό το γράμμα του Webern είναι ότι, ενώ το θέμα υπάρχει και δεσπόζει στα πρώτα 20 μέτρα, η πρώτη παραλλαγή δεν αντιπροσωπεύει μια πραγματική παραλλαγή αλλά μια ομοφωνική ανάδυση του θέματος, σε αντίθεση με το αντιστικτική υψής πρώτο τμήμα που έχει χαρακτήρα εισαγωγής. Στα μ. 21-55 (επί 35 ολόκληρα μέτρα) για πρώτη φορά υπάρχει διάκριση μεταξύ κάθετης και οριζόντιας συνιστώσας, χαρακτηριστικό πρωτόγνωρο στην ενόργανη – τουλάχιστον – μουσική του συνθέτη, και μάλιστα με τη συνοδεία συγχορδίων «τονικού χαρακτήρα». Έτσι, ενώ το πρώτο τμήμα είναι ένα κλασικό βεμπερνικό έργο που διακρίνεται για τις αφαιρετικού τύπου συνθετικές διαδικασίες (στικτή γραφή, αντιστικτικές τεχνικές, μεγάλες εκτάσεις μεταξύ των φωνών κ.ο.κ.), το δεύτερο, λόγω της ομοφωνικής του γραφής και του τρόπου που σταδιακά αναδύεται, θα μπορούσε κάλλιστα να είναι αυτό που αντιπροσωπεύει το θέμα. Βέβαια, στο σημείο αυτό και για να μην παρεξηγηθώ, θα πρέπει να τονίσω ότι το τμήμα αυτό είναι Webern και ακούγεται σαν Webern σε τελευταία ανάλυση. Όμως αυτό που κάνει τη διαφορά, στις περιπτώσεις εκείνες όπου επικρατεί το ομοφωνικό ιδίωμα, είναι ότι ο συνδυασμός δύο τετραχόρδων, και ιδιαίτερα του πρώτου και του τρίτου (μελωδικά-αρμονικά ή αρμονικά-μελωδικά), δημιουργεί τονικά περιβάλλοντα, τα οποία μέχρι τώρα δεν υπήρχαν και κυρίως στα ενόργανα έργα του· για παράδειγμα, στα μ. 21-23, η μελωδία λα, σι^b, ρε^b, ντο (P₀i) συνοδεύεται από τη συγχορδία φα – λα^b – μι – σολ (R₀i), συνδυασμός που δημιουργεί μία πλήρη συγχορδία μετ' ενάτης, εάν προσθέσουμε το ντο της μελωδίας στην συγχορδία (βλ. Παράδειγμα 4).

Παράδειγμα 4: μ. 21-23

Ακολουθώντας την ίδια λογική, η συγχορδία μπορεί να διευρυνθεί, εάν προσθέσουμε τους φθόγγους σι^b και ρε^b της μελωδίας του μ. 22, καταλήγοντας έτσι σε μία συγχορδία του τύπου φα – λα (λα^b) – ντο – μι – σολ – σι^b – ρε^b ή σι^b – ρε^b – φα κ.λπ. Η προηγούμενη φράση επαναλαμβάνεται στα μ. 24-26 υπό τη μορφή R₁0i, με αφετηρία δηλαδή τον φθόγγο σι^b, και αυτό γίνεται, κατά την άποψή μας, εσκεμμένα: οι φθόγγοι σι και ρε της μελωδίας υπάρχουν ήδη στη συνοδεία (R₀ii), ενώ οι σι^b και ντο[#] συμπληρώνουν πάλι μία συγχορδία μετ' ενάτης: σι – ρε – φα[#] – λα[#] (σι^b) – ντο[#], με μόνη «διαφωνία» τον φθόγγο μι^b (βλ. Παράδειγμα 5).

Παράδειγμα 5: μ. 24-26

Με την επόμενη φράση (μ. 27-29) ολοκληρώνεται ο κύκλος των τριών μορφών της σειράς σε μελωδία (Roi) και αρμονία (Roiiii), κύκλος που δημιουργεί πάλι μία συγχορδία μετ' ενάτης: σι_b - ρε_b - φα - λα - ντο, και, εάν προσθέσουμε και τους φθόγγους της μελωδίας του κλαρινέτου (στα μ. 28-29), μία συγχορδία του τύπου σι_b - ρε_b - φα - λα - ντο - μι - σολ (βλ. Παράδειγμα 6).

Παράδειγμα 6: μ. 27-31

6. Είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι, απ' όλες τις παραλλαγές, μόνο στην πρώτη (πλήρης ανάδυση του θέματος) χρησιμοποιείται αυτός ο εκτεταμένος συνδυασμός μελωδίας-συνοδείας. Το τμήμα της μετάβασης (δεύτερη παραλλαγή) αποτελείται αποκλειστικά από έναν καταγιισμό μόνον αυτού του τύπου συγχορδιών, η τρίτη παραλλαγή (δεύτερο θέμα) όπως και η τέταρτη (αναπτυξιακή επανέκθεση πρώτου θέματος) ακολουθούν αντιστικτικές τεχνικές, ενώ οι δύο τελευταίες παραλλαγές (επανέκθεση εισαγωγής και μετάβασης, coda) εμφανίζουν μικρά μόνο ψήγματα αυτών των συγχορδιών.

7. Στο προαναφερθέν γράμμα προς τον Willi Reich και με αφορμή την ανάλυση του ορ. 30, ο συνθέτης, περιγράφοντας συνολικά τη μουσική του, γράφει:

Η μουσική μου δεν αρνείται την εξέλιξη της μουσικής από τους Γαλλοφλαμανδούς και ύστερα, αλλά, αντίθετα, θέλει να την προεκτείνει στο μέλλον, χωρίς όμως να θέλει να γυρίσει και προς τα πίσω. Και ποιο θα είναι αυτό το ιδίωμα; Ένα νέο, νομίζω. Ακολουθώντας τους νόμους της φύσης, όπως ακριβώς οι προηγούμενες μορφές ακολουθούσαν την τονικότητα. Η μουσική μου κατασκευάζει «μια τονικότητα», χρησιμοποιώντας όμως με διαφορετικό τρόπο τις δυνατότητες του ήχου: βασισμένη σε ένα σύστημα που «συνδέει τους δώδεκα φθόγγους μόνο μεταξύ τους» (όπως έλεγε ο Schönberg), χωρίς όμως και να αγνοεί τους συμφυείς νόμους του ήχου, δηλαδή τη σχέση μεταξύ του θεμελιώδους φθόγγου και των αρμονικών του. Τη σχέση αυτή είναι αδύνατον να την αγνοήσουμε, εάν θέλουμε να συνεχίσουμε να εκφράζουμε με τους ήχους κάτι που να έχει ένα νόημα [...]. Ένα ιδίωμα λοιπόν που, μέσα από το υλικό και τη μορφή του, θα συνδέει αμοιβαία τους δύο αυτούς τύπους (παρουσίασης) έκφρασης.¹⁰

Όταν πρωτοδιάβασα αυτό το κείμενο, δεν ήξερα τι είναι πιο σημαντικό: το ίδιο το κείμενο ή η πλήρης αποσιώπησή του, ιδιαίτερα των δύο τελευταίων προτάσεών του; Χρησιμοποιώ τον βαρύ όρο *αποσιώπηση*, γιατί, ενώ στις αναλύσεις των μουσικολόγων παρατίθενται τα υπόλοιπα στοιχεία της επιστολής που αφορούν κυρίως στην ανάλυση του έργου από τον ίδιο τον συνθέτη, το προαναφερθέν σημείο του κειμένου ουδόλως σχολιάζεται. Αυτό ήταν κάτι που πάντοτε με απασχολούσε, όταν μάλιστα γίνεται από μουσικολόγους μεγάλου βεληνεκούς. Όμως εδώ υπάρχει ένα πολύ λεπτό σημείο: όλες οι αναλύσεις και παρά τις διαφορετικές μεθοδολογίες που ακολουθεί η κάθε μια, έχοντας ως αφετηρία τη σειρά και τις ιδιότητές της, προσπαθούν να ερμηνεύσουν την τελική μορφή του εκάστοτε έργου, μη αφήνοντας καμία ρωγμή στο ερμηνευτικό οικοδόμημα το οποίο χτίζουν για να τεκμηριώσουν την άποψή τους. Αυτό, μολονότι «επιστημονικά» είναι ορθό, στην περίπτωση του συγκεκριμένου έργου, απ' ενός οι ιδιαιτερότητες των τετραχόρδων και ο τρόπος ανάδυσης του θέματος στην πρώτη παραλλαγή και απ' ετέρου η επιστολή θα έπρεπε να έχουν κινητοποιήσει τους ερευνητές: προκαλεί απορία το ότι ακόμη και η πληρέστερη μέχρι σήμερα – κατά την άποψή μου – ανάλυση της Kathryn Bailey δεν αναφέρει τίποτε για τους «τονικούς υπαινιγμούς» των τετραχόρδων αλλά και για την, έστω και περιορισμένη, ενασχόληση του συνθέτη με τη σχέση του θεμελιώδους φθόγγου με τις αρμονικές του, στην επιστολή του προς τον Willi Reich. Βέβαια, προς αποφυγή παρεξηγήσεων, θα πρέπει να επισημάνω ότι οι κρυφοί αυτοί τονικοί υπαινιγμοί δεν προμηνύουν καμία επιστροφή στην τονικότητα, μολονότι στη διεθνή βιβλιογραφία υπάρχουν αρκετές μελέτες που παραλληλίζουν τους τρόπους της σειραϊκής οργάνωσης με τους αντίστοιχους των μορφών της τονικής μουσικής ή επισημαίνουν την ύπαρξη κάποιων φθόγγων που παίζουν έναν ρόλο αντίστοιχο των τονικών κέντρων στα έργα της τονικής μουσικής.¹¹ Όμως και σε αυτές τις περιπτώσεις πρόκειται

¹⁰ Ό.π., σ. 158.

¹¹ Βλ. Graham H. Phipps, "Tonality in Weber's Cantata I", *Music Analysis* 3/2, 1984, σ. 124-158· Andrew Mead, "Tonal Forms in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music", *Music Theory Spectrum* 9, 1987, σ. 67-92· Brian Moseley, *Twelve Tone Cartography: Space, Chains, and Intimations of "Tonal" Form in Anton Webern's Twelve-Tone Music*, διδακτορική διατριβή, The City University of New York, 2013.

περισσότερο για αναφορές στην τονικότητα παρά για μια επιστροφή στην τονικότητα, γι' αυτό και τα έργα αυτά ακούγονται ως Webern και Schönberg, αντίστοιχα, και το ίδιο συμβαίνει και με το υπό συζήτηση op. 30.

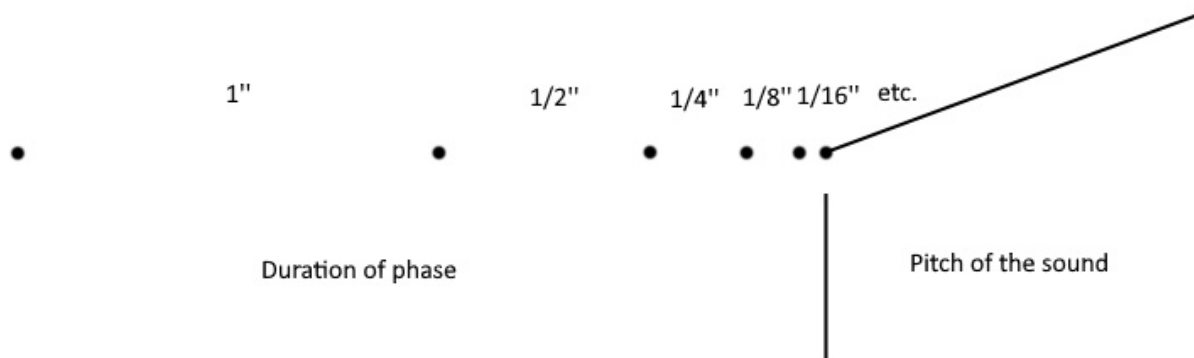
Δύο ερωτήματα τίθενται με αφορμή το περιεχόμενο αυτής της (δεύτερης) επιστολής: α) Κατά πόσον είναι δυνατόν να συνδυαστεί η σχέση των «δώδεκα φθόγγων που έχουν σχέση μόνο μεταξύ τους» με τη σχέση ενός θεμελιώδους φθόγγου με τους αρμονικούς του; β) Γιατί τίθεται αυτό το σημαντικό πρόβλημα το 1941, δηλαδή προς το τέλος της συνθετικής σταδιοδρομίας του Webern, και όχι νωρίτερα (το πρώτο δωδεκαφθογγικό του έργο, το op. 20, γράφτηκε μεταξύ των ετών 1926-1927); Τα δύο αυτά ερωτήματα είναι αλληλένδετα: όσο η σειρά είναι διαρθρωμένη έτσι, ώστε να απομακρύνεται από την έννοια του θέματος, δηλαδή να αποθεματοποιείται αποτονικοποιούμενη πλήρως (βλέπε, για παράδειγμα, τα op. 24 και op. 28), τόσο δεν υπάρχει χώρος για τονικούς υπαινιγμούς. Αντίθετα, η ιδιόμορφη εσωτερική διάρθρωση της σειράς του op. 30, όπως είδαμε προηγουμένως, διαθέτει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που επιτρέπουν την εισδοχή τονικών στοιχείων, ιδιαίτερα συγχορδιακής υφής. Είναι όμως πολύ σημαντικό να επισημάνουμε ότι αυτά τα στοιχεία δεν αποδιοργανώνουν τη «βεμπερνική λογική», αλλά, αντίθετα, την εμπλουτίζουν, γι' αυτό και το τελικό αποτέλεσμα όχι μόνον είναι, αλλά ακούγεται και ως Webern. Η σειραϊκή τεχνική και λογική υπερβαίνει τις οποιοσδήποτε υποβόσκουσες τονικές συγχορδιακές δομές, οι οποίες τελικά υποτάσσονται στις σειραϊκές στρατηγικές. Πιθανώς, στην προσπάθεια να ευρεθούν και να αναλυθούν όλες αυτές οι στρατηγικές να οφείλεται και η αδυναμία εντοπισμού και ανάδειξης του οποιουδήποτε νέου στοιχείου εμφανίζεται στο έργο του συνθέτη, το οποίο τελικά καταπνίγεται στους λαβυρίνθους της ανάλυσης: στην περίπτωση του op. 27 αυτό το νέο στοιχείο ήταν η πλήρης αφαίρεση, όπου η ιδέα της συμμετρίας στον χώρο αντικαθιστά το θέμα, ενώ στην περίπτωση του op. 30 αυτό το νέο στοιχείο ήταν μια ουσιαστικά «στιγμιαία οπισθοδρόμηση ή νοσταλγία προς την τονικότητα», απόρροια όμως της αρχικής σειράς. Η σιωπή γύρω από το περιεχόμενο αυτών των δύο επιστολών πιθανώς να οφείλεται σε αυτούς ακριβώς τους λόγους, δηλαδή σε μια αδυναμία (ή αδιαφορία) της ανάλυσης να εντοπίσει και να αναδείξει εκείνα τα χαρακτηριστικά, που αργότερα όμως θα παίξουν αποφασιστικό ρόλο στην εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας.

«...πώς περνά ο χρόνος...»,
ή ο αισθητικός λόγος της μουσικής του σειραϊσμού

Raphael Staubli

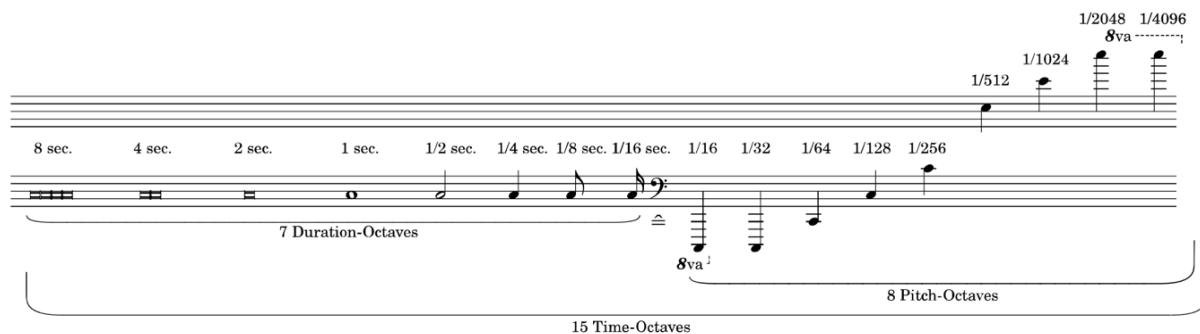
Το 1952 δημοσιεύτηκε το δοκίμιο "Schoenberg is dead" του Pierre Boulez. Το ακόλουθο παράθεμα συνοψίζει τη βασική κριτική που ασκεί ο Boulez στον τρόπο σύνθεσης του Schoenberg: «Στην πραγματικότητα, υπό την πένα του Schönberg αφθονούσαν – όχι δίχως να προκαλούν εκνευρισμό – τα κλισέ μιας φοβερά στερεοτυπικής γραφής που αντιπροσώπευαν, κι εκεί επίσης, τον πιο κραυγαλέο και παρωχημένο ρομαντισμό. [...] Τέλος, επισημαίνω τη δύστροπη, δυσάρεστη χρήση μιας χλευαστικά φτωχής – πείτε την άσχημη – ρυθμικής, στην οποία τεχνάσματα που ποικίλλουν την κλασική ρυθμική προβληματίζουν με την ευπιστία και την αναποτελεσματικότητά τους» (Boulez, 1968: 273). Παρακάτω διαπιστώνει μία λύση στο πρόβλημα: «Ίσως, όπως δεδομένα εκείνος ο Webern, θα μπορούσε κανείς να αναζητήσει τα ηχητικά στοιχεία προσπαθώντας να αντλήσει τη δομή από το υλικό. Ίσως θα μπορούσε κανείς να γενικεύσει τη σειραϊκή αρχή στα τέσσερα συστατικά του ήχου: ύψος, διάρκεια, ένταση και άρθρωση, ηχόχρωμα» (Boulez, 1968: 275). Στο έργο *Structures Ia* για δύο πιάνο ο Pierre Boulez εφάρμοσε την ιδέα που παρατήρησε στο έργο του Webern, υποβάλλοντας τις τέσσερις παραμέτρους σε μια αυστηρή δομή. Παρομοίως συνέθεσε και ο Olivier Messiaen το έργο του *Mode de valeurs et d'intensités* για πιάνο.

Τον Σεπτέμβριο και τον Οκτώβριο του 1957, ο Karlheinz Stockhausen έγραψε τη μελέτη του με τίτλο «...πώς περνά ο χρόνος...». Σε αυτό το κείμενο ασκεί κριτική στο ρυθμικό σύστημα που εφαρμόζουν στα έργα τους ο Messiaen και ο Boulez. Η βασική σκέψη του γερμανού συνθέτη είναι η εξής: «Η αισθητηριακή μας αντίληψη διαιρεί τις ακουστικά αντιληπτές φάσεις σε δύο ομάδες: μιλάμε για διάρκειες και τονικά ύψη. Αυτό γίνεται φανερό αν μειώνουμε σταθερά τη διάρκεια μιας φάσης (π.χ. αυτής μεταξύ δύο κρούσεων) από 1'' σε 1/2'', σε 1/4'', 1/8'', 1/16'', 1/32'', 1/64'' κ.ο.κ. Μέχρι μία διάρκεια φάσης της τάξεως του 1/16'' περίπου μπορούμε ακόμα να ακούμε τις κρούσεις χωριστά· μέχρι αυτό το σημείο μιλάμε για "διάρκεια", έστω κι αν αυτή καθίσταται εξαιρετικά σύντομη. Μειώνοντας όμως σταδιακά τη διάρκεια της φάσης στο 1/32'', οι κρούσεις δεν γίνονται πια αντιληπτές ως χωριστές η μία από την άλλη· πλέον δεν μπορεί κανείς να μιλά για τη "διάρκεια" μιας φάσης [...]: αντιλαμβάνεται κανείς τη διάρκεια της φάσης ως το "ύψος" του ήχου» (Stockhausen, 1959: 10).



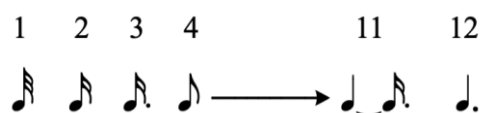
Ο Pierre Boulez, λέγοντας ότι «θα μπορούσε κανείς να γενικεύσει τη σειραϊκή αρχή στα τέσσερα συστατικά του ήχου: ύψος, διάρκεια, ένταση και άρθρωση, ηχόχρωμα», καθόρισε τη δομή για τις άλλες παραμέτρους από τη σειρά των φθόγγων. Όλες οι παράμετροι δημιουργήθηκαν με την ίδια λογική. Έτσι, ο ρυθμός δεν έχει σχέση με μοτίβα της ρομαντικής ή της κλασικής μουσικής, οι δυναμικές δεν έχουν τη σημασία που είχαν στον ρομαντισμό κ.λπ. Άρα, δεν υπάρχει αντίφαση μεταξύ των παραμέτρων.

Ο Stockhausen προχωρά ένα βήμα παραπέρα. Ο χρόνος και οι φθόγγοι κατατάσσονται στην ίδια κατηγορία, είναι μόνον η ανθρώπινη αντίληψη αυτή που δημιουργεί τη διαφορά ανάμεσα στη διάρκεια και τον φθόγγο. Όπως λέει στη συνέχεια: «Έτσι, διακρίνει κανείς τις διάρκειες φάσης έως το $1/16''$ περίπου ως διάρκειες και, στη μουσική μέχρι σήμερα, τα λεγόμενα “μέτρο και ρυθμός” (η χρονική διάταξη των διαρκειών) λάμβαναν χώρα σε ένα εύρος μεταξύ $6''$ και $1/16''$. Το χρονικό εύρος στο οποίο οι αναλογίες φάσης ορίζονταν ως σχέσεις μεταξύ τονικών υψών – αρμονικών και μελωδικών – εκτείνεται σε διάρκειες φάσης από το $1/16''$ περίπου έως το $1/3.200''$. [...]. Συνεπώς, η μετάβαση από ένα χρονικό εύρος σε ένα άλλο προκαλεί μια αλλαγή στην από μέρους μας αντίληψη των φάσεων» (Stockhausen, 1959: 10-11). Και σε ένα άλλο σημείο προσθέτει: «Η σφαίρα των αξιοποιήσιμων διαρκειών στη σύνθεση δεν είχε μέχρι τούδε υπερβεί το 2^7 (τις επτά οκτάβες διάρκειας) [...]. Μαζί με τις επτά ή οκτώ οκτάβες τονικών υψών, ο μουσικός χρόνος θα περιοριζόταν έτσι σε δεκατέσσερις ή δεκαπέντε οκτάβες χρόνου, στις οποίες ο συνθέτης ρυθμίζει αναλογικά τις σχέσεις φάσεων τόσο στη σφαίρα της διάρκειας όσο και σε αυτή των τονικών υψών» (Stockhausen, 1959: 21).



Άρα, δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στους φθόγγους και τον χρόνο, επομένως υπάρχουν μόνο δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες επί του ίδιου θέματος. Οι φθόγγοι έχουν απειροελάχιστες διάρκειες φάσης (micro phase-durations), ενώ η τάξη του χρόνου, η τάξη των διαρκειών των φθόγγων, ανταποκρίνεται σε μεγάλες διάρκειες φάσης (macro phase-durations). Συνολικά, έχουμε 14 ή 15 οκτάβες που δημιουργούνται μόνο μέσω του χρόνου. Αυτές είναι οι βασικές σκέψεις του Stockhausen, οι οποίες βασίστηκαν στην εμπειρία του από την ηλεκτρονική μουσική.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Stockhausen ασκεί και κριτική στην τάξη των διαρκειών στα έργα *Mode de valeurs et d'intensités* του Messiaen και *Structures Ia* του Boulez. Λέει γι' αυτά πως σε μία σειρά από 12 φθόγγους προστέθηκε μία κλίμακα με 12 διαφορετικές διάρκειες. Η μικρότερη διάρκεια ισοδυναμεί σε ένα τριακοστό δεύτερο. Μέσω του πολλαπλασιασμού της με τους αριθμούς 2 μέχρι 12 δημιουργήθηκαν οι άλλες αξίες των διαρκειών. Άρα, η μικρότερη αξία είναι το τριακοστό δεύτερο και η μεγαλύτερη το παρεστιγμένο τέταρτο:



Η αναλογία ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη αξία είναι η μεγαλύτερη και η πιο εύκολη (1 προς 2), ενώ η αναλογία 11 προς 12 είναι η περιπλοκότερη και η μικρότερη: οι δύο αυτές νότες έχουν σχεδόν την ίδια αξία. Αυτή η κλίμακα ισοδυναμεί στο μέρος των μικρότερων διαρκειών φάσης με μία σειρά υπο-αρμονικών αναλογιών, άρα αυτή η δομή πηγάζει από τη σειρά των αρμονικών, είναι ο καθρέφτης αυτής της σειράς. Αλλά στη μουσική του σειραϊσμού κυριαρχεί το συγκερασμένο κούρδισμα.



Κατά τον Stockhausen, υπάρχει αντίφαση ανάμεσα στο πλαίσιο που ορίζεται από τις απειροελάχιστες διάρκειες φάσης (τους φθόγγους) και σε αυτό που ορίζεται από τις μεγάλες διάρκειες φάσης (τον χρόνο, τον ρυθμό): «Η απόπειρα χρήσης μιας κλίμακας υπο-αρμονικών με δώδεκα διάρκειες, ως εάν αυτή αντιστοιχούσε στη χρωματική κλίμακα των δώδεκα τονικών υψών, οδηγεί σε σημαντικές αντιφάσεις, [...]. Δεν αποτέλεσε έκπληξη το ότι σε μια χρονική δομή που διαμορφώθηκε με τέτοιες σειρές διαρκειών, οι μεγάλες αξίες καταβρόχθισαν τις μικρές: [...]» (Stockhausen, 1959: 13). Στη χρωματική κλίμακα η σχέση μεταξύ των φθόγγων είναι πάντα η ίδια, είναι η δωδέκατη ρίζα του δύο. Αλλά όσον αφορά τη ρυθμική δομή που χρησιμοποίησαν ο Boulez και ο Messiaen, οι σχέσεις είναι διαφορετικές.

Ο Messiaen και ο Boulez χρησιμοποίησαν ταυτόχρονα περισσότερες σειρές, τη μια πάνω από την άλλη. Στο παράδειγμα που ακολουθεί παρουσιάζεται η αρχή του έργου του Boulez, όπου υπάρχουν δύο σειρές, η μία στο πρώτο και η άλλη στο δεύτερο πιάνο. Ο Stockhausen ασκεί κριτική και σε αυτό το γεγονός. Λέει: «Μια τέτοια διαδικασία αντιστοιχεί επακριβώς στον χειρισμό των σειρών τονικών υψών που δέχθηκε κριτική στη δημοφιλή “δωδεκαφθογγική” μέθοδο: πρόκειται για τα απομεινάρια της υφολογικής πρακτικής της [συνθετικής] σκέψης κατά φωνές, ενόσω χειρίζεται με πολύ αμφίβολο τρόπο το αποτέλεσμα της συνύπαρξής τους» (Stockhausen, 1959: 14).

The image shows a musical score for two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The first measure has a 3/8 time signature and a dynamic marking of *(pp)*. The second measure has a 5/16 time signature. The third measure has a 3/8 time signature. The bottom system also has a treble clef and a bass clef. The first measure has a 3/8 time signature and a dynamic marking of *(pp)*. The second measure has a 5/16 time signature. The third measure has a 3/8 time signature. The score is numbered '5' on the left side.

Ο Stockhausen έβγαλε το εξής συμπέρασμα και αναρωτιέται: «Μία κλίμακα από 1 τριακοστό δεύτερο μέχρι 12 τριακοστά δεύτερα έχει ένδεκα διαστήματα που προσλαμβάνουμε ως διαφορετικού μεγέθους και τα οποία αντιστοιχούν σε εκείνα της σειράς των υπο-αρμονικών. Ποια κλίμακα διαρκειών θα αντιστοιχούσε στη χρωματική κλίμακα, στο μέχρι τούδε υφιστάμενο σύστημα τονικών υψών; [...] Θα έπρεπε να διαιρέσουμε το 2 των διαρκειών (τη “χρονική οκτάβα”) σε ένδεκα φαινομενικά ίσα διαστήματα, δηλαδή να ορίσουμε δώδεκα λογαριθμικές αξίες ανάμεσα σε ένα τέταρτο και σε ένα μισό, ανάμεσα σε ένα μισό και σε ένα ολόκληρο και ούτω καθ’ εξής» (Stockhausen, 1959: 13). Με αυτόν τον τρόπο δημιούργησε μία σειρά διαρκειών. Καθώς δεν υπάρχουν τέτοιες αξίες στην παραδοσιακή κλασική μουσική, όρισε ένα τέτοιο σύστημα αξιών με τον μετρονόμο. Στον πίνακα που ακολουθεί παρουσιάζονται οι αξίες με τους αριθμούς που αντιστοιχούν σε μετρονομικές ενδείξεις. Οι σχέσεις είναι πάντα οι ίδιες: αυτή του 60 προς το 63,6 είναι η ίδια με τη σχέση του 63,6 προς το 67,4 κ.λπ. Είναι πάντα η δωδέκατη ρίζα του 2.

M.M. ◦ = 60 | ◦ = 63,6 | ◦ = 67,4 | ◦ = 71,4 | ◦ = 75,6 | ◦ = 80,1 | ◦ = 84,9
 ◦ = 89,9 | ◦ = 95,2 | ◦ = 100,9 | ◦ = 106,9 | ◦ = 113,3 | ◦ = 120

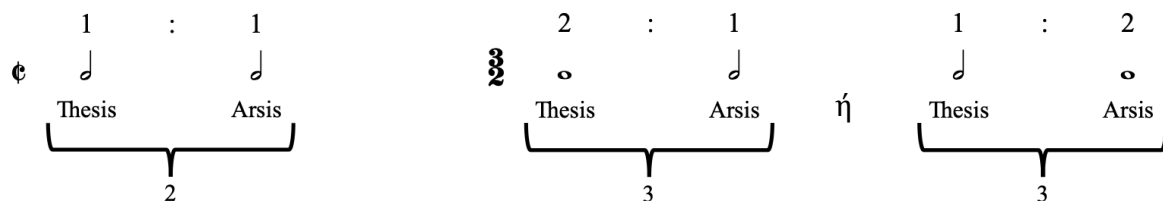
Άρα, ο Stockhausen εφάρμοσε την ιδέα που είχε ήδη διατυπώσει ο Boulez, όταν έλεγε ότι «ίσως, όπως δεδομένα εκείνος ο Webern, θα μπορούσε κανείς να αναζητήσει τα ηχητικά στοιχεία προσπαθώντας να αντλήσει τη δομή από το υλικό». Η ρυθμική δομή που ανέπτυξε ο Stockhausen προέρχεται από τους νόμους της ύλης. Είχε επίσης την άποψη ότι στην τονική μουσική ο ρυθμός προέρχεται από τις σχέσεις που έχουν τα σύμφωνα διαστήματα (η οκτάβα, η πέμπτη, η τρίτη): «Στη σφαίρα των παραδοσιακών μετρικών-ρυθμικών σχέσεων, οι αντιστοιχίες με τις αρμονικές σχέσεις είναι αρκούντως οικείες. Όλος ο υπαινικτικός πλούτος των τονικών υψών στην πτωτική μουσική προέκυψε από τα διαστήματα της σειράς των αρμονικών, ενώ το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της σφαίρας των διαρκειών. [...] Σε αυτή, το μέτρο, ως θεμελιώδης φάση, αποδόθηκε (μέσω χρονικών σχηματισμών) με διάφορους τρόπους, αν και πρωτίστως διαμέσου των “σύμφωνων” σχηματισμών – της οκτάβας (δίηχο), της πέμπτης (τρίηχο), αργότερα της τρίτης (πεντάηχο), και το πολύ της εβδόμης (επτάηχο)· δηλαδή με έως και επτά σχηματισμούς» (Stockhausen, 1959: 19).

5		Seventh	5. Formant
4		Third	4. Formant
3		Fifth	3. Formant
2		Octave	2. Formant
1		Fundamental Phase (Bar)	1. Formant

Ο Stockhausen δεν τοποθετεί το δικό του σύστημα στην τονική μουσική. Είναι φανερό ότι τα πεντάχηχα και τα επτάχηχα δεν παίζουν βασικό ρόλο σε αυτήν τη μουσική, άρα η σχέση 4 προς 5 (ή 1 προς 5), η τρίτη λοιπόν, που είναι τόσο σημαντικό διάστημα, δεν έχει επιρροή στη ρυθμική δομή. Δεν γνωρίζω γιατί ο Stockhausen δεν αναφέρει την τετάρτη και την έκτη. Δεν είναι όμως αυτός ο μόνος λόγος που η ουσία του μέτρου και του ρυθμού έχει διαφορετικό νόημα στην τονική μουσική. Ο J. Mattheson γράφει στο βιβλίο του *Der vollkommene Capellmeister* (1739): «[§9] Ο κύριος χαρακτήρας της μετρικής οργάνωσης εδράζεται μια και δια παντός στο γεγονός ότι κάθε μετρική μονάδα, κάθε τμήμα χρόνου που ορίζεται από ένα μέτρο, έχει μόνο δύο μέρη και όχι περισσότερα. Αυτά έχουν την πηγή τους ή τη βάση τους στις αρτηρίες, των οποίων οι σφυγμοί και οι χαλαρώσεις ονομάζονται *συστολή* και *διαστολή* από τους ειδήμονες στην ιατρική» (Harriss, 1981: 365). Ο Mattheson εξηγεί τους όρους *συστολή* και *διαστολή* και αναφέρει τα ανάλογα ονόματα που χρησιμοποιούνται στη μουσική: είναι η *θέση* και η *άρση*. Μετά λέει ότι είναι μεγάλο λάθος να μιλάμε για τρία ή τέσσερα μέρη σε ένα μέτρο: κάθε μέτρο έχει μόνο δύο βασικά μέρη.

Το συμπέρασμα που έβγαλε ο Stockhausen, ότι η ρυθμική δομή πρέπει να συμπίπτει με τους νόμους της ύλης (ή με το «ρυθμιζόμενο», όπως το λέει ο Αριστόξενος), πρέπει να συζητηθεί. Δεν είναι βέβαια εδώ το κατάλληλο μέρος για να σκεφτούμε τον ρυθμό στην τονική μουσική. Μόνο ένα γεγονός θα ήθελα να αναφέρω: δύο είναι τα βασικά στοιχεία που δημιουργούν το μέτρο:

- Αν έχουν την ίδια αξία η θέση και η άρση, τότε η σχέση τους είναι 1 προς 1. Πρόκειται για την καθαρή πρώτη. Η σχέση ανάμεσα σε ένα ολόκληρο μέτρο και τα μέρη του είναι 2 προς 1, πράγμα το οποίο ανταποκρίνεται στην οκτάβα. Αυτό είναι το *tempus imperfectum*.
- Αν η σχέση μεταξύ της θέσης και της άρσης είναι 2 προς 1 ή το αντίθετο, τότε πρόκειται για την οκτάβα. Η σχέση ανάμεσα σε ένα ολόκληρο μέτρο και τα μέρη του είναι είτε 3 προς 2, που συμπίπτει με την πέμπτη, είτε 3 προς 1, που είναι μία οκτάβα και μία πέμπτη (το διάστημα της δωδεκάτης καθαρής). Αυτό είναι το *tempus perfectum*.



Πρώτον, υπάρχουν κάποιες συμφωνίες ανάμεσα στην ύλη (ή το «ρυθμιζόμενο») και τη ρυθμική δομή, αλλά αυτές δεν είναι τόσο μεγάλες όπως ισχυρίζεται ο Stockhausen, και δεύτερον, οι σκέψεις για το μέτρο και τον ρυθμό στην τονική μουσική είναι

διαφορετικά θεμελιωμένες. Ο Stockhausen ποτέ δεν μιλά για την θέση και την άρση, για δύο όρους που έχουν δηλαδή τόσο μεγάλη σημασία για τον Mattheson.

Ο Αριστόξενος λέει για τον ρυθμό:

[§3] Πρέπει να καταλάβουμε ότι υπάρχουν οι εξής δύο φύσεις, αυτή του ρυθμού και αυτή του πράγματος που προσλαμβάνει τον ρυθμό (το ρυθμιζόμενο), οι οποίες έχουν μεταξύ τους σχέση παραπλήσια με αυτή που έχουν μεταξύ τους το σχήμα και αυτό που παίρνει σχήμα (Αριστόξενος, 2005: 229).

[§5] Κανένα, λοιπόν, από τα σώματα που εκ φύσεως παίρνουν σχήμα δεν ταυτίζεται με κανένα από τα σχήματα, αλλά το σχήμα είναι μια διευθέτηση των μερών του σώματος και προκύπτει από τη μορφή που έχει καθένα από αυτά, απ' όπου, ασφαλώς, και ονομάστηκε σχήμα· παρομοίως και ο ρυθμός δεν είναι το ίδιο πράγμα με κανένα από αυτά που λαμβάνουν ρυθμό, αλλά ανήκει σε αυτά που διευθετούν με κάποιον τρόπο το πράγμα που λαμβάνει τον ρυθμό και του δίνουν τη μία ή την άλλη μορφή ως προς τα χρονικά διαστήματα (Αριστόξενος, 2005: 231).

Η πεμπτουσία του ζητήματος είναι η εξής: ο Αριστόξενος διακρίνει με μεγάλη επιμέλεια δύο πράγματα, το ένα που λαμβάνει ρυθμό ή σχήμα (το «ρυθμιζόμενο») και το άλλο που δίνει ρυθμό ή σχήμα. Αντίθετα, ο Stockhausen, από την πρακτική του Schönberg να χρησιμοποιεί ρυθμικά μοτίβα της τονικής μουσικής, συμπέρανε ότι το «ρυθμιζόμενο» και αυτό που δημιουργεί ρυθμό πρέπει να εκπορεύονται από την ίδια πηγή. Με άλλα λόγια: οι νόμοι που κυριαρχούν στην κλίμακα των δώδεκα φθόγγων πρέπει να είναι οι ίδιοι με τους κανόνες της ρυθμικής δομής – με το σχήμα λοιπόν.

Την ίδια διάκριση που έκανε ο Αριστόξενος κάνει με διαφορετικές διατυπώσεις και ο J. Ph. Kirnberger στο βιβλίο του *Η τέχνη της καθαρής σύνθεσης στη μουσική (Die Kunst des reinen Satzes in der Musik)*. Λέει πως μια σειρά από φθόγγους χωρίς ρυθμό δεν έχει σημασία ή έννοια, αυτή διαφοροποιείται μόνον ως προς οξείς και βαρείς φθόγγους, δεν έχει έναν ειδικό χαρακτήρα, δεν δημιουργεί πάθος ή ένα ειδικό συναίσθημα. Αυτό γίνεται μόνο εάν υπάρχει μέτρο και ρυθμός: αυτά δίνουν στη μελωδία τον δικό της χαρακτήρα και την έκφραση (Kirnberger, 1776: 105).

Κατά τη γνώμη μου, αυτή η διάκριση που κάνει ο Αριστόξενος δεν είναι μόνο ένα ιστορικό φαινόμενο· θέτει ένα βασικό ζήτημα στη μουσική και στην τέχνη γενικά.

Ο Mattheson επισημαίνει ότι η δύναμη του ρυθμού είναι πολύ μεγάλη στη μουσική και ότι αξίζει τον κόπο να μελετιέται πιο συστηματικά απ' ό,τι γίνεται (Harriss, 1981: 344). Ο Αριστόξενος διαχωρίζει αυστηρά το «ρυθμιζόμενο» από αυτό που δίνει σχήμα, σε αντίθεση με τον Stockhausen, ο οποίος θεωρεί ότι και τα δύο είναι το ίδιο. Ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους υπάρχουν πολλά διαφορετικά μέρη που αξίζουν να συζητηθούν.

Βιβλιογραφία

Αριστόξενος, 2005: *Άπαντα μουσικά έργα: Αρμονικά στοιχεία, Ρυθμικά στοιχεία, Αποσπάσματα*, Κάκτος (σειρά «Οι Έλληνες»: 687), Αθήνα.

Pierre Boulez, 1968: "Schoenberg is dead", *Notes of an Apprenticeship*, Alfred A. Knopf, New York, σ. 268-275.

Ernest C. Harriss, 1981: *Johann Mattheson's "Der vollkommene Capellmeister": A revised translation with critical commentary*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan).

Johann Philipp Kirnberger, 1776: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Zweyter Theil / Erste Abtheilung, G. J. Decker – G. L. Hartung, Berlin – Königsberg.

Karlheinz Stockhausen, 1959: "...How time passes...", *Die Reihe* 3 ("Musical Craftmanship"), σ. 10-40.

Τα 12 Μικρολούδια για κουαρτέτο εγχόρδων:
Hommage à Mihály András, op. 13, του György Kurtág.
Αναλυτική προσέγγιση σε ζητήματα μορφολογικής,
φθογγικής δομής και αρμονικού είδους

Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου

Εισαγωγικά

Ο György Kurtág (Ρουμανία, 1926), Ούγγρος στην καταγωγή, σπούδασε στην Μουσική Ακαδημία Franz Liszt της Βουδαπέστης έως το 1946 και κατά την περίοδο 1957-1958 παρακολούθησε τις τάξεις σύνθεσης του Milhaud και του Messiaen στο Conservatoire του Παρισιού. Η κυριότερη επιρροή στο έργο του είναι η μουσική για πιάνο του Béla Bartók, του οποίου τα έργα είχε μελετήσει όσο ήταν στην Ακαδημία της Βουδαπέστης. Η επιρροή αυτή είναι ιδιαίτερα σαφής στα έργα που προηγούνται της περιόδου του Παρισιού και η Rachel Beckles Willson σχολιάζει την περίοδο αυτή του έργου του Kurtág βάσει των περιορισμών που επιβάλλονταν από το καθεστώς στην Ουγγαρία (ιδιαίτερα κατά τη σταλινική περίοδο της Ουγγαρίας, από το 1949 έως το 1953).¹ Χαρακτηριστικό έργο της περιόδου είναι η *Κορεάτικη Καντάτα* (1953), η οποία εξέφραζε τη συστράτευση με τον λαό της Βόρειας Κορέας στον πόλεμο μεταξύ βορρά – νότου το 1950. Ωστόσο, η περίοδος στο Παρίσι αποτέλεσε σταθμό για την πορεία του Kurtág, καθώς άνοιξε τους μουσικούς ορίζοντές του. Εμπειρίες που καθόρισαν την εξέλιξη του αποτέλεσαν οι συναυλίες που παρακολούθησε όσο βρισκόταν στο Παρίσι, η μουσική του Anton Webern, το *Gruppen* του Karlheinz Stockhausen και η συνεργασία του με τον στενό του φίλο György Ligeti, με τον οποίο γνωρίζονταν ήδη από την Ακαδημία στη Βουδαπέστη. Οι μαρτυρίες για τα έργα των δεκαετιών του 1940 και του 1950 είναι ελάχιστες και το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι ο ίδιος ο συνθέτης απέρριψε αυτά τα έργα, θεωρώντας ως έργο 1 (opus 1) το κουαρτέτο που έγραψε σε ηλικία 33 ετών το 1959. Από τα πρώτα μέτρα του εν λόγω έργου φανερώνονται και τα χαρακτηριστικά της μετέπειτα μουσικής του συνθέτη: ο κατακερματισμός, οι σειραϊκές τεχνικές, η συνύπαρξη χρωματικότητας με μπαρτοκικούς ρυθμούς, ο φολκλορικός χαρακτήρας και η σημασία που δίνει ο συνθέτης στο διάστημα, στη χειρονομία και το ηχώχρωμα.

Το έργο του Kurtág χαρακτηρίζεται από ομοιογένεια, που έγκειται στις μικρές μορφές των οποίων η συμπύκνωση θυμίζει Webern, με τη διαφορά ότι ο Webern, στα *Πέντε κομμάτια για κουαρτέτο εγχόρδων*, op. 5 (1909), για παράδειγμα, έχει μεν ως αφετηρία το ελάχιστο υλικό, αλλά από αυτό το υλικό παράγει μια μουσική έντονα εκφραστική, που δεν χαρακτηρίζεται από την αποσπασματικότητα και την ακραία λιτότητα των «μικρολουδιών» και λοιπών μικρών κομματιών του Kurtág. Οι σύνθετες γραμμές, η ελεύθερη χρήση της μεταφοράς ως προς τις οκτάβες και η ασύνδετη προσωδία αποτελούν μέρος της κληρονομιάς του Webern, παρ' ότι στο έργο του Kurtág είναι παρούσα και η αντίστιξη. Παρών είναι επίσης και ο δωδεκαφθογγισμός,² αλλά κυρίως

¹ Rachel Beckles Willson, "Culture is a vast weapon, its artistic force is also strong". Finding a context for Kurtág's works: an interim report", *Contemporary Music Review* 20/2-3, 2001, σ. 3-37.

² Βλ. και Stephen Walsh, "György Kurtág: An Outline Study (I)", *Tempo* 140, 1982, σ. 11-21: 14-15.

στο πλαίσιο ενός μόνο μέρους ή ακόμα και ενός περάσματος, ποτέ όμως με την καθαρότητα του Webern. Ο Kurtág χρησιμοποιεί επίσης τη συμπληρωματικότητα και άλλες μη-δωδεκαφθογγικές σειραϊκές διαδικασίες, καθώς και τη συμμετρία. Επί της ουσίας όμως, δεν ακολουθεί την πορεία ενός συγκεκριμένου ρεύματος. Χωρίς να επιδιώκει να δημιουργήσει δική του «σχολή», εντάσσεται σκόπιμα στη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση με έναν τρόπο ελεύθερο, με σκεπτικισμό, επιλέγοντας και συλλέγοντας στοιχεία για να εντάξει στους μουσικούς μικρόκοσμούς του, οι οποίοι είναι ανοιχτοί στην ιστορία της μουσικής.

Ο Kurtág, γενικά, δεν γράφει για τη μουσική του. Ως εκ τούτου, είναι λίγες οι άμεσες πηγές σχετικά με το έργο του και αυτές περιορίζονται σε κάποιες συνεντεύξεις,³ δύο ομιλίες για τον György Ligeti και προλεγόμενα σε τρεις από τις εκδόσεις έργων του (*Játékok [Jeux]*, *Officium breve, in memoriam Andreae Szervánszky*, ορ. 28, και *Fragments from Georg Christoph Lichtenberg's 'Scrapbooks' ('Sudelbücher')*, ορ. 37a).

Τα 12 Μικρολούδια για κουαρτέτο εγχόρδων: *Hommage à Mihály András*, ορ. 13

Το έργο είναι γραμμένο στη Βουδαπέστη το 1977 και αφιερωμένο στον ούγγρο τσελίστα και συνθέτη Mihály András. Ο Mihály András ήταν εξέχον πρόσωπο της μουσικής ζωής της Βουδαπέστης την εποχή εκείνη, καθώς δίδασκε στην Ακαδημία Franz Liszt, ήταν πρώτο τσέλο στην ορχήστρα και αργότερα μαέστρος στην Όπερα της Βουδαπέστης, ενώ το 1967 ίδρυσε το Budapest Chamber Ensemble, ένα σύνολο αφιερωμένο σε ρεπερτόριο σύγχρονης μουσικής. Τα 12 Μικρολούδια, ορ. 13, είναι έργο χαρακτηριστικό της μουσικής γλώσσας του συνθέτη, καθώς περιλαμβάνει το σύνολο των συνθετικών τεχνικών που χρησιμοποιεί από τη δεκαετία του 1960 έως και σήμερα, ενώ παράλληλα είναι γραμμένο σε μορφή συλλογής μικρών κομματιών, την οποία προτιμά ο Kurtág σε πολλά από τα έργα του, είτε οργανικής είτε φωνητικής μουσικής. Ο αφοριστικός χαρακτήρας των κομματιών που απαρτίζουν το υπό εξέταση έργο, πολλά από τα οποία δεν ξεπερνούν το ένα λεπτό σε διάρκεια και είναι όσο πιο περιεκτικά γίνεται, παραπέμπει σε ένα μεταβεμπερνικό στυλ και ταυτόχρονα στον *Μικρόκοσμο* του Bartók. Παρά τον μοντέρνο χαρακτήρα του και την ιδιαίτερη σημασία που δίνει ο συνθέτης στον χειρισμό του ηχοχρώματος μέσω της χρήσης σύγχρονων τεχνικών στα όργανα, το υπό εξέταση έργο ρίχνει μια ματιά στο παρελθόν, η οποία έγκειται όχι μόνο στη μορφολογική οργάνωση των επιμέρους τμημάτων αλλά και στο φθογγικό τους περιεχόμενο καθώς και στο συνολικό πλάνο πρελουδίων οργανωμένων βάσει της φθογοκεντρικότητας στους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας.

Στην παρούσα εισήγηση θα διερευνηθεί μέσω της ανάλυσης της μορφολογικής και φθογγικής δομής του έργου ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται ενότητα και διαφοροποίηση στο πλαίσιο των μικρών αυτών κομματιών. Παράλληλα, θα εξεταστούν το αρμονικό είδος και ο ρόλος της προκύπτουσας διατονικότητας στην αρμονική δομή. Μεθοδολογικά, η φθογγική και αρμονική δομή θα διερευνηθούν με βάση την ατονική θεωρία⁴ αλλά και τα γένη φθογγικών τάξεων,⁵ μέσω των οποίων επιχειρείται η προσέγγιση του ζητήματος του αρμονικού είδους στη μοντέρνα μουσική με έναν συστηματικό τρόπο. Το σύστημα με τα γένη προσφέρει ένα αντικειμενικό πλαίσιο αναφοράς για το αρμονικό υλικό, ανεξάρτητο από οποιαδήποτε συνθετική πρακτική, με την έννοια ότι κανένα από

³ Bálint András Varga, *György Kurtág: three interviews and Ligeti homages*, University of Rochester Press, Rochester (NY) 2009. Kate Connolly, "I compose to seek the truth': György Kurtág on depression, totalitarianism and his 73-year marriage", *The Guardian (Proms 2023)*, 16.08.2023.

⁴ Allen Forte, *The structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven (CT) – London 1977.

⁵ Allen Forte, "Pitch-Class Set genera and the Origin of Modern Harmonic Species", *Journal of Music Theory* 32/2, 1988, σ. 187-270.

τα γένη δεν προκύπτει εμπειρικά από τη μουσική, αλλά κατασκευάζονται εξολοκλήρου σε μια λογική βάση από κάποια δεδομένα. Τα γένη είναι στο σύνολό τους δώδεκα και κάθε ένα βασίζεται σε ένα τρίχορδο, το οποίο ονομάζεται γεννήτορας. Κάθε σύνολο-μέλος ενός γένους, καθώς και το συμπληρωματικό του, είναι υπερσύνολο αυτού. Το σύστημα αυτό θα χρησιμοποιηθεί αυτούσιο στις ακόλουθες αναλύσεις,⁶ με τη διαφορά ότι οι δύο πίνακες που προτείνει ο Forte στο άρθρο-μονογραφία του (ο αρχικός εκτενής και ο τελικός συνοπτικός πίνακας) θα συνενωθούν σε έναν μεικτό πίνακα, ο οποίος θα συνοψίζει τις λειτουργίες και των δύο με στόχο την άμεση και συνολική παρουσίαση όλων των στοιχείων που μπορεί να είναι χρήσιμα στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικών με το εκάστοτε αρμονικό είδος. Επί της ουσίας, αποτελεί σύμπτυξη τριών διαφορετικών σταδίων της ανάλυσης με βάση τα γένη τάξεων φθογγικών συνόλων: του αρχικού πίνακα κατανομής (σημείωση με x για την παρουσία στο εκάστοτε γένος), των ενδείξεων σχετικής ισχύος (Squo) και του τελικού πίνακα γενετικών σχέσεων (σημείωση με κεφαλαίο X, καθώς και σκίαση των γενών που περιλαμβάνονται στον τελικό πίνακα) για το έργο ή το απόσπασμα που διερευνάται.

Αναλυτική προσέγγιση

Κάθε μικρολούδιο βασίζεται σε έναν κεντρικό φθόγγο, ο οποίος σε κάθε επιμέρους έργο είναι κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερος από τον προηγούμενο. Έτσι, τα 12 μικρολούδια αντιστοιχούν στους 12 φθόγγους ξεκινώντας από το ντο στο πρώτο και καταλήγοντας στο σι στο δωδέκατο κομμάτι. Ωστόσο, ο εκάστοτε κεντρικός φθόγγος έχει διαφορετική λειτουργία στην φθογγική οργάνωση του κομματιού, προσδίδοντας διαφορετικό χαρακτήρα σε κάθε ένα από αυτά και, ως εκ τούτου, ποικιλία στο έργο.

Το πρώτο μικρολούδιο, με κεντρικό φθόγγο το ντο, το οποίο παίζεται από την χαμηλότερη ανοιχτή χορδή του τσέλου στα τέσσερα πρώτα μέτρα και στο τέλος, είναι πολύ αργό (ολόκληρο = 20) και κινείται σε χαμηλές δυναμικές, *pianississimo* και *riantissimo*. Η υφή του παραπέμπει σε φωνητικά είδη παλαιάς μουσικής, όπως τα χορικά.⁷ Αναφορά στο παρελθόν επίσης αποτελεί και η σχέση τονικής – δεσπόζουσας που προκύπτει στο τσέλο (φθόγγοι σολ – ρε). Η μετάβαση από το παρατεταμένο ντο στη συνήχηση σολ – ρε και η επιστροφή στον κεντρικό φθόγγο δίνει και μιαν αίσθηση επιστροφής στο αρχικό υλικό (βλ. και πρώτο και δεύτερο βιολί) και, ως εκ τούτου, τριμερούς διάρθρωσης του κομματιού – πάντα στο πλαίσιο της αποσπασματικότητας. Η υπόθεση αυτή θα επιβεβαιωθεί και στη συνέχεια των αναλύσεων, καθώς – όπως θα φανεί – τριμερή οργάνωση θα έχουν πολλά από τα μικρολούδια, άλλοτε με λιγότερη και άλλοτε με περισσότερη σαφήνεια διαρθρωμένη, μέσω τομών στη μουσική υφή. Έτσι, συνολικά στο πρώτο αυτό κομμάτι, χτίζεται σταδιακά μία μεγάλη εννιάφθογγη συνήχηση, η οποία ακούγεται στο τέλος, ενώ στο πλαίσιο της έντονης χρωματικότητας που προκύπτει από τους συνεχώς προστιθέμενους φθόγγους στα διάφορα όργανα εμφανίζονται οι έντεκα φθόγγοι της χρωματικής κλίμακας. Ο φθόγγος ντο#, που δεν

⁶ Για την ελληνική απόδοση της ορολογίας και τη συνοπτική παρουσίαση των βασικών αρχών και της διαδικασίας ανάλυσης με βάση τα γένη φθογγικών τάξεων, βλ. και Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου, “Ελληνικό στοιχείο και αρμονικά γένη στη μουσική δωματίου του Νίκου Σκαλκώτα”, 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 2022, σ. 625-649: 626-627.

⁷ Την παρατήρηση αυτή, όπως αναφέρει ο συνθέτης, έκανε πιθανώς και ο Luigi Nono, όταν άκουσε το υπό εξέταση έργο, όχι μόνο για το πρώτο κομμάτι, φυσικά, αλλά για το σύνολο του έργου (στη συνέχεια ακολουθούν και άλλα που έχουν αυτή την υφή), παροτρύνοντας τον Kurtág να γράψει για χορωδία. Βλ. Varga, ό.π., σ. 75.

εμφανίζεται καθόλου στο πρώτο μικρολούδι, αποτελεί κεντρικό φθόγγο του δεύτερου κομματιού της σειράς, καθιστώντας το κομμάτι αυτό «πρελούδιο» για το δεύτερο. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια της ανάλυσης, η πρακτική της ύπαρξης συνδέσεων μεταξύ ενός κομματιού και του επόμενου εφαρμόζεται συχνά, αποτελώντας έναν από τους παράγοντες ενότητας και συνοχής για το έργο.

Στο μουσικό παράδειγμα (Εικόνα 1) σημειώνεται η κατάτμηση της μουσικής επιφάνειας του κομματιού σε σύνολα φθογγικών τάξεων. Η οριζόντια κατάτμηση του κομματιού θα έδινε τρία σύνολα: το 5-2 για τα δύο βιολιά, το 6-248 για τη βιόλα και το 3-9 για το τσέλο. Προτιμήθηκε όμως η κάθετη διάταξη, δεδομένου ότι οι προκύπτουσες από την κίνηση των φωνών συνηγήσεις δείχνουν να οργανώνονται βάσει της σταδιακής κατεύθυνσης προς την τελική εννιάφθογγη συνήχηση, σαν αυτή να αποτελεί κάποιου είδους αρμονικό στόχο.

Εικόνα 1: Μικρολούδι 1 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Προκειμένου λοιπόν να διερευνηθεί το αρμονικό είδος βάσει του οποίου ξεκινάει το έργο, γίνεται ανάλυση γενών:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10	Γ11	Γ12
4-2					X	x						
4-4								X				
4-11							X					
4-12		x	x			X						
4-17									X			
5-20	x	X								x		
6-15	x	x	x	x	X	x	x	x	x	x		x
7	2	3	2	1	2	3	2	2	2	2		1
Squo	.045	.089	.066	.071	.098	.095	.063	.069	.069	.069		.031
		1			2	1	1	1	1			

Όπως φαίνεται από τον παραπάνω πίνακα, το γένος που υπερτερεί ως χαρακτηριστικό του αρμονικού είδους που εισάγεται με το πρώτο κομμάτι είναι το Γ5, το λεγόμενο χρωματικό γένος ("chroma"), με γεννήτορες τα τρίχορδα 3-1 και 3-2. Ωστόσο, η υπεροχή

αυτή, όπως φαίνεται όχι μόνο από τον τελικό αριθμό συνόλων που προσαρτώνται σε αυτό αλλά και από τις ενδείξεις σχετικής ισχύος (Squor), δεν είναι συντριπτική έναντι των υπόλοιπων γενών από τα οποία δημιουργείται το ιδιαίτερο αυτό αρμονικό είδος. Επί της ουσίας, δεδομένων και των τετραχόρδων που βρίσκονται μόνο σε ένα γένος (singletons – βλ. παραπάνω, σύνολα 4-4, 4-11, 4-17), η κάθε συνήχηση φέρνει και ένα διαφορετικό στοιχείο. Τα γένη αυτά που στο συγκεκριμένο κομμάτι αριθμούν ένα σύνολο, σε κάποιο από τα επόμενα μικρολούδια θα αποτελέσουν βασικά συστατικά του αρμονικού είδους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, φαίνεται πως το πρώτο αυτό κομμάτι λειτουργεί πράγματι σαν εισαγωγή, δίνοντας στον ακροατή μια αρχική εντύπωση του συνόλου του αρμονικού υλικού αλλά και του τρόπου με τον οποίο θα μεταλλάσσεται το αρμονικό είδος στη συνέχεια του έργου.

Το δεύτερο μικρολούδιο είναι λίγο γρηγορότερο (ολόκληρο = 60-80) και εισάγει νέες τεχνικές στα όργανα: tremoli και sul ponticello, ενώ χρησιμοποιεί ευρέως τις αρμονικές που εμφανίστηκαν μόνο στο βιολοντσέλο στο τελευταίο μέτρο του μικρολουδίου αρ. 1. Ο κεντρικός φθόγγος ντο# βρίσκεται στη βιόλα (Εικόνα 2 – κόκκινη επισήμανση) και ηχεί σε όλη τη διάρκεια του κομματιού. Ταυτόχρονα, τα υπόλοιπα όργανα σταδιακά και χωρίς μεγάλες συνηχήσεις φέρουν ξανά τους έντεκα από τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας έως το μ. 6. Το κομμάτι τελειώνει με τον κεντρικό φθόγγο ντο# από τη βιόλα και τους φθόγγους ρε και σι σε pizzicato από το τσέλο. Από αυτούς, το ρε είναι και ο κεντρικός φθόγγος του επόμενου κομματιού, δημιουργώντας σύνδεση με αυτό. Το στοιχείο που διαφοροποιεί το πρώτο από το δεύτερο κομμάτι είναι η υφή, καθώς με την χρήση ιδιαίτερων τεχνικών στα όργανα αλλάζει τελείως το ηχόχρωμα και οι μικρές αποσπασματικές φιγούρες δημιουργούν αντίθεση με τους παρατεταμένους φθόγγους του πρώτου.

The image shows a musical score for a piece titled "2 (quasi allegretto)" with a tempo marking of [♩ = 60-80]. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp, espr.), articulation (pizz., arco), and performance instructions (sul pont., pizz. secco). A red box highlights the Viola staff, indicating the central pitch D#.

Εικόνα 2: Μικρολούδιο 2 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Ως προς τη φθογγική οργάνωση, εμφανίζονται συνολικά δύο σύνολα στη μουσική επιφάνεια, τα οποία διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους ως προς το διαστηματικό περιεχόμενο. Το 5-23 στην κανονική διάταξη του (normal order) συμπίπτει με το πρώτο πεντάχορδο ενός ελάσσονος τρόπου, ενώ το 7-4 είναι έντονα χρωματικό, περιλαμβάνοντας πλήθος ημιτονίων. Η ποικιλία αυτή σε επίπεδο αρμονικού περιεχομένου, σε συνδυασμό

με τον μικρό αριθμό συνόλων, είναι παράγοντες που δυσχεραίνουν και την προσπάθεια χαρακτηρισμού του αρμονικού είδους. Δεδομένης της ιδιαιτερότητας αυτής αλλά και του γεγονότος ότι το πρώτο κομμάτι επί της ουσίας λειτουργεί σαν πρελούδιο του δεύτερου λόγω του φθόγγου ντο# που αποτελεί τον κεντρικό φθόγγο στο δεύτερο και παραλείπεται από το πρώτο, τα δύο αυτά μικρολούδια θα εξεταστούν σε έναν ενιαίο πίνακα που περιλαμβάνει τα σύνολα και των δύο:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10	Γ11	Γ12
4-2					X	X						
4-4								X				
4-11							X					
4-12		x	x			X						
4-17									X			
5-4	x	x	x		X	x	x	x				
5-20	x	x								X		
5-23							X			x	x	x
6-15	x	x	x	x	X	x	x	x	x	x		x
9	3	4	3	1	3	4	4	3	2	3	1	2
Squo	.052	.069	.077	.055	.114	.098	.098	.081	.054	.081	.038	.049
					3	2	2	1	1	1		

Όπως φαίνεται λοιπόν, προσθέτοντας τα σύνολα του δεύτερου κομματιού στον πίνακα του πρώτου, επιβεβαιώνεται η επικράτηση του χρωματικού γένους Γ5, ενώ το ολοτονικό Γ2 αντικαθίσταται από το ατονικό-τονικό Γ10. Το σύνολο 5-4 προσαρτάται στο Γ5, ενώ το διατονικής φύσης 5-23 δεν φέρει κάποιο από τα τελευταία γένη (το διατονικό Γ11 ή το διατονικό-τονικό Γ12) αλλά, λόγω του μεγαλύτερου συντελεστή σχετικής ισχύος, προσαρτάται στο χρωματικό-διατονικό Γ7, που προϋπήρχε στον πίνακα λόγω του τετραχόρδου 4-11. Το σύνολο αυτό, ωστόσο, αποτελεί και τη βασική διαφορά του δεύτερου κομματιού σε σχέση με το πρώτο: την σταδιακή ύπαρξη διατονικών στοιχείων στη μουσική επιφάνεια, σε αυτή την περίπτωση μόνο στα δύο από τα τέσσερα όργανα του κουαρτέτου, χωρίζοντας τη μουσική επιφάνεια οριζοντίως στα δύο.

Στο τρίτο μικρολούδιο, με κεντρικό φθόγγο το ρε, αλλάζει τελείως η υφή. Το tempo είναι γρήγορο και το εύρος των δυναμικών μεγαλύτερο (από *pp* σε *ff*). Το μικρολούδιο αυτό οργανώνεται σαφώς σε τρεις ενότητες, εκ των οποίων η μεσαία λειτουργεί αντιθετικά προς τις δύο εξωτερικές ενότητες που μοιράζονται το ίδιο υλικό. Ο κεντρικός φθόγγος εμφανίζεται στα δύο βιολιά με *pizzicato* Bartók στην αρχή και διατρέχει το πρελούδιο (με εξαίρεση τη μεσαία ενότητα) μέσω του *ostinato* της βιόλας. Το *ostinato* αυτό δίνει ένα διατονικό χρώμα στη μουσική επιφάνεια λόγω του μελωδικού διαστήματος της 3ης μεγάλης. Το ίδιο όμως ισχύει και για τις χειρονομίες των δύο βιολιών και του βιολοντσέλου, με διαφορετικές τονικές αναφορές, καθιστώντας ανέφικτη μια υπόθεση για κάποιου είδους λειτουργικότητα του φθογγικού κέντρου ρε. Αντιθέτως, οι φθόγγοι των εξωτερικών ενοτήτων οργανώνονται συμμετρικά γύρω από τον άξονα ρε / μιβ, φθόγγοι που παραπέμπουν στα φθογγικά κέντρα του υπό εξέταση και του επόμενου κομματιού, αντιστοίχως. Τέτοιου είδους συμμετρικές κατασκευές είναι χαρακτηριστικές του έργου του Kurtág συνολικά, αλλά και ειδικά του συγκεκριμένου έργου, όπως θα φανεί και στη συνέχεια της ανάλυσης. Οι ερευνητές, μάλιστα, έχουν ασχοληθεί ειδικά με το ζήτημα των κατασκευών αυτών, χρησιμοποιώντας ειδική ορολογία για παράδειγμα, ο Forte έχει χρησιμοποιήσει τον όρο «πυραμίδα» (“pyramid”)⁸ και ο Heydarbeygi τον

⁸ Allen Forte, *The Atonal Music of Anton Webern*, Yale University Press, New Haven (CT) 1998.

όρο «χωνί» (“funnel”).⁹ Όπως και να 'χει, σε αυτήν ακριβώς την ευρεία χρήση των συμμετρικών κατασκευών αλλά και στο είδος τους γίνεται φανερή η σχέση του συνθέτη με τον Bartók και το έργο του, το οποίο είχε μελετήσει και αναλύσει.¹⁰

3
♩ = 125 - 115

ff 3-4

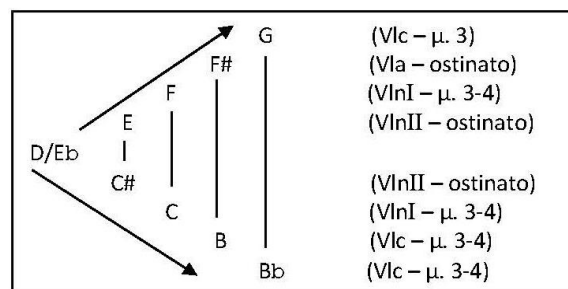
arco 5
f ruvido

arco 3 3 3 3
mp, dolce

arco 3 4-4 3 3

f

Εικόνα 3: Μικρολούδιο 3, πρώτη ενότητα - ανάλυση με φθογγικά σύνολα



Εικόνα 4: Συμμετρική κατασκευή

⁹ Ramin Heydarbeygi, *Interval Cycles in György Kurtág's Post-Dodecaphonic Late Music*, διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2017, σ. 35-42. Ο Heydarbeygi διερευνά δομές funnel (χωνί) σε διάφορες μορφές στο έργο του Kurtág, ο οποίος, όπως αναφέρει, συνηθίζει να «δημιουργεί γεωμετρικές δομές από το ξεδίπλωμα οποιουδήποτε διαστήματος γύρω από έναν άξονα συμμετρίας σε αντίθετες κατευθύνσεις». Στην εργασία του αναλύει και άλλα μικρολούδια από το op. 13 υπό το πρίσμα παρόμοιων αξόνων.

¹⁰ Simone Hohmaier, “Analysis-Play-Composition: Remarks on the Creative Process of György Kurtág”, *Contemporary Music Review* 20/2-3, 2001, σ. 39-50: 40-41.

Σε αυτή την περίπτωση προκύπτει μία άλλου τύπου σύνδεση με το επόμενο μικρολούδι: ο κεντρικός φθόγγος του επόμενου κομματιού, *μιβ*, δεν βρίσκεται σε εξέχουσα θέση στη μουσική επιφάνεια, αλλά υπονοείται μέσω του εν λόγω άξονα, ο οποίος περιλαμβάνει τους δύο κεντρικούς φθόγγους των μικρολουδίων 3 και 4, αντίστοιχα.

Η μεσαία ενότητα λειτουργεί αντιθετικά και στα τρία μέτρα από τα οποία αποτελείται εμφανίζονται τα εξής κατά σειρά στοιχεία: στο μ. 5 μία συγχορδία σολ-δίεση-ελάσσονος με προστιθέμενη έκτη, στο μ. 6 μία καθετοποιημένη πεντατονική κλίμακα και στο μ. 7 το χρωματικό σύνολο 5-2.

Η ενότητα της επαναφοράς διαρκεί μόλις τρία μέτρα και το κομμάτι ολοκληρώνεται αφήνοντας σαν εκκρεμότητα τον φθόγγο *μιβ* (τον κεντρικό φθόγγο για το μικρολούδι αρ. 4 που ακολουθεί) στη μελωδική φιγούρα που επαναφέρει το πρώτο βιολί. Εάν, δηλαδή, η φιγούρα επαναλαμβανόταν, ο επόμενος φθόγγος θα ήταν το *μιβ*, και η αναφορά αυτή στον κεντρικό φθόγγο του επόμενου κομματιού είναι η δεύτερη στο εν λόγω κομμάτι, δεδομένου του προαναφερθέντος άξονα συμμετρίας *ρε / μιβ*.

Εικόνα 5: Μικρολούδι 3, μεσαία και τελευταία ενότητα - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Βάσει της παραπάνω κατάτμησης, ο παρακάτω πίνακας περιλαμβάνει την ανάλυση σε γένη τάξεων φθογγικών συνόλων:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10	Γ11	Γ12
3-4								X		x		
4-3						X						
4-4								X				
4-27		x	x									x
5-2					x	x	x	X				
5-3					x	x	x	X				
5-35											X	x
7		1	1		2	3	2	4		1	1	1
Squo		.022	.033		.098	.095	.063	.139		.034	.049	.031
						1		4			1	

Το υπό εξέταση αρμονικό είδος βασίζεται κυρίως στο ατονικό γένος Γ8, στο οποίο προσαρτώνται τέσσερα από τα επτά σύνολα του κομματιού. Στο κομμάτι αυτό φαίνεται να ξεκινά η διαδικασία της επικράτησης γενών που στα προηγούμενα κομμάτια θεωρούνταν δευτερεύοντα χαρακτηριστικά του αρμονικού είδους και επρόκειτο, όπως σχολιάστηκε νωρίτερα, να κυριαρχήσουν στην πορεία του έργου. Παράλληλα, αξιοσημείωτο είναι το πεντάχορδο 5-35, που εμφανίζεται στο ένα από τα τρία μέτρα της μεσαίας ενότητας. Αποτελεί το μοναδικό ψήγμα διατονικότητας και σε σύγκριση με τα σύνολα που σχολιάστηκαν ως προς τον διατονικό τους χαρακτήρα στο δεύτερο μικρολούδιο (βλ. παραπάνω) η διαφορά είναι ότι ο ισχυρός διατονικός χαρακτήρας της πεντατονικής δεν θα μπορούσε παρά να εντάξει εν τέλει το διατονικό γένος Γ11 στον τελικό πίνακα, κάτι το οποίο δεν συνέβη στην προηγούμενη περίπτωση. Τέλος, η απομάκρυνση από την αρχική χρωματικότητα γίνεται σταδιακά μέσω του τετραχόρδου 4-3, το οποίο έχει βασικό ρόλο στην μουσική επιφάνεια και εμφανίζει στον πίνακα και ένα χρωματικό γένος, το ημιχρωματικό Γ6 (“semichroma”). Επί της ουσίας, το κομμάτι αυτό δείχνει αρμονικά να εκκινεί μία σταδιακή διαδικασία αλλαγής του αρμονικού είδους και κίνησης προς κάτι καινούργιο. Η παρατήρηση αυτή ενισχύεται και από τους προαναφερθέντες παράγοντες μουσικής υφής και μορφής, που εμπλουτίζουν την παλέτα των ηχοχρωμάτων και εγκαθιδρύουν μία τριμέρεια που θα παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου.

Το τέταρτο μικρολούδιο είναι ένα από τα μικρότερα σε διάρκεια κομμάτια του κύκλου και το πρώτο με διακεκομμένες διαστολές, ανάμεσα στις οποίες περιλαμβάνεται διαφορετικός αριθμός δεκάτων έκτων, σε γρήγορη χρονική αγωγή (presto). Ο κεντρικός φθόγγος μι^b (Εικόνα 6 – κόκκινη επισήμανση) είναι αυτός από τον οποίο αρχίζει το κομμάτι και αυτός με τον οποίο τελειώνει, αλλά συγκριτικά με τα κομμάτια που προηγούνται δεν έχει κάποια εξέχουσα θέση στη μουσική επιφάνεια. Τα όργανα χρησιμοποιούν σουρντίνα, την οποία θα κρατήσουν και στο 5ο κομμάτι. Η ιδιαίτερη υφή του παρόντος κομματιού, όμως, δεν προκύπτει μόνο από το ηχόχρωμα και τη χρήση ιδιαίτερων τεχνικών στα όργανα (οι τεχνικές αυτές περιορίζονται σε *pizzicato*, *pizzicato Bartók* και αρμονικές), αλλά κυρίως από την αποσπασματικότητα των χειρονομιών που μοιράζονται σε αυτά. Πολύ χαρακτηριστικό είναι το πέρασμα στο δεύτερο «μέτρο», όπου οι χρωματικοί φθόγγοι από το ντο έως το φα μοιράζονται στα τέσσερα έγχορδα σε διάφορες περιοχές, δημιουργώντας ένα ενδιαφέρον χρωματικό πέρασμα, το οποίο αποτελεί το κέντρο βάρους του κομματιού. Το πέρασμα αυτό, ωστόσο, προκύπτει από την επέκταση του αρχικού μοτίβου του τσέλου: το σύνολο 3-1 παίρνει αμέσως μοτιβική λειτουργία, καθώς εμφανίζεται σε μία ακόμη μορφή του στη δεύτερη χειρονομία από το δεύτερο βιολί και επεκτείνεται απευθείας στη βιόλα, ενώ η διαδικασία συνεχίζεται και καταλήγει επί της ουσίας στην προαναφερθείσα χειρονομία, καθιστώντας το ημιτόνιο όχι μόνο βασικό χαρακτηριστικό της αρμονίας αλλά και πηγή μοτιβικού υλικού.

Όπως και τα προηγούμενα, έτσι και αυτό το μικρολούδι, παρά τη μικρή του διάρκεια οργανώνεται σε τρεις ενότητες: πρώτη ενότητα έως την πρώτη διαστολή, με μοτίβα που μοιράζονται στα όργανα και ολοκλήρωση του χρωματικού συναθροίσματος με το pizzicato στο τέλος του «μέτρου»· δεύτερη ενότητα, αποτελούμενη από δύο «μέτρα», που επικυρώνουν αρχικά τον χρωματικό χαρακτήρα του μελωδικού υλικού με το προαναφερθέν πέρασμα (φθογγικό σύνολο 6-1) και οδηγούν σε μία δυναμική κορύφωση· τρίτη ενότητα, στο τελευταίο «μέτρο», που επαναφέρει την αρχική υφή και ολοκληρώνει το κομμάτι με ένα pizzicato¹¹ από τα τρία ανώτερα έγχορδα, συμπληρώνοντας το χρωματικό συνάθροισμα που ξεκίνησε στην αρχή της ενότητας, όπως ακριβώς ολοκληρώθηκε η πρώτη ενότητα.

The image shows a musical score for 'Microloidi 4' by György Kurtág. The score is in Presto (♩ = 144-152) and includes dynamics like pp, ppp, and ff. It features various phonic sets (6-1, 5-2, 3-2, 4-7, 7-1) and playing techniques such as arco, pizz., and tutti con sordino. A red circle highlights a specific note in the bass line.

Εικόνα 6: Μικρολούδι 4 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Η ανάλυση με τα γένη αναδεικνύει τη χρωματική φύση του κομματιού, με την υπεροχή του χρωματικού γένους Γ5 τόσο σε επίπεδο συντελεστή σχετικής ισχύος ($S_{50} = 0.229$) όσο και αριθμού φθογγικών συνόλων που προσαρτώνται σε αυτό (τέσσερα από τα έξι). Παράλληλα, το αρμονικό είδος εκτός από το Γ5 βασίζεται και στο Γ8, το οποίο

¹¹ Η λειτουργία του εν λόγω pizzicato θυμίζει σε έναν βαθμό τη σημασία που έχουν οι ανάλογες χειρονομίες των εγχόρδων στα μ. 2 και 12 του τέταρτου από τα Πέντε μέρη για κουαρτέτο εγχόρδων, ορ. 5, του Anton Webern.

αποτέλεσε βασικό χαρακτηριστικό του προηγούμενου μικρολουδίου, επιτυγχάνοντας μια σύνδεση με αυτό και διατηρώντας τη συνοχή.

	Γ1	Γ2	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8
3-2			X	x	x	
4-7						X
5-1			X	x		
5-2			X	x	x	x
5-6	x	x				X
6-1			X	x	x	x
6	1	1	4	4	3	4
Squor	.026	.026	.229	.148	.111	.162
			4			2

Το πέμπτο μικρολούδιο επιστρέφει στην υφή οιονεί «χορικού πρελουδίου» που χαρακτήριζε τα πρώτα κομμάτια, με τη διαφορά ότι το φθογγικό υλικό του είναι διατονικό, ενώ στο πλαίσιο της αποσπασματικής πάντα παρουσίασης ιδεών προκύπτουν μελωδίες τροπικές στο πρώτο βιολί και τη βιόλα. Είναι το μεγαλύτερο σε διάρκεια μικρολούδιο και το μοναδικό όπου η δυναμική διατηρείται από την αρχή έως το τέλος *rianiissississimo*. Ο κεντρικός φθόγγος μι εμφανίζεται για πρώτη φορά στο τέλος του πρώτου συστήματος από το τσέλο (στο «μέτρο» 3) και το δεύτερο βιολί, αμέσως μετά από τη βιόλα, και δεν επανέρχεται παρά μόνο στο τέλος του μικρολουδίου, ακολουθώντας μια τελείως διαφορετική πορεία και έχοντας διαφορετική λειτουργία από τους αντίστοιχους κεντρικούς φθόγγους των προηγούμενων κομματιών. Επί της ουσίας, η έλευσή του στο τελευταίο σύστημα στο τσέλο ακούγεται σαν μία λύση της πολικότητας που έχει προκύψει στα προηγούμενα μέτρα από τον συνδυασμό δύο φθογγικών συνόλων με ονομασία Forte 7-35 (το λεγόμενο “white key collection” – βλ. Εικόνα 7, μπλε πλαίσια) και 5-35 (το “black key collection” – βλ. Εικόνα 7, κίτρινα πλαίσια) με την προσθήκη των φθόγγων μι και σι. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνδυάζεται ο λύδιος τρόπος από φα με τον φρύγιο τρόπο από ρε-δίεση, όμως ούτε το φα ούτε και το ρε# ακούγονται και έτσι δεν λειτουργούν ως θεμέλιοι, παρά το γεγονός ότι είναι οι κατώτεροι φθόγγοι των συνόλων όπως αυτά εμφανίζονται στη μουσική επιφάνεια. Ο λύδιος από φα είναι ο τρόπος στον οποίο κινείται, για παράδειγμα, το πρώτο βιολί από την αρχή έως το τέλος του κομματιού. Ο φθόγγος φα, ωστόσο, που αποτελεί τον φθόγγο κατάληξης της μελωδικής γραμμής του βιολιού, οδηγεί τελικά στον φθόγγο μι που είναι ο φθόγγος κατάληξης ολόκληρου του μικρολουδίου και παίζεται από το τσέλο στο τελευταίο σύστημα.

Μέσω αυτής της οργάνωσης προκύπτει και ένα τριμερές μορφολογικό πλάνο για το κομμάτι αυτό: «μέτρα» 1-3, παρουσίαση της κεντρικής ιδέας, η οποία βασίζεται στο “white key collection”· «μέτρα» 4-6, απομάκρυνση από αυτό μέσω μίξης με τους υπόλοιπους χρωματικούς φθόγγους· και «μέτρα» 7-9, επιστροφή στο αρχικό αρμονικό υλικό με απλή αναφορά στο “black key collection” από τη βιόλα στο τέλος, σαν ανάμνηση. Το τριμερές αυτό κυκλικό μορφολογικό πλάνο συμπίπτει με εκείνο των προηγηθέντων δύο κομματιών και υποστηρίζεται από την εμφάνιση του κεντρικού φθόγγου μι και την απομάκρυνση από αυτόν.

5 *Lontano, calmo, appena sentito*
(on the point)

Tutti con sordino

pppp 5-23

pppp 5-29

pppp

7-35

(doloroso)

(poco espr.) 7-35

dolce espr.

6-32

5-35

(solace)

7-35

sul tasto (V M)

3-7

Tutti via sordino

Εικόνα 7: Μικρολούδιο 5 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Η ανάλυση με γένη φθογγικών συνόλων επιβεβαιώνει την αρχική εντύπωση και το παραγόμενο από τα παραπάνω σύνολα φθογγικών τάξεων αρμονικό είδος βασίζεται μόνο στο διατονικό γένος Γ11. Το κομμάτι αυτό είναι και το μοναδικό από όλα που αναδεικνύει ένα μόνο γένος ως συστατικό ενός αρμονικού είδους.

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ7	Γ10	Γ11	Γ12
3-7				x		X	x
5-23					x	X	x
5-29	x	x	x	x	x	X	x
5-35						X	x
6-32				x	x	X	x
5	1	1	1	3	3	5	5
Squo	.031	.031	.046	.133	.146	.344	.222
						5	

Το έκτο μικρολούδι έχει ως κεντρικό φθόγγο το φα και οργανώνεται μορφολογικά σε τρεις ενότητες, όπως τα προηγηθέντα κομμάτια αρ. 1, 3, 4 και 5.

6

Tutti senza sordino

The musical score for guitar 6 is divided into three systems. The first system includes chords 3-11, 5-z36, 3-11, and 5-16. The second system includes chords 5-11, 5-23, 5-24, and 5-1. The third system includes chords 5-3, 5-11, and 5-20. Dynamics range from *pp* to *pppp*. Performance instructions include *p dolce*, *arco*, *pizz.*, *con intimità*, *più dolce*, and *più f*.

Εικόνα 8: Μικρολούδι 6 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Ο κεντρικός αυτός φθόγγος επικρατεί ως θεμέλιος της συγχορδίας της Φα-μείζονος στην πρώτη ενότητα (μ. 1-8) και επανέρχεται ως θεμέλιος των τριών συνηχήσεων που απαρτίζουν την ενότητα της επαναφοράς στα μ. 17-19.¹² Η ύπαρξη του κεντρικού φθόγγου φα στη μουσική επιφάνεια και η απομάκρυνση από αυτόν είναι ο βασικός μορφοποιητικός παράγοντας, καθώς η δυναμική παραμένει σε χαμηλά επίπεδα καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού – με εξαίρεση συγκεκριμένες φιγούρες στη βιόλα και το τσέλο – όπως επίσης απaráλλακτος παραμένει και ο διαχωρισμός του κουαρτέτου σε δύο ομάδες οργάνων, σύμφωνα με την έκτασή τους (βιολιά – βιόλα και τσέλο). Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι οι φθόγγοι της πρώτης συνηχήσης στη βιόλα και το τσέλο (μι – σολ – σιβ) ανήκουν στον τονικό χώρο της Φα-μείζονος και η απομάκρυνση από τον εν λόγω χώρο γίνεται σταδιακά στις επόμενες συνηχήσεις.¹³ Στη μεσαία ενότητα, όπου παύει ο ισοκράτης φα, οι συνηχήσεις των δύο βιολιών παραθέτουν κατά σειρά τα σύνολα 5-23 (αποτελούμενο από τους πέντε πρώτους φθόγγους της Φα-μείζονος), 5-24 (αποτελούμενο από τους πέντε πρώτους φθόγγους του λύδιου από φα), 5-1 και 5-3· παρατίθενται, δηλαδή, διαδοχικά δύο διατονικού τύπου σύνολα και δύο πιο χρωματικά, επιτυγχάνοντας την απομάκρυνση από την τονικότητα της Φα-μείζονος που έχει εδραιωθεί μέχρι το σημείο εκείνο.

Το προκύπτον αρμονικό είδος διερευνάται στον παρακάτω πίνακα:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10	Γ11	Γ12
3-11									x	X		x
4-23											X	
5-1					X	x						
5-3					X	x	x	x				
5-11					x	x		x	x	x	X	x
5-20	x	x								X		
5-23							x			x	X	x
5-24	x	x					x				X	x
5-27							x			x	X	x
5-z36	x		x		x	x	x		x		X	x
6-z19	x	x	x	x				x	x	X		
6-z25	x	x	x				x			x	X	x
12	5	4	3	1	4	4	6	3	4	7	7	7
Squo	.066	.052	.058	.041	.115	.074	.111	.061	.081	.142	.201	.129
					2					3	7	

¹² Η χρήση μίας μείζονος συγχορδίας και η διερεύνηση των δυνατοτήτων της στο πλαίσιο του ιδιώματος και της μουσικής γλώσσας του συνθέτη είναι ένα στοιχείο που απαντά και σε άλλα έργα του· βλ. και τη λειτουργία της Σι-μείζονος στο τελευταίο από τα “12 Microludes” του *Játékok II* για πιάνο. Επίσης, χαρακτηριστική στην εργογραφία του Kurtág είναι και η χρήση κοινού υλικού ανάμεσα σε διαφορετικά έργα. Για το ζήτημα αυτό, βλ. την απάντηση του ίδιου σε ερώτηση που του τέθηκε από τον Bálint András Varga στην πρώτη του συνέντευξη, στην οποία μάλιστα ο συνθέτης χρησιμοποιεί το εν λόγω παράδειγμα για να εξηγήσει τη σκέψη του: «Πάντα επιστρέφει κανείς σε συγκεκριμένα προβλήματα. Τώρα, για παράδειγμα, θα ήθελα να επιστρέψω σε μία μείζονα συγχορδία και να την επαναλαμβάνω ξανά και ξανά. Όπως η συγχορδία της Φα-μείζονος στα *Δώδεκα μικρολούδια για κουαρτέτο εγχόρδων*, η οποία παίζεται από τα δύο βιολιά σε τρεις διαφορετικές χορδές. Επίσης με συναρπάζει η αναζήτηση των στοιχείων που θα αντιτίθενται σε αυτό το υλικό. [...] Έτσι κανείς συνηθίζει να επιστρέφει κατά καιρούς σε ένα συγκεκριμένο υλικό με στόχο να βγάλει νέες δυνατότητες που είναι εγγενείς σε αυτό» (Varga, ό.π., σ. 10-11).

¹³ Βλ. και Heydarbeygi, ό.π., σ. 78.

Το διατονικό γένος Γ11 φαίνεται να είναι το βασικό χαρακτηριστικό του αρμονικού είδους με την προσάρτηση επτά από τα δώδεκα σύνολα της μουσικής επιφάνειας. Ωστόσο, παράλληλα επαναφέρεται η χρωματικότητα, που υπερίσχυε στα πρώτα κομμάτια, μέσω του χρωματικού γένους Γ5, το οποίο προκύπτει από τα δύο σύνολα της μεσαίας αντιθετικής, ως προς τα αρμονικό της περιεχόμενο, ενότητας. Τέλος, για πρώτη φορά εμφανίζεται ως συστατικό του αρμονικού είδους, με τρία σύνολα, το ατονικό-τονικό γένος Γ10, το οποίο θα επανέλθει στη συνέχεια του έργου ως το κύριο χαρακτηριστικό του αρμονικού είδους ενός από τα επόμενα κομμάτια.

Ο κεντρικός φθόγγος φα# στο έβδομο μικρολούδι εμφανίζεται ως ισοκράτης σε όλη τη διάρκεια του κομματιού στο δεύτερο βιολί. Οι κλίμακες που προηγούνται, όμως, έρχονται σε δυναμική forte και δημιουργούν αντίθεση με το προηγούμενο μικρολούδι. Συνολικά, το υπό εξέταση κομμάτι μπορεί να θεωρηθεί ως μία σπουδή στις κλίμακες. Ο Kurtág εισάγει τον φθόγγο φα# στο πρώτο βιολί με το χρωματικό φθογγικό σύνολο 6-z3 και στο δεύτερο βιολί με τον ιωνικό από σολ. Στη βιόλα, ένας μεικτός τρόπος που ξεκινά ως ιωνικός από φα και ολοκληρώνεται με ένα θραύσμα οκτατονικής κλίμακας (OCT 0) οδηγεί στο φα# (σύνολα 4-11 και 5-10). Τέλος, στο τσέλο χρησιμοποιείται ένας ακόμα μεικτός τρόπος που περιλαμβάνει αυτόν της βιόλας προσθέτοντας δύο φθόγγους στην αρχή· η κλίμακα που προκύπτει αποτελείται από δύο πεντάχορδα 5-23 και οδηγεί στον φθόγγο σολ.

The image shows a musical score for Mikroloudi 7, featuring four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 7/8 time. Red boxes highlight specific chromatic sets: 6-z3 in Violin I, 7-35 in Violin II, 5-23 in Viola, and 6-1 in Cello. The score includes dynamics like f, p, pp, and markings such as (molto misurato) pizz. and attacca.

Εικόνα 9: Μικρολούδι 7 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Το κομμάτι έχει τριμερή διάρθρωση και στο δεύτερο τμήμα του παρουσιάζεται από το τσέλο ο μιζολύδιος από σολ, με ορισμένους από τους φθόγγους του να διπλασιάζονται με αρμονικούς από τα υπόλοιπα όργανα (εκτός του δεύτερου βιολιού που κρατά το φα#). Στο τέλος εμφανίζονται οι δύο γειτονικοί φθόγγοι του επόμενου κεντρικού φθόγγου, σολ, στο δεύτερο βιολί: φα# και σολ#, ενώ τα υπόλοιπα όργανα του κουαρτέτου παρουσιάζουν το χρωματικό εξάχορδο 6-1. Το σολ# ολοκληρώνει και το χρωματικό συνάθροισμα, καθώς μέχρι αυτό το σημείο δεν έχει εμφανιστεί η συγκεκριμένη φθογγική τάξη.

Το ιδιαίτερο αυτό αρμονικό είδος βασίζεται εξίσου στα δύο γένη – το χρωματικό Γ5 και το διατονικό Γ11 – που μας απασχόλησαν μέχρι το σημείο αυτό, αποτελώντας την μοναδική περίπτωση όπου αυτά τα δύο συνδυάζονται ισομερώς. Το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερος αξιολογούμενος και του συντελεστή διαφοράς (Difquo)¹⁴ που έχουν τα δύο αυτά γένη, ενώ παράλληλα εντυπωσιακή είναι και η σύγκλισή τους ως προς τον συντελεστή σχετικής ισχύος στον παρακάτω πίνακα (Squo: 0.172).

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ10	Γ11	Γ12
5-23						x		x	X	x
5-35									X	x
6-1				X	x	x	x			
6-z3	x	x	x	X	x	x	x			
4	1	1	1	2	2	3	2	1	2	2
Squo	.039	.039	.058	.172	.111	.166	.121	.061	.172	.111
				2					2	

Με την ένδειξη “attacca” στο τέλος του 7ου μικρολουδίου μπαίνει το 8ο με κεντρικό φθόγγο το σολ, το οποίο βασίζεται κυρίως στο διάστημα της 5ης. Είναι ένα από τα μικρότερα σε διάρκεια κομμάτια, καθώς δεν ξεπερνάει τα 20 δευτερόλεπτα σε καμία εκτέλεση, παρά το γεγονός ότι δεν έχει κάποια συγκεκριμένη ένδειξη χρονικής αγωγής, όπως για παράδειγμα το μικρολούδιο αρ. 4, του οποίου η μικρή διάρκεια οφείλεται στο γρήγορο tempo. Ο κεντρικός φθόγγος δεν εμφανίζεται παρά μόνο στην αρχή, ως μέρος των συνηχήσεων των τεσσάρων εγχόρδων, και στο τέλος του κομματιού, ως φθόγγος κατάληξης στο βιολί, με την ένδειξη “tutta forza” και σε δυναμική fortissimo. Το επίπεδο της δυναμικής από την αρχή έως το τέλος κινείται ανάμεσα σε forte και fortissimo, ενώ η ένδειξη “con slancio” (με ενθουσιασμό) στην αρχή φανερώνει το κλίμα που επικρατεί αλλά και την έντονη αντίθεση με τα μικρολούδια που προηγήθηκαν. Μορφολογικά, και αυτό το κομμάτι οργανώνεται σε τρεις διακριτές ενότητες. Η αυστηρή φθογγική οργάνωση στην πρώτη και την τελευταία ενότητα βασίζεται στην εναλλαγή αξόνων συμμετρίας. Οι φθόγγοι των τριών συνηχήσεων του πρώτου μέτρου οργανώνονται γύρω από τον άξονα μι / φα και του μ. 2, αντιστοίχως, γύρω από τον άξονα σι / ντο. Από το μ. 3 επαναφέρονται οι άξονες, με τη διαφορά όμως ότι αυτή τη φορά δεν προκύπτουν από κάθετες συνηχήσεις, αλλά διαφέρουν ανά ομάδα οργάνων. Έτσι, για τα μ. 3-4, στη βιόλα και το τσέλο οι φθόγγοι οργανώνονται γύρω από τον άξονα φα# / σολ και στα δύο βιολιά από τον άξονα φα, αντίστοιχα (βλ. Εικόνα 10). Ωστόσο, η παράθεση του υλικού στην τελευταία ενότητα μοιάζει περισσότερο με μία σειρά από καταληκτικά σχήματα, μέχρι αυτή να καταλήξει στην επικράτηση του κεντρικού φθόγγου σολ στο πρώτο βιολί.¹⁵

¹⁴ Forte, “Pitch-Class Set genera and the Origin of Modern Harmonic Species”, ό.π., σ. 223.

¹⁵ Το 2009, κατά τη διάρκεια μίας πρόβας του έργου στο Carnegie Hall, ο Kurtág είπε για το τέλος του υπό εξέταση μέρους ότι πρόκειται για “Mussorgsky-like cadences”. Όπως ο ίδιος έχει δηλώσει, η μουσική του είναι επηρεασμένη από τα έργα των Beethoven, Schubert, Mozart και άλλων. Σε άλλες περιπτώσεις έργων του αυτή η επιρροή αναγράφεται στον τίτλο και σε άλλες όχι. Βλ. Heydarbeygi, ό.π., σ. 144.

8 *Con slancio*

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) is marked *Con slancio* and includes chordal structures E/F, B/C, and F. The second system (measures 9-16) includes chordal structures F#/G and 4-20. A red oval highlights the *tutta forza* marking in the second system.

Εικόνα 10: Μικρολούδιο 8 – ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Ακολουθεί η ανάλυση βάσει γενών τάξεων φθογγικών συνόλων:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10	Γ11	Γ12
4-20										X		
4-23											X	
5-z18	x	x	x				x	x	x	x	X	x
6-8					x	x	x	x	x	x	X	x
6-14				x	x	x	x	x	x	x	X	x
6-z43 ¹⁶	x	x	x			x		x	x	X		x
6-20				x				x	x	X		
6-32							x			x	X	x
8	2	2	2	2	2	3	4	5	5	7	5	5
Squo	.039	.039	.058	.125	.086	.083	.111	.152	.152	.213	.215	.138
										3	5	

¹⁶ 6-z17.

Στην περίπτωση αυτή, όπως συμπεραίνουμε από τον πίνακα, η διατονικότητα που κυριαρχεί από το μικρολούδιο αρ. 5 και μετά μέσω της συνεχούς ύπαρξης του διατονικού γένους Γ11 συνδυάζεται με το ατονικό-τονικό γένος Γ10, με γεννήτορες τα τρίχορδα 3-4 και 3-11. Το γένος αυτό παρουσιάστηκε στο μικρολούδιο αρ. 6 ως δευτερεύον χαρακτηριστικό του αρμονικού είδους και επανέρχεται στο υπό εξέταση κομμάτι μέσω των συνόλων της μεσαίας ενότητας, η οποία εν τέλει, παρά το γεγονός της μη διαφοροποίησής της σε επίπεδο υφής, λειτουργεί αντιθετικά σε σχέση με τις δύο εξωτερικές ενότητες. Επί της ουσίας, ο συνθέτης προτιμά στη μεσαία ενότητα να χρησιμοποιήσει το διάστημα της 5ης, το οποίο ούτως ή άλλως κυριαρχεί στο κομμάτι, με έναν διαφορετικό τρόπο, επικεντρωνόμενος σε αυτό, απομονώνοντάς το σε δυναμική *fortissimo* στο μ. 4 και επαναφέροντας στη συνέχεια την διάστικτη υφή (μ. 5).

Το 9ο μικρολούδιο εμφανίζει ξανά τρίφωνες συγχορδίες όπως και το υπ' αρ. 6, με τη διαφορά όμως ότι στο παρόν κομμάτι αυτές αποτελούν τμήματα μεγάλων αρπισμών στις αρμονικές του πρώτου βιολιού. Επιπλέον, στο τσέλο εμφανίζεται η ελαττωμένη συγχορδία ρε - φα - λα^b ενώ ταυτόχρονα στη βιόλα η Μι-ύφεση-μείζων. Οι συγχορδίες αυτές, όμως, όχι μόνο είναι σε συνοδευτικές γραμμές, θεωρώντας κύρια γραμμή αυτή του δεύτερου βιολιού, αλλά και συνηχούν μεταξύ τους, ενώ περιλαμβάνουν και προστιθέμενους φθόγγους στην πορεία της μελωδικής γραμμής. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η τριμερής οργάνωση του κομματιού, με το μεσαίο αντιθετικό τμήμα να ξεχωρίζει λόγω της απουσίας της φιγούρας με τους αρμονικούς και, γενικά, της διαφορετικής του υφής αλλά και των χρωματικών συνηρήσεων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα και με την παραπάνω κατάτμηση, οι τρίφωνες συνηρήσεις επί της ουσίας χάνουν εν μέρει την ιδιότητα της τονικής αναφοράς.

9 $\text{♩} = 126 - 132$

sempre pp 3-11

(solo) *sempre p* 5-19

sempre poco f 4-29

sempre poco f 4-13

5-34

6-23

4-18

5-10

PENSANTE, CON MOLTO LEGGIERO

Musical score system 1, featuring three staves. The top staff contains a guitar-like melodic line with a series of notes beamed together. The middle staff has a bass line with a measure labeled '6-33'. The bottom staff has a bass line with a measure labeled '6-z10'. The system concludes with a measure labeled '4-8' and the number 'Z. 8716' below it.

Musical score system 2, featuring three staves. The top staff continues the melodic line with measures labeled '10' and '12'. The middle staff has a measure labeled '4-16'. The bottom staff has a measure labeled '4-8' and the number 'Z. 8716' below it.

Musical score system 3, featuring three staves. The top staff contains a melodic line with measures labeled '7', '7', 'simile 7', '7', and '7'. The middle and bottom staves provide accompaniment.

Musical score system 4, featuring three staves. The top staff has a melodic line with measures labeled 'pizz. p 3-2', '3-2', '3-2', and 'pp 7-1'. The middle staff has a measure labeled 'poco rinf.' and another labeled '4-27'. The bottom staff has a measure labeled 'pizz. 3-12', a measure labeled '3-11', a measure labeled '3-12', and a measure labeled 'arco 6-z11-'. The system ends with a measure labeled 'pp'.

Εικόνα 11: Μικρολούδιο 9 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Στην παρακάτω ανάλυση με γένη θα διερευνηθεί το κατά πόσον προκύπτουν γένη με τονική χροιά ως συστατικά του αρμονικού είδους:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10	Γ11	Γ12
3-2					X	x	x					
3-11									x	x		X
3-12				X								
4-8	X											
4-13	x		X				x					
4-16	X	x										
4-18	x		X						x			
4-20										X		
4-27		x	X									x
4-z29	X	x										
5-1					X							
5-4	x	x	X		x	x	x	x				
5-10	x	x	X			x	x					
5-19	x	x	X				x		x			
5-34		x	X								x	x
6-z3	x	x	X		x	x	x	x				
6-z10	x	x	X		x	x	x	x	x	x		x
6-z11	x	x	X		x	x	x	x	x	x	x	x
6-33	x	x					X			x	x	x
19	12	11	10	1	6	6	9	4	5	5	3	6
Squo	.100	.090	.122	.026	.108	.070	.105	.051	.064	.064	.054	.070
	3		10	1	2		1			1		1

Οι προαναφερθείσες τρίφωνες συνηχήσεις, χωρίς να έχουν λειτουργικό χαρακτήρα, προκαλούν μεγάλη αλλαγή στην αρμονία σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί. Η αλλαγή αυτή όμως δεν μεταφράζεται σε επικράτηση τονικών ή υβριδικά τονικών γενών στο αρμονικό είδος, όπως αυτό περιγράφεται στον παραπάνω πίνακα γενών, αλλά στην απλή συμπερίληψή τους. Συμπεριλαμβάνονται λοιπόν τα εξής: διατονικό-τονικό γένος Γ12 με το σύνολο 3-11 (λόγω μεγαλύτερου συντελεστή σχετικής ισχύος σε σχέση με τα Γ9 και Γ10, όπου αυτό συναντάται επίσης) και ατονικό-τονικό γένος Γ10 με το σύνολο 4-20 που προσαρτάται μόνο σε αυτό (“singleton”).¹⁷ Το γένος που επικρατεί ως χαρακτηριστικό του είδους είναι το ελαττωμένο γένος Γ3 (“diminished”), με γεννήτορα την ελαττωμένη συγχορδία (3-10), η οποία αποτελεί υποσύνολο των περισσότερων από τα σύνολα που εμφανίζονται στη μουσική επιφάνεια. Ωστόσο, παρά την επικράτησή του δεν έχει πολύ υψηλό – συγκριτικά με άλλους πίνακες – συντελεστή σχετικής ισχύος, ενώ συνολικά ο πίνακας αυτός χαρακτηρίζεται από ποικιλία γενών, συγκρίσιμη με αυτή των πρώτων μικρολουδίων. Συγκεκριμένα, τόσο ο πίνακας του πρώτου κομματιού όσο και ο συνδυαστικός πίνακας των δύο πρώτων κομματιών περιελάμβαναν οκτώ γένη, ενώ ο υπό εξέταση επτά. Τέλος, αξιοσημείωτο είναι ότι το γένος Γ11, που επικρατούσε μέχρι το σημείο αυτό, εδώ απουσιάζει τελείως.

Το δέκατο μικρολούδιο, με κεντρικό φθόγγο το λα, επαναφέρει τις χαμηλές δυναμικές και έχει μια πολύ ιδιαίτερη υφή με την χρήση της τεχνικής *con legno*, τόσο *battuto* όσο και *tratto*, καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, με εξαίρεση το προτελευταίο «μέτρο», το οποίο εκτελείται *arco* και *forte*. Φθογγικά, βασίζεται στο διάστημα του ημιτονίου, επαναφέροντας τη χρωματικότητα με τρόπο ξεκάθαρο, καθώς στο σύνολο της μουσικής επιφάνειας, τόσο κάθετα όσο και οριζόντια, σχηματίζονται κυρίως διαστήματα δεύτερης μικρής και έβδομης μεγάλης. Κυριαρχεί η μίμηση και το σύνολο 3-1 γίνεται μοτίβο που αναπτύσσεται σταδιακά, όπως έγινε και στο κομμάτι αρ. 4 με μία τελείως διαφορετική πραγμάτωση.

Το κομμάτι τελειώνει με το ίδιο σύνολο με το οποίο ξεκίνησε (3-1), αποτελούμενο από τους φθόγγους *σι* – *σιβ* – *λα* (από τη χαμηλή ηχητική περιοχή του κουαρτέτου προς την ψηλότερη). Άξονας συμμετρίας της συνηήσεως αυτής είναι ο φθόγγος *σιβ* που αποτελεί και τον κεντρικό φθόγγο του επόμενου κομματιού. Η κυκλικότητα, ωστόσο, αφορά και το μορφολογικό πλάνο, το οποίο σαφώς βασίζεται ξανά στην αρχική έκθεση ενός υλικού, την απομάκρυνση από αυτό – επεξεργασία του και, κατόπιν, την επαναφορά του (ABA).¹⁸

¹⁷ Forte, “Pitch-Class Set genera and the Origin of Modern Harmonic Species”, ό.π., σ. 234.

¹⁸ Στο μικρολούδιο αυτό αναφέρεται και ο ίδιος ο συνθέτης σε συνέντευξή του, ομολογώντας όμως ότι η μορφή δεν είχε την καθαρότητα που είχε στο μυαλό του. Η αναφορά γίνεται στο πλαίσιο ερώτησης, στην οποία ο Bálint András Varga ανέφερε το 4ο από τα υπό εξέταση μικρολούδια: «Varga: Έχετε έργα για τα οποία θα ήταν πιο ταιριαστός ο όρος οργισμένα [mad] απ' ό,τι χαοτικά [chaotic]. Ένα παράδειγμα θα ήταν το 4ο μέρος, Presto, από τα 12 Μικρολούδια [...].Kurtág: Εγώ θα έλεγα καλύτερα το 10ο. Για άλλη μια φορά, η δομή στερείται την καθαρότητα που είχα στο μυαλό μου» (Varga, ό.π., σ. 50).

10 Molto agitato ♩ = 380 - 400

Tutti col legno, sul ponticello, Δ

*) ① = tratto ② = battuto

Piu presto

Tutti subito ordinario, feroce

come prima

come prima

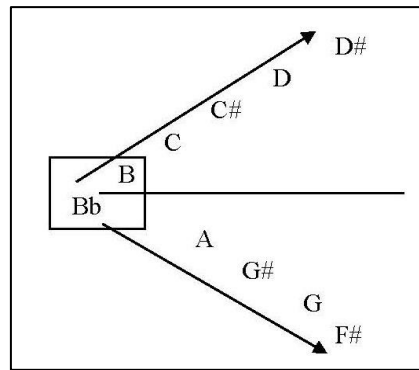
come prima

Εικόνα 12: Μικρολούδιο 10 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Παρά τον μεγάλο αριθμό φθόγγων, η κατάτμηση καταλήγει σε δέκα σύνολα φθογγικών τάξεων, τα οποία εξετάζονται στον παρακάτω πίνακα:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10
3-1					X					
3-5	X									
4-1					X					
4-5	X	x								
5-1					X	x				
5-7	X	x								
6-1					X	x	x	x		
6-z4	x	x			X	x		x		
6-z6	X	x								
6-z19	X	x	x	x				x	x	x
10	6	5	1	1	5	3	1	3	1	1
Sqmo	.095	.078	.023	.050	.172	.066	.022	.073	.024	.024
	5				5					

Τα δύο γένη, Γ1 και Γ5, που αποτελούν το υπό εξέταση αρμονικό είδος, όπως φαίνεται και από τον πίνακα, περιλαμβάνουν τον ίδιο αριθμό συνόλων (πέντε το καθένα), παρά



Εικόνα 14: Άξονας συμμετρίας

Οι τρεις μορφολογικές ενότητες του μικρολουδίου, παρ' ότι δεν είναι τόσο σαφείς στο άκουσμα όσο οι ενότητες προηγούμενων κομματιών, διαχωρίζονται με βάση τις μικρές αλλαγές στο tempo (*ritù mosso* και *ritornando al tempo*). Οι ενότητες όμως διαφέρουν και ως προς το φθογγικό τους περιεχόμενο. Σταδιακά, από το μ. 12 έως το τέλος, αρχίζουν να εμφανίζονται όλο και περισσότερα σύνολα 3-11 – δηλαδή μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες – είτε οριζόντια είτε κάθετα, αλλά πάντα σε συνδυασμό μεταξύ τους σε διαφορετική μεταφορά (T). Η πρώτη κάθετη εμφάνιση είναι στο μ. 15, στο οποίο ολοκληρώνεται η δεύτερη ενότητα, όπου η ντο-δίεση-ελάσσων (βιολιά) συνηχεί με την ντο-ελάσσονα (βιόλα και τσέλο), ενώ το κομμάτι τελειώνει με τον συνδυασμό των συγχορδιών της Σι-ύφεση-μείζονος και της Λα-μείζονος στα τρία χαμηλότερα όργανα του κουαρτέτου. Όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα, προτιμάται η ανάδειξη των εν λόγω συγχορδιών στην κατάτμηση έναντι της ένταξής τους σε μεγαλύτερα σύνολα (π.χ. στο εξάχορδο 6-z19 στα παραπάνω παραδείγματα των μ. 15 και 19), καθώς η στροφή προς πιο τονικές συνηχήσεις είναι σαφής και οι συγχορδίες παρουσιάζονται και υπό μορφή αρπισμών σε μελωδικό επίπεδο, καθιστώντας το στοιχείο της συγχορδίας σημαντικό για τη μουσική επιφάνεια.

Παρακάτω φαίνεται η ανάλυση με γένη τάξεων φθογγικών συνόλων:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10	Γ11	Γ12
3-10			X							
3-11							x	X		x
4-16	X	x								
5-7	X	x								
5-29	x	x	x		x			X	x	x
5-z37				x		x	x	X		x
5-z38	x	x	x			x	x	X		x
7	4	4	3	1	1	2	3	4	1	4
Sq _{uo}	.090	.089	.099	.071	.031	.069	.104	.139	.049	.126
	2		1					4		

Βάσει του παραπάνω πίνακα, φαίνεται πως το γένος που υπερिσχύει στο υπό εξέταση μικρολούδιο είναι το ατονικό-τονικό Γ10, με γεννήτορες τα τρίχορδα 3-4 και 3-11. Εξ αυτών, το 3-11 εμφανίζεται πολλές φορές στις δύο τελευταίες ενότητες (μ. 12-19), παίζοντας σημαντικό ρόλο στη φθογγική οργάνωση των τελευταίων μέτρων, ενώ το 3-4 επί της ουσίας δεν εμφανίζεται στην κατάτμηση, αλλά αποτελεί υποσύνολο των περισσότερων από τα σύνολα της πρώτης ενότητας.

Το τελευταίο μικρολούδι (αρ. 12) έχει μια υφή που θυμίζει το πέμπτο, με αποσπασματικές μελωδίες διάσπαρτες στο κουαρτέτο και χαμηλές δυναμικές. Η τριμερής οργάνωσή του βασίζεται στις μελωδικές φράσεις και έχει ως εξής: μ. 1-2, 3-6 και 7-9. Ο κεντρικός φθόγγος σι, μετά την πρώτη εμφάνισή του ως φθόγγος κατάληξης της εναρκτήριας μελωδίας της βιόλας, επανέρχεται σε εξέχουσα θέση στο βιολοντσέλο στο τέλος της δεύτερης ενότητας, στο μ. 6, και παραμένει έως το τέλος ως φθόγγος κατάληξης.

12 *Leggiero, con moto, non dolce* (♩ = 60)

The image shows the musical score for Microloidi 12, consisting of four staves. The tempo is marked 'Leggiero, con moto, non dolce' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f sub., mezzo gettato, pochiss.), articulation (pizz., arco), and fingerings (4-1, 6-5, 5-16, 7-3, 6-1, 5-5, 5-2, 4-13). Red circles highlight specific notes: a G4 in the first staff, a G2 in the second staff, and a G2 in the third staff. The score is published by Budaliget, 1977, XI. 6. - 1978. I. 31.

Εικόνα 15: Μικρολούδι 12 - ανάλυση με φθογγικά σύνολα

Τα φθογγικά σύνολα της κατάτμησης αναλύονται στον παρακάτω πίνακα:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10
4-1				X					
4-13	x		x			X			
5-1				X	x				
5-2				X	x	x	x		
5-3 (7-3)				X	x	x	x		
5-5	x	x		X					x
5-16	x	x	x		X			x	
6-1				X	x	x	x		
6-5	x	x	x	X	x	x	x	x	x
9	4	3	3	7	6	5	4	2	2
Squo	.070	.052	.077	.268	.148	.123	.108	.054	.054
				7	1	1			

Το γένος που τελικά επικρατεί στο τελευταίο αυτό μικρολούδιο είναι το γένος από το οποίο ξεκίνησε το έργο (Γ5), και μάλιστα με τη μεγαλύτερη μέχρι το σημείο αυτό ένδειξη ισχύος. Λόγω λοιπόν της κυκλικότητας που προκύπτει, αλλά και της αντιστοιχίας των δύο τελευταίων κομματιών με τα δύο πρώτα ως προς την υφή και την οργάνωση, επιχειρείται η ανάλυσή τους σε έναν ενιαίο πίνακα:

	Γ1	Γ2	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ9	Γ10	Γ11	Γ12
3-10			X									
3-11									x	X		x
4-1					X							
4-13	x		X				x					
4-16	X	x										
5-1					X	x						
5-2					X	x	x	x				
5-3					X	x	x	x				
5-5	x	x			X					x		
5-7	X	x										
5-16	x	x	x			X			x			
5-29	x	x	x				x			X	x	x
5-z37				x				x	x	X		x
5-z38	x	x	x					x	x	X		x
6-1					X	x	x	x				
6-5	x	x	x		X	x	x	x	x	x		
16	8	7	6	1	7	6	6	6	5	6	1	4
Squo	.079	.068	.087	.031	.150	.083	.083	.091	.076	.091	.021	.055
	2		2		7	1				4		

Από τον συνδυασμό των δύο πινάκων προκύπτει η σαφής επικράτηση του χρωματικού γένους Γ5, ενώ το σύνολο 4-13, το οποίο στον πίνακα του κομματιού αρ. 12 ήταν το μοναδικό που προσαρτήθηκε στο Γ7, εδώ ενσωματώθηκε στο Γ3. Έτσι, συγκριτικά με τον πίνακα των κομματιών αρ. 1 και 2, προκύπτει ότι αυτά όχι μόνο δεν περιλαμβάνουν κανένα από τα διατονικά γένη, τα οποία επικράτησαν στα μεσαία κομμάτια, αλλά έχουν και κοινά τα γένη Γ1, Γ3 και Γ5. Το ατονικό-τονικό Γ10, που αποτελεί νέα προσθήκη, εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μικρολούδιο αρ. 6 και ύστερα ξανά στα κομμάτια αρ. 8, 9 και 11-12.

Συγκρίσεις

Συνολικά, συγκρίνοντας τα αποτελέσματα όλων των παραπάνω αναλύσεων, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι σύμφωνα με τα αρμονικά είδη το έργο προκύπτει να έχει συνολικά τριμερή οργάνωση με τα εξής τμήματα: κομμάτια αρ. 1-4, 5-8 και 9-12. Σε αυτά τα τμήματα γίνεται φανερή η σταδιακή διαδικασία μεταμόρφωσης της αρμονίας μέσω της χρήσης αρχικά περισσότερο ατονικών φθογγικών συνόλων, στη συνέχεια με την επικράτηση της διατονικότητας και με κατάληξη σε χρωματικό περιβάλλον, πάντοτε όμως κρατώντας κάποια κοινά στοιχεία. Τα κοινά αυτά στοιχεία δεν είναι συγκεκριμένες συνηχήσεις (φθογγικά σύνολα) αλλά γένη.

	Γ1	Γ3	Γ4	Γ5	Γ6	Γ7	Γ8	Γ10	Γ11	Γ12
1	X	x		x						
2										
3					x		X		x	x
4				X			x			
5									X	
6				x				x	X	
7				X					X	
8								x	X	
9	x	X	x	x		x		x		x
10	X			X						
11	x	x		X	x	x		x		
12										

Παράλληλα, παρατηρείται μια τάση επαναφοράς στην τρίτη ενότητα πολλών μικρολουδίων, υπό την έννοια της επαναφοράς στοιχείων υφής και μοτίβων, ρυθμών και μέτρου, δημιουργώντας κυκλικότητα. Η επαναφορά αυτή γίνεται ιδιαίτερα σαφής στα δύο τελευταία κομμάτια, όπως σχολιάστηκε και παραπάνω. Φαίνεται λοιπόν ότι πρόκειται για μία τριμερή διάρθρωση, αντίστοιχη με αυτή της τριμερούς μικροδομικής οργάνωσης των επιμέρους κομματιών, όπου η επαναφορά βασίζεται σε παραλλαγή του αρχικού υλικού.

Επιπλέον, η εν λόγω τριμέρεια υποστηρίζεται από παράγοντες υφής και δυναμικής. Οι δύο πρώτες μεγάλες ενότητες ξεκινούν με κομμάτια εξ ολοκλήρου σε δυναμική *pianissimo* και *pianississimo*, ενώ η τελευταία σε *forte* και *fortissimo*. Ως προς το ηχόχρωμα, ο Kurtág επιστρατεύει όλες τις σύγχρονες για την εποχή τεχνικές παραγωγής ήχου για τα έγχορδα και η χρήση τους είναι λελογισμένη. Όπως προαναφέρθηκε, οι αλλαγές στην υφή σχετίζονται με την αρμονική και μορφολογική δομή του έργου. Στον παρακάτω πίνακα επισημαίνεται το είδος των τεχνικών που χρησιμοποιούνται σε κάθε κομμάτι:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Αρμονικοί	ο	ο		ο	ο	ο	ο		με αρπισμούς	ο	ο	ο
Tremoli		ο	ο							ο		
Sul ponticello		ο								ο		
Sul tasto			ο									
Pizzicato		ο		ο		ο	ο	ο	ο			
Pizzicato Bartók			ο	ο				ο				
Τρίλιες			ο									
Con sordino				ο	ο							
Glissando		ο	ο	ο		ο			ο	ο		
Con legno										ο		

Το πρώτο ζήτημα που παρατηρείται βάσει του παραπάνω πίνακα είναι η κυκλικότητα που σχολιάστηκε νωρίτερα, η οποία σε επίπεδο υφής γίνεται φανερή από την έναρξη και τη λήξη του έργου με μοναδική χρησιμοποιούμενη ειδική τεχνική τους αρμονικούς. Επίσης, παρατηρείται η χρήση περισσότερων τεχνικών και ιδιαίτερα τεχνικών που αποστασιοποιούνται από τον ήχο των εγχόρδων με δοξάρι (arco) στα πιο χρωματικά μικρολούδια. Η μεσαία τετράδα, όπως φαίνεται και από τον πίνακα, δεν ξεπερνά τον αριθμό των τριών χρησιμοποιούμενων τεχνικών. Ο συνθέτης, δηλαδή, φαίνεται να συνδυάζει την χρωματικότητα με την ιδιαίτερη υφή και την διατονικότητα με τον φυσιολογικό ήχο των εγχόρδων.

Συμπέρασμα

Ο Kurtág στο υπό εξέταση έργο καταφέρνει μέσω αυτής της διερεύνησης σχέσεων που μπορεί να προκύψουν προς έναν κεντρικό φθόγγο να αναδείξει δώδεκα διαφορετικές εφαρμογές φθογοκεντρικότητας. Οι εφαρμογές αυτές γίνονται σε τροπικό, χρωματικό ή ατονικό περιβάλλον, χωρίς όμως να υπάρχει λειτουργικότητα τονικού τύπου ακόμα και στις περιπτώσεις τονικών συγχορδιακών διαδοχών. Επί της ουσίας, όπως λειτουργεί σαν αναφορά στο παρελθόν η σύνθεση μικρολουδίων στους 12 χρωματικούς φθόγγους, έτσι λειτουργεί και η τονικότητα μέσα στο έργο, εντασσόμενη σε μια αισθητική καθαρά μοντέρνα. Η έννοια της αναφοράς είναι ένα μείζον ζήτημα στο έργο του Kurtág γενικά, καθώς είναι παρούσα σε διάφορα επίπεδα: είτε αναφέρεται στην δυτικοευρωπαϊκή παράδοση, της οποίας συνέχεια είναι ο ίδιος, είτε αναφέρεται στην μουσική της χώρας του και στον Bartók, είτε σε κάποιο δικό του προγενέστερο έργο. Ο ίδιος αναφέρει ότι μία αναφορά «τον βοηθά να ξεκινήσει».²⁰ Ωστόσο, δεν είναι λίγες οι στιγμές μέσα στο έργο που μπορεί κανείς να θέσει ερωτήματα ως προς τον μοντερνισμό. Ακούγοντας τα κομμάτια με τις μείζονες συγχορδίες και τους τρόπους μεμονωμένα, θα έλεγε κανείς πως εντάσσονται στο ευρύτερο ρεύμα που άρχισε να επικρατεί τη δεκαετία του 1970 και έφτασε σε πλήρη άνθηση το 1980, αυτό του μεταμοντερνισμού μέσα από την αναφορικότητα.²¹ Από την άλλη, ο Alan Williams, σε άρθρο του σχετικά με τον μοντερνισμό στο έργο του Kurtág, σχολιάζει την ύπαρξη μη λειτουργικών τονικών στοιχείων ως «δομή με διττή σημασία, η οποία φανερώνει ταυτότητα αλλά και μη-ταυτότητα συγχρόνως και αποκαλύπτει επίγνωση της ιστορικής φύσης του μουσικού υλικού με έναν τρόπο ο οποίος βρίσκεται κοντά στην έννοια της ιζηματοποίησης του Adorno». Ο ερευνητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι όλα αυτά εντάσσονται στο πλαίσιο του μοντερνισμού και υποστηρίζει ότι μέσω του αφορισμού ο Kurtág καταφέρνει να διατηρήσει έναν «εύθραυστο και ασταθή συνδυασμό φαινομενικά αντιθετικών νοηματικών επιπέδων». Τα επίπεδα αυτά αναφέρει πως προκύπτουν από την ταυτόχρονη χρήση τριών «ειδών μουσικής»: α) την τονική γλώσσα της ευρωπαϊκής παράδοσης, β) το «παιδιάστικο παίξιμο στο πιάνο» και γ) τη χρωματική γλώσσα της ευρωπαϊκής avant-garde.²²

Όλα αυτά τα στοιχεία συνδέονται σε ένα ενιαίο σύνολο και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται αυτό δεν είναι μόνον οι συνδέσεις ανάμεσα στα κομμάτια που σχολιάστηκαν παραπάνω αλλά και η συνολική μορφοποίηση. Η μορφή του έργου είναι κυκλική και αυτό υποστηρίζεται όχι μόνο από παράγοντες υφής αλλά και από το αρμονικό πλάνο, όπως δείχθηκε. Παράλληλα, κυκλικές μορφές, λιγότερο ή περισσότερο σαφείς και καθαρές, έχουν και τα επιμέρους κομμάτια. Το ζήτημα της καθαρότητας των μορφολογικών

²⁰ Varga, ό.π., σ. 72.

²¹ Paul Griffiths, *Modern music and after*, Oxford University Press, Oxford 2001, σ. 354-362.

²² Alan E. Williams, "Kurtág, Modernity, Modernisms", *Contemporary Music Review* 20/2-3, 2001, σ. 51-69: 57.

περιγραμμάτων και της απουσίας, επί της ουσίας, τομών στη μουσική υφή που να καθορίζουν με σαφήνεια τα όρια των επιμέρους ενοτήτων είναι επίσης αξιοσημείωτο. Ο Alan Williams, στη μελέτη του, υποστηρίζει πως «η αντίσταση του συνθέτη σε μια καθησυχαστική σύνθεση παραδοσιακού και μοντέρνου υλικού στη μουσική του μπορεί να ιδωθεί ως στοιχείο μοντερνισμού [...] όπως επίσης και η δομική ατέλεια», την οποία εντοπίζει στα έργα του. Γράφει λοιπόν στη συνέχεια: «η ατέλεια της μορφής αντικατοπτρίζει μιαν αίσθηση ότι τα παραδοσιακά στοιχεία διατηρούν την αίσθηση της συμφωνίας, ενώ η διαφωνία του μοντέρνου υλικού διατηρεί τη δύναμή της να προκαλεί [...]. Κατά τον ίδιο τρόπο, μία ανολοκλήρωτη αψιδωτή μορφή αντιστέκεται στην επιλογή να παρέχει μια προϋπάρχουσα δομική ιδέα».²³

Ο συνθέτης εν τέλει, συνδυάζοντας στοιχεία από το παρελθόν, σε επίπεδο φθογγικής και αρμονικής δομής, με λανθάνουσες αντίστοιχες μορφές, καταφέρνει με έναν τρόπο εξαιρετικά συμπυκνωμένο να παραγάγει ένα μοντέρνο έργο απaráμιλλου εκφραστικού πλούτου, απαιτητικό για τους εκτελεστές τόσο σε επίπεδο τεχνικής όσο και ερμηνείας.

²³ Williams, ό.π., σ. 61.

Ψηφιακές μέθοδοι στην υπηρεσία της Μουσικολογίας: δημιουργία διαδικτυακού ερευνητικού εργαλείου για τη μελέτη του Κρητικού Εκκλησιαστικού Μέλους

Τάσος Κολυδάς

Οι ψηφιακές τεχνολογίες έχουν πλέον αποκτήσει ευρεία αναγνώριση ως βασικά μεθοδολογικά εργαλεία στον χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών, με αποτέλεσμα να αποτελούν συχνά αναπόσπαστο μέρος της ερευνητικής μεθοδολογίας.¹ Η ψηφιοποίηση τεκμηρίων έχει καταστήσει ιστορικές πηγές προσβάσιμες σε ένα ευρύ κοινό, ενώ τα υπολογιστικά συστήματα παρέχουν δυνατότητες ταξινόμησης, ταυτοποίησης και ανάλυσης μεγάλων όγκων δεδομένων, πράγμα που επιτρέπει στους μελετητές να αποκαλύπτουν μοτίβα στη μουσική, τη γλώσσα και τον ευρύτερο χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών που προηγουμένως ήταν πολύ περίπλοκα για να διακριθούν. Αυτές οι τεχνολογίες δεν έχουν απλώς διευρύνει την ερευνητική εργαλειοθήκη που έχουν στη διάθεσή τους οι ερευνητές· έχουν μεταμορφώσει την έρευνα και τη διδασκαλία στον χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών.²

Αν και οι υπολογιστικές μεθοδολογίες έχουν προσελκύσει κυρίως το ενδιαφέρον των ερευνητών που χρησιμοποιούν ψηφιακές μεθόδους στον τομέα της μουσικολογίας, υπάρχει μια αναδυόμενη τάση προς την αξιοποίηση ψηφιακών τεχνικών στην ιστορική μελέτη της μουσικής από την περίοδο του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης.³ Η τάση αυτή αντιπροσωπεύει μια διεύρυνση του ψηφιακού πεδίου πέρα από τα παραδοσιακά όρια, με την υλοποίηση πλήθους τεχνολογικών εφαρμογών σε παλαιότερες περιόδους. Η διασταύρωση των ψηφιακών εργαλείων και της ιστορικής έρευνας ανοίγει νέους δρόμους, προσφέροντας καινοτόμες προοπτικές και μεθοδολογικά πλαίσια που μπορούν να ενισχύσουν σημαντικά την κατανόηση της μουσικής αυτών των εποχών. Η αξιοποίηση των ψηφιακών μεθόδων στη μουσικολογική έρευνα αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη μελέτη ιστορικών ρεπερτορίων, όπως αυτό που αναπτύχθηκε στο πολιτισμικό περιβάλλον της βενετοκρατούμενης Κρήτης, το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου η ψηφιακή προσέγγιση μπορεί να συμβάλει στην αποκάλυψη νέων πτυχών της ιστορικής έρευνας.

¹ Matthew K. Gold & Lauren F. Klein, "The Digital Humanities, Moment to Moment", στο: Matthew K. Gold & Lauren F. Klein (επιμ.), *Debates in the digital humanities 2023*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2023, σ. ix-xvi (<https://doi.org/10.5749/9781452969565>).

² Τάσος Κολυδάς, "Έρευνα και διδασκαλία στην ψηφιακή συνθήκη: Διαπιστώσεις και προοπτικές από τη χρήση ψηφιακών τεκμηρίων στον χώρο της μουσικής", 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. 373-381.

³ Michelle Urberg, "Pasts and Futures of Digital Humanities in Musicology: Moving Towards a 'Bigger Tent'", *Music Reference Services Quarterly* 20/3-4, 2017, σ. 134-150.

Το Κρητικό Εκκλησιαστικό Μέλος

Η περίοδος της ενετοκρατίας στην Κρήτη (13ος-17ος αιώνας) συνιστά μια ιδιαίτερη πτυχή στην ιστορία του ελληνικού πολιτισμού, καθώς η μακρόχρονη συμβίωση Κρητών και Ενετών οδήγησε σε έναν πολιτισμικό διάλογο και στην ανάπτυξη μιας κοινής πολιτιστικής έκφρασης.⁴ Στον καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό χώρο παρατηρήθηκε εντυπωσιακή ακμή, ενώ παράλληλα αναπτύχθηκε μια ιδιαίτερη μουσική παράδοση, όπως φαίνεται από το πλούσιο ρεπερτόριο που καταγράφεται στα χειρόγραφα της εποχής. Η Κρήτη αναδείχθηκε σε ένα σταυροδρόμι όπου συγχωνεύτηκαν η βυζαντινή παράδοση και οι δυτικοευρωπαϊκές επιρροές. Η όσμωση που παρατηρείται κατά την περίοδο αυτή δεν είναι επιφανειακή αλλά το αποτέλεσμα μιας σε βάθος ζύμωσης κοινωνικών, θρησκευτικών και πολιτιστικών στοιχείων. Το υλικό που προέκυψε διακρίνεται από χαρακτηριστικά που προέρχονται τόσο από την κοινή βυζαντινή παράδοση όσο και από τη δυτική-λατινική παράδοση, παράγοντας πρωτότυπα έργα σε όλους τους τομείς της τέχνης και του πνεύματος.

Αν και οι διαθέσιμες πληροφορίες για τη διάδοση της δυτικής εκκλησιαστικής μουσικής στην ενετοκρατούμενη Κρήτη είναι περιορισμένες – τουλάχιστον κατά τους πρώτους αιώνες – είναι δεδομένο πως η πολυφωνία καθώς και άλλες επινοήσεις της δυτικής μουσικής επηρέασαν την εκκλησιαστική μουσική στην Κρήτη· οδήγησαν δε, σε κάποιες περιπτώσεις, σε συνθέσεις που συνδύαζαν βυζαντινά και δυτικά στοιχεία από τη μια μεριά και από την άλλη συνέδραμαν στη δημιουργία ενός ρεπερτορίου που παρουσιάζει αυτοτέλεια. Το ρεπερτόριο αυτό αναφέρεται ως Κρητικό Εκκλησιαστικό Μέλος.⁵

Η εξέλιξη και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Κρητικού Εκκλησιαστικού Μέλους αποτυπώνουν τη μοναδική του φυσιογνωμία στον χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής. Αν και οι πρώτες ενδείξεις εμφάνισής του εντοπίζονται ήδη από τον 15ο αιώνα, η συστηματική καταγραφή του ξεκινά στα μέσα του 16ου αιώνα, με πρώτο μεγάλο συνθέτη τον Αντώνιο Επισκοπόπουλο, πρωτοψάλτη Κυδωνίας. Η περίοδος της μεγαλύτερης ακμής του τοποθετείται κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, με σημαντικούς συνθέτες τον Βενέδικτο Επισκοπόπουλο (υιό του Αντωνίου) και τον μαθητή του, Δημήτριο Ταμία.⁶ Το ρεπερτόριο αυτό παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις από την παράδοση του βυζαντινού ρεπερτορίου, τόσο στα κείμενα των συνθέσεων όσο και στη λειτουργική χρήση και τη μορφολογία τους. Χαρακτηριστική είναι η ενσωμάτωση δυτικών και δυτικότροπων στοιχείων, η διαίρεση των συνθέσεων σε τμήματα για εκτέλεση από δύο χορούς, καθώς και η παρεμβολή μη λειτουργικών στίχων.⁷ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ψαλμικές συνθέσεις που διαφέρουν από τις συνηθισμένες στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μουσική παράδοση, τόσο ως προς την επιλογή των ψαλμικών κειμένων όσο και ως προς τη μορφολογία τους. Επιπλέον, παρατηρείται μια συστηματική προσπάθεια προσαρμογής παλαιότερων συνθέσεων στο νέο μέλος, γεγονός που αναδεικνύει τη δυναμική του ρεπερτορίου αυτού να αφομοιώνει και να μετασχηματίζει προϋπάρχοντα στοιχεία.

⁴ Καίτη Ρωμανού, “Η Βενετία και οι ελληνικές της κατακτήσεις: μουσικές σχέσεις και αλληλεπιδράσεις”, 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. 171-177.

⁵ Flora Kritikou, “Byzantine compositions entitled ‘Dysikon’ (Western) and ‘Fragikon’ (Frankish): A working hypothesis on potential convergence points of two different traditions”, *Journal of the International Society for Orthodox Music* 3, 2018, σ. 191-199.

⁶ Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Η άνθηση της ψαλτικής τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2004.

⁷ Kritikou, ό.π.

Το ερευνητικό πρόγραμμα

Στη μελέτη του ρεπερτορίου αυτού επικεντρώθηκε το πρόγραμμα με τίτλο «Το λειτουργικό μέλος στη βενετοκρατούμενη Κρήτη κατά τον 16ο και 17ο αιώνα. Πολιτιστικές μεταφορές και διαμόρφωση ταυτοτήτων στην Ανατολική Μεσόγειο»,⁸ με επί κεφαλής τη Φλώρα Κρητικού από το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και τη Βάσα Κοντουμά από την École Pratique des Hautes Etudes. Αντικείμενο του ερευνητικού έργου αποτέλεσε η διεπιστημονική μελέτη του σώματος των λειτουργικών μελοποιήσεων που συντέθηκαν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Η έρευνα επικεντρώθηκε στη μελέτη και επεξεργασία αυτού του μουσικού υλικού με σκοπό να επισημανθούν τα στοιχεία επιρροής της δυτικής πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής στη βυζαντινή σύνθεση, να περιγραφεί η αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο αυτών μουσικών πολιτισμών και να προσδιοριστεί η διαδικασία προσαρμογής και υιοθέτησης δυτικών πολυφωνικών στοιχείων από τους Κρήτες.

Στο πλαίσιο του προγράμματος αυτού δημιουργήθηκε από τον γράφοντα ένα ψηφιακό αποθετήριο, το οποίο αποτέλεσε τη βάση της μελέτης, καθώς σε αυτό καταλογογραφήθηκαν όλα τα χειρόγραφα και οι συνθέσεις του κρητικού ρεπερτορίου. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας αναλύεται η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για τον σχεδιασμό και την υλοποίηση του λογισμικού, παρατίθενται οι τεχνολογίες που χρησιμοποιήθηκαν και εξάγονται συμπεράσματα από μια αρχική ανάλυση των μεταδεδομένων που περιλαμβάνονται στην ψηφιακή συλλογή.

Το ψηφιακό αποθετήριο

Στο ψηφιακό αποθετήριο συγκεντρώθηκε υλικό με θεματική επικέντρωση στις συνθέσεις που περιλαμβάνονται στο Κρητικό Εκκλησιαστικό Μέλος. Το κοινό σημείο που οριοθετεί την ψηφιακή συλλογή είναι θεματικό, με στόχο την απόδοση ολοκληρωμένων νοηματικών συνόλων και την ανάδειξη της συγκεκριμένης θεματολογίας.⁹

Η αρχιτεκτονική λογισμικού που επιλέχθηκε ονομάζεται MVC από το ακρωνύμιο Model-View-Controller (Μοντέλο-Προβολή-Ελεγκτής) και καταμερίζει τις λειτουργίες σε τρία αλληλοσυνδεόμενα στοιχεία για να μειώσει την αλληλεξάρτηση. Η αρχιτεκτονική αυτή αποτελεί θεμελιώδες πρότυπο σχεδίασης λογισμικού και έχει υιοθετηθεί ευρέως στην ανάπτυξη διαδικτυακών εφαρμογών. Το βασικό της πλεονέκτημα έγκειται στον διαχωρισμό μιας εφαρμογής σε τρία διακριτά μέρη: στο Μοντέλο που διαχειρίζεται τα δεδομένα και τους επιχειρησιακούς κανόνες, την Προβολή που αναλαμβάνει την παρουσίαση στον χρήστη (συνήθως σε μορφή HTML) και τον Ελεγκτή που λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο προηγούμενων. Στο σύγχρονο περιβάλλον ανάπτυξης για τον Παγκόσμιο Ιστό (World Wide Web), η αρχιτεκτονική MVC είναι εξαιρετικά χρήσιμη για τον διαχωρισμό των λειτουργιών μιας εφαρμογής, όπως αποδεικνύεται από την υιοθέτησή της από δημοφιλή λογισμικά.¹⁰

Οι άδειες χρήσης ανοικτού κώδικα αποτέλεσαν σημαντική εξέλιξη στον τομέα του λογισμικού και της πνευματικής ιδιοκτησίας, καθώς διευκολύνουν τη συνεργατική προσέγγιση στην ανάπτυξη και διανομή λογισμικού, η οποία ευθυγραμμίζεται με τις

⁸ Ο πρωτότυπος τίτλος του προγράμματος είναι ο εξής: “Le Chant Ecclésiastique en Crète vénitienne aux XVIe et XVIIe siècles [ChECret]: transferts culturels et façonnement des identités dans l’espace méditerranéen à l’époque moderne (The liturgical chant in Venetian ruled Crete during the 16th and 17th centuries: Cultural transfers and identities’ shaping in Eastern Mediterranean)”. Περισσότερα στον ιστότοπο: <https://www.efa.gr/le-chant-ecclesiastique>.

⁹ Βλ. Δάφνη Κυριάκη-Μάνεση & Αλέξανδρος Κουλούρης, *Διαχείριση ψηφιακού περιεχομένου*, Κάλλιπος / Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2496>, σ. 8-9.

¹⁰ Christopher Pitt, *Pro PHP 8 MVC: Model View Controller Architecture-Driven Application Development* (2η έκδοση), Apress, Berkeley (CA) 2021.

αρχές της ακαδημαϊκής ελευθερίας και της διάδοσης της γνώσης στην επιστημονική κοινότητα.¹¹ Στο πλαίσιο του ερευνητικού λογισμικού, η αδειοδότηση ανοικτού κώδικα ενισχύει τη διαφάνεια και υποστηρίζει την αναπαραγωγικότητα της επιστημονικής εργασίας, επιτρέποντας σε άλλους να χρησιμοποιούν, να τροποποιούν και να αναδιανέμουν τα υπολογιστικά εργαλεία και τις ροές εργασίας. Ωστόσο, η διαφάνεια από μόνη της δεν εξασφαλίζει την αναπαραγωγικότητα: η αληθινά αναπαραγωγίμη έρευνα απαιτεί να μπορούν άλλοι ερευνητές να επαναχρησιμοποιούν αποτελεσματικά τα δεδομένα, τον κώδικα και τις συνθήκες ανάλυσης από μια μελέτη. Παρά τη θεωρητική δυνατότητα επαναχρησιμοποίησης των δεδομένων, στην πράξη αυτή μπορεί να είναι δύσκολη και μερικές φορές ανέφικτη λόγω διαφόρων περιπλοκών από την έλλειψη τυποποίησης.¹² Από τη σκοπιά του ψηφιακού αποθετηρίου, η αναπαραγωγικότητα επιτυγχάνεται με τη διάθεση των μεταδεδομένων, ώστε να είναι δυνατή η επαλήθευση των αποτελεσμάτων.

Η διαδικτυακή πλατφόρμα δημοσίευσης ψηφιακών πόρων που επιλέχθηκε ονομάζεται Omeka-S και είναι ειδικά προσαρμοσμένη για τη δημιουργία και την ανάρτηση ψηφιακών συλλογών και εκθέσεων. Έχει σχεδιαστεί για να συνδέει πόρους από διαφορετικούς φορείς, διευκολύνοντας τη συνεργασία και την κοινή χρήση πόρων.¹³ Βασισμένο σε ανοικτά πρότυπα, το Omeka-S επιτρέπει στους χρήστες να διαχειρίζονται και να εκθέτουν πόρους και μεταδεδομένα με ευέλικτο τρόπο, ο οποίος μπορεί να περιλαμβάνει την ενσωμάτωση με άλλα έργα και εργαλεία από τις ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες. Στο πεδίο αυτό, το Omeka-S μπορεί να είναι ιδιαίτερα χρήσιμο εξαιτίας της ικανότητάς του να παρουσιάζει επιστημονικό περιεχόμενο με διαδραστικό και ελκυστικό τρόπο. Παράλληλα, οι δυνατότητες στις τεχνολογίες σημασιολογικού ιστού παρέχουν πλούσια μεταδεδομένα και σχέσεις πόρων, οι οποίες είναι ζωτικής σημασίας για την επιστημονική ανάλυση και ερμηνεία. Το λογισμικό έχει υποστεί τροποποιήσεις και βελτιώσεις μέσω πρόσθετων (plugins), ώστε να καλύπτει τις απαιτήσεις και τις ιδιαιτερότητες του έργου.

Για την προώθηση της προσβασιμότητας και της συμπερίληψης, το αποθετήριο διαθέτει πολυγλωσσική υποστήριξη και παρέχει διάφορες μεθόδους αναζήτησης της πληροφορίας με διαβαθμισμένη πολυπλοκότητα. Φιλοξενείται στην ψηφιακή υποδομή του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής και παρέχεται μέσω του δικτύου του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://checret.music.uoa.gr>.

Μοντελοποίηση και αναπαράσταση γνώσης

Η σημασιολογική διαλειτουργικότητα αποτελεί θεμελιώδη πτυχή της διασύνδεσης συστημάτων, εφόσον επιτρέπει την κατανόηση των ανταλλάσσόμενων δεδομένων μέσω τυποποιημένων μοντέλων, κοινών λεξιλογίων και οντολογιών. Η υλοποίησή της συχνά αντιμετωπίζει σημαντικές προκλήσεις, όπως τις διαφορετικές ερμηνείες των δεδομένων μεταξύ οργανισμών και την έλλειψη εναρμονισμένων προτύπων.¹⁴ Για την αντιμετώπιση

¹¹ Τάσος Κολυδάς, “Ψηφιακή παρτιτούρα: επιλέγοντας λογισμικό για τη διδασκαλία της μουσικής στο ελληνικό δημόσιο σχολείο”, στο: Δήμητρα Κόνιαρη & Θεοχάρης Ράπτης (επιμ.), *Μουσική Εκπαίδευση και Κοινωνία: νέες προκλήσεις, νέοι προσανατολισμοί. Πρακτικά του Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε.*, Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 204-211 (<https://www.kolydart.gr/download?name=2019-kolydas-eeme>).

¹² Lorena A. Barba, “Defining the Role of Open Source Software in Research Reproducibility”, *arXiv*, 2022, <http://arxiv.org/abs/2204.12564>.

¹³ Περισσότερα στον ιστότοπο του project: <https://omeka.org/about/project>.

¹⁴ Rita S. P. Maciel, Pedro H. Valle, Kécia S. Santos & Elisa Y. Nakagawa, “Systems Interoperability Types: A Tertiary Study”, *arXiv*, 2023, <http://arxiv.org/abs/2310.19999>.

αυτών των προκλήσεων, η υιοθέτηση διεθνών προτύπων διαλειτουργικότητας σε συνδυασμό με την εφαρμογή κοινών πρωτοκόλλων επικοινωνίας και την τυποποίηση των διαδικασιών διαχείρισης δεδομένων αποτελούν κρίσιμες στρατηγικές που διασφαλίζουν την αποτελεσματική ανταλλαγή πληροφοριών μεταξύ διαφορετικών συστημάτων και οργανισμών.¹⁵

Προς αυτήν την κατεύθυνση αξιοποιούνται οι τεχνολογίες των μεταδεδομένων και του Σημασιολογικού Ιστού, εφόσον επηρεάζουν θεμελιωδώς τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται, ανακαλύπτονται και ερμηνεύονται οι πληροφορίες. Τα μεταδεδομένα χρησιμεύουν ως δομημένη περιγραφή των δεδομένων, παρέχοντας πλαίσιο και νόημα στις πληροφορίες. Με την ανάλυση πληροφοριών από ιστορικά αρχεία, τα μεταδεδομένα επιτρέπουν στον ερευνητή να κατηγοριοποιεί, να ταξινομεί και να αναζητά αποτελεσματικά τα στοιχεία που περιέχονται στις ψηφιακές συλλογές. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το κύριο σχήμα μεταδεδομένων που χρησιμοποιήθηκε είναι το Dublin Core,¹⁶ ενώ σε αρκετές περιπτώσεις χρειάστηκε να δημιουργηθούν ειδικά προσαρμοσμένα στοιχεία (elements) μεταδεδομένων για την περιγραφή πεδίων που δεν βρέθηκαν σε ήδη υπάρχοντα πρότυπα.¹⁷ Η χρήση του σχήματος μεταδεδομένων Dublin Core εμπλουτίστηκε με εξειδικευμένα πεδία για την καταγραφή μουσικών χαρακτηριστικών όπως οι ήχοι, οι μαρτυρίες και οι τύποι μελών, επιτρέποντας έτσι τη λεπτομερέστερη τεκμηρίωση των μουσικολογικών στοιχείων κάθε σύνθεσης.

Ο Σημασιολογικός Ιστός προχωρά ένα βήμα παραπέρα, επιτρέποντας στις μηχανές να κατανοούν τις σχέσεις μεταξύ διαφορετικών δεδομένων, χρησιμοποιώντας τυποποιημένους μορφότυπους για την αναπαράσταση δεδομένων στον Παγκόσμιο Ιστό και οντολογίες για τη μοντελοποίηση των δεδομένων με τρόπο κατανοητό από τους υπολογιστές. Η υιοθέτηση των συνδεδεμένων δεδομένων (Linked Data) αποτελεί ορόσημο στην εξέλιξη των συστημάτων διαχείρισης γνώσης.¹⁸ Στον πυρήνα αυτής της προσέγγισης βρίσκεται η χρήση μοναδικών αναγνωριστικών (URIs), που λειτουργούν ως ψηφιακές “ταυτότητες” για κάθε στοιχείο πληροφορίας, επιτρέποντας την ακριβή του ταυτοποίηση και ανάκτηση στον παγκόσμιο ιστό. Η παροχή μηχαναγνώσιμων μεταδεδομένων προσθέτει ένα επιπλέον επίπεδο σημασιολογικής πληροφορίας, επιτρέποντας όχι μόνο στους ανθρώπους αλλά και στις μηχανές να κατανοούν και να επεξεργάζονται το περιεχόμενο αυτοματοποιημένα. Η δυνατότητα διασύνδεσης με άλλες πηγές δεδομένων δημιουργεί ένα πλούσιο δίκτυο γνώσης, όπου κάθε πληροφορία μπορεί να εμπλουτιστεί και να συσχετιστεί με συναφείς πηγές, προσφέροντας μια πιο ολοκληρωμένη και πολύπλευρη θέαση του γνωστικού πεδίου. Αυτό το οικοσύστημα διασυνδεδεμένων δεδομένων όχι μόνο βελτιώνει την ανακάλυψη και προσβασιμότητα της πληροφορίας, αλλά ανοίγει νέους δρόμους για την έρευνα και την παραγωγή νέας γνώσης. Για τον λόγο αυτό, το αποθετήριο είναι συνδεδεμένο μέσω του σημασιολογικού ιστού με ένα δίκτυο άλλων αποθετηρίων με την ονομασία www.diktyon.org.¹⁹ Πρόκειται για το αποτέλεσμα της συνεργασίας μεταξύ ψηφιακών αποθετηρίων και βάσεων δεδομένων αφιερωμένων στα ελληνικά χειρόγραφα. Η πρωτοβουλία για τη

¹⁵ Bernhard Haslhofer, Antoine Isaac & Rainer Simon, “Knowledge Graphs in the Libraries and Digital Humanities Domain”, *arXiv*, 2018, <http://arxiv.org/abs/1803.03198>.

¹⁶ “Dublin Core™”, *Dublin Core Documents & Recommendations* (DCMI), <https://www.dublincore.org/specifications/dublin-core>.

¹⁷ Για παράδειγμα, μόλις πρόσφατα περιλήφθηκε στα πρότυπα μεταδεδομένων από το RISM ο ήχος (mode) της βυζαντινής μουσικής. Βλ. Maria Aslanidi, Aris Bazmadelis & Arsinoi Ioannidou, “The Greek RISM Office: Describing Byzantine Music-Related Resources and Other Projects”, *Fontes Artis Musicae* 68/3, 2021, σ. 256-266.

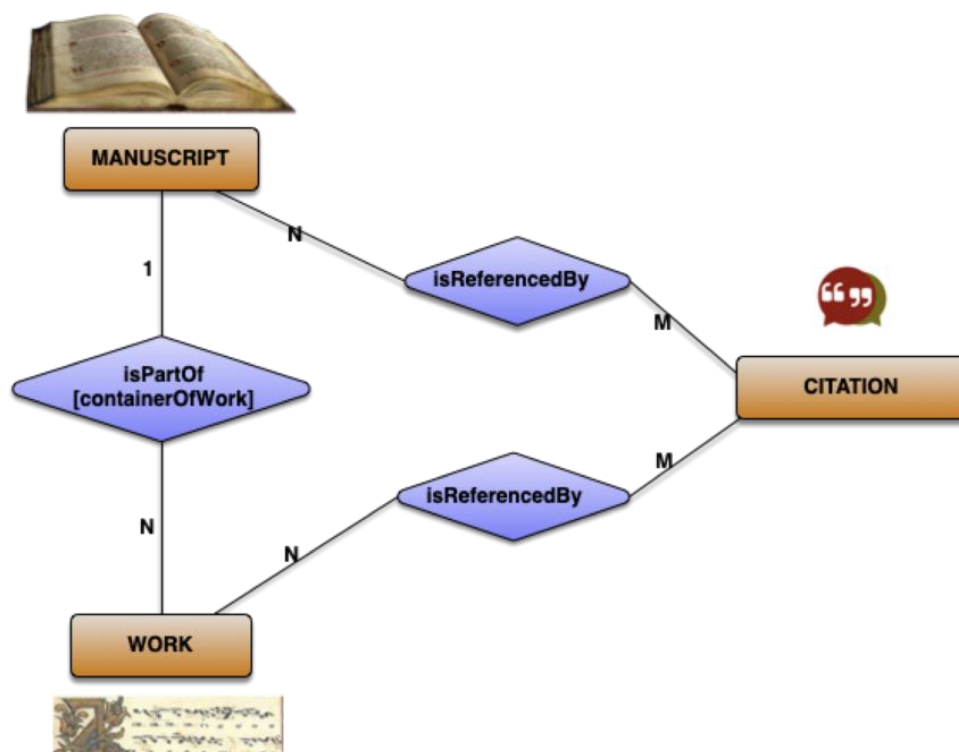
¹⁸ Haslhofer, ό.π.

¹⁹ Περισσότερα στον ιστότοπο: <https://diktyon.irht.cnrs.fr/en>.

δημιουργία του αναλήφθηκε το 2013 στο Institut de recherche et d'histoire des textes, στο Παρίσι. Η συνεργασία αυτή γεννήθηκε από την ανάγκη εξορθολογισμού των διογκούμενων ψηφιακών πόρων στο διαδίκτυο, ώστε να αποφευχθεί ο διασκορπισμός των δεδομένων.

Η διασύνδεση με το [diktyon.org](https://pinakes.irht.cnrs.fr) υλοποιείται μέσω του pinakes.irht.cnrs.fr, το οποίο λειτουργεί ως μια ολοκληρωμένη βάση δεδομένων για την ελληνική χειρόγραφη παράδοση μέχρι τον 16ο αιώνα²⁰ υποστηρίζεται από το Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT) και συγκεντρώνει δεδομένα από καταλόγους βιβλιοθηκών σε όλο τον κόσμο, επιτρέποντας την εκτεταμένη έρευνα για κείμενα που έχουν συνταχθεί στα ελληνικά πριν από τον 17ο αιώνα και λεπτομέρειες για τα χειρόγραφα, ανεξάρτητα από τη χρονολογία τους, συμπεριλαμβανομένων πληροφοριών για τους αντιγραφείς και τους ιδιοκτήτες των ελληνικών χειρογράφων.

Η βάση δεδομένων οργανώνεται γύρω από τρεις βασικές οντότητες: το χειρόγραφο (manuscript), τη σύνθεση (work) και τη βιβλιογραφική αναφορά (citation). Το χειρόγραφο αποτελεί ισχυρή οντότητα, καθώς μπορεί να ταυτοποιηθεί εύκολα με ένα μοναδικό αναγνωριστικό (πρωτεύον κλειδί) όπως, για παράδειγμα, «Βιβλιοθήκη Σινά, 1440». Αντίθετα, πεδία της σύνθεσης όπως ο δημιουργός θεωρούνται ασθενείς οντότητες, καθώς η ταυτοποίησή τους δεν είναι πάντα βέβαιη (π.χ. «Επισκοπόπουλος»). Η συσχέτιση μεταξύ χειρογράφου και σύνθεσης είναι «ένα προς πολλά» (πληθικότητα 1:N), ενώ η συσχέτιση της βιβλιογραφικής αναφοράς με τις άλλες δύο οντότητες είναι «πολλά προς πολλά» (πληθικότητα N:M), εξασφαλίζοντας έτσι την ευελιξία στην καταγραφή των σχέσεων (βλ. Εικόνα 1). Η σχεδίαση αυτή εξασφαλίζει την ακεραιότητα των δεδομένων και αποτρέπει τη δημιουργία διπλότυπων εγγραφών στη βάση δεδομένων.

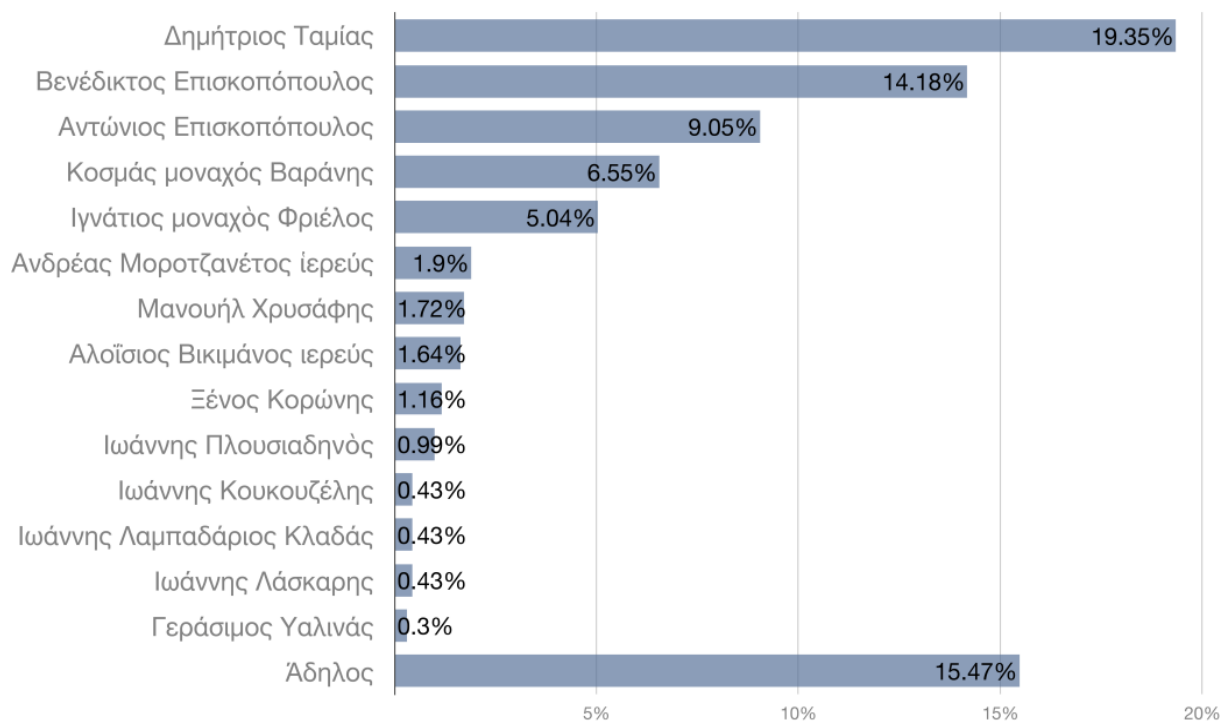


Εικόνα 1: Διάγραμμα Οντοτήτων - Συσχετίσεων

²⁰ Περισσότερα στον ιστότοπο: <https://pinakes.irht.cnrs.fr>.

Ανάλυση δεδομένων

Στο πεδίο των ανθρωπιστικών επιστημών, όπου τα δεδομένα τείνουν να είναι πιο “ακατάστατα” και οι αναλύσεις γίνονται ολοένα πιο πολύπλοκες, ο καθαρισμός και η επιμέλεια των δεδομένων αποκτά ιδιαίτερη σημασία.²¹ Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει τον εντοπισμό και τη διόρθωση σφαλμάτων καταγραφής, την αποφυγή διπλοεγγραφών και τη διασφάλιση συνέπειας στην καταγραφή. Μέσω του συστηματικού καθαρισμού εξασφαλίζεται η εγκυρότητα των αποτελεσμάτων και επιτυγχάνεται ακριβέστερη εκτίμηση των πραγματικών επιδράσεων, ενώ παράλληλα διευκολύνεται ο εντοπισμός μοτίβων και συσχετίσεων, καθώς και η στατιστική επεξεργασία των δεδομένων. Επιπλέον, η αποτελεσματικότερη αναζήτηση και ανάκτηση πληροφοριών που προκύπτει από τον καθαρισμό των δεδομένων συμβάλλει καθοριστικά στην αύξηση της συνολικής αξιοπιστίας της έρευνας. Για τους λόγους αυτούς πραγματοποιήθηκε καθαρισμός των δεδομένων σε πεδία όπως το όνομα του συνθέτη, ο τύπος της σύνθεσης κ.ά. Η ψηφιακή συλλογή αποτελείται επί του παρόντος από 65 χειρόγραφα, στα οποία περιλαμβάνονται 3.612 συνθέσεις.



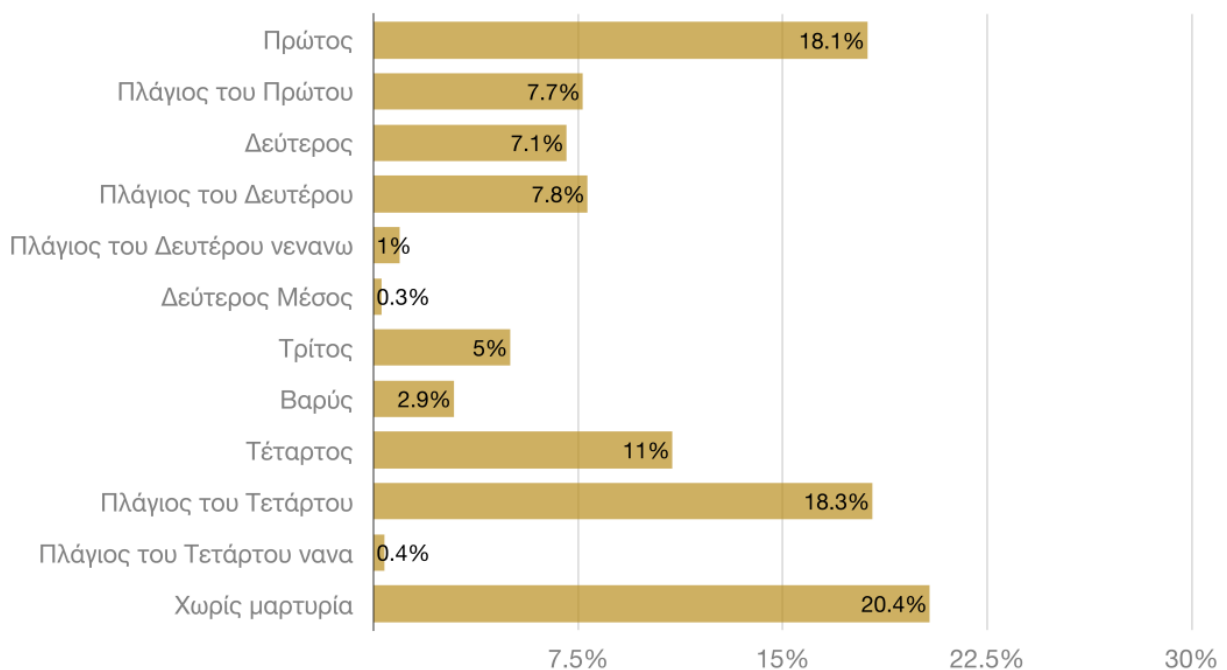
Εικόνα 2: Συνθέσεις ανά συνθέτη (ραβδόγραμμα)

Η στατιστική ανάλυση των δεδομένων που συγκεντρώθηκαν στο ψηφιακό αποθετήριο μάς επιτρέπει να εξάγουμε σημαντικά συμπεράσματα για τις μουσικές πρακτικές της εποχής. Συγκεκριμένα, μέσω της ποσοτικής ανάλυσης μπορούμε να εντοπίσουμε πρότυπα και τάσεις που αντανακλούν τις καλλιτεχνικές επιλογές των συνθετών και την εξέλιξη του ρεπερτορίου. Στα ποσοτικά δεδομένα από τις συνθέσεις της ψηφιακής συλλογής (βλ. Εικόνα 2) αναδεικνύεται η κυρίαρχη παρουσία τριών βασικών συνθετών, οι οποίοι συνολικά καλύπτουν το 42,58% της παραγωγής. Συγκεκριμένα, ο Δημήτριος Ταμίας με 19,35%, ο Βενέδικτος Επισκοπόπουλος με 14,18% και ο πατέρας του Αντώνιος με 9,05% αποτελούν τον πυρήνα μιας σχολής που διαμορφώθηκε μέσω της

²¹ Jason W. Osborne, *Best Practices in Data Cleaning: A Complete Guide to Everything You Need to Do Before and After Collecting Your Data*, SAGE Publications, Thousand Oaks (CA) 2013, σ. 5.

διαδοχής δασκάλου – μαθητή. Γύρω από αυτόν τον πυρήνα παρατηρούμε τη δραστηριότητα δευτερευόντων αλλά σημαντικών συνθετών, όπως ο Κοσμάς Βαράνης (6,55%) και ο Ιγνάτιος Φριέλος (5,04%). Η παρουσία παλαιότερων συνθετών, όπως ο Ιωάννης Κουκουζέλης και ο Ξένος Κορώνης, εμφανίζεται με μικρά ποσοστά στη συλλογή (< 2%), ενώ σημαντικό είναι το ποσοστό των συνθέσεων όπου δεν αναγράφεται ο συνθέτης (15,47%). Η ανάλυση αυτή επιβεβαιώνει την ύπαρξη μιας συγκροτημένης σχολής με διακριτά χαρακτηριστικά, η οποία αναπτύχθηκε στο ιδιαίτερο πολιτισμικό περιβάλλον της βενετοκρατούμενης Κρήτης.

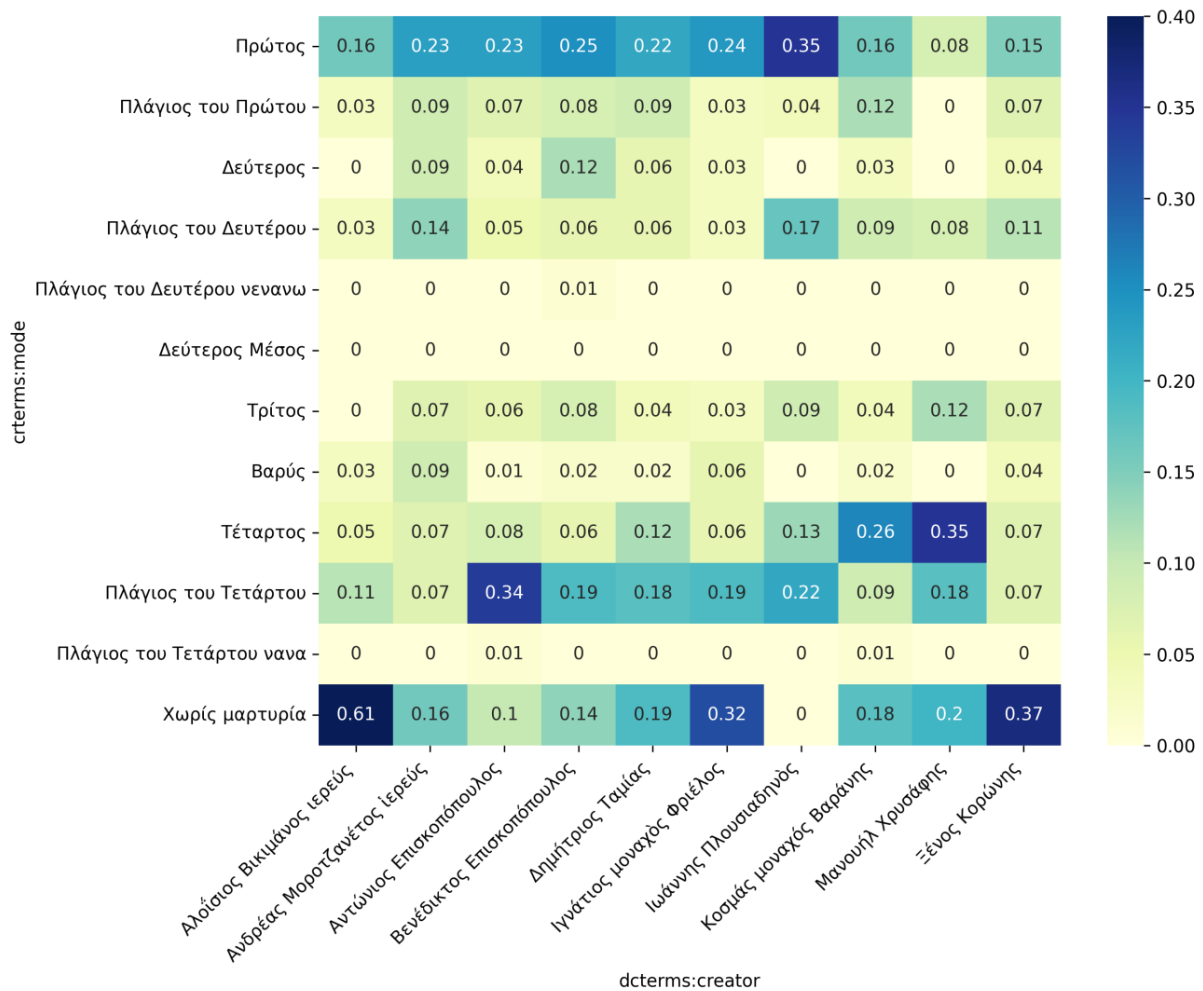
Η ανάλυση των ήχων με βάση τις μαρτυρίες των συνθέσεων αποκαλύπτει σαφείς προτιμήσεις στη χρήση συγκεκριμένων ήχων (βλ. Εικόνα 3). Τρεις ήχοι κυριαρχούν στο ρεπερτόριο, καλύπτοντας το 47,33% των συνθέσεων: ο Πρώτος (18,10%), ο Πλάγιος του Τετάρτου (18,28%) και ο Τέταρτος (10,95%). Μία δεύτερη ομάδα με παρόμοια ποσοστά περιλαμβάνει τον Πλάγιο του Πρώτου (7,67%), τον Πλάγιο του Δευτέρου (7,84%) και τον Δεύτερο (7,07%), ενώ μικρότερη παρουσία εμφανίζουν ο Τρίτος (5,00%) και ο Βαρύς (2,93%). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ειδικές εκδοχές βασικών ήχων, όπως ο Πλάγιος του Δευτέρου νενανω (0,95%), ο Δεύτερος Μέσος (0,30%) και ο Πλάγιος του Τετάρτου νανα (0,39%), οι οποίες, αν και με περιορισμένη χρήση, αποτελούν στοιχείο του ρεπερτορίου. Τέλος, σημαντικό ποσοστό συνθέσεων εμφανίζεται χωρίς αρχική μαρτυρία (20,39%), πράγμα που υποδεικνύει την ανάγκη περαιτέρω έρευνας για την αποτύπωση των μουσικών χαρακτηριστικών του ρεπερτορίου, με διαφορετική μεθοδολογία.



Εικόνα 3: Συνθέσεις ανά ήχο (ραβδόγραμμα)

Οι πίνακες συσχέτισης για την ανάλυση κατηγορικών δεδομένων διευκολύνουν την εξέταση της σχέσης μεταξύ των μεταβλητών με την εμφάνιση της κατανομής συχνότητας για τον έλεγχο υποθέσεων στην έρευνα. Στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιήθηκε ο πίνακας συνάφειας (contingency tables) για την οργανωμένη παρουσίαση και ανάλυση δεδομένων, ο οποίος αποτελεί θεμελιώδες εργαλείο στη στατιστική ανάλυση. Η κύρια λειτουργία του είναι η απεικόνιση των σχέσεων μεταξύ δύο ή περισσότερων κατηγορικών μεταβλητών, όπου κάθε κελί του πίνακα αντανακλά τη συχνότητα εμφάνισης

συγκεκριμένων συνδυασμών των κατηγοριών αυτών. Η δομή του πίνακα επιτρέπει τον εύκολο υπολογισμό σχετικών συχνοτήτων και τον εντοπισμό μοτίβων και συσχετίσεων μεταξύ των μεταβλητών. Οι συχνότητες εδώ εκφράζονται κανονικοποιημένες ως ποσοστά και κυμαίνονται από την τιμή 0 (0%) έως την τιμή 1 (100%): για παράδειγμα, η τιμή 0,35 ισοδυναμεί με ποσοστό 35%. Αυτή η κανονικοποίηση των τιμών διευκολύνει την κατανόηση και σύγκριση των δεδομένων.

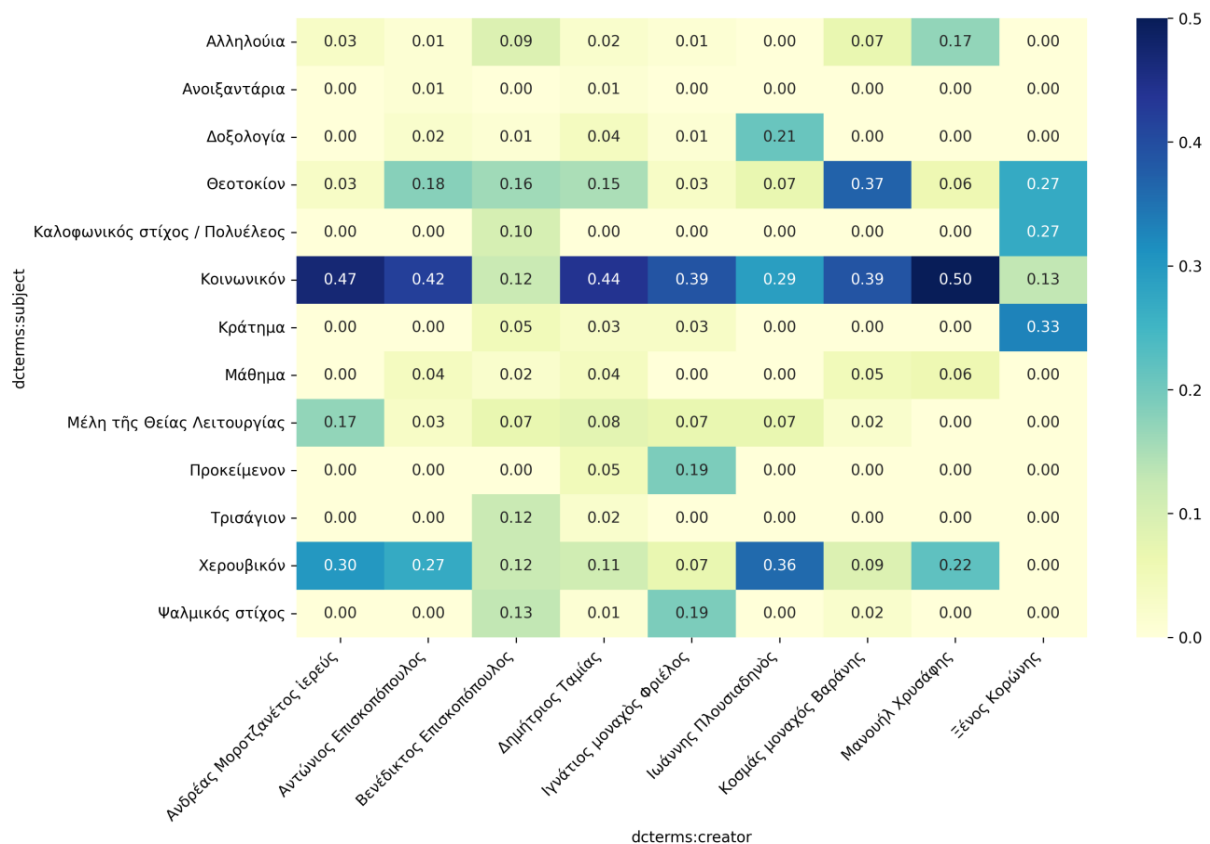


Εικόνα 4: Πίνακας συσχέτισης μεταξύ συνθέτη και ήχου

Η ανάλυση της χρήσης των ήχων από τους συνθέτες που περιλαμβάνονται στην ψηφιακή συλλογή (βλ. Εικόνα 4) αναδεικνύει τόσο προσωπικές προτιμήσεις όσο και ευρύτερες τάσεις της εποχής. Ο Πρώτος ήχος εμφανίζει σταθερά υψηλή παρουσία (0,16-0,35) σε όλο το ρεπερτόριο, με τον Ιωάννη Πλουσιαδηνό να του δίνει ιδιαίτερη έμφαση (0,35). Παράλληλα, ο Πλάγιος του Τετάρτου αναδεικνύεται ως χαρακτηριστικός ήχος στις συνθέσεις του Αντωνίου Επισκοπόπουλου (0,34), ενώ ο Τέταρτος προτιμάται ιδιαίτερα από τον Κοσμά Βαράνη (0,26) και τον Μανουήλ Χρυσάφη (0,35). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφοροποίηση των συνθετικών προσεγγίσεων. Ο Βενέδικτος Επισκοπόπουλος χαρακτηρίζεται από μια ισορροπημένη κατανομή στη χρήση των ήχων, προσέγγιση που υιοθετεί και ο μαθητής του Δημήτριος Ταμίας, επιβεβαιώνοντας τη σημασία της σχέσης δασκάλου – μαθητή στη μεταφορά μουσικών πρακτικών. Αντίθετα, οι παλαιότεροι συνθέτες, όπως ο Μανουήλ Χρυσάφης και ο Ξένος Κορώνης, εμφανίζουν πιο συγκεκριμένες προτιμήσεις, παρατήρηση που μπορεί να οφείλεται και στον μικρό αριθμό συνθέσεων τους που περιλαμβάνεται στο εξεταζόμενο ρεπερτόριο (βλ. Εικόνα 1).

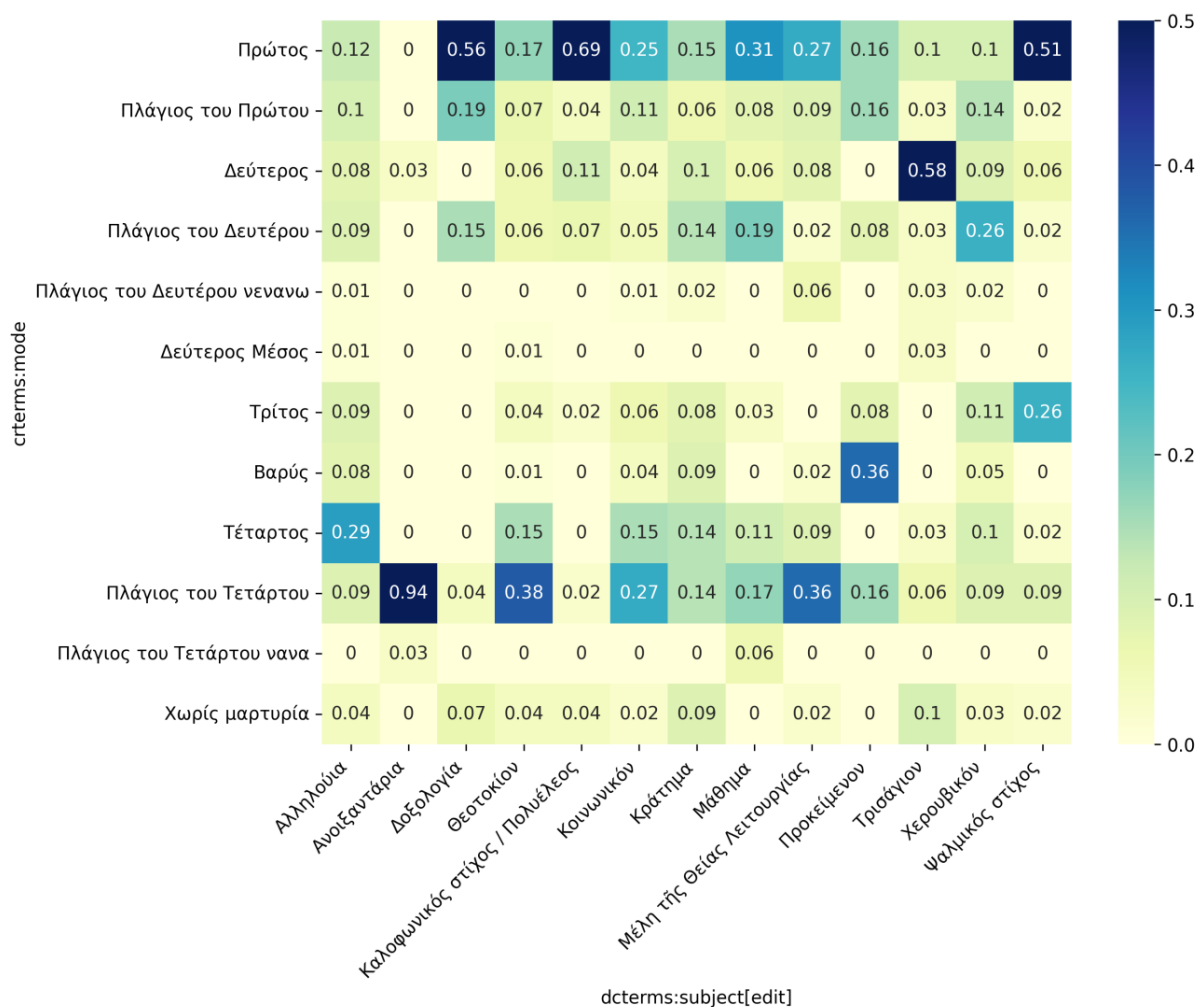
Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζουν τα υψηλά ποσοστά συνθέσεων χωρίς μαρτυρία στο έργο του Αλοΐσιου Βικιμάνου (0,61), του Ξένου Κορώνη (0,37) και του Ιγνατίου Φριέλου (0,32).

Η ανάλυση των τύπων σύνθεσης (βλ. Εικόνα 5) αποκαλύπτει συγκεκριμένες προτιμήσεις και τάσεις που χαρακτηρίζουν τόσο μεμονωμένους συνθέτες όσο και την ευρύτερη εξέλιξη του ρεπερτορίου. Τρεις τύποι συνθέσεων εμφανίζονται ως κυρίαρχοι: το Κοινωνικόν, με σταθερά υψηλά ποσοστά (0,39-0,50) στο έργο των περισσότερων συνθετών, το Θεοτοκίον, που διατηρεί μια σημαντική παρουσία (0,15-0,37), και το Χερουβικόν, που εμφανίζει σταθερή παρουσία στους περισσότερους συνθέτες (0,07-0,36). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εξειδικεύσεις ορισμένων συνθετών σε συγκεκριμένους τύπους συνθέσεων: ο Ξένος Κορώνης, για παράδειγμα, επικεντρώνεται στο Κράτημα (0,33) και τον Καλοφωνικό στίχο (0,27), ο Πλουσιαδηνός δίνει έμφαση στη Δοξολογία (0,21), ενώ ο Κοσμάς Βαράνης εστιάζει την προσοχή του στο Θεοτοκίον (0,37). Παράλληλα, ορισμένοι τύποι εμφανίζονται σποραδικά και συνδέονται με συγκεκριμένους συνθέτες, όπως το Προκείμενον που απαντά κυρίως στο έργο του Ιγνατίου Φριέλου (0,19) και το Τρισάγιον που συναντάται κατά κύριο λόγο στις συνθέσεις του Βενεδίκτου Επισκοπόπουλου (0,12). Η χρονολογική εξέλιξη του ρεπερτορίου αναδεικνύει μια σταδιακή διεύρυνση των τύπων σύνθεσης: ενώ οι παλαιότεροι συνθέτες επικεντρώνονται σε παραδοσιακούς τύπους, οι νεότεροι συνθέτες διευρύνουν το φάσμα των συνθέσεων τους, αντανακλώντας πιθανώς την εξέλιξη των λειτουργικών αναγκών και τις νέες μουσικές τάσεις που αναπτύχθηκαν στο ιδιαίτερο πολιτισμικό περιβάλλον της βενετοκρατούμενης Κρήτης.



Εικόνα 5: Πίνακας συσχέτισης μεταξύ συνθέτη και τύπου σύνθεσης

Η ανάλυση της συσχέτισης μεταξύ των ήχων και των τύπων σύνθεσης (βλ. Εικόνα 6) αποκαλύπτει ένα σύνθετο σύστημα επιλογών και πρακτικών. Ορισμένοι τύποι συνθέσεων εμφανίζουν ιδιαίτερα ισχυρή συσχέτιση με συγκεκριμένους ήχους: τα Ανοιξαντάρια χαρακτηρίζονται από την σχεδόν αποκλειστική χρήση του Πλάγιου του Τετάρτου (0,94), ενώ ο Πρώτος ήχος κυριαρχεί στη Δοξολογία (0,56), τον Καλοφωνικό στίχο / Πολυέλεο (0,69) και τον Ψαλμικό στίχο (0,51)· επίσης, το Τρισάγιον εμφανίζει έντονη προτίμηση στον Δεύτερο ήχο (0,58). Άλλοι τύποι συνθέσεων παρουσιάζουν πιο ισορροπημένη κατανομή στη χρήση των ήχων: το Κοινωνικόν, για παράδειγμα, μοιράζεται κυρίως μεταξύ του Πρώτου (0,25) και του Πλάγιου του Τετάρτου (0,27), ενώ το Χερουβικόν εμφανίζει μια σχετικά ισορροπημένη κατανομή, με μικρή έμφαση στον Πλάγιο του Δευτέρου (0,26)· το Μάθημα, εξάλλου, χαρακτηρίζεται από ευρεία διασπορά στη χρήση των ήχων, με μια ελαφρά προτίμηση στον Πρώτο (0,31). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και ορισμένες ξεχωριστές περιπτώσεις: το Προκείμενον εμφανίζει έντονη παρουσία του Βαρέος ήχου (0,36), ενώ τα Μέλη της Θείας Λειτουργίας (0,36) και το Θεοτοκίον (0,38) δείχνουν σαφή προτίμηση στον Πλάγιο του Τετάρτου. Αυτές οι συστηματικές συσχετίσεις μεταξύ τύπων συνθέσεων και συγκεκριμένων ήχων υποδεικνύουν την πιθανή ύπαρξη μιας παγιωμένης πρακτικής στο ρεπερτόριο, η οποία πιθανώς αντανακλά τόσο λειτουργικές ανάγκες όσο και αισθητικές επιλογές της εποχής.



Εικόνα 6: Πίνακας συσχέτισης μεταξύ ήχου και τύπου σύνθεσης

Η καταγραφή και μελέτη του Κρητικού Εκκλησιαστικού Μέλους αποτελεί ένα ζωτικής σημασίας εγχείρημα για την προστασία και την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου και ιδιαίτερα των συνθέσεων που συνδύασαν βυζαντινά και δυτικά στοιχεία στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Πρόκειται για ένα ολοκληρωμένο και οργανωμένο corpus που διευκολύνει τη μελέτη, την έρευνα και τη διδασκαλία πάνω στο αντικείμενο. Με τη συμβολή των μεταδεδομένων παρέχεται η δυνατότητα περαιτέρω ανάλυσης των χαρακτηριστικών, της εξέλιξης και των επιρροών του ρεπερτορίου, η οποία αποτελεί με τον τρόπο αυτό θεμέλιο για τη βαθύτερη κατανόηση και προώθηση της πολιτιστικής αυτής παρακαταθήκης.

Μεθοδολογία για τη σύνθεση και την αξιολόγηση ιστορικά ενήμερων ηχοτοπίων

Γιώργος Δεδούσης, Αρετή Ανδρεοπούλου, Αναστασία Γεωργάκη

1. Εισαγωγή

Η έννοια *ηχοτοπία*, από το 1969 (Schafer, 1969) ως τις μέρες μας, έχει εξελιχθεί και περιλαμβάνει διάφορα επιστημονικά πεδία· δηλώνει τη σύνθεση ακουστικών στοιχείων στο προσκήνιο αλλά και το παρασκήνιο, που είναι παρόντα σε ένα δεδομένο περιβάλλον, σε σχέση με τον χωρικό προσανατολισμό του ακροατή (Farina, 2014). Έρευνες δείχνουν ότι το ηχοτοπίο ενός φυσικού περιβάλλοντος ασκεί πιο έντονη επιρροή στη διάθεση των ανθρώπων σε σύγκριση με τα οπτικά του χαρακτηριστικά (Jiang κ.ά., 2021). Οι φυσικοί ήχοι, ειδικότερα, θεωρούνται ότι έχουν διάφορες ευεργετικές επιδράσεις στην υγεία, αν και ο βαθμός αυτών ποικίλλει ανάμεσα σε ανθρώπους με διαφορετικό κοινωνικοπολιτισμικό υπόβαθρο (Chen κ.ά., 2022). Αυτά τα αποτελέσματα μπορούν να αποτελέσουν τη βάση για τον σχεδιασμό εξωτερικών και εσωτερικών χώρων, συνυπολογίζοντας τον ακουστικό τους σχεδιασμό. Παραδείγματα τέτοιου σχεδιασμού είναι, ανάμεσα σε άλλα, οι ηχητικοί περίπατοι, οι ξεναγήσεις και οι εικονικές ηχητικές περιηγήσεις, που ενισχύουν την εξερεύνηση σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους, συχνά μέσω ακουστικών (Butler, 2006). Αυτές οι εμπειρίες εμπύθισης είναι ολοένα και πιο διαδεδομένες σε τοποθεσίες πολιτιστικής κληρονομιάς, μουσεία και γκαλερί, προσφέροντας στους χρήστες ένα πολυ-αισθητηριακό ταξίδι στην ιστορία και τον πολιτισμό, παράλληλα με τη δυνατότητα να εξερευνήσουν εικονικά διάφορα ηχητικά τοπία από την άνεση του σπιτιού τους (Boren κ.ά., 2014).

Η οικολογική εγκυρότητα της αναπαραγωγής ηχοτοπίων σε εργαστηριακά περιβάλλοντα έχει αποτελέσει αντικείμενο ερευνών και περιλαμβάνει την αναδημιουργία ακουστικών σκηνών και τη χρήση ρεαλιστικών πειραματικών συνθηκών για να διασφαλιστεί ότι σχετικές αξιολογήσεις και ευρήματα είναι εφαρμόσιμα σε πραγματικές συνθήκες (VanDerveer, 1979· Xu κ.ά., 2021). Η διαδικασία περιλαμβάνει την επιλογή αντιπροσωπευτικών συμμετεχόντων και ρεαλιστικών πειραματικών συνθηκών, ενώ προσομοιώνονται πραγματικές καταστάσεις, ώστε να προκαλέσουν παρόμοιες αντιληπτικές αντιδράσεις (Brunswick, 2001).

Οι τεχνολογίες της εικονικής και επαυξημένης πραγματικότητας (Virtual / Augmented Reality) είναι πολλά υποσχόμενες για την υπέρβαση των περιορισμών των εργαστηριακών χώρων, διευκολύνοντας την αποτελεσματικότερη αξιολόγηση των ηχοτοπίων καθώς και τον έλεγχο του θορύβου. Μέσω αυτών των τεχνολογιών είναι δυνατό να διενεργηθούν πειράματα σε χώρους χωρίς ακουστική επεξεργασία, σχεδιασμένα για διαφορετικούς χρήστες και χρήσεις, ανοίγοντας τον δρόμο για τη βελτιστοποίηση του σχεδιασμού ηχοτοπίων και τη βελτίωση της ακουστικής και της συνολικής περιβαλλοντικής ποιότητας στο μέλλον (Li & Lau, 2020).

2. Ανασκόπηση βιβλιογραφίας

Η τυποποίηση της έρευνας που σχετίζεται με τα ηχοτοπία ξεκίνησε το 2014 με το ISO 12913-1:2014 (International Organization for Standardization [ISO], 2014) και στη

συνέχεια ακολούθησε η ανάπτυξη πρόσθετων προτύπων που επικεντρώνονται στη συλλογή δεδομένων και αναφορών (International Organization for Standardization [ISO], 2018) αλλά και στην ανάλυσή τους (International Organization for Standardization [ISO], 2019). Επειδή η επιτόπια (in-situ) συλλογή υποκειμενικών αξιολογήσεων μπορεί να είναι χρονοβόρα, έχουν προταθεί εναλλακτικές μεθοδολογίες αξιολόγησης που χρησιμοποιούν φορητά συστήματα (Karnari κ.ά., 2021) και τεχνολογίες αναπαραγωγής βασισμένες σε εργαστηριακές συνθήκες (Jo & Jeon, 2021).

Υπάρχει εκτεταμένη έρευνα στον τομέα της αναπαραγωγής ηχοτοπίων αξιοποιώντας τεχνολογίες χωρικού ήχου (Aletta & Xiao, 2018). Παρά τα πλεονεκτήματα του ελέγχου που προσφέρουν αυτές οι τεχνολογίες σε εργαστηριακά περιβάλλοντα, εξακολουθούν να υπάρχουν ερωτήματα σχετικά με πιθανά τεχνουργήματα και αποκλίνουσες γνωστικές εμπειρίες σε σύγκριση με τις πραγματικές συνθήκες (Tarlao κ.ά., 2022). Σε αυτό το πλαίσιο, κάποιες σχετικές μελέτες έχουν δείξει ότι οι ποιοτικές αξιολογήσεις της «συνολικής ευχαρίστησης» των επιτόπιων ηχοπεριπάτων δεν διαφέρουν σημαντικά από εκείνες που συλλέγονται σε εργαστηριακό περιβάλλον (Ozcevik Bilen & Yuksel Can, 2021).

Η αμφιωτική αναπαραγωγή ηχοτοπίων έχει επιδείξει αξιοσημείωτες ποιοτικές και ποσοτικές αξιολογήσεις (Skoda κ.ά., 2019), ιδιαίτερα στον ρεαλισμό, την αντήχηση και την κατευθυντικότητα (Xu & Kang, 2019). Η επαύξηση της αμφιωτικής αναπαραγωγής μέσω της ανίχνευσης του κεφαλιού (head-tracking) ενισχύει περαιτέρω την ακρίβεια αντίληψης, αν και με περιορισμούς που σχετίζονται με μη εξατομικευμένες λειτουργίες μεταφοράς αναφορικά με το μέγεθος του κεφαλιού (Head Related Transfer Functions [HRTF]· Ooi κ.ά., 2017). Γενικά, οι επιτόπιες εμπειρίες γίνονται αντιληπτές ως πιο ευχάριστες, πιθανότατα λόγω συμπληρωματικών οπτικών ενδείξεων, ενώ οι εργαστηριακές φαίνεται να διευκολύνουν στοχευμένες αναλύσεις ηχοτοπίων, ανεξάρτητα από την εμπειρία του αξιολογητή (Cadena κ.ά., 2017). Η αναπαραγωγή ήχου Ambisonics, δίνοντας προτεραιότητα στην εμπύθιση έναντι του εντοπισμού της πηγής (Guastavino κ.ά., 2007), παρέχει ακουστικές εμπειρίες παρόμοιες με τις επιτόπιες συνθήκες (Sudarsono κ.ά., 2016), οπότε μπορεί να υποστηριχτεί ότι οι τεχνικές εμπύθισης ήχου μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την αναπαραγωγή και την αξιολόγηση ηχοτοπίων.

Η Εμβυθιστική Εικονική Πραγματικότητα (Immersive Virtual Reality [Immersive VR]) έχει αναδειχθεί ως πολλά υποσχόμενη, οικολογικά έγκυρη, τεχνολογία αναπαραγωγής, χρησιμοποιώντας με δυναμικό τρόπο γυαλιά ή κάσκες εικονικής πραγματικότητας, ιχνηλάτηση στον χώρο και αναπαραγωγή χωρικού ήχου (Xu κ.ά., 2021). Ωστόσο, οι ερευνητές δεν έχουν καταλήξει αν σε ένα τέτοιο περιβάλλον τα ακουστικά ερεθίσματα είναι λιγότερο (Stevens κ.ά., 2018) ή περισσότερο σημαντικά από τα οπτικά (Malpica κ.ά., 2020), ή, αν ακόμα, αυτά τα δύο συνεισφέρουν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο στη συνολική εμπειρία (Echevarria Sanchez κ.ά., 2017).

Η παρούσα εργασία επεκτείνει την έρευνα σχετικά με τις εκ των υστέρων αξιολογήσεις ηχοτοπίων, προσομοιώνοντας μέσω ακουστικών και μιας εφαρμογής ταξιδιωτικού οδηγού τις επιτόπιες συνθήκες ακρόασης μέσα σε ένα εργαστηριακό περιβάλλον. Αυτό επιτυγχάνεται αναδημιουργώντας το σύγχρονο ηχοτοπίο που οι χρήστες θα βίωναν επιτόπου, χρησιμοποιώντας μια περιφωνική διάταξη ηχείων (σε ακουστικά ελεγχόμενο χώρο) που αναπαράγουν ήχο Ambisonics και αξιολογώντας μέσω χρηστών το ακουστικό περιεχόμενο της εφαρμογής μέσα σε αυτό το περιβάλλον. Στη συνέχεια περιγράφονται λεπτομερώς η πειραματική διάταξη και η μεθοδολογία αξιολόγησης, και παρουσιάζονται τα ευρήματα υπό την οπτική της οικολογικής εγκυρότητας των αξιολογήσεων ηχοτοπίων που διαδραματίζονται σε εργαστήριο.

3. Σχεδιασμός ηχοτοπίων

Το TRACCE (TRavelogue with Augmented Cultural & Contemporary Experience· βλ. <https://tracceproject.eu/en>) είναι ένα συλλογικό ερευνητικό έργο, με στόχο την ανάπτυξη μιας εφαρμογής για κινητές συσκευές, προσαρμοσμένης στην εξερεύνηση πολιτιστικών διαδρομών. Η εφαρμογή προσφέρει στους χρήστες την ευκαιρία να διασχίσουν διαδρομές ιστορικής σημασίας, ενώ έχουν πρόσβαση σε ένα μείγμα παλιών και σύγχρονων πληροφοριών, ενισχύοντας έτσι την εμπειρία τους μέσω της αντιπαράθεσης ιστορικά τεκμηριωμένων και σημερινών δεδομένων. Οι διαδρομές βασίζονται σε οδοιπορικά περιπατητών του 18ου και του 19ου αιώνα σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας.

Ανήκοντας στην κατηγορία των Άτυπων Περιβαλλόντων Μάθησης (Informal Learning Environments [ILEs]), αυτό το έργο υπογραμμίζει την ανάγκη για περιεχόμενο που είναι ενδιαφέρον και κατάλληλο σε ένα ποικίλο κοινό που καλύπτει διάφορες ηλικιακές ομάδες, εκπαιδευτικά υπόβαθρα και αισθητηριακές ικανότητες. Για την αντιμετώπιση αυτής της πρόκλησης, το ακουστικό περιεχόμενο, και ειδικά τα σχεδιασμένα ηχοτοπία για την εφαρμογή, υιοθετούν μια τοπολογία πολλαπλών επιπέδων, όπως περιγράφεται στην Ενότητα 3.2.

3.1. Συλλογή δεδομένων

Για τη δημιουργία ιστορικά ενήμερων ηχοτοπίων είναι απαραίτητη η διεξοδική έρευνα, η οποία περιλαμβάνει την αναδημιουργία ακουστικών περιβαλλόντων που μιμούνται συγκεκριμένα τοπία, όπως αυτά πιστεύεται ότι υπήρχαν στο παρελθόν. Με βάση τη μεθοδολογία του έργου TRACCE, πρωτογενείς πηγές, όπως τα ημερολόγια των περιηγητών, εξετάστηκαν λεπτομερώς για άμεσες και έμμεσες περιγραφές αυτών των ηχοτοπίων. Συμπληρωματικές πληροφορίες συγκεντρώθηκαν από την εικονογραφία της εποχής, από τη χαρτογραφία, από σύγχρονες φωτογραφίες και άλλα ιστορικά αρχεία, για την κατανόηση της μορφολογίας και των ακουστικών χαρακτηριστικών κάθε τοποθεσίας.

Οι ηχητικές συνθέσεις για αυτά τα ηχοτοπία βασίστηκαν σε επιλεγμένα δείγματα ήχων από ελεύθερα διαθέσιμες βιβλιοθήκες καθώς και σε σύγχρονο ηχητικό υλικό που ηχογραφήθηκε επιτόπια. Κάθε ηχοτοπίο σχεδιάστηκε έτσι ώστε να ταιριάζει ακουστικά και να περιγράφει επιλεγμένα αποσπάσματα από τα κείμενα των οδοιπορικών των περιηγητών. Αποσπάσματα κειμένων ενσωματώθηκαν μέσω αφήγησης, όπου ήταν απαραίτητο, για να συμπληρωθεί το ακουστικό περιεχόμενο. Τα ηχοτοπία συμπληρώνονται από αφηρημένα μουσικά στοιχεία που προέρχονται από στοχαστικές ερμηνείες του υπόλοιπου ακουστικού περιεχομένου. Κάθε ιστορικά ενήμερο ηχοτοπίο σχεδιάστηκε ώστε να μην ξεπερνάει σε διάρκεια τα 90 δευτερόλεπτα (Dedousis κ.ά., 2021).

3.2. Τοπολογία ηχοτοπίων

Τα ηχοτοπία, που σχεδιάστηκαν για ακρόαση μέσω ακουστικών, διαθέτουν τέσσερα επίπεδα διαφορετικού ακουστικού περιεχομένου, επιτρέποντας στους χρήστες να αλληλεπιδρούν μαζί τους ανεξάρτητα ή σε όποιον συνδυασμό επιθυμούν. Κάθε επίπεδο παρουσιάζει διαφορετικούς τύπους και επίπεδα πληροφοριών (Dedousis κ.ά., 2021). Το επίπεδο του υποβάθρου (*Background*) περιλαμβάνει ήχους που αναδομούν το κύριο ακουστικό περιεχόμενο του τοπίου (όπως αέρας, θάλασσα κ.λπ.), καθώς και ήχους περιβάλλοντος που χαρακτηρίζουν το ηχητικό περιβάλλον του περιηγητή τη στιγμή της ιστορικής περιήγησης· το συγκεκριμένο επίπεδο είναι στερεοφωνικό. Το επίπεδο της εξιστόρησης (*Storytelling*) είναι αμφιωτικό και περιλαμβάνει ήχους που προκαλούνται από τη διάδραση του περιηγητή με τον περιβάλλοντα χώρο, καθώς και άλλους ήχους που σχετίζονται άμεσα με το κείμενο. Το επίπεδο της αφήγησης (*Narration*) είναι

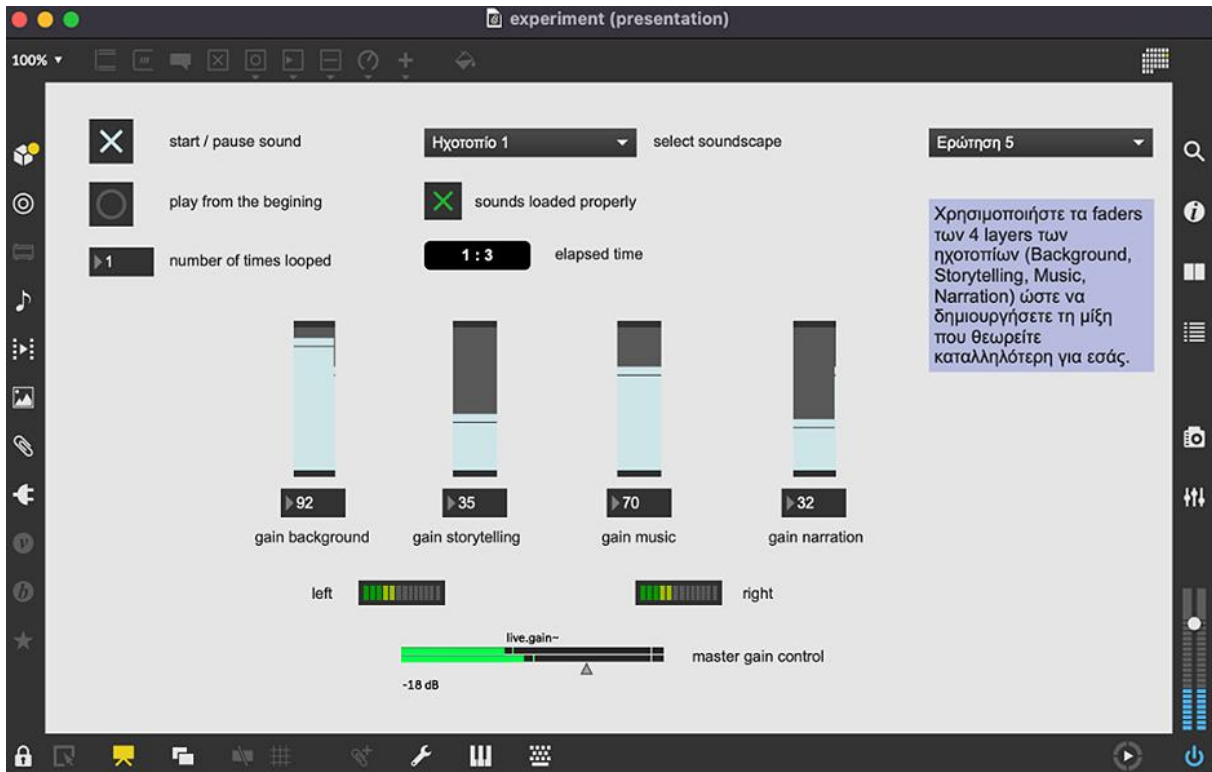
μονοφωνικό, με αποσπάσματα από αφηγήσεις μέσα από το αυθεντικό κείμενο του περιηγητή που σχετίζονται άμεσα με τη δράση της ιστορίας, αλλά είναι δύσκολο ή αδύνατο να επικοινωνηθούν μόνο μέσω της ακουστικής ανακατασκευής του ηχοτοπίου. Τέλος, το επίπεδο της μουσικής (*Music*) περιλαμβάνει συνθέσεις ηλεκτροακουστικής μουσικής που προέρχονται από τη στοχαστική ερμηνεία των υπολοίπων τριών επιπέδων του κάθε ηχοτοπίου, εξασφαλίζοντας έτσι την απρόσκοπτη ενσωμάτωση όλων των ακουστικών επιπέδων· το επίπεδο αυτό είναι επίσης αμφιωτικό.

4. Αξιολόγηση

Στόχος της παρούσας έρευνας ήταν να διερευνήσει τη δυνατότητα σχεδιασμού ενός πειράματος αξιολόγησης *ex-situ* για την αξιολόγηση ηχοτοπίων, το οποίο θα ήταν οικολογικά έγκυρο. Όπως αναφέρθηκε, οι επιτόπιες (*in-situ*) αξιολογήσεις μπορούν να επηρεαστούν τόσο από παρεμβολές του περιβάλλοντος ήχου όσο και από άλλους εξωτερικούς παράγοντες (Tarlaο κ.ά., 2022), ενώ οι εργαστηριακές (*ex-situ*) προσομοιώσεις, εάν σχεδιαστούν σωστά, μπορούν να οδηγήσουν σε αποτελέσματα και συμπεράσματα που είναι μεταβιβάσιμα και σχετικά με την επιτόπια εμπειρία. Έτσι, αναπτύχθηκε ένα πλαίσιο εντός του οποίου οι ακροατές θα βίωναν *ex-situ* το ακουστικό περιεχόμενο της εφαρμογής TRACCE μέσω ακουστικών (όπως θα έκαναν αν χρησιμοποιούσαν την εφαρμογή στον πραγματικό κόσμο), ενώ θα εμβυθίζονταν σε ένα ηχογραφημένο απόσπασμα του αντίστοιχου σύγχρονου ηχοτοπίου μέσω μιας περιφωνικής διαμόρφωσης ηχείων που μιμείται την επιτόπια εμπειρία.

Το πείραμα πραγματοποιήθηκε σε ακουστικά ελεγχόμενο χώρο στις εγκαταστάσεις του Εργαστηρίου Μουσικής Ακουστικής και Τεχνολογίας (LabMAT) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Σε αυτό συμμετείχαν 25 άτομα (N=25), 11 άνδρες και 14 γυναίκες, ηλικίας από 20 έως 45 ετών (μέσος όρος: 23, τυπική απόκλιση: 6,31), όλοι προπτυχιακοί ή μεταπτυχιακοί φοιτητές του Τμήματος. Οκτώ ηχεία KRK ROKIT RPG2-5, ισοκατανεμημένα κυκλικά με ακτίνα 170 εκατοστών, συνδέθηκαν στην κάρτα ήχου Steinberg UR-824 σε φορητό υπολογιστή με Windows 10. Αυτή η διάταξη περιφωνικών ηχείων χρησιμοποιήθηκε για την Ambisonics αναπαραγωγή των σύγχρονων ηχοτοπίων, χρησιμοποιώντας τη σουίτα ήχου SPARTA.

Δύο επιπλέον φορητοί υπολογιστές (ένας ανά συμμετέχοντα), ο καθένας συνδεδεμένος σε μία κάρτα ήχου Steinberg UR-22c, ήταν διαθέσιμοι για την ακρόαση των ιστορικά ενήμερων ηχοτοπίων της εφαρμογής TRACCE για κινητές συσκευές. Δύο ακροατές κάθε φορά βρίσκονταν στο κέντρο της προαναφερθείσας διαμόρφωσης ηχείων, απέναντι και με πλάτη ο ένας στον άλλον, και τους ζητήθηκε να ολοκληρώσουν το πείραμα αξιολόγησης. Οι συμμετέχοντες έλαβαν την οδηγία να φέρουν το δικό τους ζεύγος ακουστικών, το οποίο θα χρησιμοποιούσαν κανονικά εάν επρόκειτο να χρησιμοποιήσουν την εφαρμογή TRACCE *in-situ*. Τα ιστορικά ενήμερα ηχοτοπία αναπαράχθηκαν με ακουστικά μέσω διεπαφής υλοποιημένης σε Max/MSP (Εικόνα), ενώ αποσπάσματα Ambisonics ηχογραφήσεων των αντίστοιχων σύγχρονων ηχοτοπίων του πραγματικού κόσμου αναπαράγονταν στα γύρω ηχεία. Η διεπαφή Max/MSP πρόσφερε στους χρήστες τον έλεγχο του ακουστικού περιεχομένου που αναπαράγόταν από τα ακουστικά τους (η εφαρμογή TRACCE με ιστορικά ηχητικά τοπία) και εργαλεία για την αξιολόγησή του. Κάθε συμμετέχων αξιολόγησε δύο ηχοτοπία, που επιλέχθηκαν τυχαία από μια συλλογή τεσσάρων. Η μέση διάρκεια της διαδικασίας αξιολόγησης ήταν περίπου 30 λεπτά.



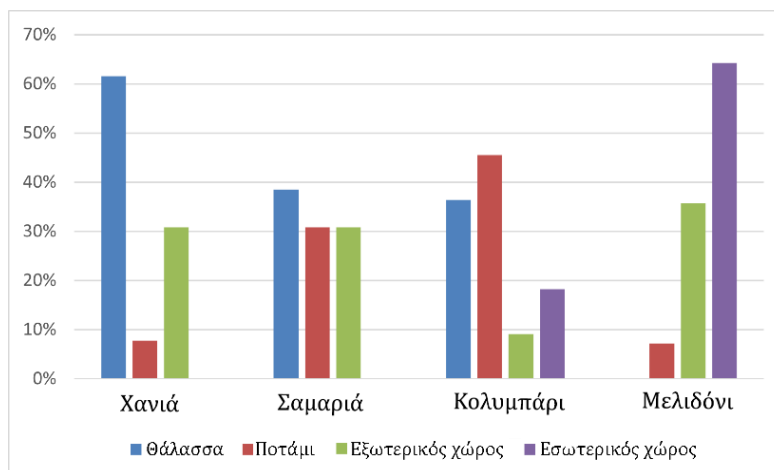
Εικόνα 1: Διεπαφή αξιολόγησης ηχοτοπίων, υλοποιημένη σε Max/MSP

5. Αποτελέσματα

Η πρώτη εργασία αξιολόγησης αφορούσε τη διάκριση του χώρου των ιστορικά ενήμερων ηχοτοπίων (με βάση την εφαρμογή), από τέσσερις πιθανές απαντήσεις:

- *Ηχοτοπίο δίπλα / μέσα στη θάλασσα*
- *Ηχοτοπίο δίπλα / μέσα σε ποτάμι*
- *Ηχοτοπίο σε εξωτερικό χώρο*
- *Ηχοτοπίο σε εσωτερικό χώρο*

Οι συμμετέχοντες μπορούσαν να επιλέξουν μία ή περισσότερες απαντήσεις μέσω της διεπαφής Max/MSP. Όπως φαίνεται στην Εικόνα, οι απαντήσεις των συμμετεχόντων ήταν σχετικές, κατάλληλες και στις περισσότερες περιπτώσεις αναμενόμενες, γεγονός που ενισχύει την υπόθεση περί οικολογικής εγκυρότητας για τη διαδικασία αξιολόγησης.



Εικόνα 2: Κατανομή των απαντήσεων στην ερώτηση «Πού νομίζετε ότι βρίσκεται αυτό το ηχοτοπίο;»

Πιο συγκεκριμένα, το ηχοτοπίο των Χανίων (με βάση την εφαρμογή) αναγνωρίστηκε ως επί το πλείστον σωστά ως ηχοτοπίο δίπλα / μέσα στη θάλασσα, υποδηλώνοντας ότι ο ήχος της θάλασσας ήταν εύκολα αντιληπτός και πιθανόν κυριαρχούσε. Ένα μικρό ποσοστό (~8%) των συμμετεχόντων φαίνεται να μπερδεψε τη θάλασσα με ποτάμι, κάτι που μπορεί να αποτελεί ένδειξη για την ανάγκη βελτίωσης του σχεδιασμού του ήχου, ενώ άλλοι (~31%) είχαν διαλέξει την επιλογή ηχοτοπίο σε εξωτερικό χώρο, η οποία μπορεί να υποδηλώνει ότι, γι' αυτούς, η θάλασσα δεν ήταν ο ήχος που κυριαρχούσε σε αυτό το ηχοτοπίο.

Ο χαρακτηρισμός του ηχοτοπίου του φαραγγιού της Σαμαριάς ήταν αυτός που φαίνεται να μπερδεψε περισσότερο τους συμμετέχοντες. Οι απαντήσεις κατανεμήθηκαν σχεδόν εξίσου μεταξύ των επιλογών ηχοτοπίο δίπλα / μέσα στη θάλασσα (~38%), ηχοτοπίο δίπλα / μέσα σε ποτάμι (~31%) και ηχοτοπίο σε εξωτερικό χώρο (~31%). Το τελευταίο θα ήταν η προφανής επιλογή για τη συγκεκριμένη τοποθεσία. Ωστόσο, ο ήχος του μακρινού ποταμού στο σχεδιασμένο ηχοτοπίο φαίνεται να έχει επικρατήσει και, μερικές φορές, ακόμη και να έχει παρεξηγηθεί ως θάλασσα, γεγονός που οδήγησε στην επιλογή και των άλλων δύο τοποθεσιών.

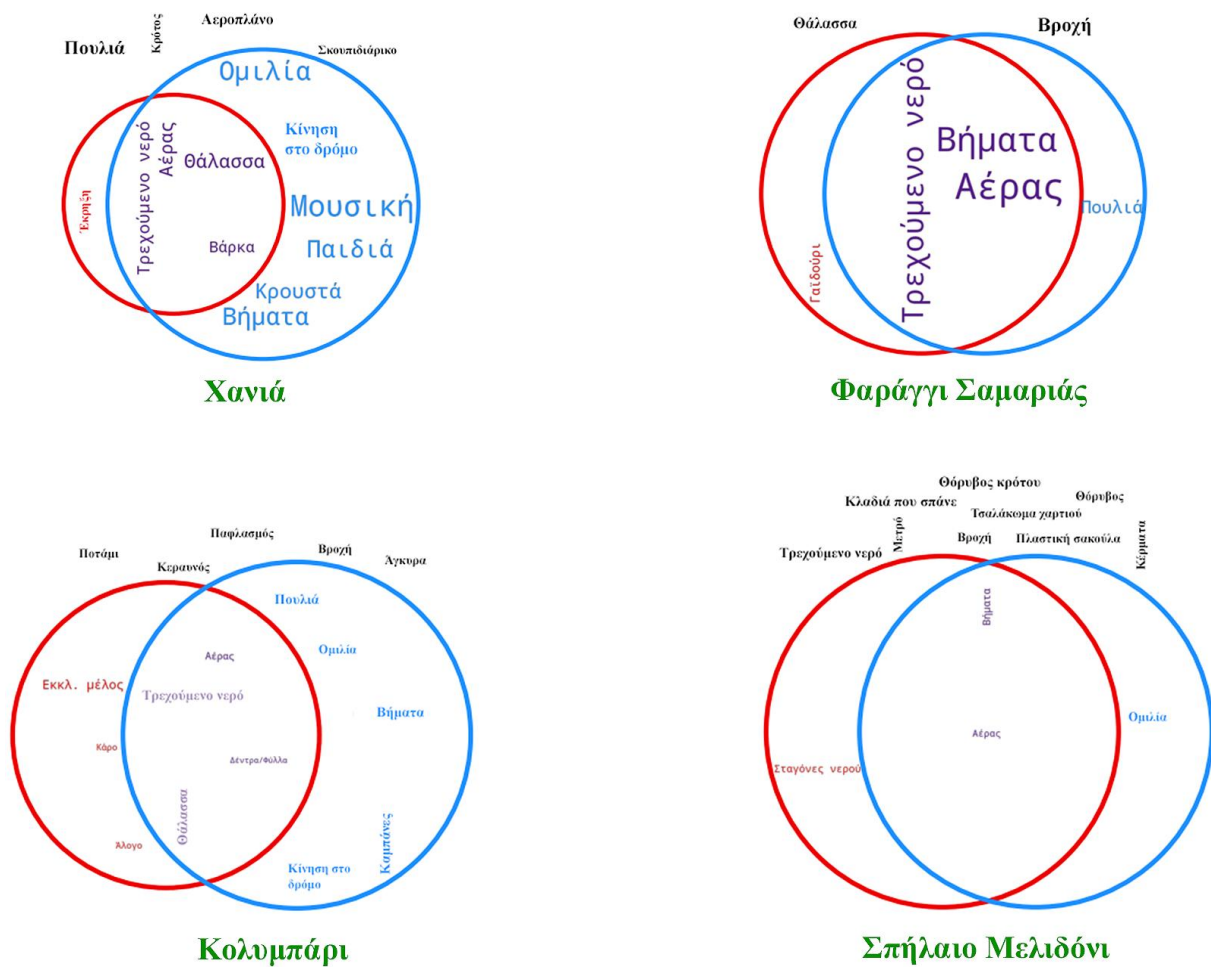
Παρ' όλο που το ηχοτοπίο στο Κολυμπάρι αναμενόταν να είναι το πιο εύκολο να κατηγοριοποιηθεί, όντας ένα μοναστήρι δίπλα στη θάλασσα, ως ηχοτοπίο δίπλα / μέσα στη θάλασσα ή σε εσωτερικό χώρο, ή ακόμα και τα δύο, μόνο ένας από τους συμμετέχοντες επέλεξε παραπάνω από μία απαντήσεις. Οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες (~82%) φαίνεται να αγνόησαν το γεγονός ότι ένα σημαντικό μέρος της δράσης λαμβάνει χώρα μέσα σε μια εκκλησία, όπου μπορούσε κανείς να ακούσει ξεκάθαρα στο σχεδιασμένο ηχοτοπίο τους μοναχούς να ψάλλουν, καθώς οι ήχοι της θάλασσας εξαφανίζονται, και επικεντρώθηκαν σε αυτούς τους ήχους που ακούγονταν στην αρχή του ηχοτοπίου. Ένα σημαντικό ποσοστό αυτών των απαντήσεων (~46%), ωστόσο, αφορούσε την επιλογή ηχοτοπίο δίπλα / μέσα σε ποτάμι, η οποία αποτελεί ισχυρή ένδειξη της ανάγκης για πιθανή βελτίωση της σχεδίασης του ήχου, ώστε η θάλασσα να είναι διακριτή.

Το ηχοτοπίο του Σπηλαίου του Μελιδονίου επίσης αναγνωρίστηκε ως επί το πλείστον σωστά ως ηχοτοπίο σε εσωτερικό χώρο. Οι περιστασιακές σταγόνες νερού από τους σταλακτίτες μέσα σε μια μικρή λιμνούλα μάλλον παρερμηνεύθηκαν ως ποτάμι από κάποιους συμμετέχοντες. Είναι ενδιαφέρον ότι, ενώ υπάρχουν ισχυρές ακουστικές ενδείξεις καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του ηχητικού παραδείγματος που υποδεικνύουν ότι αυτό το ηχοτοπίο λαμβάνει χώρα σε εσωτερικούς χώρους (όπως η απουσία εξωτερικών ήχων που σχετίζονται με τη φύση, η απουσία ανέμου, οι υψηλοί χρόνοι αντήχησης κ.λπ.), περίπου το ένα τρίτο των συμμετεχόντων επέλεξε να εστιάσει την προσοχή του μόνο στην αρχή του ηχοτοπίου, που περιγράφει την είσοδο στο σπήλαιο, και τελικά το ηχοτοπίο σε εξωτερικό χώρο ως τη μόνη του απάντηση.

Συνδυάζοντας τις απαντήσεις στα ηχοτοπία στο Κολυμπάρι και στο Σπήλαιο Μελιδονίου, παρατηρείται ότι οι συμμετέχοντες τείνουν να επιλέγουν και να επικεντρώνονται στα πρώτα ηχητικά ερεθίσματα που υπάρχουν σε καθένα από αυτά· ακόμα δε και όταν υπάρχουν και άλλες πιθανές απαντήσεις για το συγκεκριμένο ηχοτοπίο και την τοποθεσία στην οποία αυτό διαδραματίζεται, τούτες φαίνεται να προσπερνιούνται. Δείχνει λοιπόν να υπάρχει μια προδιάθεση, η οποία πιθανόν να οφείλεται στον σχεδιασμό των ηχοτοπίων αλλά και στη διάρκειά τους ή σε άλλους αντιληπτικούς παράγοντες, θέτοντας το ερευνητικό ερώτημα αν η διάρκεια των ηχοτοπίων ή κάτι άλλο μπορεί να επηρέασε τις απαντήσεις, πέρα ίσως από τον σχεδιασμό τους. Αυτή η συμπεριφορά μένει να διερευνηθεί περαιτέρω.

Στο επόμενο στάδιο της αξιολόγησης, ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να εντοπίσουν τους επικρατέστερους και πιο χαρακτηριστικούς ήχους στα ιστορικά

ενήμερα ηχοτοπία που αναπαράχθηκαν μέσω ακουστικών, ενώ τα αποσπάσματα από τις ηχογραφήσεις των σύγχρονων ηχοτοπιών από τις αντίστοιχες φυσικές τοποθεσίες στη σύγχρονη Κρήτη αναπαράγονταν από τα γύρω ηχεία, τοποθετώντας ουσιαστικά τους συμμετέχοντες σε μια ρεαλιστική αναπαραγωγή μιας κατάστασης επιτόπιας ακρόασης. Η πρόθεση πίσω από αυτό ήταν να παρατηρηθεί εάν υπήρχε σαφής γνωστικός διαχωρισμός μεταξύ των δύο συνυπαρχόντων ηχοτοπιών ή η ακουστική πληροφορία από το ηχοτοπίο που μιμείται τις σύγχρονες συνθήκες ακρόασης στην πραγματικότητα «διέρρεε» στην εμπειρία του ηχοτοπίου στα ακουστικά από την εφαρμογή ταξιδιού. Οι απαντήσεις των χρηστών, ανά αξιολογημένη τοποθεσία, παρουσιάζονται στην Εικόνα ως σύννεφα λέξεων σε διαγράμματα Venn, τα οποία απεικονίζουν τις πηγές ήχου που αναγνωρίστηκαν και ανήκουν είτε στα ιστορικά ενήμερα ηχοτοπία (ακουστικά), είτε στα σύγχρονα ηχοτοπία (ηχεία), είτε στην τομή των δύο αυτών συνόλων· εσφαλμένες λέξεις εμφανίζονται έξω από τους δύο κύκλους. Όπως μπορεί να παρατηρηθεί, οι συμμετέχοντες ήταν γενικά εύστοχοι στον εντοπισμό των χαρακτηριστικών πηγών ήχου των ιστορικά ενήμερων ηχοτοπιών και επιτυχημένοι στην απομόνωση του σύγχρονου ακουστικού περιεχομένου.



Εικόνα 3: Διαγράμματα Venn ανά ηχοτοπίο που απεικονίζουν τη σχέση μεταξύ των συνόλων ηχητικών πηγών που προσδιορίζονται στα ιστορικά ενημερωμένα ηχοτοπία και του σύγχρονου πραγματικού κόσμου. Το κόκκινο χρώμα αναφέρεται στους ήχους που υπάρχουν στα πρώτα, το μπλε στους ήχους που υπάρχουν στα δεύτερα, το μωβ σε αυτούς που υπάρχουν και στα δύο, και το μαύρο (πάνω από τα διαγράμματα Venn) σε αυτούς που αναγνωρίστηκαν εσφαλμένα και δεν υπήρχαν σε κανένα από τα δύο. Το μέγεθος της γραμματοσειράς είναι ανάλογο της συχνότητας των λέξεων

Πιο συγκεκριμένα, για το ηχοτοπίο των Χανίων, περίπου οι μισοί από τους συμμετέχοντες αναγνώρισαν με επιτυχία τους ήχους της θάλασσας, του ανέμου και της βάρκας ως κυρίαρχες πηγές ήχου, αν και κάποιοι παρερμήνευσαν τους πρώτους ως τρεχούμενο νερό. Ωστόσο, ένα μεγάλο ποσοστό σημείωσε ότι άκουσε μουσική, ομιλία, βήματα και παιδιά, τα οποία ήταν πηγές ήχου που ανήκουν στο σύγχρονο ηχοτοπίο (αναπαραγόμενο από τα ηχεία). Μια μικρή μειοψηφία ανέφερε επίσης την παρουσία δυνατών κρουστικών ήχων και θορύβου από την κυκλοφορία, τα οποία ήταν επίσης μέρος του ακουστικού περιεχόμενου του σύγχρονου ηχοτοπίου. Οι εσφαλμένες ηχητικές πηγές, που απεικονίζονται στην επάνω αριστερή πλευρά της Εικόνα με μαύρο χρώμα, παρ' όλο που δεν υπάρχουν πραγματικά σε κανένα από τα δύο ηχοτοπία που παρουσιάζονται, θα ταίριαζαν φυσικά στο πλαίσιο τους: για παράδειγμα, οι ήχοι κρότου, αεροπλάνου και απορριμματοφόρου θα ταίριαζαν πολύ φυσικά στο πλαίσιο του σύγχρονου ηχοτοπίου, ενώ οι ήχοι πουλιών θα μπορούσαν εύκολα να αποτελούν μέρος του ιστορικά ενήμερου ηχοτοπίου, που είναι σχεδιασμένο για την εφαρμογή TRACCE.

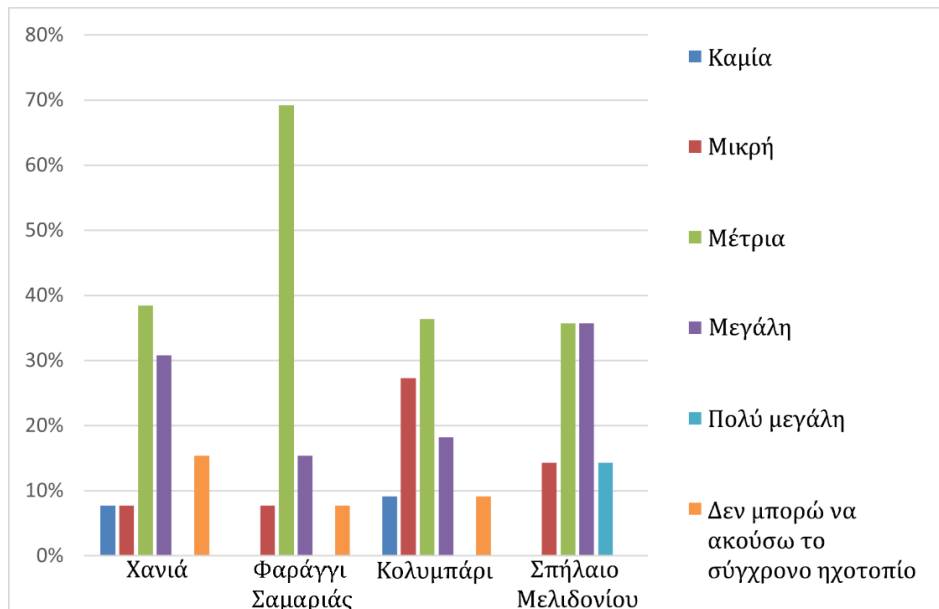
Το ηχοτοπίο του Φαραγγιού της Σαμαριάς (πάνω δεξιά στην Εικόνα) αποτελούταν από λίγες μόνο χαρακτηριστικές πηγές ήχου, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του περιεχομένου του ήταν ήχοι του περιβάλλοντος. Οι πιο συχνά αναγνωρίσιμες πηγές ήταν ο άνεμος και τα βήματα, καθώς και οι κατά καιρούς ήχοι τρεχούμενου νερού από μακριά. Αυτές οι πηγές μπορούν να ακουστούν τόσο στο ιστορικά ενήμερο όσο και στο σύγχρονο ηχοτοπίο. Ο ήχος των πουλιών, που υποδεικνύεται από ένα μικρό ποσοστό των συμμετεχόντων, υπήρχε μόνο στο σύγχρονο ηχοτοπίο, καθώς η πεζοπορία στο ιστορικά ενήμερο ηχοτοπίο γινόταν κατά τη διάρκεια του χειμώνα, όταν τα πουλιά δεν απαντούν συχνά στο φαράγγι. Μια μικρή μειοψηφία των συμμετεχόντων ανέφερε επίσης ότι άκουγε ήχους βροχής και θάλασσας, οι οποίοι στην πραγματικότητα δεν υπήρχαν σε κανένα από τα δύο ηχοτοπία.

Σύμφωνα με τους συμμετέχοντες, οι επικρατέστεροι ήχοι για την τοποθεσία Κολυμπάρι (κάτω αριστερά στην Εικόνα) ήταν ο αέρας, τα δέντρα / φύλλα, η θάλασσα και το τρεχούμενο νερό, τα οποία ήταν σωστά αναγνωρισμένες πηγές ήχου που υπήρχαν τόσο στα ιστορικά ενήμερα όσο και στα σύγχρονα ηχοτοπία. Οι ήχοι αλόγων, κάρου και εκκλησιαστικού μέλους αναγνωρίστηκαν επίσης σωστά από τους περισσότερους από τους συμμετέχοντες ως περιεχόμενο του ιστορικά ενήμερου ηχοτοπίου. Παρ' όλα αυτά, κάποιοι συμμετέχοντες ανέφεραν επίσης ότι άκουσαν πουλιά, βήματα, ομιλία, κίνηση και καμπάνες, τα οποία υπήρχαν μόνο στο σύγχρονο ηχοτοπίο. Για άλλη μια φορά, οι εσφαλμένες ηχητικές πηγές (ποτάμι, κεραυνός, παφλασμός, άγκυρα και βροχή) μπορούσαν πολύ εύκολα να ταυριάζουν βάσει της τοποθεσίας σε οποιοδήποτε από τα δύο ηχοτοπία.

Για το ηχοτοπίο του Σπηλαιού Μελιδονίου, πολλοί συμμετέχοντες σημείωσαν την παρουσία ηχητικών πηγών που στην πραγματικότητα δεν αποτελούσαν μέρος ούτε των ιστορικά ενήμερων ούτε των σύγχρονων ηχοτοπίων. Οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες αναγνώρισαν σωστά τα βήματα και τον αέρα, που ήταν παρόντα και στα δύο ηχοτοπία, μαζί με τις σταγόνες νερού, που εμφανίζονταν μόνο στο ιστορικά ενήμερο ηχοτοπίο. Μερικοί συμμετέχοντες σημείωσαν επίσης την παρουσία ομιλίας, η οποία στην πραγματικότητα ήταν μέρος μόνο του σύγχρονου ηχοτοπίου. Από τις πολλές εσφαλμένες πηγές ήχου, οι οποίες φαίνονται στο κάτω δεξιά μέρος της Εικόνα, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά σε μετρό, η οποία πιθανώς έγινε λόγω της σαφώς υψηλής αντήχησης που επικρατούσε ως ακουστική συνθήκη μέσα σε αυτόν τον εσωτερικό χώρο.

Τέλος, ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να αξιολογήσουν την ακουστική συσχέτιση μεταξύ των ιστορικά ενήμερων και των σύγχρονων ηχοτοπίων. Πριν ολοκληρώσουν

αυτήν την αξιολόγηση, τους ζητήθηκε να δημιουργήσουν την προτιμώμενη μίξη των τεσσάρων επιπέδων στο ιστορικά ενήμερο ηχοτοπίο, την οποία στη συνέχεια δεν επιτρεπόταν να αλλάξουν. Δεδομένου ότι όλοι είχαν χρησιμοποιήσει το ζεύγος των ακουστικών που προτιμούσαν, με το καθένα από αυτά να προσφέρει διαφορετικό βαθμό απομόνωσης από τον περιβάλλοντα χώρο, οι συμμετέχοντες είχαν την επιλογή να δηλώσουν ότι δεν μπορούσαν να ακούσουν το περιεχόμενο του σύγχρονου ηχοτοπίου. Οι απαντήσεις που συλλέχθηκαν παρουσιάζονται στην Εικόνα.



Εικόνα 4: Συσχέτιση μεταξύ του ακουστικού περιεχομένου των ιστορικά ενήμερων και των σύγχρονων ηχοτοπίων

Ως *μέτρια* ή *μεγάλη* χαρακτηρίστηκε η συσχέτιση μεταξύ των δύο ηχοτοπίων των Χανίων καθώς και μεταξύ αυτών του φαράγγι της Σαμαριάς. Στην περίπτωση των Χανίων, το ιστορικά ενήμερο και το σύγχρονο ηχοτοπίο διέφεραν πολύ, λόγω των τεράστιων διαφορών μεταξύ του ιστορικού και του σύγχρονου ακουστικού περιεχομένου της συγκεκριμένης τοποθεσίας. Ως αποτέλεσμα, μια *μέτρια* (38%) ή *μεγάλη* συσχέτιση ήταν μάλλον δικαιολογημένη και αναμενόμενη. Ενώ θα ήταν φυσικό η συσχέτιση μεταξύ του ιστορικά ενήμερου και του πραγματικού ηχοτοπίου στο φαράγγι της Σαμαριάς να είναι πολύ υψηλή, λόγω των ελάχιστων αλλαγών στο τοπίο κατά τη διάρκεια των δεκαετιών, η διαφορά στις εποχές (το πρώτο ηχοτοπίο σχεδιάστηκε να αναπαραστήσει μια χειμερινή μέρα, ενώ το σύγχρονο καταγράφηκε στα τέλη του καλοκαιριού) μεταξύ των δύο φαίνεται να επηρέασε σοβαρά αυτή τη σύνδεση, οδηγώντας το 69% των συμμετεχόντων να αξιολογήσουν ως *μέτρια* τη συσχέτιση.

Για την τοποθεσία Κολυμπάρι, η συσχέτιση μεταξύ των δύο ηχοτοπίων χαρακτηρίστηκε ως επί το πλείστον είτε *μέτρια* (37%) είτε *μικρή* (28%). Αυτό δεν προκαλεί έκπληξη, καθώς τα δύο ηχοτοπία έχουν πολύ λίγα κοινά ως ακουστικό περιεχόμενο (βλ. Εικόνα). Αυτό μπορεί να αποδοθεί στο γεγονός ότι στις μέρες μας δίπλα στο μοναστήρι υπάρχει δρόμος υψηλής κυκλοφορίας, ο οποίος δεν υπήρχε στο ιστορικό τοπίο.

Τέλος, τα ηχοτοπία του Σπηλαίου του Μελιδονίου φαίνεται να οδηγούν σε *μέτρια* (36%) και *μεγάλη* (36%) συσχέτιση λόγω του γεγονότος ότι το ηχοτοπίο του σπηλαίου παρέμεινε ως επί το πλείστον αμετάβλητο κατά τη διάρκεια των δεκαετιών.

6. Συμπεράσματα και μελλοντική έρευνα

Η παρούσα έρευνα έχει ως στόχο να συμβάλει στη συνεχή διερεύνηση της οικολογικής εγκυρότητας των αξιολογήσεων που διεξάγονται σε ελεγχόμενα περιβάλλοντα, όπως τα εργαστήρια. Μέσω μιας υποκειμενικής αξιολόγησης, η μελέτη έδειξε ότι η αλληλεπίδραση μεταξύ εικονικών ανακατασκευών του ακουστικού περιεχομένου του πραγματικού κόσμου που προσομοιώνουν μια επιτόπια ακουστική εμπειρία και του ακουστικού περιεχομένου της εφαρμογής για κινητά TRACCE με ιστορικά ενήμερα ηχοτοπία ήταν παρόμοια με όσα αναφέρονται σε παραπλήσιες έρευνες στην υπάρχουσα βιβλιογραφία. Οι ελεγχόμενες ex-situ ακροάσεις ηχοτοπιών αναδείχθηκαν σε έγκυρη μέθοδο για την ακρόαση και την αλληλεπίδραση όσον αφορά το ακουστικό περιεχόμενο: οι συμμετέχοντες διέκριναν με επιτυχία και συχνά διαχώριζαν το ακουστικό περιεχόμενο του οδοιπορικού οδηγού από τον εικονικό χώρο όπου τοποθετήθηκαν, ενώ συσχέτισαν και τα δύο με διακριτό τρόπο.

Συγκεκριμένα, οι συμμετέχοντες διέκριναν το ακουστικό περιεχόμενο μεταξύ ιστορικά ενήμερου και σύγχρονου ηχοτοπίου, τα οποία αναπαράγονταν ταυτόχρονα μέσω ακουστικών και ηχείων, αντίστοιχα, με τις αναμενόμενες περιστασιακές επικαλύψεις μεταξύ των δύο, οι οποίες αναμένονταν λόγω της υψηλής συσχέτισης μεταξύ των δύο ηχοτοπιών, που οδηγούσε στην απρόσκοπτη συγχώνευσή τους. Οι γενικά άνω του μέσου όρου συσχετίσεις μεταξύ των ιστορικά ενήμερων και των σύγχρονων ηχοτοπιών υποδηλώνουν μια αρμονική αντιστοιχία μεταξύ του σχεδιασμένου ηχοτοπίου (αν και αυτό προέρχεται από οδοιπορικά του 18ου και του 19ου αιώνα) και των αντίστοιχων σύγχρονων.

Ενώ η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί να αποτελέσει ένα βήμα προς μια ex-situ οικολογικά έγκυρη μεθοδολογία αξιολόγησης ηχοτοπιών, απαιτείται περαιτέρω έρευνα με μεγαλύτερα δείγματα συμμετεχόντων και πιθανώς μια διαμόρφωση ηχείων 3D (Guastavino κ.ά., 2007). Επιπλέον, μια συγκριτική ανάλυση των επιτόπιων αντιδράσεων, των αντιλήψεων και των προσδοκιών των χρηστών θα παρείχε πολύτιμες πληροφορίες προς αυτή την κατεύθυνση.

Βιβλιογραφία

- Aletta, Francesco & Jieling Xiao (2018): "What are the Current Priorities and Challenges for (Urban) Soundscape Research?", *Challenges* 9/1, <https://doi.org/10.3390/challe9010016>.
- Boren, Braxton, Michael Musick, Jennifer Grossman & Agnieszka Roginska (2014): "I Hear NY4D: Hybrid Acoustic and Augmented Auditory Display for Urban Soundscapes", στο: *20th International Conference on Auditory Display (ICAD-2014)*, New York, 22-25 June 2014.
- Brunswik, Egon (2001): *The Essential Brunswik: Beginnings, Explications, Applications*, επιμ. Kenneth R. Hammond & Thomas R. Stewart, Oxford University Press, Oxford.
- Butler, Toby (2006): "A walk of art: The potential of the sound walk as practice in cultural geography", *Social & Cultural Geography* 7/6, σ. 889-908.
- Cadena, Luis Fernando Hermida, Antonio Carlos Lobo Soares, Ignacio Pavón & J. Luis Bento Coelho (2017): "Assessing soundscape: Comparison between in situ and laboratory methodologies", *Noise Mapping* 4/1, σ. 57-66.
- Chen, Zhu, Johannes Hermes, Jiang Liu & Christina von Haaren (2022): "How to integrate the soundscape resource into landscape planning? A perspective from ecosystem services", *Ecological Indicators* 141/3, <https://doi.org/10.1016/j.ecolind.2022.109156>.

- Dedousis, Giorgos, Konstantinos Katsantonis, Anastasia Georgaki & Areti Andreopoulou (2021): "Designing historically informed soundscapes for the augmentation of modern travel-guides: Challenges and compromises", στο: *Proceedings of the 26th International Conference on Auditory Display (ICAD-2021)*, <http://hdl.handle.net/1853/66340>.
- Echevarria Sanchez, Gemma M., Timothy van Renterghem, Kang Sun, Bert de Coensel & Dick Botteldooren (2017): "Using Virtual Reality for assessing the role of noise in the audio-visual design of an urban public space", *Landscape and Urban Planning* 167/3, σ. 98-107.
- Farina, Almo (2014): *Soundscape Ecology: Principles, Patterns, Methods and Applications*, Springer, Dordrecht.
- Guastavino, Catherine, Véronique Larcher, Guillaume Catusseau & Patrick Boussard (2007): "Spatial Audio Quality Evaluation: Comparing Transaural, Ambisonics and Stereo", στο: *Proceedings of the 13th International Conference on Auditory Display (ICAD-2007)*, Montréal, 26-29 June 2007.
- International Organization for Standardization [ISO] (2014): *Acoustics – Soundscape, Part 1: Definition and conceptual framework (ISO 12913-1:2014)*, <https://www.iso.org/standard/52161.html>.
- International Organization for Standardization [ISO] (2018): *Acoustics – Soundscape, Part 2: Data collection and reporting requirements (ISO/TS 12913-2:2018)*, <https://www.iso.org/standard/75267.html>.
- International Organization for Standardization [ISO] (2019): *Acoustics – Soundscape, Part 3: Data analysis (ISO/TS 12913-3:2019)*, <https://www.iso.org/standard/69864.html>.
- Jiang, Bin, Wenyan Xu, Wenqi Ji, Gunwoo Kim, Mathew Pryor & William C. Sullivan (2021): "Impacts of nature and built acoustic-visual environments on human's multidimensional mood states: A cross-continent experiment", *Journal of Environmental Psychology* 77, <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2021.101659>.
- Jo, Hyun In & Jin Yong Jeon (2021): "Compatibility of quantitative and qualitative data-collection protocols for urban soundscape evaluation", *Sustainable Cities and Society* 74, <https://doi.org/10.1016/j.scs.2021.103259>.
- Karnapi, Furi Andi, Bhan Lam, Trevor Wong, Kenneth Ooi, Zhen-Ting Ong, Woon-Seng Gan, Jooyoung Hong & Samuel Yeong (2021): "Development of a feedback interface for in-situ soundscape evaluation", στο: *INTER-NOISE and NOISE-CON Congress and Conference Proceedings (InterNoise21)*, Institute of Noise Control Engineering, Wakefield (MA), σ. 2253-2258.
- Li, Heng & Siu-Kit Lau (2020): "A review of audio-visual interaction on soundscape assessment in urban built environments", *Applied Acoustics* 166, <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2020.107372>.
- Malpica, Sandra, Ana Serrano, M. Allue, M. G. Bedia & B. Masia (2020): "Crossmodal perception in virtual reality", *Multimedia Tools and Applications* 79/5, σ. 3311-3331.
- Ooi, Kenneth, Joo-Young Hong, Bhan Lam, Zhen Ting Ong & Woon-Seng Gan (2017): "Validation of binaural recordings with head tracking for use in soundscape evaluation", στο: *INTER-NOISE and NOISE-CON Congress and Conference Proceedings (InterNoise17)*, Institute of Noise Control Engineering, Wakefield (MA), σ. 4651-4659.
- Ozcevik Bilen, Asli & Zerhan Yuksel Can (2021): "An applied soundscape approach for acoustic evaluation – compatibility with ISO 12913", *Applied Acoustics* 180, <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2021.108112>.

- Schafer, R. Murray (1969): *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, BMI Canada, Don Mills (Ont).
- Skoda, Sabrina, Jörg Becker-Schweitzer & Jan Frederik Kiene (2019): "Evaluation of urban sound environments in-situ and in laboratory", στο: *26th International Congress on Sound and Vibration 2019 (ICSV26)*, Curran Associates, Red Hook (NY), σ. 1369-1371.
- Stevens, Francis, Damian T Murphy & Stephen L. Smith (2018): "Soundscape auralisation and visualisation: A cross-modal approach to soundscape evaluation", στο: *Proceedings of the 21st International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-18)*, Aveiro, 4-8 September 2018.
- Sudarsono, Anugrah Sabdono, Yiu W. Lam & William J. Davies (2016): "The effect of sound level on perception of reproduced soundscapes", *Applied Acoustics* 110, σ. 53-60.
- Tarlao, Cynthia, Daniel Steele & Catherine Guastavino (2022): "Assessing the ecological validity of soundscape reproduction in different laboratory settings", *PLOS ONE* 17/6, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0270401>.
- VanDerveer, Nancy Jean (1979): *Ecological Acoustics: Human Perception of Environmental Sounds*, διδακτορική διατριβή, Cornell University.
- Xu, Chunyang & Jian Kang (2019): "Soundscape evaluation: Binaural or monaural?", *The Journal of the Acoustical Society of America* 145/5, σ. 3208-3217.
- Xu, Chunyang, Tin Oberman, Francesco Aletta, Huan Tong & Jian Kang (2021): "Ecological Validity of Immersive Virtual Reality (IVR) Techniques for the Perception of Urban Sound Environments", *Acoustics* 3/1, σ. 11-24.

Jazz Mapping: Ένα προηγμένο πλαίσιο ανάλυσης και ταξινόμησης του τζαζ αυτοσχεδιασμού

Δημήτριος Βασιλάκης

1. Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζουμε μια εφαρμογή του Jazz Mapping,¹ μιας καινοτόμου και συστηματικής προσέγγισης για την εξερεύνηση και τη χαρτογράφηση του αυτοσχεδιασμού της τζαζ μέσω της κατηγοριοποίησης και της ιεραρχικής κατάτμησης των στοιχείων των τζαζ αυτοσχεδιασμών με βάση τη σημασία τους. Παρουσιάζουμε επίσης ένα ολοκληρωμένο πλαίσιο και το σχετικό API (Application Programming Interface) που έχει σχεδιαστεί για να εμπλουτίσει την κατανόηση του αυτοσχεδιασμού της τζαζ.

Η εφαρμογή της συντακτικής και συμβολικής ανάλυσης σύμφωνα με τη μέθοδο του Jazz Mapping οδήγησε στη δημιουργία μιας καινοτόμου βάσης δεδομένων για τη τζαζ. Η δημιουργία αυτής της βάσης δεδομένων εξυπηρετεί τρεις συγκεκριμένους σκοπούς: πρώτον, να βοηθήσει στην παιδαγωγική, συγκεντρώνοντας έναν μεγάλο αριθμό φράσεων, μανιερισμών και μουσικών ιδεών των μεγάλων οργανοπαικτών της τζαζ, που θα χρησιμεύσουν ως παραδείγματα ύφους και γλώσσας για να βοηθήσουν τους αυτοσχεδιαστές της τζαζ στην εξέλιξή τους· δεύτερον, επιδιώκει να ενθαρρύνει την εξερεύνηση και τον πειραματισμό με τη χρήση τεχνητής νοημοσύνης και γενετικών αλγορίθμων για τον τζαζ αυτοσχεδιασμό· και τρίτον, αποσκοπεί στην ανάδειξη των συνδέσεων του αυτοσχεδιασμού της τζαζ και παρόμοιων μηχανισμών που χρησιμοποιούνται στην παραγωγή φυσικής γλώσσας.

Η ανάπτυξη της βάσης δεδομένων, με την ενσωμάτωση σχολιασμών καθώς και δομικών, σημασιολογικών και συντακτικών αναλύσεων, έχει ως στόχο να αποκαλυφθεί ο αφηγηματικός χαρακτήρας της τζαζ² από τη σκοπιά του τζαζίστα αυτοσχεδιαστή. Επιπλέον, ένα άλλο κίνητρο είναι η προσπάθεια κατανόησης των μηχανισμών δημιουργίας γλώσσας, νοήματος, μορφής και συναισθήματος σε πραγματικό χρόνο, που πετυχαίνει η τζαζ, χρησιμοποιώντας ένα σύνολο κανόνων, ένα λεξιλόγιο και μια βιβλιοθήκη. Η προσέγγιση αυτή αντικατοπτρίζει τις δημιουργικές δυνάμεις που συναντώνται σε άλλους τομείς της ανθρώπινης καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως η “stand-up” παράσταση ενός ηθοποιού, ο αυτοσχεδιασμός ενός χορευτή ή η αφήγηση ενός ρήτορα.³

Αξίζει να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος Jazzomat,⁴ η βάση δεδομένων Weimar Jazz Database (WJD) και το Dig That Lick (DTL) είναι από τις πιο σχετικές και σημαντικές συναφείς εργασίες. Η βάση δεδομένων WJD αποτελείται από 500 μονοφωνικά σόλο για πνευστά από τις εποχές του bebop και του hard bop, ενώ

¹ Dimitrios Vassilakis, Anastasia Georgaki & Christina Anagnostopoulou, “Jazz Mapping: an analytical and computational approach to jazz improvisation”, στο: *16th Sound & Music Computing Conference (SMC 2019)*, Malaga University, 2019.

² Sven Bjerstedt, *Story Telling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*, Faculty of Fine and Performing Arts – Lund University (Studies in Music and Music Education, vol. 17), Lund 2014.

³ Gregory Clark, *Civic Jazz: American Music and Kenneth Burke on the Art of Getting Along*, University of Chicago Press, Chicago 2019.

⁴ Martin Pfeleiderer, Klaus Frieler, Jakob Abeßer, Wolf-Georg Zaddach & Benjamin Burkhardt (επιμ.), *Inside the Jazzomat. New Perspectives for Jazz Research*, Schott Campus, Mainz 2017.

στο DTL μπορεί κανείς να περιηγηθεί σε licks (σύντομης διάρκειας αναγνωρίσιμα μοτίβα) με συγκεκριμένα αιτήματα. Η Midlevel analysis of monophonic jazz solos (MLA)⁵ έχει παρόμοια προσέγγιση αλλά με διαφορετικά συστατικά στοιχεία, ενώ το Weimar Bebop Alphabet (WBA)⁶ είναι μια τυπολογία που επικεντρώνεται στην περιγραφή και χρήση μικρών μελωδικών δομών. Άλλα πρόσφατα σύνολα δεδομένων περιλαμβάνουν το The Jazz Ontology,⁷ το οποίο αναφέρεται σε σύνολα δεδομένων που είναι δημόσια διαθέσιμα, μέσω μιας διαδικτυακής εφαρμογής που αναμένεται να χρησιμοποιηθεί από τους ερευνητές για τη συστηματική μελέτη της τζαζ, συμπεριλαμβανομένων μεταδεδομένων από την Εγκυκλοπαίδεια της Τζαζ⁸ και την Δισκογραφία της Τζαζ.⁹

Η υπόλοιπη εργασία οργανώνεται ως εξής: η ενότητα 2 παρέχει μια σε βάθος διερεύνηση του συνόλου δεδομένων της τζαζ και της διαδικασίας σχολιασμού του, η ενότητα 3 διερευνά τη βάση δεδομένων και το API που χρησιμοποιείται για την υποβολή ερωτημάτων, ενώ η ενότητα 4 ολοκληρώνει την εργασία μας και προτείνει ορισμένες μελλοντικές εφαρμογές.

2. Βάση δεδομένων

Η μέθοδος ανάλυσης της χαρτογράφησης της τζαζ αποτελείται από τα ακόλουθα επίπεδα: τζαζ χαρτογραφήσεις και θεματικές αναλύσεις με τον καθορισμό των βασικών αυτοσχεδιαστικών δομικών στοιχείων ως segments, licks και phrases, και σχολιασμό του συντακτικού, της σχέσης μεταξύ των δομικών στοιχείων και της μορφής.

2.1. Συστατικά

Η μέθοδος του Jazz Mapping ορίζει τρεις τύπους συστατικών, οι οποίοι παρατίθενται εδώ ανάλογα με την διάρκεια ή/και την πολυπλοκότητά τους:

1. *Segment*: Ένα πολύ σύντομο μοτίβο, συνήθως έως ένα μέτρο· π.χ. το θεματικό μοτίβο στο “A Love Supreme” του John Coltrane. Οπτικό ανάλογο: ένα κομμάτι Lego.
2. *Lick*: ένα αξιοσημείωτο θέμα, συνήθως μεταξύ δύο και τεσσάρων μέτρων· π.χ. το άνοιγμα στο σόλο του Charlie Parker στο “Now’s The Time”. Οπτικό ανάλογο: μία πόρτα ή ένα παράθυρο.
3. *Phrase*: μια μεγαλύτερη ακολουθία νοτών, άνω των τεσσάρων μέτρων, που μπορεί να περιέχει ή να μην περιέχει segments ή licks. Οπτικό ανάλογο: ένα δωμάτιο.

Ανάλογα με τη λειτουργία του, ένα συστατικό αποκτά έναν από τους ακόλουθους χαρακτηρισμούς:

- απάντηση σε προηγούμενο στοιχείο του ίδιου κομματιού (call and response),
- αναφορά σε προηγούμενο στοιχείο του ίδιου κομματιού (reference),
- μια ανεξάρτητη νέα ιδέα.

Χρησιμοποιούμε το σύμβολο S για το segment, το L για το lick, το P για το phrase, καθώς και το r για την αναφορά και το a για την απάντηση, ενώ η θέση τους στο κομμάτι υποδεικνύεται μέσα σε αγκύλες.

⁵ Klaus Frieler, Martin Pfeiderer, Jakob Abeßer & Wolf-Georg Zaddach, “Midlevel analysis of monophonic jazz solos. A new approach to the study of improvisation”, *Musicae Scientiae* 20/2, 2016, σ. 143-162.

⁶ Klaus Frieler, “Constructing jazz lines: Taxonomy, vocabulary, grammar”, στο: Martin Pfeiderer & Wolf-Georg Zaddach (επιμ.), *Jazzforschung heute: Themen, Methoden, Perspektiven*, Edition Emwas, Berlin 2019, σ. 103-132.

⁷ Polina Proutskova, Daniel Wolff, György Fazekas, Klaus Frieler, Frank Höger, Olga Velichkina, Gabriel Solis, Tillman Weyde, Martin Pfeiderer, Hélène Camille Crayencour, Geoffroy Peeters & Simon Dixon, “The Jazz Ontology: A semantic model and large-scale RDF repositories for jazz”, *Journal of Web Semantics* 74, 2022, <https://dblp.org/db/journals/ws/ws74.html>.

⁸ Βλ. <https://osf.io/8su3a>.

⁹ Βλ. <https://www.lordisco.com>.

2.2. Σύνταξη σχολίων

Έχουμε αναπτύξει σχολιασμούς για να περιγράψουμε τα συστατικά και τις θέσεις τους.

Τοποθεσία

Η θέση καθορίζεται από τον αριθμό του μέτρου και τον αριθμό του beat εντός του μέτρου. Για παράδειγμα, η θέση “1.3” υποδεικνύει το τρίτο beat του πρώτου μέτρου. Η διάρκεια ενός στοιχείου “1.1-2.4” σημαίνει ότι το στοιχείο ξεκινάει στο beat 1 του μέτρου 1 και τελειώνει στο beat 4 του μέτρου 2.

Συστατικά και προσδιορισμοί

Segment = S (Index, Reference, Answer)

Lick = L (Index, Reference, Answer)

Φράση = P (Index, Reference, Answer)

Index: αριθμητική σειρά εμφάνισης

Reference: τα 1, 2, 3 κ.ο.κ. υποδηλώνουν την πρώτη / δεύτερη / τρίτη κ.ο.κ. αναφορά, ενώ το 0 υποδηλώνει ότι δεν υπάρχει αναφορά.

Answer: τα 1, 2, 3 κ.ο.κ. δηλώνουν την πρώτη / δεύτερη / τρίτη κ.ο.κ. απάντηση, ενώ το 0 δηλώνει ότι δεν υπάρχει απάντηση.

Εάν τόσο η αναφορά όσο και η απάντηση είναι 0, το στοιχείο χαρακτηρίζεται ως νέα ιδέα.

Πρόσθετοι ορισμοί

Manierism (*): Ένα δομικό στοιχείο που ακούγεται σαν μια χαρακτηριστική έκφραση του Sonny Rollins, του Charlie Parker κ.λπ.

Quote (**): Ένα segment, lick ή phrase που ενσωματώνει άμεσα ή έμμεσα ένα γνωστό και αναγνωρίσιμο θέμα από ένα άλλο μουσικό κομμάτι.

2.3. Περιεχόμενο του συνόλου δεδομένων

Η βάση δεδομένων Jazz Mapping, η οποία προέκυψε από την εφαρμογή της αρχικής εργασίας, περιέχει σχολιασμένα μονοφωνικά σόλο, κυρίως παιγμένα σε πνευστά και κιθάρα, με γραμμικό στυλ, από τις εποχές του bebop και του hard bop. Κατά τη διάρκεια αυτών των περιόδων, η γλώσσα της σύγχρονης τζαζ γνώρισε σημαντική ανάπτυξη.

Το σύνολο δεδομένων περιλαμβάνει επί του παρόντος 51 πλήρως σχολιασμένα σόλο τζαζ από διάφορους καλλιτέχνες. Στους αξιοσημείωτους μουσικούς που εμφανίζονται περιλαμβάνονται οι Charlie Parker, John Coltrane, Sonny Rollins, Miles Davis, Cannonball Adderley, Dexter Gordon, Sonny Stitt, Clifford Brown, Freddy Hubbard, Hank Mobley, Oliver Nelson, Joe Pass, Tad Farlow, Grant Green και Pat Martino. Για κάθε σόλο υπάρχει ένα αντίστοιχο σχολιασμένο αρχείο MuseScore.¹⁰

Σκοπεύουμε να επεκτείνουμε αυτό το σύνολο δεδομένων ώστε να συμπεριλάβουμε έναν μεγάλο αριθμό αυτοσχεδιασμών από εκείνη την εποχή και οι αναλύσεις χαρτογράφησης της τζαζ θα επιτρέψουν σε μουσικούς και ερευνητές να κατανοήσουν το ύφος, τη γλώσσα και τους τρόπους των μεγάλων οργανοπαικτών της τζαζ. Επιπλέον, αυτή η μεθοδολογία παρέχει ένα πλαίσιο για την ανάλυση του αυτοσχεδιασμού με σημασιολογικό σχολιασμό της θεματικής ανάπτυξης, του φαινομένου της ερώτησης / απάντησης και των πολλαπλών αναφορών σε υλικό που είχε εκφραστεί προηγουμένως, ώστε να αποκαλυφθεί η αφηγηματική φύση του αυτοσχεδιασμού της τζαζ.

¹⁰ Βλ. <https://musescore.org/en>.

3. Πλαίσιο

Το ανωτέρω πλαίσιο αποτελεί μια καινοτόμο προσέγγιση για την ανάλυση και την κατανόηση του τζαζ αυτοσχεδιασμού. Η υλοποίησή μας έχει σχεδιαστεί γύρω από ένα API που εξυπηρετείται από μια σχεσιακή βάση δεδομένων PostgreSQL.¹¹

3.1. Σχήμα βάσης δεδομένων

Το σχήμα της βάσης δεδομένων που υλοποιήθηκε αντικατοπτρίζει τα στοιχεία της χαρτογράφησης και τη σημασιολογία τους, όπως αυτά περιγράφονται στην ενότητα 2. Το σχήμα της βάσης δεδομένων PostgreSQL αποτελείται από δύο πίνακες αποθήκευσης δεδομένων, διευκολύνοντας την ανάλυση και την εξερεύνηση των τζαζ αυτοσχεδιασμών. Ο πρωτεύων πίνακας περιλαμβάνει στοιχεία μεταδεδομένων, όπως ο τίτλος, ο καλλιτέχνης, το άλμπουμ, το έτος κυκλοφορίας, η δισκογραφική εταιρεία, το όργανο και το αρχείο midi κάθε τζαζ σόλο. Αυτός ο πίνακας χρησιμεύει ως η θεμελιώδης δομή για την οργάνωση και την ευρετηρίαση των τζαζ σόλο, επιτρέποντας αποτελεσματικές αναζητήσεις και κατηγοριοποιήσεις με βάση κριτήρια όπως ο καλλιτέχνης, το άλμπουμ ή το έτος κυκλοφορίας.

Ο δεύτερος πίνακας περιέχει τις παρατηρήσεις και είναι σχεδιασμένος για να φιλοξενεί σημειώσεις για κάθε συστατικό στοιχείο των τζαζ σόλο, όπως segments, licks και phrases. Αυτές οι σημειώσεις συνδέονται με συγκεκριμένα σόλο τζαζ στον πρωτεύοντα πίνακα μέσω μιας σχέσης “ξένου κλειδιού”, εξασφαλίζοντας άμεση συσχέτιση μεταξύ του συστατικού και του σόλο στο οποίο ανήκει. Για παράδειγμα, η Εικόνα 1 απεικονίζει τον σχολιασμό για το σόλο του ID 1 και ένα μέρος του σχολιασμού για το σόλο του ID 2: τα ονόματα των στηλών start_measure και start_beat υποδεικνύουν την αρχή, ενώ τα end_measure και end_beat το τέλος κάθε σημασιολογικού στοιχείου. Η Εικόνα 1 δείχνει επίσης αν ένα στοιχείο αντιπροσωπεύει μια νέα ιδέα, χρησιμεύει ως αναφορά, ανταποκρίνεται σε ένα άλλο σημασιολογικό στοιχείο εντός του σόλο ή αντιπροσωπεύει έναν μανιερισμό του καλλιτέχνη ή ένα απόσπασμα από άλλο σόλο. Η βάση δεδομένων αποθηκεύει και οργανώνει αποτελεσματικά τα δεδομένα των σόλο τζαζ, με βάση τη διαδικασία σχολιασμού, επιτρέποντας στο Flask API μας να ανταποκρίνεται άμεσα και με ακρίβεια στα ερωτήματα των χρηστών.

3.2. API

Το Flask API που είναι ενσωματωμένο στη βάση δεδομένων PostgreSQL παρέχει μια διεπαφή για την αναζήτηση και την αλληλεπίδραση με το σύνολο δεδομένων της τζαζ. Αξιοποιώντας την αρχιτεκτονική RESTful, το API προσφέρει ένα σύνολο τελικών σημείων, καθένα από τα οποία έχει σχεδιαστεί για να εξυπηρετεί διαφορετικούς σκοπούς. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Flask API είναι η ικανότητά του να ανακτά σόλο τζαζ με βάση ένα ευρύ φάσμα κριτηρίων αναζήτησης. Οι χρήστες μπορούν να έχουν εύκολη πρόσβαση σε βασικά στατιστικά στοιχεία και να ξεκινούν ερωτήματα καθορίζοντας παραμέτρους όπως το όνομα του καλλιτέχνη, ο τίτλος του άλμπουμ, το έτος κυκλοφορίας και η δισκογραφική εταιρεία. Επιπλέον, οι χρήστες μπορούν να εμβαθύνουν στις μουσικές παρτιτούρες και να ακούσουν συγκεκριμένα segments, licks και phrases, ενισχύοντας την κατανόηση του αυτοσχεδιασμού της τζαζ.

Για να καταστήσουμε το σύστημά μας προσιτό και χρήσιμο σε ένα ευρύτερο κοινό, ιδίως σε ερευνητές, κάναμε ένα σημαντικό βήμα: ενσωματώσαμε τις κλήσεις API σε μια βιβλιοθήκη Python μέσα σε περιβάλλον Jupyter Notebook. Αυτή η ενσωμάτωση επιτρέπει την άμεση αλληλεπίδραση με το σύστημα.

¹¹ Βλ. <https://www.postgresql.org>.

start_measure	start_beat	end_measure	end_beat	annotation	semantic_index	reference	response	mannerism_quote	song_id
1	1	6	1	P	1	0	0	No	1
7	1	8	3	L	1	0	0	No	1
9	3	12	2	L	2	0	0	No	1
13	2	13	4	S	1	0	0	No	1
14	1	14	3	S	2	0	0	No	1
15	3	16	4	L	3	0	0	No	1
15	3	15	4	S	3	0	0	No	1
17	4	21	1	L	4	0	0	No	1
18	3	18	4	S	3	1	1	No	1
21	3	22	1	S	4	0	0	No	1
23	1	25	2	L	5	0	0	No	1
27	1	28	2	S	5	0	0	No	1
29	1	29	4	S	6	0	0	No	1
30	1	31	4	L	6	0	0	No	1
30	1	30	4	S	6	1	0	No	1
31	3	31	4	S	3	0	2	No	1
32	4	33	4	L	7	0	0	No	1
32	4	33	3	S	7	0	0	No	1
33	4	33	4	S	3	0	3	No	1
34	1	37	1	L	8	0	0	No	1
38	2	41	4	L	9	0	0	No	1
38	2	38	4	S	8	0	0	No	1
39	1	39	3	S	8	1	0	No	1
39	4	40	3	S	8	2	1	No	1
40	4	41	4	S	8	3	2	No	1
42	2	44	3	L	10	0	0	No	1
43	2	43	3	S	3	0	4	No	1
43	4	44	1	S	3	0	5	No	1
46	3	47	2	S	9	0	0	No	1
47	3	47	4	S	10	0	0	No	1
48	1	48	2	S	10	1	0	No	1
49	3	52	2	L	11	0	0	No	1
53	2	53	4	S	11	0	0	No	1
54	1	54	2	S	12	0	0	No	1
55	3	57	3	L	12	0	0	No	1
58	1	59	3	L	13	0	0	No	1
58	3	53	4	S	12	0	0	No	1
59	2	59	3	S	12	1	0	No	1
61	1	66	4	P	2	0	0	No	1
62	1	62	2	S	3	0	6	No	1
67	3	69	1	L	15	0	0	No	1
0	6	3	3	L	1	0	0	No	2
0	6	0	6	S	1	0	0	No	2
1	1	1	1	S	1	1	0	No	2
1	3	1	4	S	1	2	0	No	2
1	6	2	1	S	1	3	0	No	2
2	3	2	4	S	1	4	0	No	2
2	6	3	3	S	1	0	1	No	2
3	6	5	5	L	2	0	0	No	2
5	2	5	5	S	2	0	0	No	2
6	1	8	1	L	3	0	0	No	2
6	1	6	5	S	2	1	0	No	2
6	6	6	6	S	3	0	0	No	2
7	1	7	1	S	3	1	0	No	2
7	3	7	3	S	3	2	0	No	2
7	5	7	6	S	3	0	1	No	2
8	1	8	1	S	3	0	2	No	2

Εικόνα 1: Πίνακας σημασιολογίας

3.3. Χρήση

Στην Εικόνα 2, ο χρήστης έχει ζητήσει να λάβει ένα από τα αποσπάσματα που παίζονται στο σόλο “Moose The Mooche” του Charlie Parker, αφού πρώτα έχει δώσει το αναγνωριστικό του τραγουδιού. Το συγκεκριμένο απόσπασμα αντιστοιχεί στο Lick με δείκτη 1, ξεκινώντας από το 1.1 και καταλήγοντας στο 4.4. Ο χρήστης είναι σε θέση να ακούσει μόνο το μέρος που αντιστοιχεί στο επιλεγμένο απόσπασμα και μπορεί επίσης να δει την αντίστοιχη μουσική σημειογραφία.

Παρέχοντας ένα αναγνωριστικό τραγουδιού, οι χρήστες είναι επίσης σε θέση να λάβουν όλες τις αναφορές και απαντήσεις στο συγκεκριμένο σόλο. Μόλις ο χρήστης παράσχει το αναγνωριστικό τραγουδιού, παρέχεται ένας κατάλογος που περιέχει όλα τα σημασιολογικά στοιχεία μαζί με τις αντίστοιχες αναφορές ή απαντήσεις τους. Οι χρήστες έχουν την ευελιξία να επιλέξουν το συγκεκριμένο σημασιολογικό στοιχείο που επιθυμούν να εξερευνήσουν. Στην Εικόνα 3 παρουσιάζεται ένα αίτημα πρόσβασης στις references του “Pent Up House” του Clifford Brown, για το Segment με Index 17. Σε αυτή την περίπτωση, ο χρήστης είναι σε θέση να ακούσει το αρχικό Segment και όλες τις αναφορές του, καθώς και να λάβει τα σχετικά αρχεία MuseScore.

Επιπλέον, μια πρόσθετη λειτουργία του λογισμικού επιτρέπει στους χρήστες να επιλέξουν έναν συγκεκριμένο καλλιτέχνη και να εξερευνήσουν τις προσεγγίσεις του σε όλα τα τραγούδια που είναι αποθηκευμένα στη βάση δεδομένων.

```
PlayCropMidi.quotes_song(quotes, quote_id_dict, id_quote)
```

Moose The Mooche by Charlie Parker has 3 quotes.

Choose which one to play by insertng the semantic and its index...

Semantic (S, L, P)1
Semantic's index1
For the Lick with index 1 there is a quote from 1.1 to 4.4
MuseScore --- Start: 1.1 End: 4.4

▶ 0:04 / 0:04 ————— 🔊 ⋮

Εικόνα 2: “Moose The Mooche”, quote¹²

```
PlayCropMidi.ref_res_song(ref_id_dict)
```

Pent Up House by Clifford Brown
Please choose the Semantic for which you want to play its reference(s).
Semantic (S, L, P)s
Semantic's index17

Segment 17
MuseScore --- Start: 55.1 End: 55.2

▶ 0:02 / 0:02 ————— 🔊 ⋮

For the Segment with index 17 there is a reference from 55.3 to 55.4
MuseScore --- Start: 55.3 End: 55.4

▶ 0:02 / 0:02 ————— 🔊 ⋮

For the Segment with index 17 there is a reference from 56.1 to 56.2
MuseScore --- Start: 56.1 End: 56.2

▶ 0:02 / 0:02 ————— 🔊 ⋮

Εικόνα 3: “Pent Up House” references

¹² Διαθέσιμο στο: http://www.chasinthebird.com/sound/bird_humoresque.mp3 (*Humoresque*, opus 101 αρ. 7, του Antonín Dvořák).

4. Συμπεράσματα και μελλοντικές έρευνες

Συμπερασματικά, το σύστημα χαρτογράφησης της τζαζ που παρουσιάστηκε προσφέρει μια συστηματική και ιεραρχική προσέγγιση για την κατανόηση του αυτοσχεδιασμού της τζαζ, εστιάζοντας στην κατάτμηση των στοιχείων του σόλο και δίνοντας έμφαση στον αφηγηματικό χαρακτήρα της τζαζ. Η προετοιμασμένη υλοποίησή του για χρήση από τεχνητή νοημοσύνη παρέχει στους ερευνητές, τους μουσικούς και τους λάτρεις της μουσικής ένα ισχυρό αναλυτικό πλαίσιο για την σε βάθος διερεύνηση και ανάπτυξη πρωτοποριακών εφαρμογών, συμπεριλαμβανομένης της πιθανής συμβολής σε μοντέλα που θα παράγουν τζαζ αυτοσχεδιασμό.

Οι πιθανές εφαρμογές του συστήματος είναι πολυάριθμες και καλύπτουν διάφορους τομείς. Στη μουσική, αυτό μπορεί να βοηθήσει στην ανάπτυξη διαδραστικών μουσικών συστημάτων ικανών να παράγουν σόλο τζαζ σε πραγματικό χρόνο, ξεπερνώντας τα όρια των γενετικών μοντέλων. Στη μουσική εκπαίδευση, μπορεί να βοηθήσει στη συστηματοποίηση της μελέτης των τάσεων της τζαζ και των μεμονωμένων καλλιτεχνών, ενισχύοντας έτσι την κατανόησή τους. Έχει επίσης τη δυνατότητα να βελτιώσει την παραγωγή μουσικής ως προς την ποιότητα του ήχου, το ύφος και τον ρεαλισμό του παραγόμενου αυτοσχεδιασμού.

Ένα πρόσφατο παράδειγμα εφαρμογής της παραπάνω αναλυτικής μεθόδου και της χρήσης της βάσης δεδομένων ήταν η συνεργασία με το Shimon Robot – ένα ρομπότ που παίζει βιμπράφωνο – το οποίο δημιουργήθηκε από τον Gil Weinberg και ερευνητές του Georgia Institute of Technology. Το Shimon Robot μπόρεσε να παραγάγει δύο αυτοσχεδιαστικούς κύκλους 32 μέτρων καθώς και τρία 4-bar exchanges σε πραγματικό χρόνο με ένα κουαρτέτο τζαζ πάνω στο κομμάτι “Pasiphae’s Dance”¹³ – μια πρωτότυπη σύνθεση του Δημήτρη Βασιλάκη για την Candid Records, βασισμένη στο “So What” του Miles Davis – κατά τη διάρκεια μίας ζωντανής συναυλίας στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, στις 7 Νοεμβρίου 2023.¹⁴ Το ρομπότ Shimon εκπαιδεύτηκε μαθαίνοντας μια επιλογή από segments, licks και phrases που αντλήθηκαν από τη βάση δεδομένων χαρτογράφησης της τζαζ, χρησιμοποιώντας ένα υπάρχον παραγωγικό μοντέλο.¹⁵ Παράλληλα, υπήρχε κινητική αλληλεπίδραση χειρονομιών μεταξύ του Shimon και του συνόλου.¹⁶

¹³ Βλ. <https://youtu.be/M2hTYAJH3Vs>.

¹⁴ Βλ. <https://www.megaron.gr/en/event/dimitri-vassilakis-gil-weinberg-shimon-robot-friends> (πρόσβαση: 29 Σεπτεμβρίου 2023).

¹⁵ Gil Weinberg, Mark Godfrey, Alex Rae & John Rhoads, “A Real-Time Genetic Algorithm in Human-Robot Musical Improvisation”, στο: *Computer Music Modeling and Retrieval. Sense of Sounds, 4th International Symposium (CMMR 2007)*, Copenhagen, 2008.

¹⁶ Lisa Zahray, Richard Savery, Liana Syrket & Gil Weinberg, “Robot Gesture Sonification to Enhance Awareness of Robot Status and Enjoyment of Interaction”, στο: *29th IEEE International Conference on Robot and Human Interactive Communication (RO-MAN)*, Naples, 2020, σ. 978-985.

Kinesthesia: Ένα διαδραστικό φωνητικό εργαλείο ηχοποίησης της εκφραστικής χειρονομίας και αυτοσχεδιασμού

Τηλέμαχος Μούσας

Το Kinesthesia είναι ένα νέο διαδραστικό φωνητικό εργαλείο ηχοποίησης της εκφραστικής χειρονομίας και φωνητικού αυτοσχεδιασμού, που προορίζεται για χρήση στη σύγχρονη όπερα και το μουσικό θέατρο. Η εξέτασή μας επικεντρώνεται στη σύνδεση μεταξύ μουσικής σύνθεσης, χειρονομίας και προγραμματισμού. Ένα βασικό πλεονέκτημα του συστήματός μας είναι η πολυτροπική αλληλεπίδραση μέσω μιας αόρατης διεπαφής, η οποία ενσωματώνει ηλεκτροακουστικές τεχνικές στη διαχείριση της ανθρώπινης φωνής σε θεατρικό πλαίσιο. Το σύστημα διερευνά τη χρήση ζωντανής ή ηχογραφημένης, ψηφιακά επεξεργασμένης φωνής ως ηχητικής πηγής για την ανάπτυξη μουσικών συνθηκών οι οποίες αναπαράγονται μέσω πολυκαναλικού συστήματος ηχείων. Περιγράφουμε, επίσης, την εφαρμογή του Kinesthesia σε μία ζωντανή θεατρική παράσταση, όπου το σύστημα ελεγχόταν από τις χειρονομίες των ηθοποιών, ενισχύοντας τη διαδραστικότητα και αναδεικνύοντας τη χρήση ηλεκτροακουστικών τεχνικών στο μουσικό θέατρο.

Κιναισθησία

Η κιναισθησία είναι ένας όρος που αναφέρεται στη σωματική κίνηση και αντίληψη· πιο συγκεκριμένα, ορίζεται ως η αίσθηση της σωματικής θέσης, παρουσίας ή κίνησης που προκύπτει κυρίως από τη διέγερση των αισθητήριων νευρικών απολήξεων σε μυς, τένοντες και αρθρώσεις.¹ Το σύγχρονο θέατρο είναι μια βαθιά διακειμενική μορφή τέχνης που υφάινει διάφορα παραστατικά στοιχεία μέσα σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο, το οποίο τυπικά διαμορφώνεται από υπάρχοντα κείμενα.² Η διακειμενικότητα μπορεί να είναι αισθητική, ποιητική και αλεατορική, καθώς όλα αυτά τα στοιχεία συνιστούν πρακτικές παράστασης. Οι ερμηνευτές επιδεικνύουν ιστορικές γνώσεις και ικανότητα καταστάσεων, ενώ ηχοποιούν τις σχέσεις μεταξύ αυτών και του κοινού τους φέρνοντας πλευρές της μουσικής κειμενικότητας σε εγγύτητα μέσω ακουστικών χειρονομιών.

Η φωνητική εικόνα στο μεταδραματικό θέατρο

Σήμερα, μία από τις κατευθύνσεις της μουσικής τεχνολογίας είναι να αυξήσει το εύρος των ηχητικών δυνατοτήτων της ανθρώπινης φωνής και το επίπεδο του αποτελεσματικού και ευέλικτου ελέγχου της φωνής. Συγκεκριμένα, η ανάπτυξη της επεξεργασίας ήχου από υπολογιστή κατέστησε δυνατή την επεξεργασία ήχου σε πραγματικό χρόνο και την επικοινωνία μεταξύ του ερμηνευτή και της συσκευής που είναι υπεύθυνη για τον χειρισμό του ήχου.

Για εμάς τους ανθρώπους, η φωνή είναι ένα πρωταρχικό μέσο επικοινωνίας και έκφρασης, ενώ όλα τα ζώα χρησιμοποιούν τη φωνή για να εκφράσουν ένα ευρύ φάσμα συναισθημάτων και εσωτερικών συναισθημάτων. Οι άνθρωποι βασίζονται τόσο στη

¹ Karen Tillotson Bauer, "The role of kinesthesia in a pedagogy for singing", *Journal of Singing* 73/2, 2016, σ. 129-136.

² Adam Christopher Rush, *Recycled culture: the significance of intertextuality in twenty-first century musical theatre*, διδακτορική διατριβή, University of Lincoln, 2017.

γλωσσική όσο και στην παραγλωσσική έκφραση ως μορφές επικοινωνίας και έκφρασης.³ Η παραγλωσσική έκφραση αναφέρεται στις μη φωνητικές ιδιότητες της ομιλίας, όπως ο ρυθμός της ομιλίας, ο τόνος και η φωνητική ένταση.⁴ Η κιναισθητική αίσθηση, αν και δεν είναι μία από τις κοινώς γνωστές πέντε αισθήσεις, είναι ο λεπτός ρυθμιστής των περίπλοκων σωματικών μοτίβων. Η αλληλοεξαρτώμενη σχέση μεταξύ των αναπνευστικών και φωνητικών μηχανισμών ενισχύεται από την κιναισθητική επίγνωση.⁵

Σημαντικό ρόλο στις σύγχρονες προσεγγίσεις του μουσικού δράματος παίζει το «vocal image», το οποίο νοείται ως η δημιουργία ή η παρουσία ενός φωνητικού ήχου που προορίζεται να σχηματίσει μια ακουστική εικόνα είτε συνδεδεμένη με τη γλώσσα είτε ανεξάρτητη από τη γλώσσα.⁶ Η αντίσταση του ηθοποιού στην εξερεύνηση του ήχου, στη μη-γλώσσα, έχει τις ρίζες της στα επίπεδα της λογικής που είναι εγγενή στη γλώσσα. Αυτή η αντίσταση αναμφίβολα αναστέλλει μια διάσταση της φωνητικής δημιουργικότητας καθώς και την πιθανή φωνητική πρόσβαση στην άρθρωση των διαφόρων κειμένων του μεταδραματικού θεάτρου. Η διακειμενικότητα της φωνής αναφέρεται σε μια διάσταση του ηχητικού παιχνιδιού που είναι ήδη εμφανής στο θέατρο και στις πειραματικές θεατρικές πρακτικές. Ο ήχος και, κατά συνέπεια, η φωνή είναι αισθητικά χαρακτηριστικά, ικανά να κάνουν απτή και σχετική μια αόρατη και πολύπλοκη δύναμη.

Διάσημοι σύγχρονοι συνθέτες δημιούργησαν σημαντικά μουσικά κομμάτια χρησιμοποιώντας ηλεκτρονικά μέσα. Ο αυτοσχεδιασμός ήταν πάντα παρών στις μουσικές παραστάσεις, ως φυσική προέκταση της ερμηνείας.⁷ Στον μουσικό αυτοσχεδιασμό, τα δεδομένα δομούνται σε πραγματικό χρόνο, καθώς οι ερμηνευτές επινοούν και ελέγχουν παραμέτρους, συνθέτοντας τη μουσική *in vivo*. Οι αυτοσχεδιαστές ακολουθούν το νήμα της μουσικά εκπαιδευμένης τους διαίσθησης σε νέα και άγνωστα μουσικά πλαίσια, στα οποία ο αυτοσχεδιαστής μπορεί να περιηγηθεί με απροσδόκητους και πρωτότυπους τρόπους.

Το σώμα ως όργανο

Η χειρονομία, όπως υποστηρίζει ο Agamben, σπάζει το δίλημμα μεταξύ σκοπών και μέσων, που καταδικάζει σε παράλυση την ηθική, και στην θέση του εργαλειακού μέσου βάζει το «καθαρό μέσο», που είναι απαλλαγμένο από τα δεσμά της μοίρας, της ωφελμιστικής εξυπηρέτησης ενός σκοπού.⁸ Με άλλα λόγια, οι χειρονομίες όχι μόνο επιτρέπουν στο σώμα να μιλάει χωρίς λόγια, αλλά ενσωματώνουν και τη γλώσσα, η οποία θεωρείται το μέσο των εκφράσεων.⁹

³ Jeremy Strachan, "Reading ascension: Intertextuality, improvisation, and meaning in performance", *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 9/2, 2013, <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/1952/3291>.

⁴ Barry Truax, "Soundscape composition as global music: Electroacoustic music as soundscape", *Organised Sound* 13/2, 2008, σ. 103-109.

⁵ Bauer, ό.π.

⁶ Eduardo Aparecido Lopes Meneses, José Eduardo Fornari Novo Jr. & Marcelo Mortensen Wanderley, "A study with hyperinstruments in free musical improvisation", στο: *Anais do XI Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, Pirenópolis 2016, σ. 391-398.

⁷ Aaron L. Berkowitz & Daniel Ansari, "Expertise-related deactivation of the right temporoparietal junction during musical improvisation", *Neuroimage* 49/1, 2010, σ. 712-719.

⁸ Giorgio Agamben, "Notes on gesture", *Means without end: Notes on politics*, University of Minnesota Press, (Theory out of Bounds, vol. 20), Minneapolis 2000, σ. 48-59.

⁹ Markus Hallensleben, "Introduction: Performative body spaces", στο: Markus Hallensleben (επιμ.), *Performative Body Spaces: Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*, Rodopi (Critical Studies, vol. 33), Amsterdam 2010, σ. 9-27.

Στην αρχαία ελληνική τραγωδία, μια εξαιρετικά επισημοποιημένη, αντιρεαλιστική υποκριτική τεχνική χρησιμοποιεί ένα προκαθορισμένο λεξιλόγιο χειρονομιών για να υποδείξει διάφορα επίπεδα συναισθηματικής έντασης· αυτή η γλώσσα βασίζεται σε σημάδια και δεν εξαρτάται από λέξεις. Κύριο χαρακτηριστικό της ελληνικής δραματουργίας είναι η εκμετάλλευση του πλήρους φάσματος των ήχων, των κραυγών και των χειρονομιών: σε συνδυασμό με τη χρήση μάσκας προσώπου, όλα αυτά τα στοιχεία απαιτούν τον συγκερασμό τεχνητής σύνθεσης και δημιουργικότητας.

Μέσα από την έρευνά μας προσεγγίζουμε τους πλούσιους και πολύπλοκους τρόπους που η φωνή δρα μέσα στο σώμα αλλά και έξω από το σώμα του ομιλητή, όταν επαυξάνεται στον χώρο κατά την παράσταση· μελετάμε, πρώτον, τη φωνητική έκφραση από τον δομημένο προσωδιακό λόγο του τραγουδιού και, δεύτερον, την αποδόμηση του λόγου μέσω της φωνής για την έκφραση των ενστίκτων σύμφωνα με τον παραγλωσσικό κώδικα. Οι ψυχολόγοι και οι γλωσσολόγοι έχουν αποδείξει ότι το ύψος της φωνής ενός ατόμου επηρεάζει τον τρόπο που οι άλλοι το αντιλαμβάνονται.¹⁰

Στο Kinesthesia ελέγχονται χειρονομιακά οι εξής τρεις παράμετροι:

A) Το τονικό ύψος της φωνής, μέσω ενός Pitch-shifter, για να επικοινωνεί την ψυχική κατάσταση του ερμηνευτή. Ένας ασυνήθιστα υψηλός τόνος μπορεί να αντανακλά την ταραχή, ενώ ένας αμετάβλητος τόνος μπορεί να γίνει βαρετός ή μονότονος, μειώνοντας το εύρος της προσοχής του ακροατή. Ο τόνος της φωνής βοηθά επίσης το κοινό να κατανοήσει την κοινωνική θέση του ατόμου: για παράδειγμα, ένα άτομο σε θέση εξουσίας χρησιμοποιεί υψηλότερο τόνο από αυτόν που χρησιμοποιείται από έναν υφιστάμενο.

B) Η ένταση της φωνής. Ο ερμηνευτής προσαρμόζει την ένταση της φωνής του ανάλογα με το κοινό: όσο μεγαλύτερο είναι το κοινό, τόσο πιο δυνατή πρέπει να είναι η φωνή. Η μεταβολή της έντασης κάνει επίσης την ομιλία αποτελεσματική: μερικές φορές, η αλλαγή από δυνατά σε απαλά και από απαλά σε δυνατά θα έχει το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Γ) Το εφέ Reverse delay, που δημιουργεί ανάστροφη χρονική καθυστέρηση. Αυτή η παράμετρος αποδομεί το κείμενο και δημιουργεί έναν, κατά κάποιον τρόπο, παραγλωσσικό κώδικα, που προσφέρει μια καινούργια δυνατότητα επικοινωνίας και δημιουργικής έκφρασης: μέσα από τον τρόπο που χρησιμοποιεί το εφέ ο ερμηνευτής, αποκαλύπτονται στοιχεία της προσωπικότητάς του, της πρόθεσής του ή ακόμα και της συναισθηματικής του κατάστασης. Ο κώδικας αυτός γίνεται έτσι ένα μέσο για να μεταφερθεί κάτι πιο βαθύ και μοναδικό, που ξεπερνά τα όρια της συμβατικής λεκτικής ή μουσικής επικοινωνίας.

Χρησιμοποιώντας το λογισμικό μας, η φωνή του ερμηνευτή μπορεί να μεταφέρει ενθουσιασμό, αυτοπεποίθηση, άγχος και επίσης την ψυχική κατάσταση και την ιδιοσυγκρασία του ερμηνευτή. Το Kinesthesia μπορεί ακόμα να επεκτείνει την ηχητική παλέτα μέσω της εξερεύνησης της μη-ανθρώπινης φωνής: η προφορική φωνή, οι κραυγές και η τραγουδιστική φωνή που παράγονται από έναν τραγουδιστή ενισχύονται ριζικά σε πραγματικό χρόνο από αυτό το προσαρμοσμένο διαδραστικό εργαλείο, δίνοντας τη δυνατότητα στον ηθοποιό να δημιουργεί νέα φωνητικά ηχοτοπία. Στόχος μας είναι να διευρύνουμε και να εμπλουτίσουμε τα εργαλεία τόσο του δράματος όσο και του συνθέτη.

Ο Πλάτωνας ονόμασε μιμικές τέχνες εκείνες όπου ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι παρόμοιος με τον ρόλο ενός οργάνου.¹¹ Εμείς λοιπόν εστιάζουμε την προσοχή μας σε

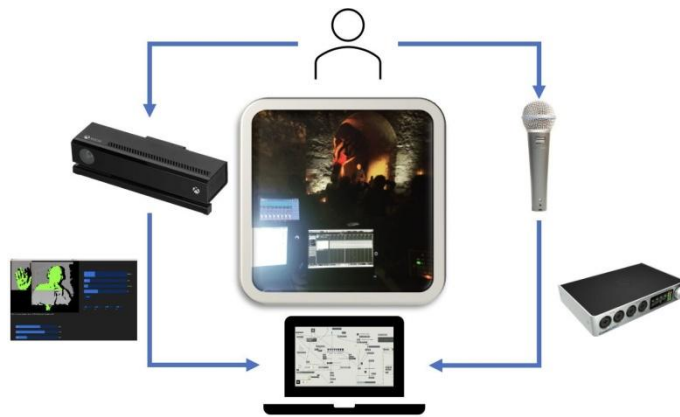
¹⁰ Martin Lotze, "Kinesthetic imagery of musical performance", *Frontiers in Human Neuroscience* 7, 2013, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00280>.

¹¹ Louise Barkhuus & Chiara Rossitto, "Acting with technology: rehearsing for mixed-media live performances", στο: *Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Association for Computing Machinery, New York 2016, σ. 864-875.

αυτό το όργανο και στο πώς να αυξήσουμε τις δυνατότητές του. Η χρήση του σώματος ως μουσικού οργάνου είναι η πηγή της λεπτής απαγγελίας ενός τραγουδιού και μόνο μέσω της αυξημένης κιναισθητικής επίγνωσης μπορούν να επιτευχθούν και να βελτιωθούν οι φωνητικές δεξιότητες.

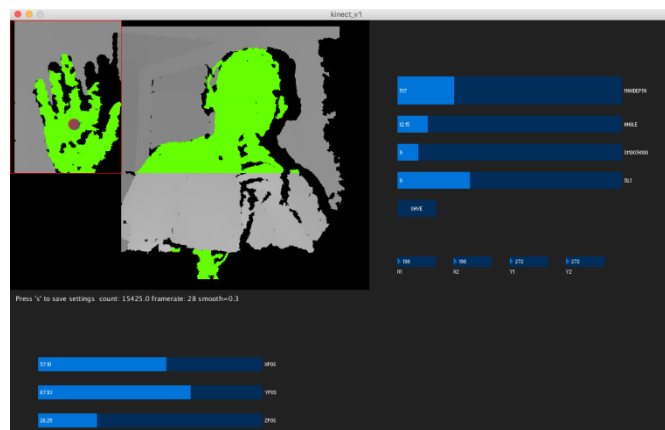
Αρχιτεκτονική του συστήματος

Το διαδραστικό φωνητικό εργαλείο Kinesthesia λειτουργεί με μια στιβαρή αρχιτεκτονική που δίνει τη δυνατότητα φωνητικού αυτοσχεδιασμού μέσω του χειρονομιακού ελέγχου. Το σύστημα αποτελείται από μία σειρά στοιχείων. Το πρώτο από αυτά είναι ένα ασύρματο μικρόφωνο που καταγράφει τη φωνή του ερμηνευτή, παρέχοντας την κύρια ηχητική είσοδο. Αυτός ο καταγεγραμμένος ήχος χρησιμεύει ως βάση για την επακόλουθη επεξεργασία και τον χειρισμό. Το σύστημα περιλαμβάνει επίσης μία εξωτερική κάρτα ήχου, η οποία διευκολύνει την επεξεργασία ήχου υψηλής ποιότητας και εξασφαλίζει τη βέλτιστη ροή σήματος. Με την κάρτα ήχου συνδέεται ένας υπολογιστής, ο οποίος λειτουργεί ως κεντρική μονάδα επεξεργασίας, χειριζόμενος την ανάλυση και τον μετασχηματισμό της φωνητικής εισόδου σε πραγματικό χρόνο.



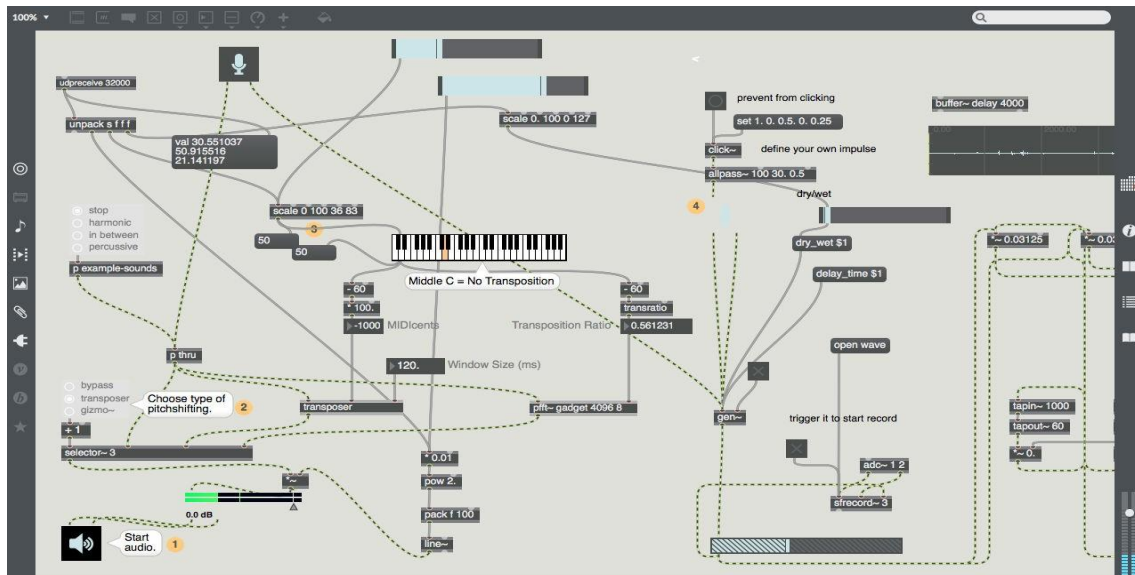
Εικόνα 1: Αρχιτεκτονική του συστήματος Kinesthesia

Ένα από τα βασικά στοιχεία του συστήματος Kinesthesia είναι ο αισθητήρας Kinect Sensor v1. Αυτός ο αισθητήρας είναι υπεύθυνος για τη συλλογή δεδομένων / χειρονομιών σε πραγματικό χρόνο, καταγράφοντας τις κινήσεις του χεριού του ερμηνευτή και μεταφράζοντάς τις σε υπολογιστικές εισροές. Αυτές οι χειρονομίες στη συνέχεια αναλύονται και αναδιαμορφώνονται για την ενεργοποίηση συγκεκριμένων ήχων και τον έλεγχο της αυτοματοποίησης των εφέ.



Εικόνα 2: Χειρονομιακός έλεγχος μέσω Processing-Kinect

Το Kinesthesia χρησιμεύει ως μια προσιτή διεπαφή που επιτρέπει στους εκτελεστές να δομούν δεδομένα σε πραγματικό χρόνο, απελευθερώνοντάς τους από τα όρια της παραδοσιακής αλληλεπίδρασης της επιφάνειας εργασίας με τα μουσικά χειριστήρια. Αξιοποιώντας τον αισθητήρα Kinect και την ικανότητά του να συλλαμβάνει και να ερμηνεύει χειρονομίες, οι εκτελεστές μπορούν να εμπλακούν με το σύστημα χωρίς την ανάγκη για ξεχωριστή οθόνη βίντεο. Μόλις βαθμονομηθεί ο αισθητήρας, ο εκτελεστής μπορεί να αλληλεπιδράσει με το σύστημα απευθείας μέσω των χειρονομιών του, ενισχύοντας την καθηλωτική εμπειρία του φωνητικού αυτοσχεδιασμού.



Εικόνα 3: Kinesthesia Max/MSP Patch

Ο συνδυασμός του μικροφώνου, της κάρτας ήχου, του υπολογιστή και του αισθητήρα Kinect στην αρχιτεκτονική του Kinesthesia δημιουργεί ένα ισχυρό και ευέλικτο εργαλείο για τον φωνητικό αυτοσχεδιασμό, που επιτρέπει στους ερμηνευτές να εξερευνήσουν νέες δυνατότητες στην παραγωγή ήχου, τον χειρισμό και τον έλεγχο των εφέ, προσφέροντας μια μοναδική και καινοτόμο προσέγγιση στη μουσική σύνθεση και την ερμηνεία στο πλαίσιο της σύγχρονης όπερας και του μουσικού θεάτρου. Η απρόσκοπτη ενσωμάτωση της φωνής, της χειρονομίας και της τεχνολογίας ανοίγει νέους δρόμους καλλιτεχνικής έκφρασης και διευρύνει τα όρια των παραδοσιακών πρακτικών ερμηνείας.

Εφαρμογή στο πεδίο

Το σύστημά μας χρησιμοποιήθηκε σε ένα θεατρικό ντοκιμαντέρ με τίτλο «Απομνημονεύματα του Κολοκοτρώνη». Στην παράσταση αυτή, ο ηθοποιός δημιουργεί ηχοτοπία με τη φωνή και τις κινήσεις του, αλλά και αυτοσχεδιάζει ανάλογα με τη δυναμική της στιγμής, παρεμβαίνοντας και παίζοντας με τον χωροχρόνο, αλληλεπιδρώντας με τη δραματουργία της παράστασης και τον ίδιο τον ακροατή, και δίνοντας έτσι σε κάθε παράσταση μια πρωτόγνωρη μοναδικότητα. Η έννοια του αυτοσχεδιασμού στο θεατρικό ντοκιμαντέρ υποδηλώνει μια μη ουσιώδη προσέγγιση της έννοιας της πραγματικότητας, που δεν περιορίζεται στην απλή αναπαράσταση. Ως εκ τούτου, ο ήχος αποκαλύπτει τις πράξεις που συζητήθηκαν και αναδιαμορφώνει τη γραμμική αφήγηση. Υπάρχει μια δραματουργία ήχου, που ξαναγράφει ένα άλλο είδος κειμένου με τη χρονική και χωρική διάσταση των ακουστικών γεγονότων.¹² Επίσης, η φωνή δεν είναι απλώς το μέσο του λόγου, αλλά μια συναισθηματική, ζωντανή, χειρονομαϊκή

¹² David Z. Saltz, "Live media: Interactive technology and theatre", *Theatre Topics* 11/2, 2001, σ. 107-130.

έκφραση που υπερβαίνει την ομιλία, ενώ και ο ήχος δεν υποστηρίζει απλώς τη μουσική, αλλά είναι ένα αυτόνομο σκηνικό δομικό υλικό.



Εικόνα 4: Χρήση του Kinesthesia στην παράσταση «Απομνημονεύματα του Κολοκοτρώνη»

Συμπεράσματα

Ο στόχος της δημιουργίας του Kinesthesia ήταν να καταστήσει δυνατή την εφαρμογή ενός συστήματος που θα μπορούσε να δώσει στον ερμηνευτή τη δυνατότητα α) να ελέγχει και να επεξεργάζεται τη φωνή του ασύρματα, β) να προσφέρει συνεχή αυτοματισμό στην προσαρμογή των παραμέτρων χρησιμοποιώντας χειρονομίες στον χώρο, γ) να χειρίζεται όλα τα εφέ ταυτόχρονα και δ) να παρέχει πολυαισθητηριακά ερεθίσματα στο κοινό.

Οι σύγχρονοι ερμηνευτές πρέπει να είναι σε θέση να χρησιμοποιούν την τεχνολογία και να χειρίζονται νέα εργαλεία χωρίς να έχουν εξειδικευμένες τεχνολογικές γνώσεις. Το εργαλείο που έχουμε αναπτύξει είναι αρκετά απλό στη χρήση του, σε σύγκριση με άλλα (προηγούμενα αναφερόμενα) συστήματα στη διαδραστική τέχνη· επιπλέον, το Kinesthesia είναι ένα ευέλικτο, στιβαρό, εύκολο στη συναρμολόγηση και χαμηλού κόστους εργαλείο που προσφέρει μια νέα αισθητική προσέγγιση για διαδραστική ηχητική δραματουργία στη σύγχρονη όπερα και στο καθηλωτικό μουσικό θέατρο, όπου η εμπύθιση του θεατή στο δράμα αποτελεί βασικό παράγοντα.

Η επεξεργασία φωνής σε πραγματικό χρόνο επεκτείνει την εκφραστική γλώσσα του θεάτρου, δίνοντας στον σκηνοθέτη περισσότερα εργαλεία για να αναδείξει τις εσωτερικές συγκρούσεις του χαρακτήρα, τις αντίθετες στιγμές δράσης / σκέψης, τις αναμνήσεις, τις ανησυχίες, τις επιθυμίες.

Όπως η γλώσσα μιλάει στο αυτί, έτσι και η χειρονομία μιλάει στο μάτι, όπως είπε ο Sir Francis Bacon.¹³ Συγκεκριμένα, στη χειρονομία, ο ήχος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αναπαραστήσει τις εκφραστικές κινήσεις ενός ερμηνευτή στο ίδιο μέσο με την εκτελούμενη μουσική, καθιστώντας τις σχετικές οπτικές ενδείξεις προσβάσιμες μέσω της ταυτόχρονης ακουστικής τους απόδοσης. Χρησιμοποιώντας το Kinesthesia, ο ερμηνευτής χειρίζεται τη φωνή του ως υλικό σε πραγματικό χρόνο, γίνεται ταυτόχρονα ερμηνευτής, σκηνοθέτης και συνθέτης.

¹³ Robert M. Krauss, "Why do we gesture when we speak?", *Current Directions in Psychological Science* 7/2, 1998, σ. 54-60: 54.

Η εκτεταμένη πραγματικότητα ως εργαλείο εκπαίδευσης χορωδών στη γρήγορη και αποτελεσματική προσαρμογή τους σε συναυλιακούς χώρους διαφορετικών ακουστικών χαρακτηριστικών

Αρετή Ανδρεοπούλου

1. Εισαγωγή

Τις τελευταίες δεκαετίες έχει δημοσιευτεί πληθώρα εκτεταμένων επιστημονικών ερευνών, οι οποίες μελετούν ενδελεχώς την ακουστική εμπειρία του κοινού σε αίθουσες συναυλιών και χώρους ακρόασης (Beranek, 2004· Barron, 2009). Είναι γεγονός, ωστόσο, ότι αντίστοιχες μελέτες σχετικές με την ακουστική εμπειρία των επί σκηνής ερμηνευτών έχουν υλοποιηθεί και δημοσιευτεί σε πολύ μικρότερο βαθμό, παρ' ότου το εν λόγω αντικείμενο παραμένει καίριας σημασίας σε μια καλλιτεχνική παράσταση. Οι ερμηνευτές πρέπει να έχουν επίγνωση του ήχου που παράγεται από το μουσικό τους όργανο και από τα μουσικά όργανα των υπολοίπων επί σκηνής καλλιτεχνών, καθώς και του τρόπου με τον οποίο αυτός επηρεάζεται από τον εκάστοτε συναυλιακό χώρο. Παρ' όλο που οι ερμηνευτές και το κοινό μοιράζονται τις ίδιες προσδοκίες σχετικά με την ποιότητα του ήχου σε μια μουσική παράσταση, η ακουστική αντίληψη και οι ανάγκες των πρώτων διαφέρουν λόγω των προαναφερθέντων παραγόντων (Dammerud, 2009).

Πρέπει να σημειωθεί ότι συχνά οι χώροι όπου υλοποιούνται οι μουσικές δοκιμές είναι διαφορετικοί από τις αίθουσες συναυλιών όπου πραγματοποιούνται οι μουσικές παραστάσεις. Αρκετές φορές αυτή η αλλαγή χώρου συνοδεύεται και από μεταβολές στη διάταξη των μουσικών και, ακόμα συχνότερα, συνεπάγεται αλλαγή των συνθηκών ακουστικής, οι οποίες μπορεί να επηρεάσουν την απόδοση των ερμηνευτών. Καθώς όμως οι ακουστικές ανάγκες σε συνθήκες πρόβας μπορεί να διαφέρουν από εκείνες κατά τη διάρκεια μιας παράστασης (Patrick & Boner, 1967), υπάρχουν επιστημονικά τεκμηριωμένες κατευθυντήριες γραμμές για τα χαρακτηριστικά και τις προδιαγραφές που πρέπει να πληρούνται από τους χώρους μουσικών δοκιμών, προκειμένου οι πρόβες να είναι αποτελεσματικότερες και η μετάβαση σε συνθήκες συναυλίας να γίνεται με τον ομαλότερο δυνατό τρόπο. Παρ' όλα αυτά, έχει παρατηρηθεί ότι στην πραγματικότητα οι ακουστικές συνθήκες στις αίθουσες μουσικών δοκιμών απέχουν από τις ιδανικές (Koskinen κ.ά., 2010· Gök & Sen, 2022). Αυτό είναι έως έναν βαθμό αναμενόμενο, καθώς πολύ συχνά για τον σκοπό αυτόν αξιοποιούνται χώροι πολλαπλών χρήσεων, όπως αίθουσες διδασκαλίας και χώροι διαλέξεων, η διαμόρφωση της ακουστικής των οποίων με τρόπο τέτοιο ώστε να καλύπτονται οι ανάγκες και των δύο χρήσεων δεν φαίνεται να είναι εφικτή, επειδή η ομιλία απαιτεί διαφορετική ακουστική αντιμετώπιση από τη μουσική (Aslan κ.ά., 2024).

Κατά συνέπεια, αναπόφευκτα οι μουσικοί αναπτύσσουν σταδιακά τεχνικές προσαρμογής στις μεταβολές των ακουστικών συνθηκών που μπορεί να βιώσουν κατά την αλλαγή περιβάλλοντος σε μια παράσταση. Ο βαθμός, η αποτελεσματικότητα και η ταχύτητα της προσαρμογής σχετίζονται άμεσα με την εμπειρία του εκάστοτε ερμηνευτή σε συνθήκες συναυλίας (Patrick & Boner, 1967· Tsaih, 2011· Hom, 2013). Η τεχνολογία της εικονικής και επαυξημένης πραγματικότητας (virtual and augmented reality) έχει προταθεί ως μέσο για τη μελέτη του αντίκτυπου της αλλαγής των ακουστικών

χαρακτηριστικών στη μουσική ερμηνεία, καθώς και ως εργαλείο εξοικείωσης των ερμηνευτών με τις ακουστικές συνθήκες που επικρατούν σε διαφορετικούς συναυλιακούς ή μη χώρους, χωρίς να είναι απαραίτητη η φυσική τους παρουσία σε αυτούς (Aufegger κ.ά., 2017· Canfield-Dafilou κ.ά., 2019· Ppali κ.ά., 2022).

Με γνώμονα τα παραπάνω, η παρούσα μελέτη, εστιαζόμενη στη χορωδιακή και φωνητική μουσική, μελετά την ακουστική αναντιστοιχία μεταξύ χώρων πρόβας και συναυλίας στον ελληνικό χώρο και αναζητά τους μηχανισμούς προσαρμογής που αναπτύσσουν οι τραγουδιστές προκειμένου να την αντισταθμίσουν. Εν συνεχεία, εξετάζει τη χρήση χωρικού ήχου (spatial audio) ως μέσο για την υποβοήθηση των ερμηνευτών στις μεταβολές των ακουστικών συνθηκών μεταξύ χώρων μουσικών δοκιμών και συναυλιών, και παρουσιάζει μια προκαταρκτική αξιολόγηση της ιδέας αυτής.

2. Προσαρμογή της ερμηνείας στα ακουστικά χαρακτηριστικά του χώρου

Οι ερμηνευτικές διαφοροποιήσεις μεταξύ εκτελέσεων του ίδιου κομματιού από τον ίδιο μουσικό μπορούν να αποδοθούν εν μέρει και στις διαφορές των ακουστικών χαρακτηριστικών μεταξύ των συναυλιακών χώρων (Berg κ.ά., 2016· Schärer-Kalkandjiev & Weinzierl, 2018). Οι τρόποι με τους οποίους η ακουστική συμπεριφορά μιας αίθουσας επηρεάζει τους μουσικούς κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας έχουν μελετηθεί εκτενώς. Έχει παρατηρηθεί ότι οι μουσικοί συστηματικά προσπαθούν να προσαρμοστούν στην ακουστική του εκάστοτε χώρου με διάφορους τρόπους. Για παράδειγμα, οι μεγάλοι χρόνοι αντήχησης οδηγούν συστηματικά στην επιλογή πιο αργών χρονικών αγωγών (Berg, 2019) και σε πιο σύντομα staccati (Kittimathaveenan & Park, 2021), ώστε να αποδίδονται πιο καθαρά οι μελωδικές γραμμές. Η φωνητική ερμηνεία είναι πιο «άνετη» σε χώρους με μέτριους χρόνους αντήχησης, καθώς έτσι διευκολύνεται η ρυθμική ακρίβεια και η χρονική σταθερότητα, ενώ η στάθμη έντασης και το δυναμικό εύρος της φωνής αυξάνονται όσο ο χρόνος αντήχησης μικραίνει. Οι ακουστικές ιδιότητες ενός συναυλιακού χώρου δύνανται να επηρεάσουν τη φωνητική ποιότητα και το ηχόχρωμα ενός ερμηνευτή, αλλά φαίνεται να έχουν μικρότερο αντίκτυπο στην τονική του ακρίβεια, παρ' όλο που υπάρχουν ενδείξεις ότι και αυτή ακόμη μπορεί να διαφέρει μεταξύ ενός χώρου πρόβας και μιας αίθουσας συναυλιών (Ternström, 1993· Hom, 2013· Fischinger κ.ά., 2015· Kittimathaveenan & Park, 2021). Στην περίπτωση μικρών φωνητικών συνόλων, η παρουσία ισχυρών πρώιμων ανακλάσεων σε έναν χώρο έχει θετικό αντίκτυπο σε μουσικά κομμάτια γοργής χρονικής αγωγής (Noson κ.ά., 2000), ενώ ο χρόνος αντήχησης μπορεί να επηρεάσει ακόμη και το ρεπερτόριο που θα επιλεγεί να παρουσιαστεί σε έναν συναυλιακό χώρο (Kittimathaveenan & Park, 2021).

Οι στρατηγικές προσαρμογής που εφαρμόζουν οι ερμηνευτές για να αντισταθμίσουν τις διαφορές στην ακουστική του εκάστοτε χώρου είναι ιδιαίτερα εξατομικευμένες (Luizard κ.ά., 2020), δεν αποτελούν απαραίτητα συνειδητές επιλογές τους (Schärer-Kalkandjiev & Weinzierl, 2013a) και μπορούν να επηρεαστούν τόσο από αντικειμενικούς παράγοντες, όπως η οπτική ανατροφοδότηση, όσο και από υποκειμενικούς, όπως η διάθεση και η φυσική τους κατάσταση (Parncutt & McPherson, 2002), η τυπική μουσική τους εκπαίδευση και η ερμηνευτική εμπειρία τους (Sinal & Yilmazer, 2018). Το ενδιαφέρον, ωστόσο, είναι ότι αντίστοιχες, συνειδητές ή μη, ερμηνευτικές μεταβολές έχουν παρατηρηθεί και σε περιβάλλοντα εικονικής πραγματικότητας με ρεαλιστικές ακουστικές προσομοιώσεις. Σε συνθήκες εικονικής πραγματικότητας οι μουσικοί τείνουν να προσαρμόζουν τον χρονισμό των νοτών, τη στάθμη ηχητικής πίεσης, τη χρονική αγωγή, το ηχόχρωμα και το vibrato στη μουσική τους σύμφωνα με τα ακουστικά χαρακτηριστικά του εικονικού χώρου, όπως θα έκαναν και σε έναν πραγματικό χώρο (Schärer-Kalkandjiev & Weinzierl, 2013b· Kato κ.ά., 2015). Υπάρχουν, επίσης, επιστημονικές

ενδείξεις ότι οι μουσικές εκτελέσεις σε εικονικά περιβάλλοντα βοηθούν τους ερμηνευτές να συμμετέχουν σε μουσικές πρόβες και να ερμηνεύουν απαλλαγμένοι από το άγχος που προκαλούν οι ζωντανές συναυλίες (Aufegger κ.ά., 2017· Serafin κ.ά., 2021· Ppali κ.ά., 2022). Τα παραπάνω καθιστούν τα εικονικά περιβάλλοντα μία υποσχόμενη εναλλακτική για την έρευνα του αντίκτυπου των μεταβολών της ακουστικής στην ποιότητα και την ακρίβεια της μουσικής εκτέλεσης.

3. Μουσική ερμηνεία σε περιβάλλοντα εκτεταμένης πραγματικότητας

Την τελευταία δεκαετία έχουν αυξηθεί σημαντικά οι προσπάθειες υλοποίησης εξ αποστάσεως παραστάσεων και συναυλιών μέσω διαδικτύου με συστήματα όπως αυτό που περιγράφεται στο άρθρο των Serafin, Adjorlu, Andersen και Andersen (2021), πρακτική η οποία εντάθηκε ιδιαίτερος κατά τη διάρκεια της πανδημίας COVID-19, με την υποστήριξη της τεχνολογίας εκτεταμένης πραγματικότητας (Mróz κ.ά., 2022). Η εκτεταμένη πραγματικότητα (extended reality / XR) εισήχθη πρόσφατα στην επιστημονική ορολογία ως γενικός όρος, ο οποίος συμπεριλαμβάνει τεχνικές και τεχνολογίες υλοποίησης περιβαλλόντων εικονικής (virtual), επαυξημένης (augmented) και μεικτής (mixed) πραγματικότητας. Έκτοτε, τα μουσικά έργα που εμπίπτουν στην κατηγορία της εικονικής / επαυξημένης / μεικτής / εκτεταμένης πραγματικότητας και της επαυξημένης εικονικότητας μπορούν να οριστούν ως Μουσική Εκτεταμένη Πραγματικότητα / Music XR (Turchet κ.ά., 2021). Τέτοια έργα αναδεικνύουν τη σημασία της οπτικής και ακουστικής εμπύθισης στις εξ αποστάσεως μουσικές αλληλεπιδράσεις (Aufegger κ.ά., 2017) και εξετάζουν την αποτελεσματικότητα της εικονικής μουσικής διδασκαλίας (Pedersen κ.ά., 2020) σε ποικίλες εφαρμογές.

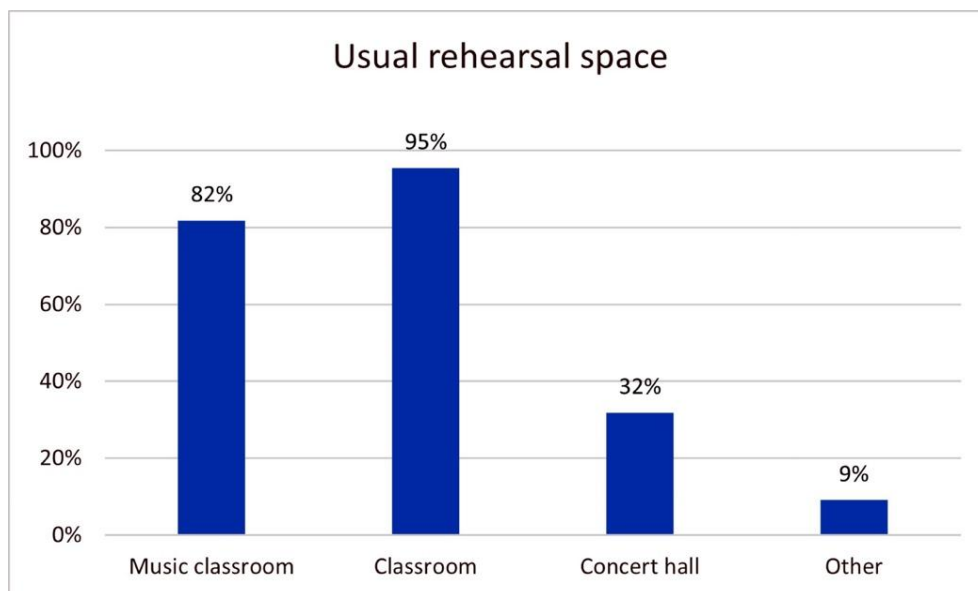
Ενδεικτικό παράδειγμα τέτοιας εφαρμογής αποτελεί το Virtual Concert Hall (VCH), εργαλείο ερευνητικού χαρακτήρα για τη μελέτη της σημασίας της ρεαλιστικής οπτικής και ακουστικής ανατροφοδότησης σε εικονικά περιβάλλοντα προσομοίωσης συναυλιακών χώρων (Maempel & Horn, 2017). Ομοίως, το εργαλείο VR Rehearse & Perform μεταφέρει εικονικά τους χρήστες σε χώρους μουσικών δοκιμών και συναυλιών της επιλογής τους με τη χρήση γυαλιών εικονικής πραγματικότητας και ακουστικών, με σκοπό την υλοποίηση εξ αποστάσεως μουσικών δοκιμών σε ρεαλιστικές συνθήκες (Ppali κ.ά., 2022). Από τα παραπάνω καθίσταται εμφανές ότι η τεχνολογία Μουσικής Εκτεταμένης Πραγματικότητας αποτελεί αποδεκτή μέθοδο για την αποτελεσματική μελέτη της ακουστικής αντίληψης και των ερμηνευτικών πρακτικών των μουσικών σε διαφορετικές συνθήκες ακουστικής, καθώς και για την ανάλυση των τρόπων με τους οποίους οι μουσικοί αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και με τους εικονικούς χώρους σε ένα μουσικό πλαίσιο (Brereton, 2016· Turchet κ.ά., 2021).

Η παρούσα μελέτη διερευνά περαιτέρω τη δυνατότητα χρήσης της τεχνολογίας Μουσικής Εκτεταμένης Πραγματικότητας ως μέσου υποβοήθησης των χορωδών για να εξοικειωθούν με τις ακουστικές συνθήκες που επικρατούν επί σκηνής σε διαφορετικές αίθουσες συναυλιών, μέσα από μια εφαρμογή η οποία τους επιτρέπει να τοποθετήσουν τους εαυτούς τους σε διάφορες θέσεις εντός μιας εικονικής χορωδίας που ερμηνεύει ρεπερτόριο της επιλογής τους και να συμπράξουν μουσικά μαζί της σαν να μοιράζονταν την ίδια σκηνή. Ακολουθώντας προηγούμενες πρακτικές, η διερεύνηση αυτής της ιδέας βασίζεται σε συνεχή ανατροφοδότηση από χορωδούς, μαέστρους και καθηγητές μουσικής σε κάθε στάδιο της υλοποίησής της.

4. Προκαταρκτική έρευνα πλαισίωσης της προβληματικής

Προκειμένου να οριοθετηθεί το ερευνητικό αντικείμενο, ώστε να αντικατοπτρίζει καλύτερα τις ακουστικές συνθήκες που επικρατούν σε χώρους μουσικών δοκιμών και

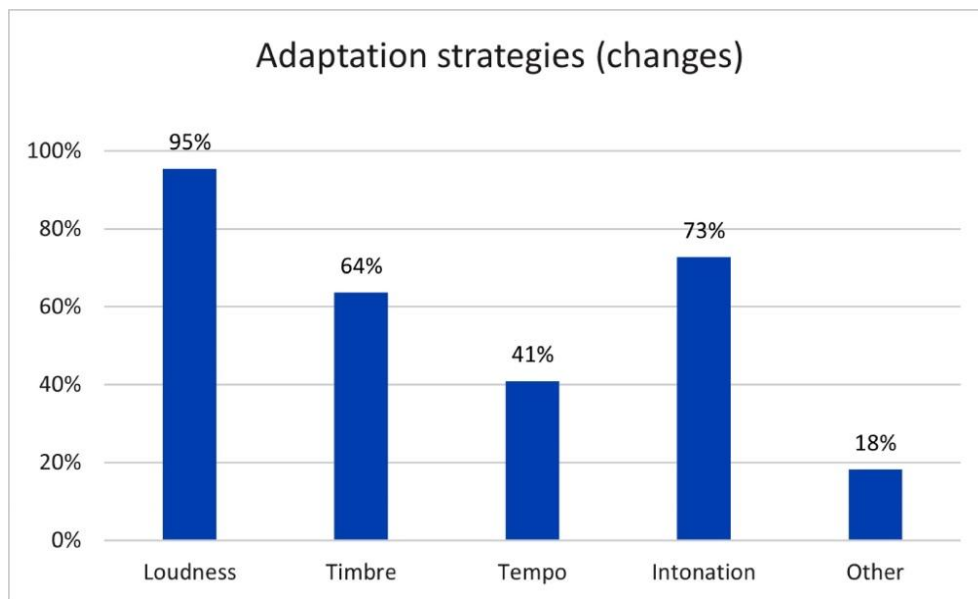
συναυλιών καθώς και τις ανάγκες των ερμηνευτών στον ελληνικό χώρο, είκοσι δύο (N=22) χορωδοί, όλοι προπτυχιακοί φοιτητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, συμπλήρωσαν ένα ερωτηματολόγιο σχετικά με τον τρόπο που προσλαμβάνουν και διαχειρίζονται τον ήχο που παράγουν ως χορωδία. Οι απαντήσεις που συλλέχθηκαν λειτούργησαν συμπληρωματικά προς τις πληροφορίες που είχαν αντληθεί από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση και εστίασαν την έρευνα σε νέες έννοιες και ιδέες, χρήσιμες για την υλοποίηση του ερευνητικού εργαλείου. Η διάμεση ηλικία των συμμετεχόντων ήταν τα 22 έτη (ελάχιστο: 18, μέγιστο: 30 έτη), το χρονικό διάστημα της συμμετοχής τους σε χορωδίες κυμαινόταν από μερικούς μήνες έως 17 χρόνια (διάμεσος: 9 χρόνια) και σε ποσοστό 64% (14 άτομα) αυτοί είχαν λάβει στο παρελθόν μαθήματα φωνητικής και τραγουδιού (διάμεσος: 1,75 έτη). Στο πλαίσιο της εν λόγω προκαταρκτικής έρευνας, οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να απαντήσουν σε μια σειρά ερωτήσεων, οι οποίες στόχευαν να αποτυπώσουν τις συνθήκες υπό τις οποίες διεξάγονται οι μουσικές δοκιμές, τον αντίκτυπο των συνθηκών αυτών στη μουσική τους ερμηνεία και τις στρατηγικές προσαρμογής που αυτοί αναπτύσσουν προκειμένου να αντεπεξέλθουν σε τυχόν δυσκολίες που συναντούν.



Εικόνα 1: Κατανομή των χώρων διεξαγωγής μουσικών δοκιμών των χορωδιακών συνόλων

Η Εικόνα 1 αποτυπώνει την ποικιλία στις αίθουσες που χρησιμοποιούνται για χορωδιακές δοκιμές, σύμφωνα με τις απαντήσεις που συλλέχθηκαν. Όπως φαίνεται, οι πρόβες πραγματοποιούνται κυρίως είτε σε κανονικές αίθουσες διδασκαλίας, που συνήθως χρησιμοποιούνται για διαλέξεις, είτε σε αίθουσες μουσικής διδασκαλίας. Ορισμένοι από τους συμμετέχοντες κάνουν πρόβες σε αίθουσες συναυλιών και, σε μικρό ποσοστό, σε άλλους χώρους, όπως στούντιο ηχογράφησης (4,5%) και αίθουσες μπαλέτου (4,5%). Οι απαντήσεις των συμμετεχόντων που συλλέχθηκαν συμφωνούν με τη διαθέσιμη βιβλιογραφία, κατά την οποία οι μουσικές πρόβες πραγματοποιούνται συνήθως σε αίθουσες διδασκαλίας πολλαπλών χρήσεων (Aslan κ.ά., 2024). Ενδιαφέρον, ωστόσο, παρουσιάζει το γεγονός ότι τρεις από τις τέσσερις δημοφιλέστερες απαντήσεις σε αυτή την ερώτηση αφορούσαν αίθουσες που έχουν υποστεί κάποια ακουστική επεξεργασία για μουσική (αίθουσες μουσικής, αίθουσες συναυλιών, στούντιο ηχογράφησης). Αυτό το αποτέλεσμα θα μπορούσε, ενδεχομένως, να αποδοθεί στην αναγνώριση της σημασίας των άρτιων ακουστικών συνθηκών όχι μόνο σε συναυλιακούς χώρους αλλά και σε

χώρους μουσικών δοκιμών, και στις ενεργές προσπάθειες των διευθυντών χορωδιών και μουσικών συνόλων να εξασφαλίζουν σε κάθε περίπτωση τις υγιέστερες δυνατές ακουστικές συνθήκες για τους ερμηνευτές. Περαιτέρω έρευνα και μεγαλύτερο μέγεθος δείγματος θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε μια πληρέστερη εικόνα για το εν λόγω θέμα.

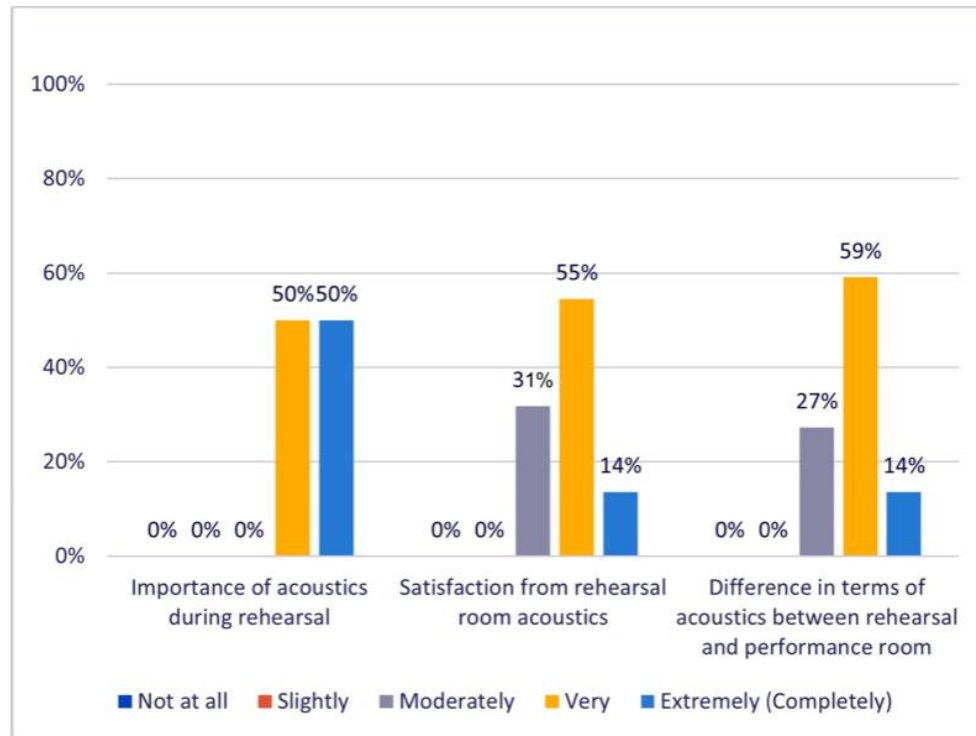


Εικόνα 2: Στρατηγικές προσαρμογής στις μεταβολές των ακουστικών χαρακτηριστικών των χώρων μουσικών δοκιμών και συναυλιών

Οι στρατηγικές προσαρμογής που εφαρμόζουν τα υποκείμενα που συμμετέχουν στην παρούσα έρευνα προκειμένου να αντισταθμίσουν τις μεταβολές στις ακουστικές ιδιότητες διαφορετικών χώρων παρουσιάζονται στην Εικόνα 2. Αυτές περιλαμβάνουν αλλαγές στην ένταση του τραγουδιού (95%), στο ηχόχρωμα (64%), στη χρονική αγωγή (41%), στο κούρδισμα (73%) και σε άλλες (18%), όπως την κατευθυντικότητα της φωνής, την τεχνική του τραγουδιού, τη θέση του χορωδού και τη διάταξη της χορωδίας. Οι εν λόγω τεχνικές εμφανίζονται συχνά και στη σχετική διεθνή βιβλιογραφία.

Τέλος, μέσα από μια σειρά ερωτήσεων, τα αποτελέσματα των οποίων αποτυπώνονται στην Εικόνα 3, επιχειρήθηκε να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο γίνονται αντιληπτές από τα υποκείμενα οι ακουστικές συνθήκες που επικρατούν στις αίθουσες μουσικών δοκιμών και συναυλιών. Βάσει των απαντήσεών τους, οι συμμετέχοντες φαίνεται να έχουν επίγνωση του ήχου που παράγουν κατά την ερμηνεία ενός μουσικού κομματιού και πως θεωρούν ότι η επικράτηση άρτιων ακουστικών συνθηκών κατά τη διάρκεια των μουσικών δοκιμών είναι μεγίστης σημασίας. Το 69% των συμμετεχόντων δηλώνει πολύ ή πάρα πολύ ευχαριστημένο από τις ακουστικές συνθήκες που επικρατούν στους χώρους μουσικών δοκιμών που χρησιμοποιούνται από τις χορωδίες στις οποίες συμμετέχουν, ενώ μόνο το 1/3 περίπου (31%) δήλωσε μετρίως ικανοποιημένο. Τα ποσοστά αυτά είναι αρκετά υψηλότερα από εκείνα που συναντά κανείς στη διεθνή βιβλιογραφία. Ωστόσο, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι, όπως είδαμε παραπάνω, η συντριπτική πλειονότητα των συμμετεχόντων στην παρούσα έρευνα παρακολουθεί μουσικές δοκιμές σε χώρους οι οποίοι έχουν υποστεί ακουστική επεξεργασία για μουσική χρήση (αίθουσες μουσικής, αίθουσες συναυλιών, στούντιο ηχογράφησης), γεγονός που αναπόφευκτα βελτιώνει σημαντικά την ακουστική τους εμπειρία. Παρ' όλα αυτά, ακόμα και στις περιπτώσεις που οι ακουστικές συνθήκες στους χώρους μουσικών δοκιμών είναι, κατά τους συμμετέχοντες, άρτιες, ο ήχος που

προσλαμβάνουν όταν τραγουδούν σε συναυλιακούς χώρους είναι πολύ (59%) έως τελείως (14%) διαφορετικός από αυτόν που προσλαμβάνουν κατά τη διάρκεια μιας πρόβας, με μόνο το 27% των υποκειμένων να χαρακτηρίζει αυτή τη διαφοροποίηση ως μέτρια. Τα ευρήματα αυτά συμφωνούν με τη διεθνή βιβλιογραφία (Patrick & Boner, 1967· Hom, 2013).



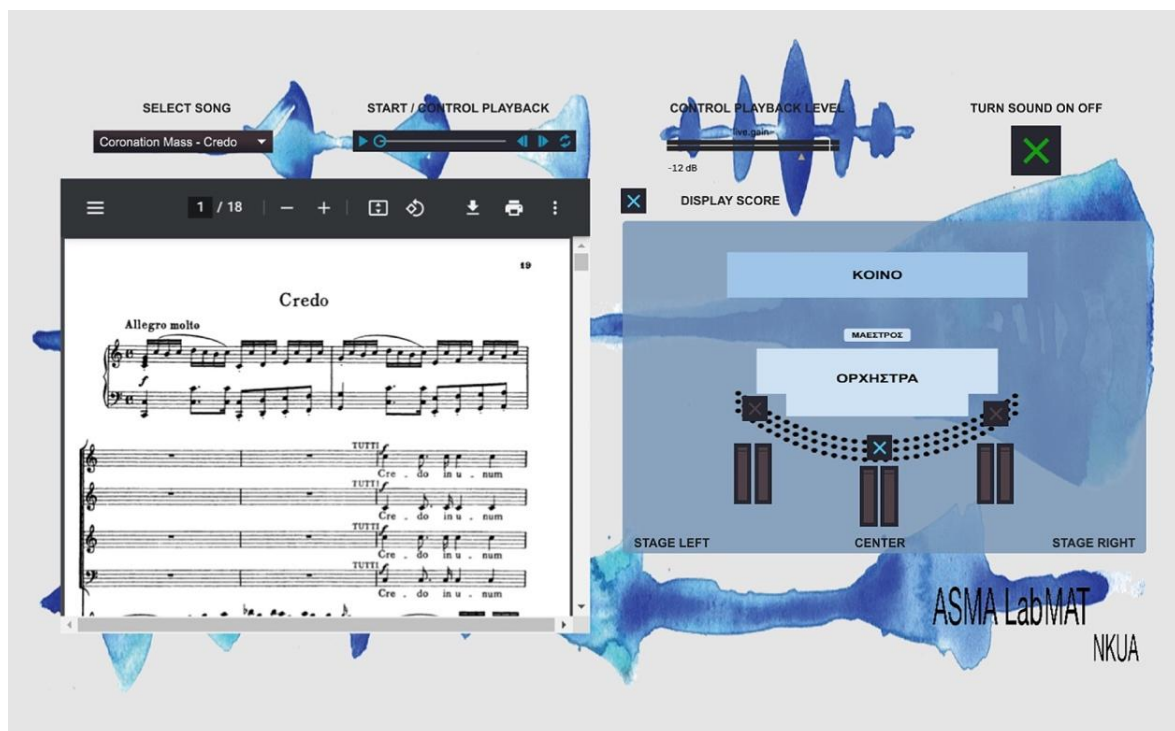
Εικόνα 3: Αποτύπωση της σημασίας και της ποιότητας της ακουστικής των χρησιμοποιούμενων χώρων μουσικών δοκιμών, καθώς και της σύγκρισής τους με την ακουστική συναυλιακών χώρων

Αν προσπαθήσει κανείς να ερμηνεύσει συνολικά τις κατανομές των απαντήσεων που παρουσιάζονται στις Εικόνες 1 και 3, θα οδηγηθεί στο συμπέρασμα πως ακόμα και στην ιδιαίτερα σπάνια συνθήκη όπου οι μουσικές δοκιμές λαμβάνουν χώρα σε αίθουσες συναυλιών ή άλλους κατάλληλα διαμορφωμένους ακουστικά χώρους, για την πλειονότητα των χορωδών εξακολουθεί να γίνεται εντόνως αντιληπτή η διαφορά μεταξύ του προσλαμβανόμενου ήχου κατά τη διάρκεια μιας μουσικής πρόβας και μιας συναυλίας. Καθώς όμως τα δεδομένα που έχουν συλλεχθεί μέχρι στιγμής μέσω ερωτηματολογίων είναι αποτέλεσμα προκαταρκτικής έρευνας και προέρχονται από έναν αρκετά περιορισμένο πληθυσμό υποκειμένων, απαιτούνται περαιτέρω στοιχεία και δεδομένα από έναν ευρύτερο πληθυσμό για την καλύτερη κατανόηση των παραγόντων που συμβάλλουν σε αυτή τη μεταβολή της ακουστικής αντίληψης, των τρόπων με τους οποίους μπορεί αυτή να επηρεάσει τους χορωδούς και των βημάτων που θα διευκόλυναν τη μετάβαση μεταξύ αυτών των δύο.

Όπως έχει προαναφερθεί, ο ερευνητικός στόχος της παρούσας μελέτης είναι η ανάπτυξη ενός εργαλείου Μουσικής Εκτεταμένης Πραγματικότητας, το οποίο θα προσομοιώνει εικονικά τον ήχο που προσλαμβάνει ένας χορωδός (ο χρήστης του εργαλείου) ως αποτέλεσμα των ακουστικών συνθηκών που επικρατούν στον εκάστοτε εικονικό συναυλιακό ή μη χώρο και τη διάταξη μιας εικονικής χορωδίας σε αυτόν. Πληροφορίες για το πρώτο στάδιο ανάπτυξης του εν λόγω εργαλείου, όπως αυτό προσαρμόστηκε βάσει των παραπάνω απαντήσεων, περιγράφονται στη συνέχεια.

5. Πιλοτική ανάπτυξη του ερευνητικού εργαλείου

Μια πρώτη εκδοχή του εργαλείου virtualChoir σχεδιάστηκε στο προγραμματιστικό περιβάλλον Max/MSP και επιτρέπει στον χρήστη να μετακινείται μεταξύ προεπιλεγμένων θέσεων εντός μιας εικονικής χορωδίας, η οποία ερμηνεύει συγκεκριμένο ρεπερτόριο, ακούγοντας μέσω ακουστικών μια πιστή χωρική προσομοίωση του ήχου, όπως αυτός επηρεάζεται από τα ακουστικά χαρακτηριστικά του χώρου, τη διάταξη της χορωδίας και της θέσης του χρήστη εντός αυτής. Η γραφική διεπαφή χρήστη (graphic user interface / GUI) του πρωτοτύπου απεικονίζεται στην Εικόνα 4. Μέσω της διεπαφής, ο χρήστης μπορεί να επιλέγει το μουσικό κομμάτι το οποίο θα ερμηνεύει η εικονική χορωδία, να ορίζει και να αλλάζει τη θέση του ως χορωδός εντός της, να ελέγχει και να παραμετροποιεί την αναπαραγωγή του ηχητικού αρχείου, καθώς και να ενεργοποιεί ή να απενεργοποιεί τη μουσική παρτιτούρα.



Εικόνα 4: Γραφική διεπαφή χρήστη του εργαλείου virtualChoir

Στην τρέχουσα εκδοχή του, το πρωτότυπο υποστηρίζει προκαθορισμένο μουσικό ρεπερτόριο, χωρίς να παρέχει τη δυνατότητα περαιτέρω εμπλουτισμού του από τον χρήστη. Οι μουσικές επιλογές προέρχονται από χωρικές ηχογραφήσεις χορωδιών σε συνθήκες συναυλίας, οι οποίες έχουν καταγραφεί με τη χρήση τριών έως έξι μικροφώνων ambisonics πρώτης τάξης, τοποθετημένων σε σταθερές θέσεις μεταξύ των χορωδών. Όλα τα μικρόφωνα τοποθετούνται στο ίδιο ύψος, το οποίο ορίζεται κάθε φορά ως το μέσο ύψος των μελών της εκάστοτε χορωδίας, με τρόπο τέτοιο ώστε να ισαπέχουν από όλους τους χορωδούς που τα περιβάλλουν και με «προσανατολισμό» προς τον/την μαέστρο, δηλαδή σαν να είναι τα ίδια μέλη της χορωδίας. Οι στάθμες έντασης όλων των μικροφώνων ορίζονται στην ίδια τιμή, η οποία επιλέγεται βάσει του εκάστοτε υλικού που θα ηχογραφηθεί, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται καλός λόγος σήματος προς θόρυβο (signal to noise ratio) και να αποφεύγονται οι παραμορφώσεις σήματος στα σημεία με μεγάλες εντάσεις. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, οι θέσεις των μικροφώνων καθορίζουν και τα σημεία ακρόασης, μεταξύ των οποίων θα μπορεί στη συνέχεια ο χρήστης της εφαρμογής να μεταπηδά εντός της εικονικής χορωδίας.

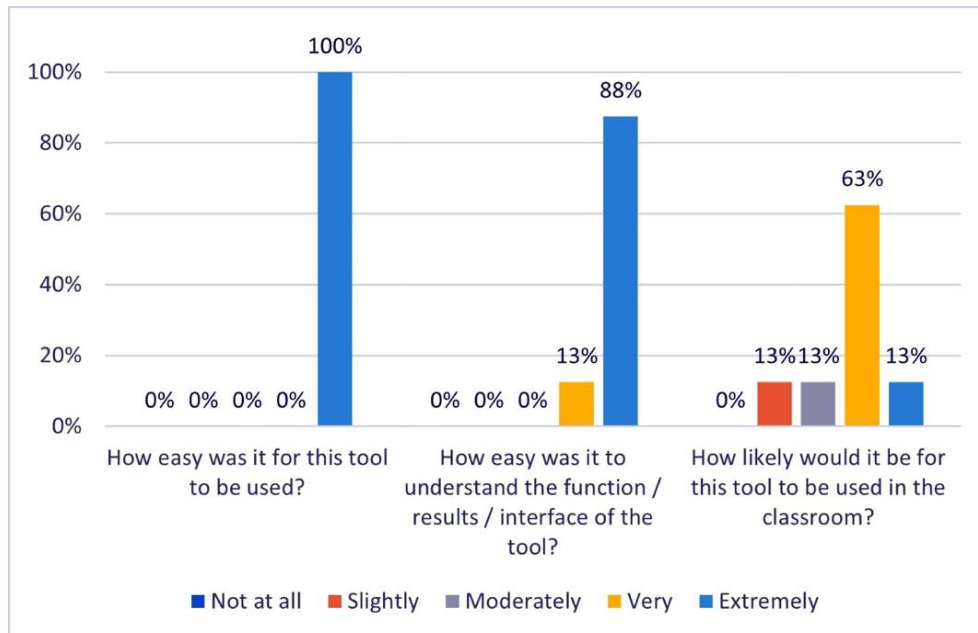
Αυτές οι ηχογραφήσεις, οι οποίες πραγματοποιούνται σε φυσικές αίθουσες συναυλιών και χώρους μουσικών δοκιμών, φέρουν επί του παρόντος τις ακουστικές ιδιότητες των χώρων στους οποίους καταγράφηκαν, χωρίς περαιτέρω δυνατότητα παραμετροποίησης. Το ηχογραφημένο περιεχόμενο αναπαράγεται ως αμφιωτικό (binaural) αρχείο ήχου, για ακρόαση μέσω ακουστικών, κάνοντας χρήση μιας μη εξατομικευμένης συνάρτησης μεταφοράς κεφαλιού (Head Related Transfer Function / HRTF) με στατικό τρόπο, χωρίς δηλαδή να λαμβάνονται υπόψη οι κινήσεις του κεφαλιού του χρήστη. Το τελικό προσφερόμενο αποτέλεσμα είναι μια εμπυθιστική, πλην όμως στατική, αμφιωτική ακουστική εμπειρία, η οποία βασίζεται στη χρήση μη εξατομικευμένου HRTF και έχει υλοποιηθεί σε συγκεκριμένους, μη παραμετροποιήσιμους ακουστικούς, συναυλιακούς χώρους, όπου οι χρήστες μπορούν να τοποθετηθούν εικονικά και να μετακινηθούν μεταξύ προκαθορισμένων θέσεων ακρόασης εντός της εικονικής χορωδίας. Αν και το ρεπερτόριο αυτής της έκδοσης είναι περιορισμένο, καλύπτει ένα ευρύ φάσμα μουσικών επιλογών, οι οποίες εκτείνονται από έντεχνη μουσική μέχρι ελληνικά δημοτικά τραγούδια και από λαϊκή μουσική μέχρι παιδικά τραγούδια, επιτρέποντας την προκαταρκτική αξιολόγηση της χρηστικότητας και της χρησιμότητάς του από ειδικούς.

6. Προκαταρκτική αξιολόγηση και επαναπροσδιορισμός των λειτουργιών του πρωτοτύπου

Καθώς το εργαλείο virtualChoir έχει, κατά μία έννοια, εκπαιδευτικό χαρακτήρα, η προκαταρκτική αξιολόγηση του πρωτοτύπου πραγματοποιήθηκε έπειτα από τη στοχευμένη επιλογή ενός πληθυσμού μαέστρων χορωδιών και καθηγητών μουσικής της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, οι οποίοι διατηρούσαν χορωδίες στα σχολεία στα οποία διδάσκουν. Αυτή η προκαταρκτική μελέτη δεν άγγιξε θέματα εμπύθισης και ρεαλισμού της εμπειρίας, λόγω των μη ελεγχόμενων συνθηκών ακρόασης του πειράματος, καθώς ο χώρος χρήσης του εργαλείου και ο τύπος των ακουστικών που χρησιμοποιούσε κάθε συμμετέχων δεν ήταν σταθεροί. Αντιθέτως, αξιολογήθηκαν ζητήματα χρηστικότητας του εργαλείου, αποτελεσματικότητάς του και δυνητικής χρήσης του στην τάξη. Όλοι οι προσκεκλημένοι είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν και να χρησιμοποιήσουν το εργαλείο μέσα από ένα ανοιχτό εκπαιδευτικό σεμινάριο, κατά τη διάρκεια του οποίου παρουσιάστηκαν λεπτομερώς ο στόχος και ο σκοπός του, το ερευνητικό πλαίσιο υλοποίησής του και η λειτουργικότητά του. Μετά το πέρας του σεμιναρίου ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να συμπληρώσουν ένα δομημένο ερωτηματολόγιο αξιολόγησης. Ο αριθμός των πλήρως συμπληρωμένων ερωτηματολογίων που συλλέχθηκε ήταν οκτώ (N=8).

Το ερωτηματολόγιο αποτελούταν από μια σειρά ερωτήσεων κλειστού (likert) και ανοιχτού τύπου, οι οποίες στόχευαν στην ποσοτική και ποιοτική αξιολόγηση του εργαλείου. Όπως φαίνεται στην Εικόνα 5, η χρηστικότητα και η λειτουργικότητα του πρωτοτύπου έλαβαν σημαντικά θετικές αξιολογήσεις. Δεδομένου ότι το πρωτότυπο προσφέρει στην παρούσα φάση ανάπτυξής του πολύ περιορισμένες επιλογές χειρισμού και παραμετροποίησης, κάτι τέτοιο ήταν εν μέρει αναμενόμενο. Οι κριτικές, ωστόσο, αποτελούν ισχυρή ένδειξη ότι ο σχεδιασμός κινείται προς τη σωστή κατεύθυνση. Στην ερώτηση, όμως, αν ένα τέτοιο εργαλείο θα έβρισκε εφαρμογή σε μια σχολική τάξη ή χορωδιακή πρόβα, οι απαντήσεις, αν και στην ουσία τους θετικές, δεν ήταν ομόφωνες, με ένα 26% να χαρακτηρίζει την πιθανότητα αυτή ως ελάχιστη ή πολύ μικρή, και μόνο ένα 13% να τη βρίσκει πάρα πολύ μεγάλη. Ανατρέχοντας στις αξιολογήσεις ανοιχτού τύπου, διαφαίνεται ότι οι περιορισμοί στη χρήση ενός τέτοιου εργαλείου στη χορωδιακή διδασκαλία αφορούν κυρίως ένα ή περισσότερα από τα παρακάτω ζητήματα: α) περιορισμένος χρόνος μουσικής διδασκαλίας, β) μεγάλος αριθμός ατόμων, τα οποία

πρέπει να διδαχθούν ταυτόχρονα (αδυναμία συστηματικής εστίασης στις ανάγκες και τις δυσκολίες μεμονωμένων χορωδών), γ) έλλειψη πρόσβασης σε εξειδικευμένο τεχνολογικό εξοπλισμό, και δ) περιορισμένο χορωδιακό ρεπερτόριο. Η ανησυχία ότι το ισχύον αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών στην Ελλάδα αφήνει ελάχιστο έως καθόλου χώρο και χρόνο για τη χρήση τέτοιων εργαλείων στην τάξη εκφράστηκε από ορισμένους από τους συμμετέχοντες, οι οποίοι είναι εκπαιδευτικοί.



Εικόνα 5: Προκαταρκτική αξιολόγηση της χρηστικότητας και της εφαρμοσιμότητας του εργαλείου virtualChoir από διευθυντές χορωδιών

Στην ερώτηση ποιες επιπλέον λειτουργίες θα ενίσχυαν την αποτελεσματικότητα του εργαλείου στην εκπαίδευση και την εξοικείωση των χορωδών σε διαφορετικούς χώρους συναυλιών, οι προτάσεις των αξιολογητών συνοψίζονται στα παρακάτω: α) δυνατότητα ελεύθερης μετακίνησης του χρήστη εντός και εκτός του εικονικού χορωδιακού συνόλου, β) δυνατότητα απομόνωσης και ακρόασης συγκεκριμένων φωνών / μουσικών γραμμών κάθε κομματιού, γ) σχεδίαση ενός περιβάλλοντος οπτικής και ακουστικής ανατροφοδότησης, το οποίο να προσφέρει στον χρήστη γρήγορη και διαισθητική αλληλεπίδραση, δ) δυνατότητα επέκτασης του υποστηριζόμενου μουσικού ρεπερτορίου από τον χρήστη, ε) επέκταση της εφαρμογής του εργαλείου σε κάθε είδους μικρό ή μεγάλο μουσικό σύνολο, και ς) ταυτόχρονη χρήση του εργαλείου από περισσότερους του ενός χρήστες.

Η νεότερη έκδοση του εργαλείου, η οποία αυτή τη στιγμή βρίσκεται υπό ανάπτυξη, αίρει αρκετούς από τους προαναφερθέντες περιορισμούς και λαμβάνει υπόψη τη συντριπτική πλειονότητα των προτάσεων των αξιολογητών. Πιο συγκεκριμένα, προκειμένου να είναι εφικτή η παραμετροποίηση των ακουστικών χαρακτηριστικών του εκάστοτε εικονικού χώρου ακρόασης και της διάταξης της εικονικής χορωδίας εντός αυτού, είναι απαραίτητη η υιοθέτηση μιας διαφορετικής προσέγγισης στη μέθοδο συλλογής των ηχητικών δεδομένων από αυτή που ακολουθούταν μέχρι τώρα. Οι χορωδίες θα πρέπει να ηχογραφούνται σε ανηχοϊκούς θαλάμους ή χώρους με πολύ μικρούς χρόνους αντήχησης και περιορισμένους συχνοτικούς χρωματισμούς, είτε ένας χορωδός τη φορά είτε ανά φωνή, προκειμένου να μπορούν να παραμετροποιούνται τα ακουστικά χαρακτηριστικά και η διάταξή τους με τη χρήση κρουστικών αποκρίσεων (Room Impulse Responses / RIRs). Η εν λόγω μέθοδος θα μπορούσε να επεκταθεί και

στην ηχογράφηση μεμονωμένων οργάνων ή ομάδων ομοειδών οργάνων, επιτρέποντας στην εφαρμογή να υποστηρίζει επίσης μουσικά σύνολα και συμπράξεις οργανικών και φωνητικών συνόλων. Μέσω αυτής της τεχνικής καθίσταται επίσης εφικτή η διαδραστική ακρόαση μεμονωμένων φωνών ή/και μεμονωμένων μελωδικών γραμμών, λειτουργία η οποία χαρακτηρίστηκε ως απαραίτητη για εκπαιδευτικούς σκοπούς από την πλειονότητα των αξιολογητών.

Αυτή η νέα προσέγγιση στη συλλογή δεδομένων θα επιτρέπει στους χρήστες να κινούνται σε πραγματικό χρόνο εντός των εικονικών χορωδιακών ή/και μουσικών συνόλων πάνω σε προκαθορισμένες διαδρομές. Αυτή η δυνατότητα καλύπτει μερικώς το αίτημα των αξιολογητών για ελεύθερη κίνηση των χρηστών εντός του εικονικού περιβάλλοντος. Πρόκειται, ωστόσο, για μία συνθήκη η οποία δεν είναι πολύ συνηθισμένη σε μουσικές παραστάσεις χορωδιών ή μουσικών συνόλων, καθώς στους εν λόγω τύπους παραστάσεων η μετακίνηση των ερμηνευτών πάνω στη σκηνή κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης μουσικών έργων είναι, ομολογουμένως, ασυνήθιστη.

Η ηχογράφηση και η εισαγωγή στο σύστημα μεμονωμένων μουσικών ή φωνητικών γραμμών, αν και πιο χρονοβόρα διαδικασία, διευκολύνει και την επέκταση του ρεπερτορίου του εργαλείου (δημοφιλές αίτημα των αξιολογητών), καθώς, αφενός, υπάρχουν αρκετές τέτοιου είδους ηχογραφήσεις ποικίλου ρεπερτορίου διαθέσιμες στο διαδίκτυο και, αφετέρου, αυτές δεν απαιτούν ειδικό εξοπλισμό, όπως μικρόφωνα ambisonics, και ως εκ τούτου μπορούν, θεωρητικά, να υλοποιηθούν από οποιαδήποτε χορωδία ή μουσικό σύνολο στον κατάλληλο χώρο. Τέλος, η υπό ανάπτυξη νέα έκδοση του εργαλείου θα προσφέρει εκτός από ακουστική και οπτική ανατροφοδότηση. Οι χρήστες θα μπορούν με τη χρήση γυαλιών εικονικής πραγματικότητας να βλέπουν τον εικονικό χώρο εντός του οποίου τραγουδούν, τους εικονικούς συγχωρωδούς τους και τη διάταξη της χορωδίας γύρω τους, καθώς και ένα είδωλο (avatar) μαέστρου να τους διευθύνει.

7. Συμπεράσματα και μελλοντικές κατευθύνσεις

Η παρούσα μελέτη διερεύνησε τον πιθανό αντίκτυπο των ακουστικών αναντιστοιχιών μεταξύ χώρων μουσικών δοκιμών και αιθουσών συναυλιών στη μουσική ερμηνεία, εστιαζόμενη στους τραγουδιστές χορωδιακών συνόλων, και εξέτασε τους μηχανισμούς προσαρμογής που οι χορωδοί αναπτύσσουν προκειμένου να αντεπεξέρχονται αποτελεσματικότερα σε αυτές. Μελετήθηκαν, επίσης, ο ρόλος που μπορεί να διαδραματίσει η τεχνολογία Μουσικής Εκτεταμένης Πραγματικότητας στην ταχύτερη ανάπτυξη αποτελεσματικότερων μηχανισμών προσαρμογής και η δυνατότητα δημιουργίας ενός εργαλείου, το οποίο θα εξοικείωνε τους χορωδούς με τις εκάστοτε επί σκηνής ακουστικές συνθήκες, επιτρέποντάς τους να ερμηνεύσουν ως μέλη μιας εικονικής χορωδίας ρεπερτόριο της επιλογής τους. Στόχος είναι η χρήση του εργαλείου αυτού να οδηγήσει στον ταχύτερο και αποτελεσματικότερο «εγκλιματισμό» των χρηστών / χορωδών σε συναυλιακούς χώρους με ετερόκλιτα ακουστικά χαρακτηριστικά, και στην ομαλότερη ενσωμάτωσή τους σε μια χορωδία μέσω της χρήσης της τεχνολογίας Μουσικής Εκτεταμένης Πραγματικότητας.

Όπως προαναφέρθηκε, η τρέχουσα λειτουργική έκδοση του virtualChoir προσφέρει στον χρήστη μια εμβυθιστική και ακουστικά άρτια, πλην όμως στατική και μη εξατομικευμένη χωρική ακουστική εμπειρία, η οποία δεν συμπληρώνεται από κάποιας μορφής οπτική ανατροφοδότηση. Η νέα, υπό ανάπτυξη, έκδοση του εργαλείου θα ενισχύσει την εν λόγω εμπειρία μέσα από την χρήση ambisonics υψηλότερης τάξης, εξατομικευμένων HRTF, δυναμικής ηχητικής αναπαραγωγής / διάδρασης και οπτικής ανατροφοδότησης. Οι χρήστες θα μπορούν να ρυθμίζουν σε πραγματικό χρόνο τα ακουστικά χαρακτηριστικά του εικονικού χώρου στον οποίο «βρίσκονται», τη διάταξη

της χορωδίας, τη θέση του/της μαέστρου, καθώς και το αναπαραγόμενο ρεπερτόριο. Ο απώτερος σκοπός της εν λόγω έρευνας είναι η ανάπτυξη ενός πλήρως λειτουργικού εκπαιδευτικού εργαλείου Μουσικής Εκτεταμένης Πραγματικότητας για κάθε είδους μουσικά / φωνητικά σύνολα.

Ευχαριστίες

Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος των ερευνητικών εργασιών του προγράμματος ASMA (Assistance for students in Singing and Music Aesthetics), το οποίο υποστηρίχθηκε από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ.) στο πλαίσιο της «1ης Προκήρυξης Ερευνητικών Έργων ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ. για την ενίσχυση των μελών Δ.Ε.Π. και Ερευνητών/τριών και την προμήθεια ερευνητικού εξοπλισμού μεγάλης αξίας» (Αριθμός Έργου: HFRI-FM17-3832).

Τμήματα αυτής της εργασίας υλοποιήθηκαν στο πλαίσιο του έργου SONICOM, το οποίο έχει λάβει χρηματοδότηση από το πρόγραμμα έρευνας και καινοτομίας «Ορίζοντας 2020» της Ευρωπαϊκής Ένωσης, στο πλαίσιο της συμφωνίας επιχορήγησης με αριθμό 101017743.

Η συγγραφέας επιθυμεί να ευχαριστήσει τα λοιπά μέλη της ερευνητικής ομάδας ASMA, την καθηγήτρια Αναστασία Γεωργάκη, τον αναπληρωτή καθηγητή Ιάκωβο Σταϊνχάουερ, την Δρ. Σοφία Σταυροπούλου, τον Ευάγγελο Αγγελάκη, τον Γιώργο Δεδούση, την Ναταλία Κωτσάνη και τον Κώστα Κατσαντώνη, για την πολύτιμη συνεισφορά τους στην παρούσα εισήγηση.

Βιβλιογραφία

- Aslan, Ahmet, Akin Oktav & Buket Metin (2024): “Determination of the acoustical performance of multipurpose music classrooms”, *Architectural Science Review* 67/1, σ. 89-103.
- Aufegger, Lisa, Rosie Perkins, David Wasley & Aaron Williamon (2017): “Musicians’ perceptions and experiences of using simulation training to develop performance skills”, *Psychology of Music* 45/3, σ. 417-431.
- Barron, Michael (2009): *Auditorium Acoustics and Architectural Design* (2η έκδοση), Spon Press, London.
- Beranek, Leo (2004): *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture* (2η έκδοση), Springer, New York.
- Berg, Jan (2019): “Concert hall acoustics’ influence on the tempo of musical performances”, στο: *147th Audio Engineering Society Convention*, Audio Engineering Society, New York, <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=20613>.
- Berg, Jan, Sverker Jullander, Petter Sundkvist & Helge Kjekshus (2016): “The influence of room acoustics on musical performance and interpretation – A pilot study”, στο: *140th Audio Engineering Society Convention*, Audio Engineering Society, New York, <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=18282>.
- Brereton, Jude (2016): “Music perception and performance in virtual acoustic spaces”, στο: Clemens Wöllner (επιμ.), *Body, Sound and Space in Music and Beyond: Multimodal Explorations*, Routledge, Abingdon (Oxon) – New York, σ. 211-234.
- Canfield-Dafilou, Elliot K., Eoin F. Callery, Jonathan S. Abel & Jonathan Berger (2019): “A method for studying interactions between music performance and rooms with real-time virtual acoustics”, *146th Audio Engineering Society Convention*, Audio Engineering Society, New York, <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=20322>.

- Dammerud, Jens Joergen (2009): *Stage Acoustics for Symphony Orchestras in Concert Halls*, διδακτορική διατριβή, University of Bath.
- Fischinger, Timo, Klaus Frieler & Jukka Louhivuori (2015): "Influence of virtual room acoustics on choir singing", *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 25/3, σ. 208-218.
- Gök, Murat & Çağrı Sen (2022): "Evaluation of the physical and acoustical competences of vocational music education institutions in terms of the requirements of music education", *International Online Journal of Education and Teaching* 9/1, σ. 284-307.
- Hom, Kathryn S. (2013): *The effect of two different rooms on acoustical and perceptual measures of SATB choir sound*, διδακτορική διατριβή, University of Kansas.
- Kato, Kosuke, Kanako Ueno & Keiji Kawai (2015): "Effect of room acoustics on musicians' performance. Part II: Audio analysis of the variations in performed sound signals", *Acta Acustica united with Acustica* 101/4, σ. 743-759.
- Kittimathaveenan, Kajornsak & Munhum Park (2021): "The influence of stage acoustics on the singers' performance and perception: A pilot study", στο: *151st Audio Engineering Society Convention*, Audio Engineering Society, New York, <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=21495>.
- Koskinen, Heli, Esko Toppila & Pekka Olkinuora (2010): "Facilities for music education and their acoustical design", *International Journal of Occupational Safety and Ergonomics* 16/1, σ. 93-104.
- Luizard, Paul, Jochen Steffens & Stefan Weinzierl (2020): "Singing in different rooms: Common or individual adaptation patterns to the acoustic conditions", *The Journal of the Acoustical Society of America* 147/2, σ. EL132-EL137.
- Maempel, Hans-Joachim & Michael Horn (2017): "The virtual concert hall – A research tool for the experimental investigation of audiovisual room perception", *International Journal on Stereo & Immersive Media* 1/1, σ. 78-98.
- Mróz, Bartłomiej, Piotr Odyń & Bożena Kostek (2022): "Creating a remote choir performance recording based on an ambisonic approach", *Applied Sciences* 12/7, <https://doi.org/10.3390/app12073316>.
- Noson, Dennis, Shin-ichi Sato, Hiroyuki Sakai & Yoichi Ando (2000): "Singer responses to sound fields with a simulated reflection", *Journal of Sound and Vibration* 232/1, σ. 39-51.
- Parncutt, Richard & Gary E. McPherson [επιμ.] (2002): *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*, Oxford University Press, New York.
- Patrick, Nelson G. & Charles R. Boner (1967): "Acoustics of school-band rehearsal rooms", *The Journal of the Acoustical Society of America* 41/1, σ. 215-219.
- Pedersen, Karsten, Vedad Hulusic, Panos Amelidis & Timothy J. Slattery (2020): "Spatialised audio in a custom-built OpenGL-based ear training virtual environment", *IEEE Computer Graphics and Applications* 40/5, σ. 67-81.
- Ppali, Sophia, Vali Lalioti, Boyd Branch, Chee Siang Ang, Andrew J. Thomas, Bea S. Wohl & Alexandra Covaci (2022): "Keep the VRhythm going: A musician-centred study investigating how Virtual Reality can support creative musical practice", στο: Simone Barbosa, Cliff Lampe, Caroline Appert, David A. Shamma, Steven Drucker, Julie Williamson & Koji Yatani (επιμ.), *CHI '22: Proceedings of the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Association for Computing Machinery, New York.

- Schärer-Kalkandjiev, Zora & Stefan Weinzierl (2013a): “Room acoustics viewed from the stage: Solo performers’ adjustments to the acoustical environment”, στο: *International Symposium on Room Acoustics*, 9-11 June 2013, Toronto (Canada).
- Schärer-Kalkandjiev, Zora & Stefan Weinzierl (2013b): “The influence of room acoustics on solo music performance: An empirical case study”, *Acta Acustica united with Acustica* 99/3, σ. 433-441.
- Schärer-Kalkandjiev, Zora & Stefan Weinzierl (2018): “An instrument for measuring the perception of room acoustics from the perspective of musicians: The Stage Acoustic Quality Inventory (STAQI)”, στο: *Fortschritte der Akustik – DAGA 2018: 44. Jahrestagung für Akustik, 19.-22. März 2018 in München*, Deutsche Gesellschaft für Akustik e.V., Berlin, σ. 1747-1750, <https://doi.org/10.14279/depositonce-8676>.
- Serafin, Stefania, Ali Adjorlu, Lars Andersen & Nicklas Andersen (2021): “Singing in Virtual Reality with the Danish National Children’s Choir”, στο: Richard Kronland-Martinet, Sølvi Ystad & Mitsuko Aramaki (επιμ.), *Perception, Representations, Image, Sound, Music*, Springer International Publishing, σ. 563-574.
- Sinal, Özgün & Semiha Yilmazer (2018): “Effects of perceived singing effort on classical singers’ reverberation time preferences towards music practice rooms”, *Applied Acoustics* 136, σ. 132-138.
- Ternström, Sten (1993): “Long-time average spectrum characteristics of different choirs in different rooms”, *Voice (UK)*, 2, σ. 55-77.
- Tsaih, Lucky Shin-Jyun (2011): *Soundscape of music rehearsal in band room*, διδακτορική διατριβή, University of Florida.
- Turchet, Luca, Rob Hamilton & Anil Çamci (2021): “Music in Extended Realities”, *IEEE Access* 9, σ. 15810-15832.

ASMA: Σουίτα εργαλείων για την υποβοήθηση της φωνητικής διδασκαλίας στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση

Αναστασία Γεωργάκη, Γιώργος Δεδούσης, Αρετή Ανδρεοπούλου

1. Εισαγωγή

Το τραγούδι και η φωνητική αγωγή είναι αδιαμφισβήτητα η πιο άμεση εκπαιδευτική διαδικασία στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση για την εισαγωγή των μαθητών σε σύνθετες μουσικές έννοιες, όπως η μελωδία, ο ρυθμός, η δυναμική, η μορφή κ.λπ., ενώ παράλληλα προάγει την ευεξία των παιδιών (Welch κ.ά., 2014). Παρ' όλα αυτά, η διδασκαλία της φωνητικής αγωγής στα ελληνικά δημοτικά σχολεία αποτελεί πρόκληση για διάφορους λόγους, μεταξύ των οποίων είναι α) ο χρόνος που καταλαμβάνει η μουσική διδασκαλία στο εβδομαδιαίο πρόγραμμα σπουδών (μία φορά την εβδομάδα), β) η έλλειψη εξειδικευμένων αιθουσών διδασκαλίας που να είναι κατάλληλα διαμορφωμένες από άποψη ακουστικής και κατάλληλα εξοπλισμένες για μαθήματα μουσικής, και γ) το γεγονός ότι η πλειονότητα των δασκάλων μουσικής δεν έχει τις κατάλληλες γνώσεις για να προσεγγίσει αποτελεσματικά τη φωνητική διδασκαλία των παιδιών (Sotiropoulou-Zormpala κ.ά., 2015). Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις, γίνεται φανερό ότι η μουσική διδασκαλία στα ελληνικά δημοτικά σχολεία πρέπει να αναμορφωθεί μέσα από τη χρήση ενός καινοτόμου εκπαιδευτικού μοντέλου, χρησιμοποιώντας σύγχρονες διδακτικές πρακτικές και εκπαιδευτικά εργαλεία που θα απευθύνονται στις ανάγκες των μαθητών (Stavropoulou κ.ά., 2014).

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες έχει αυξηθεί ο αριθμός των ακαδημαϊκών ή εμπορικών εργαλείων λογισμικού που εμπλουτίζουν τη μουσική διδασκαλία και παρέχουν ευκαιρίες για εξατομικευμένες μαθησιακές εμπειρίες στους μαθητές. Έχει υποστηριχτεί ότι τα εργαλεία αυτά μπορούν να διευρύνουν το φωνητικό εύρος των μαθητών και να τους βοηθήσουν να αποκτήσουν επίγνωση της λειτουργίας της φωνής τους (Fuchs κ.ά., 2009). Οι παράμετροι που αναδεικνύονται μέσα από αυτές τις εφαρμογές περιλαμβάνουν την ακρίβεια του τονικού ύψους και του ρυθμού, την ανάλυση των φωνοσυντονισμών (formants), το φάσμα ή ακόμη και τις ενδείξεις του ηλεκτρογλωττιδογράφου (EGG), σε μια προσπάθεια να διευκολύνουν την ανάπτυξη της φωνής των μαθητών στο τραγούδι αλλά και τη μουσικότητά τους γενικότερα (Tu, 2020). Δείγματα τέτοιων εργαλείων περιλαμβάνουν το Voce Vista (βλ. <https://www.vocevista.com>) και το AIRS [Advancing Interdisciplinary Research in Singing] Test Battery of Singing Skills (Gudmundsdottir & Cohen, 2015). Για μια ολοκληρωμένη επισκόπηση τέτοιου λογισμικού, συμπεριλαμβανομένων τόσο των επιστημονικών προτύπων όσο και των εμπορικών προϊόντων, βλ. Andreopoulou κ.ά., 2021.

Το ASMA (Assistance for students in Singing and Music Aesthetics· βλ. <https://asma.music.uoa.gr>), είναι ένα διετές ερευνητικό πρόγραμμα, χρηματοδοτούμενο από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ.), στο πλαίσιο του οποίου μελετήθηκε η κοινωνική και αισθητική σημασία της φωνητικής αγωγής στο δημοτικό σχολείο, υπό το πρίσμα των σύγχρονων μεθόδων διδασκαλίας και της τεκμηριωμένης χρήσης υποστηρικτικών εκπαιδευτικών εργαλείων. Στο πλαίσιο αυτό, το ASMA επικεντρώθηκε στην ανάπτυξη μίας διαδραστικής εκπαιδευτικής σουίτας εργαλείων που υποστηρίζει τη φωνητική διδασκαλία και την πρακτική του τραγουδιού στα μαθήματα μουσικής του

δημοτικού σχολείου. Πρωτότυπες εκδόσεις επιλεγμένων εργαλείων από το έργο έχουν δημοσιευτεί σε ερευνητικές συμβολές που περιλαμβάνονται στην τελική βιβλιογραφία (Andreopoulou κ.ά., 2021· Angelakis κ.ά., 2021· Kotsani κ.ά., 2021).

Η παρούσα εργασία παρουσιάζει το σύνολο των εργαλείων μετά τις απαραίτητες αναθεωρήσεις που ακολούθησαν την περίοδο δοκιμών, κατά την οποία συλλέχθηκαν εποικοδομητικά σχόλια από τα μέλη της διευρυμένης ομάδας έργου και τους εξωτερικούς συμβούλους τους καθώς και επιλεγμένων ομάδων χρηστών.

2. Τα δεδομένα του ASMA

Τρεις περίοδοι συλλογής δειγμάτων ομιλίας και τραγουδιού από μαθητές και ενήλικες σε μεμονωμένες αλλά και χορωδιακές ηχογραφήσεις είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός πλούσιου συνόλου δεδομένων. Πιο συγκεκριμένα, οι δύο πρώτες περίοδοι περιλάμβαναν μεμονωμένους μαθητές, οι φωνές των οποίων καταγράφηκαν και χρησιμοποιήθηκαν για τον σχεδιασμό και την υλοποίηση των εργαλείων ανάλυσης και αξιολόγησης μεμονωμένων φωνών, ενώ η τρίτη περιλάμβανε ηχογραφήσεις επιλεγμένων παιδικών χορωδιών, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για τον σχεδιασμό και την υλοποίηση εργαλείων αξιολόγησης της ακρίβειας και του συντονισμού σε πολυφωνικές καταστάσεις. Ένα πρόσθετο σύνολο δεδομένων, με ασκήσεις προθέρμανσης φωνητικής, μελωδικές και ρυθμικές ασκήσεις, καθώς και κλίμακες σε διάφορα συστήματα κουρδίσματος, συγκεντρώθηκε για τον εμπλουτισμό της σουίτας εργαλείων.

3. Τα εργαλεία του ASMA

Το αρχικό στάδιο του ASMA περιλάμβανε τη δημιουργία ενός οδηγού «Ορθής φωνητικής αγωγής και διδασκαλίας για τους εκπαιδευτικούς του δημοτικού σχολείου», ο οποίος συνοδεύει τα ψηφιακά εργαλεία που παρατίθενται στις επόμενες ενότητες. Αυτός ο οδηγός έχει σκοπό να βοηθήσει τους εκπαιδευτικούς, παρέχοντάς τους το θεμελιώδες επιστημονικό, αισθητικό, εμπειρικό και τεχνολογικό υπόβαθρο που είναι απαραίτητο για την καλύτερη ενσωμάτωση του τραγουδιού στην τάξη του δημοτικού σχολείου. Ο στόχος του οδηγού είναι διττός: α) να βοηθήσει τους εκπαιδευτικούς να αποκτήσουν πιο εμπειριστατωμένη γνώση της ακουστικής λειτουργίας της ανατομίας και της φυσιολογίας της φωνής τους καθώς και της χρήσης της, και β) να τους εφοδιάσει με πληροφορίες, γνώσεις, εκπαιδευτικές στρατηγικές και μουσικά εργαλεία προς ενίσχυση και εμπλουτισμό της διδασκαλίας του τραγουδιού των μαθητών τους.

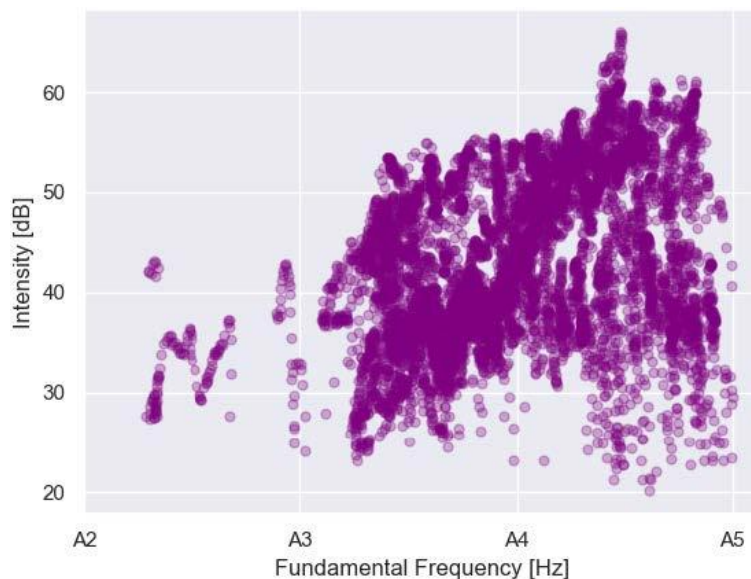
Η επιμόρφωση αυτή των δασκάλων σε θέματα Μουσικής Ακουστικής αποσκοπεί στην διεπιστημονικότητα του μαθήματος της μουσικής με πιο παρακινητικό και ελκυστικό καθώς και ασφαλέστερο τρόπο τόσο για τη φωνή των παιδιών όσο και για τη φωνή των δασκάλων. Για τον σκοπό αυτό, ο οδηγός παρέχει α) εμπειριστατωμένη επισκόπηση του φωνητικού οργάνου (ανατομία, φυσιολογία, ακουστική) μέσα από μια πρακτική προσέγγιση, β) ενημέρωση σχετικά με τις θεωρίες μάθησης, με θέματα ψυχολογίας, μεθοδολογικές προσεγγίσεις και συμβουλές για τη φωνητική υγεία, καθώς και γ) επισκόπηση των βασικών στοιχείων της φωνητικής εκπαίδευσης (ασκήσεις, προτάσεις ρεπερτορίου κ.λπ.). Ο οδηγός συμπληρώνεται από μία βάση δεδομένων με κατάλληλο μουσικό υλικό για χρήση στην τάξη.

3.1. Φωνητικοί χάρτες και φωνετογραφήματα

Τα εργαλεία επικεντρώνονται σε βασικά χαρακτηριστικά και ιδιότητες στην ομιλία και το τραγούδι, η αξιολόγηση των οποίων είναι θεμελιώδης σε κάθε προσπάθεια χαρακτηρισμού της φωνής ενός ατόμου.

Το εργαλείο *Phonetic Map* και το εργαλείο *Formant Range Profile [FRP]*, λαμβάνουν ως είσοδο τη φωνή ενός μαθητή που προφέρει τα ελληνικά φωνήεντα και οπτικοποιούν την προφορά των φωνηέντων του χρήστη. Όταν χρησιμοποιούνται τα προφορικά φωνήεντα ως είσοδος, το εργαλείο εξάγει τους δύο πρώτους φωνοσυντονισμούς (F1 και F2) από τα αρχεία ήχου και ένα στατικό διάγραμμα του F1 ως προς το F2 (φωνητικός χάρτης). Όταν χρησιμοποιούνται τα τραγουδημένα φωνήεντα ως είσοδος, τότε ο χρήστης μπορεί να επιλέξει να δει πώς μεταβάλλονται οι δύο πρώτοι φωνοσυντονισμοί με την πάροδο του χρόνου. Και τα δύο εργαλεία βοηθούν τους δασκάλους μουσικής να εντοπίσουν τον τρόπο με τον οποίο τα παιδιά αρθρώνουν κάθε φωνήεν κατά την ομιλία και την τοποθέτησή του στον χώρο άρθρωσης. Επιπλέον, το εργαλείο *Formant Range Profile* μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη μελέτη της ομοιογένειας στο ηχόχρωμα της φωνής ενός μαθητή στο τραγούδι μεταξύ των διαφόρων φωνητικών εκτάσεων ή μεταξύ των φωνών περισσότερων μαθητών σε μια χορωδία (βλ. Ενότητα 3.4).

Το εργαλείο *Vocal Range Profile [VRP]*, ή αλλιώς γνωστό ως *Φωνετογράφημα (Phonetogram)*, λαμβάνει ως είσοδο μια ποικιλία φωνητικών ηχογραφήσεων μαθητών που φθάνουν σταδιακά στα άκρα της έκτασης της φωνητικής τους περιοχής. Όσο περισσότερες πληροφορίες δίνονται ως είσοδος, τόσο πιο πυκνό είναι το φωνετογράφημα ενός μαθητή. Το συγκεκριμένο εργαλείο βοηθά τους δασκάλους μουσικής να προσδιορίσουν το φωνητικό εύρος των μαθητών τους, καθώς απεικονίζει το τονικό ύψος (θεμελιώδης συχνότητα) ως προς την ένταση της αντίστοιχης συχνότητας. Στην Εικόνα 1 απεικονίζεται η έξοδος του εργαλείου *Vocal Range Profile*.



Εικόνα 1: Η έξοδος του εργαλείου *Vocal Range Profile [VRP]*

3.2. Εργαλεία ανάλυσης της ποιότητας της φωνής

Για την ανάλυση της ποιότητας της φωνής των μαθητών εφαρμόστηκαν δύο νέα εργαλεία για την ποσοτικοποίηση της ανάσας και της ρινοφωνίας στο τραγούδι (Angelakis κ.ά., 2021· Kotsani κ.ά., 2021). Το εργαλείο *Breathiness Tool* ποσοτικοποιεί το χαρακτηριστικό της ανάσας στη φωνή των μαθητών στο τραγούδι χρησιμοποιώντας την παράμετρο *Smoothed Cepstral Peak Prominence [CPPS]*. Επιπλέον, χρησιμοποιώντας πολλαπλή γραμμική παλινδρόμηση (*Multiple Linear Regression*), εισάγεται ένας νέος δείκτης (*CDH*) για την ποσοτικοποίηση αυτού του χαρακτηριστικού, ο οποίος βασίζεται σε δείγματα ήχου και αποτελέσματα σήματος ηλεκτρογλωττογράφων από τις παραμέτρους *CPPS*, *DOQ* και *HOQ*.

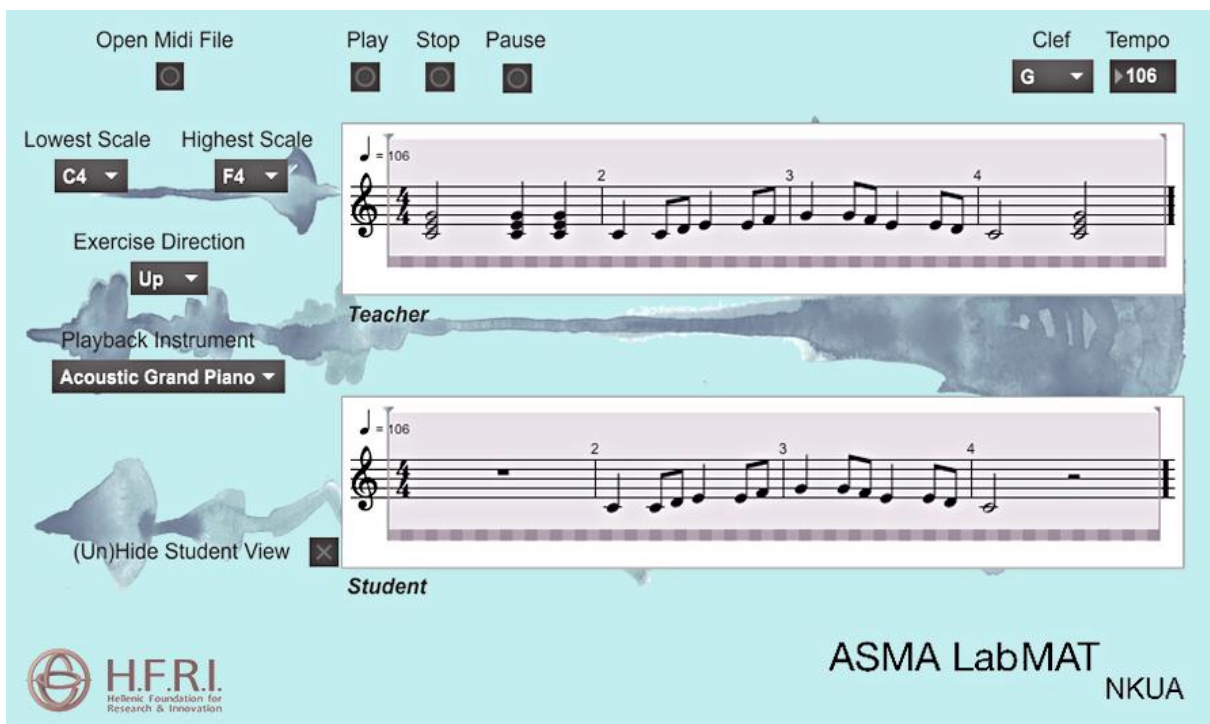
Το εργαλείο *Nasality Tool* ποσοτικοποιεί το χαρακτηριστικό της ένρινης φωνής των μαθητών με βάση τις κεντρικές συχνότητες και τα εύρη ζωνών των φωνοσυντονισμών. Και τα δύο εργαλεία λαμβάνουν ως είσοδο το ηχητικό δείγμα της φωνής ενός μαθητή που προφέρει το φωνήεν «α» και εξάγουν μια βαθμολογία σε συνάρτηση με τη ρινικότητα της φωνής του και τον βαθμό της ανάσας που περιέχεται σε αυτή.

3.3. Εργαλεία ρυθμικής και μελωδικής ακρίβειας

Το συγκεκριμένο σύνολο εργαλείων, το οποίο έχει αναπτυχθεί σε Max/MSP, στοχεύει στη βελτίωση της τονικής και ρυθμικής ακρίβειας των μαθητών, μέσω ασκήσεων φωνητικής εξάσκησης, ασκήσεων τονικής και ρυθμικής ακρίβειας καθώς και ποιοτικής και ποσοτικής ανατροφοδότησης σε πραγματικό χρόνο.

Το εργαλείο *Digital Warm-Up Tool* (Εικόνα 2) φορτώνει αρχεία midi με μελωδικές και ρυθμικές ασκήσεις σε ποικιλία κλιμάκων, ρυθμών και επιπέδων δυσκολίας, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν από τους μαθητές για τη σωστή και αποτελεσματική προθέρμανση της φωνής τους. Μία βάση δεδομένων τέτοιων ασκήσεων (βλ. Ενότητα 2) είναι ήδη προεγκατεστημένη στα εργαλεία, αλλά η συλλογή μπορεί να επεκταθεί περαιτέρω με νέες, καθορισμένες από τον χρήστη, καταχωρήσεις. Όλες οι ασκήσεις διαθέτουν συνιστώμενες προεπιλογές για την χρονική αγωγή και το βέλτιστο εύρος των μετατροπιών. Ωστόσο, οι χρήστες μπορούν να επιλέξουν να τις αλλάξουν στις ρυθμίσεις που προτιμούν.

Το εργαλείο διαθέτει δύο τρόπους λειτουργίας: «Προβολή για τον μαθητή», η οποία εμφανίζει μόνο την παρτιτούρα της άσκησης που πρόκειται να τραγουδήσει, και «Προβολή για τον δάσκαλο», η οποία περιλαμβάνει τη συνοδεία της μελωδικής γραμμής κάθε άσκησης (με ένα κενό μέτρο πριν την έναρξη της άσκησης για τον ρυθμικό και μελωδικό συντονισμό) καθώς και οπτική ανατροφοδότηση σε πραγματικό χρόνο των φασματικών χαρακτηριστικών της φωνής του μαθητή και της τονικής ακρίβειάς του. Και οι δύο λειτουργίες προσφέρουν στους χρήστες την ίδια δυνατότητα παραμετροποίησης. Οι μαθητές μπορούν είτε να διαβάσουν απλώς την παρτιτούρα και να τραγουδήσουν είτε να επιλέξουν να ακούσουν τις ασκήσεις σε πραγματικό χρόνο μέσω ακουστικών.



Εικόνα 2: Το εργαλείο *Digital Warm-Up Tool*

Το εργαλείο *Beat Tracking Tool* λειτουργεί με δύο τρόπους: ως κανονικός μετρονόμος και ως εκπαιδευτής ρυθμικής αγωγής. Στην πρώτη του λειτουργία, αυτή του μετρονόμου, οι μαθητές μπορούν να το χρησιμοποιούν για να διατηρούν έναν σταθερό ρυθμό καθώς τραγουδούν. Οι παράμετροι της συγκεκριμένης λειτουργίας περιλαμβάνουν τη δυνατότητα αλλαγής της συχνότητας του τόνου του μετρονόμου καθώς και της ταχύτητάς του.

Στη δεύτερη λειτουργικότητά του, το εργαλείο επιτρέπει στους χρήστες να φορτώνουν ρυθμικές ασκήσεις, είτε από μια μεγάλη ποικιλία προεπιλεγμένων (βλ. Ενότητα 2) είτε από τις προκαθορισμένες από τον χρήστη, και τους βοηθά να εξασκούν τη ρυθμική τους ακρίβεια παρέχοντάς τους οπτική ανατροφοδότηση όσον αφορά την απόκλισή τους από τις αξίες που εμφανίζονται στην παρτιτούρα. Στην «Προβολή για τον δάσκαλο», το εργαλείο εμφανίζει επίσης στατιστικά στοιχεία της συνολικής ακρίβειας των μαθητών, καθώς αυτοί εξασκούνται σε ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο.

Το εργαλείο *Tuner Tool* λειτουργεί επίσης σε δύο μορφές: ως κουρδιστήρι και ως εκπαιδευτής μουσικών διαστημάτων. Ως κουρδιστήρι, επιτρέπει στους χρήστες να ορίσουν έναν τόνο αναφοράς σε Hz και να παρακολουθούν την τονική τους ακρίβεια και την απόκλιση από τον τόνο αναφοράς καθώς προσπαθούν να τον τραγουδήσουν. Οι χρήστες έχουν τη δυνατότητα ελέγχου της συχνότητας, του ηχοχρώματος και της διάρκειας του τόνου αναφοράς. Οι αποκλίσεις από τον στόχο εμφανίζονται στα εργαλεία τόσο γραφικά (με χρωματική κωδικοποίηση) όσο και αριθμητικά (σε cents).

Ως εκπαιδευτής μουσικών διαστημάτων, το εργαλείο *Tuner Tool* έχει σχεδιαστεί για να ανταποκρίνεται σε διάφορα συστήματα κουρδίσματος, συμπεριλαμβανομένων, μεταξύ άλλων, των ευρωπαϊκών διατονικών και τροπικών κλιμάκων, των βυζαντινών (*Ήχοι*) και των αρχαίων ελληνικών κλιμάκων, καθώς και προσαρμοσμένων κουρδισμάτων που ορίζονται από τους χρήστες. Οι χρήστες επιλέγουν ένα σύστημα κουρδίσματος καθώς και ένα συγκεκριμένο διάστημα ή μία μελωδική φράση από μια συλλογή προεπιλεγμένων ρυθμίσεων και προσπαθούν να την τραγουδήσουν διατηρώντας τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου συστήματος. Για άλλη μια φορά, οι αποκλίσεις εμφανίζονται γραφικά καθώς και αριθμητικά.

Τόσο το εργαλείο *Beat Tracking Tool* όσο και το *Tuner Tool* μπορούν να λειτουργήσουν είτε ως αυτόνομες εφαρμογές είτε σε συνδυασμό με το εργαλείο *Digital Warm-Up Tool*, παρέχοντας πρόσθετη ανατροφοδότηση σε πραγματικό χρόνο στους χρήστες που τραγουδούν μελωδικές ή ρυθμικές ασκήσεις.

3.4. Συντονισμός και ακρίβεια στην πολυφωνία

Το συγκεκριμένο σύνολο εργαλείων έχει σχεδιαστεί για να βοηθήσει τους εκπαιδευτικούς να παρακολουθούν την τονική ακρίβεια της μελωδικής γραμμής του τραγουδιού και να ενισχύουν τον συντονισμό των μαθητών που τραγουδούν σε μεγάλα σύνολα.

Πιο συγκεκριμένα, το εργαλείο *Vocal Homogeneity Tool* έχει προγραμματιστεί για να βοηθήσει τους εκπαιδευτικούς να ποσοτικοποιήσουν τη φωνητική ομοιογένεια ενός μικρού συνόλου ή μιας χορωδίας με βάση τον φωνητικό χάρτη και τα φωνητικά δεδομένα των μαθητών. Με τη βοήθεια απλών φωνητικών μετρήσεων, όπως αυτές περιγράφονται στις Ενότητες 3.1 και 3.2, οι εκπαιδευτικοί μπορούν να εντοπίσουν τα φωνητικά χαρακτηριστικά κάθε μαθητή σε σύγκριση με το υπόλοιπο σύνολο και να βοηθήσουν να επιλυθούν στοχευμένα τα επιμέρους προβλήματα.

Το εργαλείο *Tonal Accuracy in Polyphony Tool* χρησιμοποιεί ακουστική χωροθέτηση προκειμένου να περιβάλει τους χρήστες με εικονικές ακουστικές πληροφορίες που σχετίζονται με τη χορωδία, ώστε να τους βοηθήσει να εκπαιδευτούν σε πιο ρεαλιστικές καταστάσεις· βοηθά επίσης στο φωνητικό κούρδισμα όταν οι χρήστες τραγουδούν σε

χορωδία, ένα περιβάλλον που συνήθως είναι πολυφωνικό. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, η θέση ενός μέλους της χορωδίας σε σχέση με το υπόλοιπο σύνολο σχετίζεται άμεσα με το τι ακούει γύρω του και, κατά συνέπεια, με τις ενδείξεις που μπορεί να χρησιμοποιήσει προκειμένου να είναι σε συντονισμό με τους άλλους. Ο στόχος στον οποίον αποβλέπει αυτό το εργαλείο είναι να τοποθετηθούν εικονικά οι χρήστες, οι οποίοι φορούν ακουστικά, σε διάφορα σημεία μέσα σε μία χορωδία, βοηθώντας τους να συνειδητοποιήσουν τις ακουστικές αλλαγές τις οποίες πιθανόν να συναντήσουν και εκπαιδευόντάς τους, με αυτόν τον τρόπο, για την ομαλότερη ενσωμάτωσή τους στη χορωδία.

4. Μελλοντική έρευνα

Τα εργαλεία που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία ανοίγουν νέες προοπτικές στην εκπαίδευση στο τραγούδι στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, προσφέροντας νέα ψηφιακά εργαλεία και μεθοδολογίες τόσο στους εκπαιδευτικούς, για την αξιολόγηση της φωνής των μαθητών μέσω ανατροφοδότησης και οπτικοποίησης, όσο και στους μαθητές, για την διαδραστική εξάσκησή τους στην εξερεύνηση της καλλιτεχνικής έκφρασης με τη χρήση της φωνής τους. Ο συνοδευτικός οδηγός «Ορθής φωνητικής αγωγής και διδασκαλίας για τους εκπαιδευτικούς του δημοτικού σχολείου» παρουσιάζει σε πρακτικό-εμπειρικό επίπεδο το απαραίτητο υπόβαθρο για μια υγιή και αποτελεσματική φώνηση και εισάγει τους εκπαιδευτικούς στην σωματοαισθητική και κινητική μάθηση της φωνής μέσω των γνωστικών λειτουργιών που προάγουν την αντίληψη και την επίγνωση της φωνής. Προς αυτή την κατεύθυνση προγραμματίζουμε να εμπλουτίσουμε τα εργαλεία ASMA στο μέλλον.

Στην τρέχουσα κατάστασή της, η Σουίτα Εργαλείων ASMA έχει επανασχεδιαστεί μετά την ολοκλήρωση των δοκιμών της φάσης Alpha από τη διευρυμένη ομάδα του έργου, τους εξωτερικούς συμβούλους του έργου και επιλεγμένους χρήστες. Επί του παρόντος, τα εργαλεία δοκιμάζονται εκτενώς από δασκάλους μουσικής, ενώ θα ακολουθήσει η δημοσίευση των αποτελεσμάτων της αξιολόγησης μαζί με τη δημόσια διάθεση των εργαλείων. Οι μελλοντικές επεκτάσεις της σουίτας θα περιλαμβάνουν α) τη μεταφορά όλων των εργαλείων σε μια διαδικτυακή πλατφόρμα, β) δυνατότητες παιχνιδιοποίησης (gamification), για να βοηθηθούν οι εκπαιδευτικοί να εμπλέξουν τους μαθητές στη χρήση των εργαλείων στην τάξη, και γ) περισσότερες επιλογές παραμετροποίησης.

Ευχαριστίες

Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος των ερευνητικών εργασιών του προγράμματος ASMA (Assistance for students in Singing and Music Aesthetics), το οποίο υποστηρίχθηκε από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ.) στο πλαίσιο της «1ης Προκήρυξης Ερευνητικών Έργων ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ. για την ενίσχυση των μελών Δ.Ε.Π. και Ερευνητών/τριών και την προμήθεια ερευνητικού εξοπλισμού μεγάλης αξίας» (Αριθμός Έργου: HFRI-FM17-3832).

Οι συγγραφείς επιθυμούν να ευχαριστήσουν τα λοιπά μέλη της ερευνητικής ομάδας ASMA, τον Αναπληρωτή Καθηγητή Ιάκωβο Σταϊνχάουερ, την Δρ. Σοφία Σταυροπούλου, τον Ευάγγελο Αγγελάκη, την Ναταλία Κωτσάνη και τον Κώστα Κατσαντώνη, για την πολύτιμη συνεισφορά τους στην παρούσα εισήγηση.

Βιβλιογραφία

- Andreopoulou, Areti, Natalia Kotsani, Giorgos Dedousis & Anastasia Georgaki (2021): "Evaluating the vocal characteristics of elementary school students: basic assessment tools and methodology", στο: *IDC '21: Proceedings of the 20th Annual ACM Interaction Design and Children Conference*, Association for Computing Machinery, New York, σ. 216-223.
- Angelakis, Evangelos, Natalia Kotsani & Anastasia Georgaki (2021): "Towards a Singing Voice Multi-Sensor Analysis Tool: System Design, and Assessment Based on Vocal Breathiness", *Sensors* 21/23, <https://www.mdpi.com/1424-8220/21/23/8006>.
- Fuchs, Michael, Sylvia Meuret, Susanne Thiel, Roland Täschner, Andreas Dietz & Götz Gelbrich (2009): "Influence of Singing Activity, Age, and Sex on Voice Performance Parameters, on Subjects' Perception and Use of Their Voice in Childhood and Adolescence", *Journal of Voice* 23/2, σ. 182-189.
- Gudmundsdottir, Helga R. & Annabel J. Cohen (2015): "Advancing interdisciplinary research in singing through the AIRS Test Battery of Singing Skills", *Musicae Scientiae* 19/3, σ. 234-237.
- Kotsani, Natalia, Evangelos Angelakis & Anastasia Georgaki (2021): "Evaluating the Nasalisation of the Singing Voice", στο: Claudia Manfredi (επιμ.), *Models and Analysis of Vocal Emissions for Biomedical Applications: 12th International Workshop*, University of Florence, Florence, σ. 119-122.
- Sotiropoulou-Zormpala, Marina, Kalliopi Trouli & Michalis Linardakis (2015): "Arts education offered by Greek Universities to future pre-school and primary school teachers", *Preschool and Primary Education* 3/1, σ. 34-52.
- Stavropoulou, Sofia, Anastasia Georgaki & Fotis Moschos (2014): "The effectiveness of Visual Feedback singing vocal technology in Greek Elementary School", στο: *Music Technology meets Philosophy – From Digital Echos to Virtual Ethos: Joint Proceedings of the 40th International Computer Music Conference, ICMC 2014, and the 11th Sound and Music Computing Conference, SMC 2014, Athens, Greece, September 14-20, 2014*, Michigan Publishing, Ann Arbor (MI), σ. 1774-1780.
- Tu, Catherine M. (2020): "Correlations among Music Aptitude, Singing Voice Development, and Singing Accuracy Achievement in Young Children", στο: Frank A. Russo, Beatriz Ilari & Annabel J. Cohen (επιμ.), *The Routledge Companion to Interdisciplinary Studies in Singing – Volume I: Development*, Routledge, New York, σ. 345-356.
- Welch, Graham Frederick, Evangelos Himonides, Jo Saunders, J., Ioulia Papageorgi & Marc Sarazin (2014): "Singing and social inclusion", *Frontiers in Psychology* 5, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00803>.

Επισκόπηση των σφαιρικών κατευθυντικών ιδιοτήτων της τραγουδιστικής φωνής στην ελληνική γλώσσα συναρτήσει του επιπέδου και του είδους φωνητικής εκπαίδευσης των ερμηνευτών

Κωνσταντίνος Μπακογιάννης

1. Εισαγωγή

Η έρευνα σχετικά με την ανάλυση, την αντιληπτότητα και τη διάδοση της ανθρώπινης φωνής χρονολογείται ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα μ.Χ. Μία από τις πιο πρωτοπόρες εργασίες διεξήχθη το 1939, παρέχοντας μια πρώτη κατανόηση μεταξύ της αντιληπτότητας της ομιλίας και της κατευθυντικότητας της φωνής (Dunn & Farnsworth, 1939). Στη μελέτη αυτή εξετάστηκαν αποσπάσματα ομιλίας διάρκειας 15 δευτερολέπτων από έναν ομιλητή, με στόχο τη διερεύνηση της κατευθυντικότητας αναφορικά με τα φωνήεντα, τις συχνοτικές ζώνες και το άνοιγμα της στοματικής κοιλότητας, ενώ τα ερευνητικά αυτά πεδία έδωσαν το έναυσμα για περαιτέρω μελέτες όπως αυτή των Halkosaari, Vaalgamaa και Karjalainen (2005). Άλλες έρευνες έχουν επίσης επικεντρωθεί στην επίδραση του φύλου και της έντασης στην κατευθυντικότητα της ομιλούσας φωνής (Chu & Warnock, 2002). Ενώ στις περισσότερες παλαιότερες μελέτες εντοπίζουμε μια εστίαση του ενδιαφέροντος στη μελέτη του οριζόντιου επιπέδου, οι σύγχρονες έρευνες επεκτείνουν την ανάλυση σε ολόκληρη τη σφαίρα, επιδιώκοντας την πιο λεπτομερή χωρική και φασματική ανάλυση (Leishman κ.ά., 2021· Pörschmann & Arend, 2021), παρέχοντας μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του πεδίου.

Στα τέλη του 20ου αι. μ.Χ. άρχισαν να εμφανίζονται πιο συστηματικά μελέτες οι οποίες εξετάζουν την κατευθυντικότητα της τραγουδιστικής φωνής (Marshall & Meyer, 1985· Kob & Jers, 1999). Οι έρευνες αυτές έδειξαν ότι, όπως συμβαίνει και με την ομιλούσα φωνή, η κατευθυντικότητα της τραγουδιστικής φωνής εξαρτάται από το συχνοτικό περιεχόμενο και επηρεάζεται από μια σειρά από ανθρωπομετρικά χαρακτηριστικά, όπως η στάση του σώματος, η θέση της κεφαλής και το σχήμα των φωνητικών χορδών (Brandner κ.ά., 2019· Brandner κ.ά., 2020). Η κατευθυντικότητα της τραγουδιστικής φωνής εξετάζεται σε σχέση με διάφορες παραμέτρους, όπως το τονικό ύψος, η ένταση, το φώνημα, η προβολή (Katz & d'Alessandro, 2007· Monson, Hunter & Story, 2012· Boren & Roginska, 2013· Bakogiannis κ.ά., 2022· Brandner, Frank & Sontacchi, 2022· Pörschmann & Arend, 2023· Dedousis κ.ά., 2023), το είδος τραγουδιού (στιλ), το επίπεδο εκπαίδευσης (Cabrerá, Davis & Connolly, 2011· Boren & Roginska, 2013· Frič & Podzimková, 2021), καθώς και τα ακουστικά χαρακτηριστικά του χώρου (Cabrerá, Davis & Connolly, 2011). Ο Abe (2019), στη διδακτορική του διατριβή, παρουσιάζει αναλυτικά τα σύγχρονα ευρήματα που συνδέονται με τη διάδοση της τραγουδιστικής φωνής.

Η κατευθυντικότητα της τραγουδιστικής φωνής επηρεάζεται από τη συχνότητα και άλλους παράγοντες, όπως τη στάση του σώματος, την τοποθέτηση του κεφαλιού και το σχήμα των φωνητικών χορδών (Brandner κ.ά., 2019· Brandner κ.ά., 2020). Οι ερευνητές, αποσκοπώντας στον περιορισμό της επίδρασης αυτών των παραγόντων στο πλαίσιο σχετικών μελετών, υιοθέτησαν ένα πρωτόκολλο μετρήσεων βάσει του οποίου επιβάλλεται με μηχανικά και μη μέσα ο περιορισμός της κίνησης των ανθρώπων που

ηχογραφούνται (Katz και d'Alessandro, 2007· Leishman κ.ά., 2021). Ωστόσο, έρευνες δείχνουν ότι η σωματική κίνηση αποτελεί προϋπόθεση για την ανάπτυξη της μουσικότητας κατά την επιτέλεση (Abril, 2011). Τα συστήματα φωνητικής / τραγουδιστικής εκπαίδευσης δίνουν μεγάλη βαρύτητα στη σωματική κίνηση για την επίτευξη της επιθυμητής φωνητικής ποιότητας (Luck & Toivianinen, 2008). Παράλληλα, έρευνες συνδέουν την κίνηση του σώματος, της κεφαλής και των χειρονομιών με τη ρυθμική αντίληψη (Conway, Marshall & Hartz, 2014), τις ηχητικές στάθμες έντασης (Turner & Kenny, 2011), την τονική ακρίβεια και το φάσμα (Nafisi, 2015· Brunkan & Bowers, 2021). Από την επισκόπηση των παραπάνω εργασιών μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι οι κινήσεις οι οποίες συνδέονται με την τεχνική είναι καταλυτικής σημασίας για τη μουσική εκφορά της τραγουδιστικής φωνής και άρα ο περιορισμός τους δύναται να επηρεάσει αρνητικά την ποιότητα του εκφερόμενου ήχου.

Έρευνες που εξετάζουν την κατευθυντικότητα μουσικών οργάνων (Pätynen & Lokki, 2010· Shabtai κ.ά., 2017· Bellows & Leishman, 2021) και φωνής (Cabrerera, Davis & Connolly, 2011· Boren & Roginska, 2013· Frič & Podzimková, 2021) υιοθετούν πρωτόκολλα μετρήσεων, τα οποία επιτρέπουν μικρές σωματικές κινήσεις οι οποίες σχετίζονται με την τεχνική. Αυτές όμως οι μικροκινήσεις αποτυπώνονται στα δεδομένα, τα οποία συλλέγονται από τις μετρήσεις. Παρ' όλο που σε περιβάλλοντα προσομοίωσης της ηχητικής συνθήκης (auralized environments) σε στατικές συνθήκες οι κινήσεις αυτές δεν έχουν αντιληπτό αντίκτυπο (Bakogiannis, Tavelidou & Andreopoulou, 2023), είναι σημαντικό να συνυπολογίζονται ως μεταβλητή του πειράματος και να αξιολογείται ο αντίκτυπός τους.

2. Μεθοδολογία

2.1. Μετρήσεις

Η συγκεκριμένη έρευνα είναι τμήμα μιας ευρύτερης διερεύνησης της ηχητικής προβολής και των κατευθυντικών χαρακτηριστικών μιας σειράς ελληνικών παραδοσιακών και αρχαίων μουσικών οργάνων, και της τραγουδιστικής φωνής διαφορετικών μουσικών ειδών και τραγουδιστικής εμπειρίας / εκπαίδευσης, με γλώσσα εκφοράς την ελληνική. Η έρευνα εξετάζει ρεαλιστικές εκδοχές της μουσικής επιτέλεσης, μέρος της οποίας αποτελεί και ο χώρος στον οποίο οι μουσικοί παίζουν και ηχογραφούν. Ακολουθώντας την εμπειρογμένη πρακτική παλαιότερων παρεμφερών μελετών (Roginska κ.ά., 2012· Boren & Roginska, 2013· Roginska κ.ά., 2013· Brandner κ.ά., 2020), οι ηχογραφήσεις δεν διεξήχθησαν σε ανηχοϊκό θάλαμο αλλά στον ημι-ανηχοϊκό, ειδικά διαμορφωμένο χώρο στο στούντιο ηχογραφήσεων του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, διαστάσεων 10 x 7 x 5 μέτρων. Ο χώρος έχει μέσο χρόνο αντήχησης (T30) 0.45'' για συχνότητες μέχρι τα 500 Hz και 0.29'' για τις υψηλότερες συχνότητες. Για να περιοριστεί ακόμα περισσότερο η επίδραση των γύρω επιφανειών (πάτωμα, ταβάνι, τοίχοι) αλλά και του μετρητικού εξοπλισμού, τοποθετήθηκε επιπρόσθετο ηχο-απορροφητικό υλικό, το οποίο κάλυψε τις επιφάνειες αυτές.

Τα μικρόφωνα τοποθετήθηκαν σε έναν κλωβό (ημισφαιρική δομή) ακτίνας 158,5 εκ. Χρησιμοποιήθηκαν 28 πυκνωτικά μικρόφωνα μικρού διαφράγματος μάρκας RODE-M5, τοποθετημένα σε τρία επίπεδα (+30°, 0° και -30°). Πιο συγκεκριμένα, 12 από αυτά τοποθετήθηκαν στο οριζόντιο επίπεδο σε ίσες αζιμουθιακές αποστάσεις των 30° και τα υπόλοιπα ανά 8 στα επίπεδα των +30° και -30° σε ίσες αζιμουθιακές αποστάσεις των 45°. Η μετρητική διάταξη αποτυπώνεται στην Εικόνα 1.



Εικόνα 1: Η διάταξη η οποία χρησιμοποιήθηκε για τις ηχογραφήσεις. Παρουσιάζεται ο κλωβός, επάνω στον οποίο τοποθετήθηκαν τα μικρόφωνα, όπως αυτός εγκαταστάθηκε στο στούντιο ηχογράφησης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

2.2. Πρωτόκολλο τοποθέτησης τραγουδιστ(ρι)ών

Όπως προαναφέρθηκε, η παρούσα εργασία εξετάζει την κατευθυντικότητα της φωνής σε ρεαλιστικές συνθήκες επιτέλεσης. Σε αντίθεση με παρεμφερείς μελέτες, οι οποίες θέτουν αυστηρούς περιορισμούς στην επιτρεπόμενη κίνηση των τραγουδιστ(ρι)ών (Katz και d’Alessandro, 2007· Leishman κ.ά., 2021), εμείς υιοθετήσαμε ένα ανεκτικό πρωτόκολλο, το οποίο επιτρέπει τις μικροκινήσεις του σώματος και της κεφαλής, οι οποίες συσχετίζονται άμεσα με τη φωνητική παραγωγή και την αναπνοή, και επιτρέπουν την αναπαραγωγή των φυσικών τραγουδιστικών πρακτικών.

Σύμφωνα με το πρωτόκολλο αυτό, οι συμμετέχοντες και οι συμμετέχουσες τοποθετήθηκαν στο κέντρο της διάταξης των μικροφώνων. Το ύψος της διάταξης μεταβαλλόταν, ώστε το κέντρο της να συμπίπτει με το στόμα κάθε τραγουδιστή ή τραγουδίστριας. Για τη διασφάλιση του στοιχείου αυτού χρησιμοποιήθηκε το νήμα της στάθμης. Επίσης, ο προσανατολισμός του στόματος ήταν απέναντι (0° αζιμούθιο), στο οριζόντιο επίπεδο, ενώ η διατήρηση της ακρίβειας αυτού του προσανατολισμού διασφαλίστηκε με τη χρήση ακτινών λέιζερ. Σε περίπτωση που παρατηρούταν κίνηση ανεπίτρεπτη από το πρωτόκολλο, η διαδικασία της ηχογράφησης επαναλαμβανόταν.

2.3. Συλλογή δεδομένων

Ηχογραφήθηκαν συνολικά δέκα ενήλικα άτομα: δύο από αυτά ήταν επαγγελματίες εκπαιδευμένοι στο κλασικό τραγούδι (μία μέτζο-σοπράνο και ένας τενόρος), δύο επαγγελματίες εκπαιδευμένοι στο μοντέρνο τραγούδι (μία μέτζο-σοπράνο και ένας

βαρύτονος), δύο ήταν εκπαιδευόμενα άτομα στο κλασικό τραγούδι (και οι δύο σοπράνο), δύο επαγγελματίες εκπαιδευμένοι στη βυζαντινή ψαλμωδία (ένας μπάσος και ένας βαρύτονος) και, τέλος, δύο ήταν μη εκπαιδευμένα άτομα (μία γυναίκα και ένας άντρας). Τα άτομα που χαρακτηρίστηκαν ως «εκπαιδευμένα» είχαν λάβει τουλάχιστον επταετή εκπαίδευση, τα άτομα που χαρακτηρίστηκαν ως «εκπαιδευόμενα» είχαν λάβει μαθήματα για χρονικό διάστημα μικρότερο των πέντε ετών, ενώ τα άτομα που χαρακτηρίστηκαν ως «μη εκπαιδευμένα» δεν είχαν λάβει ποτέ μαθήματα σχετικά με τη φωνή.

Από κάθε άτομο ζητήθηκε να τραγουδήσει ένα απόσπασμα περίπου 30 δευτερολέπτων από δύο τραγούδια της επιλογής του, τα οποία αφ' ενός θεωρούνται από τα ίδια τα άτομα αντιπροσωπευτικά του ρεπερτορίου που υπηρετούν και αφ' ετέρου διαθέτουν διαφορετικά χαρακτηριστικά (εντάσεις, διάρκειες, συχνοτικά εύρη) προκειμένου να διασφαλιστεί σε ικανοποιητικό βαθμό η συλλογή παραμέτρων ενός εκφραστικού εύρους του εκάστοτε ρεπερτορίου. Επίσης, τους ζητήθηκε να εκφωνήσουν τα πέντε ελληνικά φωνήεντα – /a/ (α), /e/ (ε, αι), /i/ (ι, η, υ, οι, ει), /o/ (ο, ω) και /u/ (ου) – σε δύο δυναμικές, χαμηλή (*piano*) και υψηλή (*forte*). Επιλέχθηκαν οι νότες ΛΑ, μι και ντο-δίεση' για τις αντρικές φωνές και, μία οκτάβα ψηλότερα, οι ίδιες νότες (λα, μι' και ντο-δίεση'') για τις γυναικείες φωνές, με διάρκεια δύο δευτερολέπτων περίπου. Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στην ανάλυση αποσπασμάτων των αξιοποιηθέντων τραγουδιών.

2.4. Επεξεργασία δεδομένων

Πριν τις μετρήσεις καταγράφηκαν οι κρουστικές αποκρίσεις των μικροφώνων μέσω του λογισμικού ScanIR (Boren & Roginska, 2011· Vanasse, Genovese & Roginska, 2019), το οποίο εκτελούταν μέσω του προγράμματος Matlab 2021a σε προσωπικό υπολογιστή μάρκας M1 MacBook Pro. Η στάθμη όλων των καναλιών εισόδου βαθμονομήθηκε εντός εύρους της τάξεως των 0.5 dB με χρήση ροζ θορύβου (78 dBA), ο οποίος παρήχθη από πανκατευθυντικό μεγάφωνο της Brüel & Kjær (OmniPower SoundSource Type 4292-L), τοποθετημένο στο κέντρο του κλωβού. Για την ηχογράφηση και των 28 καναλιών / μικροφώνων χρησιμοποιήθηκαν ψηφιακοί μείκτες Yamaha TF1, διασυνδεδεμένοι μέσω DANTE, σε έναν προσωπικό υπολογιστή μέσω του προγράμματος Cubase 11.

Ο χρωματισμός των μικροφώνων και του εξοπλισμού στις ηχογραφήσεις αφαιρέθηκε με τη μέθοδο της αποσυνέλιξης των σημάτων με την κρουστική απόκριση του εκάστοτε μικροφώνου (Shabtai κ.ά., 2017· Gonzalez κ.ά., 2022). Τα ηχογραφημένα σήματα ροζ θορύβου χρησιμοποιήθηκαν για να υπολογιστούν δείκτες βαθμονόμησης, οι οποίοι καθιστούν συγκρίσιμες τόσο την ενεργό τιμή της συνολικής ενέργειας όσο και την ενεργό τιμή σε κάθε συχνοτική ζώνη. Τέλος, ηχογραφήθηκε ο θόρυβος βάθους κάθε ηχογράφησης, ώστε να αξιοποιηθούν μόνο τα δεδομένα στα οποία ο σηματοθορυβικός λόγος ήταν τουλάχιστον 3 dB (Bakogiannis κ.ά., 2022). Στα δεδομένα δεν έγινε κάποια επιπρόσθετη κανονικοποίηση.

3. Ανάλυση δεδομένων

Η ανάλυση των δεδομένων κατευθυντικότητας ανέδειξε μια συμμετρία σε σχέση με το κατακόρυφο επίπεδο (δεξιά – αριστερά), παρά το ελαστικό σε μικροκινήσεις πρωτόκολλο ηχογράφησης, επιβεβαιώνοντας τη σχετική βιβλιογραφία (Bakogiannis κ.ά., 2022). Για τον λόγο αυτό, τα δεδομένα παρουσιάζονται αφότου υπολογιστεί ο μέσος όρος μεταξύ των συμμετρικών ως προς το κατακόρυφο επίπεδο σημείων.

Το πρώτο βήμα της ανάλυσης αφορά στην ποσοτικοποίηση της επίδρασης του ελαστικού σε μικροκινήσεις πρωτοκόλλου ηχογράφησης. Για τον σκοπό αυτό, τα 20 αποσπάσματα (δέκα άτομα επί δύο αποσπάσματα από το κάθε ένα) χωρίστηκαν σε πέντε

τμήματα το κάθε ένα, καταλήγοντας σε 100 συνολικά τμήματα. Για να είναι εφικτή η σύγκριση μεταξύ τους, βαθμονομήθηκαν όλα σε μία κοινή στάθμη (Bakogiannis, Tavelidou & Andreopoulou, 2023). Έπειτα, η ανάλυση επικεντρώθηκε σε κάθε ένα από τα 20 αποσπάσματα, υπολογίζοντας το εύρος των διακυμάνσεων (μέγιστο πλην ελάχιστο) των πέντε τμημάτων καθενός αποσπάσματος, για τις συχνοτικές ζώνες που επιλέξαμε και για κάθε σημείο μέτρησης. Στη συνέχεια, υπολογίστηκε το μέσο εύρος διακυμάνσεων και των 20 αποσπασμάτων, καταλήγοντας σε έναν πίνακα διαστάσεων $n \times m$, όπου n ο αριθμός των σημείων ηχογράφησης (εν προκειμένω 28) και m ο αριθμός των συχνοτικών ζωνών (εν προκειμένω 6: ζώνες ανά οκτάβα από τα 125 Hz έως τα 4 kHz). Ο πίνακας αυτός μάς επιτρέπει να αποφανθούμε με σιγουριά σχετικά με το αν οι διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στα δεδομένα κατευθυντικότητας οφείλονται στον διαφορετικό τρόπο εκφοράς της φωνής ή δύναται να οφείλονται στις διαφοροποιήσεις οι οποίες επιβάλλονται από το ελαστικό στις μικροκινήσεις πρωτόκολλο ηχογράφησης: αν σε μια σύγκριση μεταξύ δύο ατόμων τα δεδομένα κατευθυντικότητας παρουσιάζουν διαφορές μικρότερες των τιμών που αναγράφονται στον πίνακα, τότε δεν μπορούμε να αποφανθούμε με σιγουριά για το αν οι διαφορές αυτές είναι αποτέλεσμα του τρόπου εκφοράς ή/και του πρωτοκόλλου ηχογράφησης.

Τα δεδομένα αναλύθηκαν στις έξι ζώνες ανά οκτάβα που καλύπτουν επαρκώς το φάσμα του ρεπερτορίου που ηχογραφήθηκε, δηλαδή τις ζώνες με κέντρα τα 125 Hz, 250 Hz, 500 Hz, 1 kHz, 2 kHz και 4 kHz. Το συχνοτικό αυτό εύρος καλύπτει όλες τις θεμελιώδεις συχνότητες των νοτών που τραγουδήθηκαν και τους δέκα πρώτους αρμονικούς τους (το χαμηλότερο τονικό ύψος ήταν τα 110 Hz, που αντιστοιχεί στην νότα ΛΑ και το υψηλότερο στα 587 Hz, που αντιστοιχεί στην νότα ρε'').

4. Αποτελέσματα - συμπεράσματα

Τα αποτελέσματα οργανώθηκαν με βάση το είδος τραγουδιού, το φύλο και το επίπεδο εκπαίδευσης. Έτσι, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του δείγματος των δέκα ανθρώπων που περιγράφηκαν παραπάνω, οι κατηγορίες οι οποίες προέκυψαν ήταν οι εξής: άντρες εκπαιδευμένοι σε ευρωπαϊκά είδη τραγουδιού, άντρες εκπαιδευμένοι στη βυζαντινή ψαλμωδία, άντρες ανεκπαιδευτοί, γυναίκες εκπαιδευμένες στο ευρωπαϊκό τραγούδι, γυναίκες εκπαιδευόμενες στο ευρωπαϊκό τραγούδι, γυναίκες ανεκπαιδευτές. Έπειτα υπολογίσαμε τις διαφορές μεταξύ των κατηγοριών αυτών και τις συγκρίναμε με το μέσο εύρος διακυμάνσεων, το οποίο προκύπτει λόγω του ελαστικού σε μικροκινήσεις πρωτοκόλλου ηχογράφησης. Όταν οι διαφορές στα δεδομένα κατευθυντικότητας μεταξύ δύο κατηγοριών είναι μικρότερες από τις τιμές κατωφλίου που ορίζονται από το μέσο εύρος διακυμάνσεων, τότε δεν μπορούμε να αποφανθούμε με σιγουριά για το αν αυτές οφείλονται στον τρόπο εκφοράς ή είναι αποτέλεσμα του πρωτοκόλλου ηχογράφησης.

4.1. Δυαδικές συγκρίσεις μεταξύ των αντρικών φωνών

Θα ξεκινήσουμε την παράθεση των αποτελεσμάτων που αφορούν στις δυαδικές συγκρίσεις μεταξύ των κατηγοριών που απαρτίζονται από τις αντρικές φωνές: τους δύο εκπαιδευμένους στο κλασικό τραγούδι, τον εκπαιδευμένο στο μοντέρνο τραγούδι, τους δύο εκπαιδευμένους στη βυζαντινή ψαλμωδία και τον ανεκπαιδευτο. Τα ευρήματα αναδεικνύουν ότι οι διαφοροποιήσεις στην κατευθυντικότητα της τραγουδιστικής φωνής μεταξύ των εκπαιδευμένων τραγουδιστών είναι μικρότερες από αυτές που εντοπίζονται στον ανεκπαιδευτο, ειδικά για τις συχνοτικές ζώνες στις οκτάβες των 125 Hz, 250 Hz και 4 kHz. Αυτό το εύρημα υποδηλώνει ότι οι εκπαιδευμένες αντρικές φωνές παρουσιάζουν παρόμοια κατευθυντικά χαρακτηριστικά, ανεξάρτητα από το είδος τραγουδιού, σε αντίθεση με τα κατευθυντικά χαρακτηριστικά της ανεκπαιδευτής αντρικής

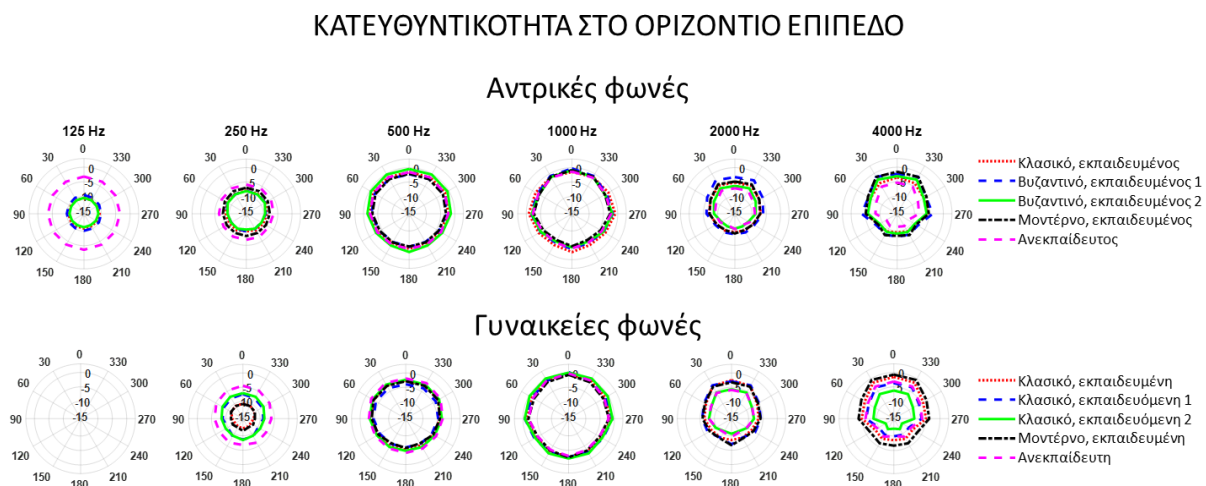
φωνής, στοιχείο που υποδηλώνει την επίδραση της εκπαίδευσης στην κατευθυντικότητα της τραγουδιστικής φωνής.

4.2. Δυναδικές συγκρίσεις μεταξύ των γυναικείων φωνών

Παρόμοια συμπεράσματα με εκείνα των αντρικών φωνών προκύπτουν και στην περίπτωση των γυναικείων φωνών. Η ανάλυση των αποτελεσμάτων έδειξε ότι η μόνη περίπτωση κατά την οποία δεν παρατηρούνται σημαντικές διαφοροποιήσεις σε όλες τις συχνοτικές ζώνες αφορά τη σύγκριση μεταξύ των δύο εκπαιδευμένων τραγουδιστριών (της μίας στο κλασικό και της άλλης στο μοντέρνο τραγούδι). Αντίθετα, όταν μη εκπαιδευμένες φωνές αποτελούν το ένα μέρος της δυναδικής σύγκρισης (είτε πρόκειται για εκπαιδευμένες είτε για ανεκπαίδευτη), τότε εμφανίζονται σημαντικές διαφορές, κυρίως στα 250 Hz και τα 4 kHz και δευτερευόντως στα 2 kHz. Αυτά τα ευρήματα υποδηλώνουν την επίδραση της εκπαίδευσης στην κατευθυντικότητα της τραγουδιστικής φωνής.

4.3. Χαρακτηριστικά κατευθυντικότητας

Η Εικόνα 2 παρουσιάζει τις κατευθυντικότητες στο οριζόντιο επίπεδο των αντρικών και γυναικείων φωνών:



Εικόνα 2: Τα πολικά διαγράμματα τα οποία απεικονίζουν τις κατευθυντικότητες της τραγουδιστικής φωνής για τις αντρικές φωνές (επάνω τμήμα) και για τις γυναικείες φωνές (κάτω τμήμα) στο οριζόντιο επίπεδο

Στα πολικά διαγράμματα παρατηρούνται ευκρινώς οι διαφορές που παρουσιάστηκαν στις προηγούμενες δύο υποενότητες. Τα διαγράμματα αυτά, λόγω του ότι δεν έχουν υποστεί κάποια περαιτέρω κανονικοποίηση, περιέχουν, εκτός από δεδομένα σχετικά με την κατευθυντικότητα, πληροφορίες για το συχνοτικό περιεχόμενο των τραγουδιών από τα οποία προέκυψαν τα διαγράμματα αυτά, αφού αποτυπώνουν και την ενέργεια ανά συχνοτική ζώνη οκτάβας. Βάσει αυτού του στοιχείου, άτομα τα οποία τραγούδησαν κομμάτια αποτελούμενα από νότες παρεμφερούς τονικού ύψους, όπως ο βυζαντινός ψάλτης 1 και ο ανεκπαίδευτος άντρας (μπλε και ροζ γραμμές, αντίστοιχα, στο επάνω τμήμα της εικόνας), παρουσιάζουν παρόμοια κατανομή ενέργειας στις συχνοτικές ζώνες. Είναι γεγονός ότι τα άτομα που υπηρετούν το ίδιο είδος τραγουδιού, όταν τραγουδούν, επιδιώκουν να αναπαραγάγουν ένα παρεμφερές ηχόχρωμα, αισθητικά ταιριαστό στο είδος αυτό. Άμεσο επακόλουθο αυτής της ηχοχρωματικής συγγένειας αποτελεί η συνεισφορά του συχνοτικού ύψους και της ενέργειας των υπερτόνων στη διαμόρφωση παρεμφερών μοτίβων. Καθώς η κατευθυντικότητα εξαρτάται από τη συχνότητα, το

συχνοτικό περιεχόμενο διαφορετικών τύπων ηχοχρωμάτων επηρεάζει αντίστοιχα την κατανομή των ηχητικών κυμάτων στον χώρο. Παρ' όλα αυτά, πρέπει να σημειωθεί ότι μία περισσότερο προσεκτική παρατήρηση των πολικών διαγραμμάτων αναδεικνύει ότι το στοιχείο που επηρεάζεται είναι η ενέργεια που υπάρχει σε κάθε συχνοτική ζώνη και όχι το σχήμα των κατευθυντικών μοτίβων, το οποίο παραμένει ίδιο, ανεξάρτητα από το επίπεδο εκπαίδευσης και το είδος τραγουδιού. Τα ίδια ευρήματα προκύπτουν και στα άλλα δύο πεδία ανύψωσης που εξετάστηκαν (+30° και -30° αντίστοιχα).

Ευχαριστίες

Τμήματα αυτής της εργασίας υλοποιήθηκαν στο πλαίσιο του έργου SONICOM, το οποίο έχει λάβει χρηματοδότηση από το Πρόγραμμα Έρευνας και Καινοτομίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης «Ορίζοντας 2020», στο πλαίσιο της συμφωνίας επιχορήγησης με αριθμό 101017743.

Θα ήθελα ιδιαιτέρως να ευχαριστήσω την ομάδα του Εργαστηρίου Ακουστικής και Μουσικής Τεχνολογίας (LabMAT) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και, πιο συγκεκριμένα, την αναπληρώτρια καθηγήτρια, κ. Αρετή Ανδρεοπούλου, τον κ. Γιώργο Δεδούση (υποψήφιο διδάκτορα), την κ. Ελένη Ταβελίδου (υποψήφια διδακτορίσσα) και τον κ. Ιωάννη Μαλαφή (μέλος Ε.ΔΙ.Π.), για τη συνδρομή τους σε όλα τα στάδια της έρευνας αυτής.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Abe, Orie (2019): *Sound radiation of singing voices*, διδακτορική διατριβή, Universität Hamburg.
- Abril, Carlos. R. (2011): "Music, movement, and learning", στο: Richard Colwell & Peter R. Webster (επιμ.), *The MENC handbook of research on music learning – Volume 2: Applications*, Oxford University Press, New York, σ. 92-129.
- Bakogiannis, Konstantinos, Giorgos Dedousis, Yannis Malafis & Areti Andreopoulou (2022): "On the spherical directivity and formant analysis of the singing voice; a case study of professional singers in Greek Classical and Byzantine music", στο: *Audio Engineering Society Convention 153*, Audio Engineering Society, New York, <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=21960>.
- Bakogiannis, Konstantinos, Eleni Tavelidou & Areti Andreopoulou (2023): "Estimation and assessment of vocal directivity variations as an effect of small body movements", στο: *Audio Engineering Society Convention 154*, Audio Engineering Society, New York, <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=22053>.
- Bellows, Samuel D. & Timothy W. Leishman (2021): "Acoustic source centering of musical instrument directivities using acoustical holography", στο: *Proceedings of Meetings on Acoustics 42*, AIP Publishing, <https://doi.org/10.1121/2.0001371>.
- Boren, Braxton & Agnieszka Roginska (2011): "Multichannel impulse response measurement in Matlab", στο: *Audio Engineering Society Convention 131*, Audio Engineering Society, New York, <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=16061>.
- Boren, Braxton & Agnieszka Roginska (2013): "Sound radiation of trained vocalizers", στο: *Proceedings of Meetings on Acoustics 19*, AIP Publishing, <https://doi.org/10.1121/1.4800053>.
- Brandner, Manuel, Alois Sontacchi & Matthias Frank (2019): "Real-Time Calculation of Frequency-Dependent Directivity Indexes in Singing", *Conference DAGA 2019*:

- Fortschritte der Akustik*, Rostock, σ. 70-73, https://pub.dega-akustik.de/DAGA_2019/data/articles/000306.pdf.
- Brandner, Manuel, Remi Blandin, Matthias Frank & Alois Sontacchi (2020): "A pilot study on the influence of mouth configuration and torso on singing voice directivity", *The Journal of the Acoustical Society of America* 148/3, σ. 1169-1180.
- Brandner, Manuel, Matthias Frank & Alois Sontacchi (2022): "Horizontal and vertical voice directivity characteristics of sung vowels in classical singing", *Acoustics* 4/4, σ. 849-866.
- Brunkan, Melissa C. & Jason Bowers (2021): "Singing with gesture: acoustic and perceptual measures of solo singers", *Journal of Voice* 35/2, σ. 325.e17-22, <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2019.08.029>.
- Cabrera, Densil, Pamela Jane Davis & Anna Connolly (2011): "Long-term horizontal vocal directivity of opera singers: Effects of singing projection and acoustic environment", *Journal of Voice* 25/6, σ. e291-303, <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2010.03.001>.
- Chu, W. T. & A. C. C. Warnock (2002): *Detailed directivity of sound fields around human talkers*, Research Report, National Research Council of Canada (Institute for Research in Construction, no. RR-104), <https://doi.org/10.4224/20378930>.
- Conway, Colleen, Herbert Marshall & Barry Hartz (2014): "Movement instruction to facilitate beat competency in instrumental music", *Music Educators Journal* 100/3, σ. 61-66.
- Dedousis, Giorgos, Konstantinos Bakogiannis, Areti Andreopoulou & Anastasia Georgaki (2023): "Examining the directivity characteristics of Greek sung vowels on formant frequencies", στο: Claudia Manfredi (επιμ.), *Proceedings of 13th International Workshop: Models and Analysis of Vocal Emissions for Biomedical Applications*, Firenze University Press, Firenze, σ. 79-82, <https://media.fupress.com/files/pdf/24/13649/38314>.
- Dunn, H. K. & D. W. Farnsworth (1939): "Exploration of pressure field around the human head during speech", *The Journal of the Acoustical Society of America* 10/3, σ. 184-199.
- Frič, Marek & Iva Podzimková (2021): "Comparison of sound radiation between classical and pop singers", *Biomedical Signal Processing and Control* 66, <https://doi.org/10.1016/j.bspc.2021.102426>.
- Gonzalez, Raimundo, Thomas Mckenzie, Archontis Politis & Tapio Lokki (2022): "Near-field evaluation of reproducible speech sources", *Journal of the Audio Engineering Society* 70/7-8, σ. 621-633.
- Halkosaari, Teemu, Markus Vaalgamaa & Matti Karjalainen (2005): "Directivity of artificial and human speech", *Journal of the Audio Engineering Society* 53/7-8, σ. 620-631.
- Katz, Brian F. G. & Christophe d'Alessandro (2007): "Directivity measurements of the singing voice", στο: *19th International Congress on Acoustics (ICA 2007)*, Sociedad Espanola de Acustica (SEA), Madrid, σ. 1976-1981.
- Kob, Malte & Harald Jers (1999): "Directivity measurement of a singer", *Journal of the Acoustical Society of America* 105/2, σ. 1003-1006.
- Leishman, Timothy W., Samuel D. Bellows, Claire M. Pincock & Jennifer K. Whiting (2021): "High-resolution spherical directivity of live speech from a multiple-capture transfer function method", *The Journal of the Acoustical Society of America* 149/3, σ. 1507-1523.
- Luck, Geoff & Petri Toiviainen (2008): "Exploring Relationships between the Kinematics of a Singer's Body Movement and the Quality of Their Voice", *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 2/1-2, σ. 173-186.

- Marshall, A. H. & J. Meyer (1985): "The directivity and auditory impressions of singers", *Acta Acustica united with Acustica* 58/3, σ. 130-140.
- Monson, Brian B., Eric James Hunter & Brad H. Story (2012): "Horizontal directivity of low-and high-frequency energy in speech and singing", *The Journal of the Acoustical Society of America* 132/1, σ. 433-441.
- Nafisi, Julia (2015): "Gesture and body-movement as tools to improve vocal tone", *Australian Voice* 17, σ. 11-20.
- Pätynen, Jukka & Tapio Lokki (2010): "Directivities of symphony orchestra instruments", *Acta Acustica united with Acustica* 96/1, σ. 138-167.
- Pörschmann, Christoph & Johannes M. Arend (2021): "Investigating phoneme-dependencies of spherical voice directivity patterns", *Journal of the Acoustical Society of America* 149/6, σ. 4553-4564.
- Pörschmann, Christoph & Johannes M. Arend (2023): "Investigating phoneme-dependencies of spherical voice directivity patterns II: Various groups of phonemes", *The Journal of the Acoustical Society of America* 153/1, σ. 179-190.
- Roginska, Agnieszka, Alex U. Case, Andrew Madden & Jim Anderson (2012): "Measuring spectral directivity of an electric guitar amplifier", στο: *Audio Engineering Society Convention 132*, Audio Engineering Society, New York, σ. 441-450.
- Roginska, Agnieszka, Justin D. Mathew, Jim Anderson & Alex U. Case (2013): "High resolution radiation pattern measurements of a grand piano – The effect of attack velocity", στο: *Proceedings of Meetings on Acoustics 19*, AIP Publishing, <https://doi.org/10.1121/1.4805159>.
- Shabtai, Noam R., Gottfried Behler, Michael Vorländer & Stefan Weinzierl (2017): "Generation and analysis of an acoustic radiation pattern database for forty-one musical instruments", *The Journal of the Acoustical Society of America* 141/2, σ. 1246-1256.
- Turner, Gemma & Dianna Theadora Kenny (2011): "Voluntary restraint of body movement potentially reduces overall SPL without reducing SPL range in Western contemporary popular singing", *Journal of New Music Research* 40/4, σ. 367-378.
- Vanasse, Julian, Andrea Genovese & Agnieszka Roginska (2019): "Multichannel impulse response measurements in MATLAB: An update on scanIR", στο: *Audio Engineering Society Conference: 2019 AES International Conference on Immersive and Interactive Audio*, Audio Engineering Society, New York, <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=20416>.

Στρατιωτική μουσική κατά την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821

Θανάσης Τρικούπης & Σάββας Γκριτζέλης

Η παρούσα μελέτη παρουσιάζει πληροφορίες για τη στρατιωτική μουσική κατά την περίοδο του αγώνα της ελληνικής ανεξαρτησίας, τη δεκαετία του 1820, όπως αυτές εμπεριέχονται διάσπαρτες σε διάφορα τεκμήρια της εποχής εκείνης. Τα στοιχεία που καταγράφονται αφορούν στα σώματα, τακτικής και άτακτης μορφής, που έδρασαν στις παραδουνάβιες ηγεμονίες και στην εν τέλει απελευθερωμένη Ελλάδα. Το αρχαιολογικό υλικό αναφέρεται σε ποικίλες δραστηριότητες στρατιωτικής μουσικής. Ως επί το πλείστον, αυτές σχετίζονται κυρίως με την οργάνωση, την άσκηση και τον έλεγχο του στρατεύματος, καθώς και την εφαρμογή συλλογικών ενεργειών μέσω της ηχητικής μετάδοσης του κελεύσματος. Κατά δεύτερο λόγο, παρατηρούνται τελετουργικές και ψυχαγωγικές δραστηριότητες.

ΕΤΟΣ 1821

Μολδοβλαχία – Αλέξανδρος Υψηλάντης – Ιερός Λόχος

Η πρώτη μαρτυρία περί στρατιωτικής μουσικής αφορά στο στράτευμα που οργάνωσε ο Αλέξανδρος Υψηλάντης κατά την έναρξη της επανάστασης στη Μολδοβλαχία τον Φεβρουάριο του 1821. Ειδικότερα, καταγράφονται τύμπανα και σάλπιγγες, και ένα συγκρότημα που τραγουδούσε τραγούδια του Ρήγα Φεραίου και του Αδαμάντιου Κοραή.¹

Αναφερόμενος στον Ιερό Λόχο, ο Κωνσταντίνος Ράδος γράφει τα εξής: «[...] του τάγματος προπορεύονται σαλπικταί και τυμπανισταί, αλλά και μουσική χαλκίνων οργάνων, ήτις συνηθέστατα παίζει το θούριον των Φιλικών [...]». Σε υποσημείωση, ο ίδιος αναφέρει: «Το εμβατήριον, του οποίου περιεσώθη και η μουσική, είναι ποίημα του Κοραή και εγράφη το 1800 δια την εν Αιγύπτω υπό τον Βοναπάρτην ταξιαρχίαν των Ακροβολιστών της Ανατολής [...]».²

Κατά τη μάχη του Δραγατσανίου στις 7 Ιουνίου 1821, οι Οθωμανοί συνέλαβαν τους κελευστικούς μουσικούς και τους υποχρέωσαν να παίξουν το ανακλητικό τυμπάνισμα. Με αυτόν τον τρόπο, εμφανίστηκαν κάποιοι διασκορπισμένοι ιερολοχίτες στα γύρω δάση και συνελήφθησαν.³ Ο τρόπος σύλληψης των Ιερολοχιτών δια του ανακλητικού κελεύσματος των τυμπάνων επιβεβαιώνεται και από την περιγραφή του Rouqueville: «Ο ιερός λόχος ακίνητος μικρόν κατά μικρόν πίπτει· πενήκοντα των πολεμιστών αυτού ακούοντες σημαίνουσιν την πρόσκληση επανέρχονται εις τα βήματα αυτών και πίπτουσι θύματα του στρατηγήματος των Οσμανλήδων οίτινες κατέσχον τα τύμπανα των Εταιριστών».⁴

¹ Anastasia Tsagkaraki, *Les Philhellènes Français dans la Lutte pour l'Indépendance Grecque*, Athènes 2019, σ. 22, <https://www.academia.edu/38684830> (τελευταία πρόσβαση 10.4.2024).

² Κωνσταντίνος Ν. Ράδος, *Ο Ιερός Λόχος και η εν Δραγατσανίω μάχη*, Ελευθερουδάκης και Μπαρτ, Αθήνα 1919, σ. 4.

³ Maxime Raybaud, *Mémoire sur la Grèce*, tome I, Tournachon-Molin, Paris 1824, σ. 248.

⁴ François C. H. Rouqueville, *Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασεως*, τόμος 2, Α. Γεωργίου – Π. Τζελάτος – Γ. Φέξης, Αθήνα 1890, σ. 259.

Σύμφωνα με οθωμανικές πηγές, από τη μάχη του Ιερού Λόχου στο Δραγατσάνι στις 7 Ιουνίου 1821 συνελήφθησαν και εστάλησαν στην Κωνσταντινούπολη 74 αιχμάλωτοι, έξι τηλεβόλα, τύμπανα και σάλπιγγες, καθώς και ακρωτηριασμένα ανθρώπινα μέλη (κεφαλές και ώτα στρατιωτών). Οι αρχηγοί των αιχμαλώτων εκτελέστηκαν, οι υπόλοιποι φυλακίστηκαν, ενώ τα μουσικά όργανα και τα ακρωτηριασμένα μέλη τοποθετήθηκαν στην αυλή του σουλτανικού παλατιού Τοπ-Καπί προς παραδειγματισμό.⁵

Επανάσταση στην Αττική – Πολιορκία της Ακρόπολης

Σύμφωνα με το ημερολόγιο του ολλανδού προξένου στην Αθήνα, Domenico Origone, οι πληροφορίες για το ξέσπασμα της επανάστασης στην Πελοπόννησο άρχισαν να φτάνουν στην Αθήνα στις 7 Απριλίου του 1821.⁶ Σε διάστημα ενός μήνα τα επεισόδια είχαν γενικευτεί, με αποτέλεσμα οι Οθωμανοί να κλειστούν στο φρούριο της Ακρόπολης. Ανάμεσα στα σώματα που συμμετείχαν στις επιχειρήσεις αναφέρεται και ένα που ήλθε από την Κέα και διέθετε κελευστικούς μουσικούς: «Οι κάτοικοι της Τζιας έστειλαν 40 άνδρες, Τζιώτες και άλλους ναυτικούς, όλους με πηλίκια. Ανάμεσά τους αρχηγός είναι κάποιος κ. Μιχαήλ Πάγκαλος, που δεν είναι μολαταύτα αυτός που εκπροσωπεί διάφορα προξενία στη Τζια. Φορεί πηλίκιο και στολή Ρώσου ταγματάρχη. Αυτός ο λόχος διαθέτει ένα τυμπανιστή, ένα κλαρινετίστα και ένα μεγάλο στρατιωτικό τύμπανο, ένα ιερέα, ένα γιατρό κ.λ.». ⁷ Το πνευστό μουσικό όργανο, εάν συνδυαστεί με την αντίστοιχη περιγραφή του Gordon,⁸ πιθανώς να μην ήταν κλαρινέτο αλλά σάλπιγγα, η οποία στη γαλλική ονομαζόταν *clairon*.

Σώμα της Πολιτείας των Ιονίων Νήσων

Νέα καταγραφή κελευστικής μουσικής γίνεται στην Πελοπόννησο στο Σώμα της Πολιτείας των Ιονίων Νήσων τον Ιούνιο του 1821. Το στρατιωτικό αυτό σώμα από τη Ζάκυνθο και την Κεφαλληνία, υπό τους Ευάγγελο Πανά, Ανδρέα Μεταξά, Γεράσιμο Βίκτωρος Φωκά και Κωνσταντίνο Μεταξά, είχε χαρακτηριστικά τακτικού στρατού. Διέθετε περί τους 450 άνδρες, τέσσερα τηλεβόλα και επαρκή πολεμοφόδια. Διέθετε επίσης δύο ιερείς και μουσικούς, ενώ κατά τις νυχτερινές ώρες ανάπαυσης των στρατιωτών τοποθετούνταν σκοποί. «Κατά πάσαν πρωίαν οι ιερείς αυτού έψαλλον την αγίαν παράκλησιν, οι τυμπανισταί έκρουον τα τύμπανα αυτών, οι σαλπικταί εσάλπιζον [...]». ⁹

Παρόμοια εικόνα για την καθημερινότητα στο μικρό αυτό στράτευμα δίνει ο Σπυρίδων Τρικούπης στη δική του περιγραφή: «Την γ' ώραν μετά την δύσιν του ηλίου εψάλλετο η παράκλησις, εκρούοντο τα τύμπανα, ετάττοντο φυλακαί κράζουσαι εκ διαλειμμάτων "γρηγορείτε", έπιπτε μία κανονία, και οι στρατιώται επεχώρουν εις τας θέσεις των' το πρωί εψάλλετο πάλι η παράκλησις, εκρούοντο τα τύμπανα, ήχουν αι σάλπιγγες και έπιπτεν άλλη κανονία». ¹⁰

⁵ H. Sükrü İıcak (επιμ.), *"Those Infidel Greeks". The Greek War of Independence through Ottoman Archival Documents*, vol. 1, Brill, Boston 2021, σ. 130.

⁶ Γεώργιος Θ. Ζώρας, «Το "ημερολόγιον" του εν Αθήναις Ολλανδού προξένου και η Ελληνική Επανάστασις», *Παρνασσός* 4, 1972, σ. 613-639.

⁷ Απόστολος Ε. Βακαλόπουλος, *Επίλεκτες βασικές ιστορικές πηγές της Ελληνικής Επανάστασεως*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2000, τόμος Α', σ. 249-254.

⁸ Thomas Gordon, *History of the Greek Revolution*, vol. I, William Blackwood, London 1844, σ. 274.

⁹ Ιωάννης Φιλήμων, *Ιστορικών δοκίμιον περί της Ελληνικής Επανάστασεως*, Π. Σούτσας – Α. Κτενάς, Αθήνα 1860, σ. 305.

¹⁰ Σπυρίδων Τρικούπης, *Η Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασεως*, τόμος Α', τύποις Ταυλόρου και Φραγκίσκου, Λονδίνο 1860, σ. 287.

Φιλέλληνες εθελοντές

Οι πρώτοι που κατέφθασαν το καλοκαίρι του 1821 ήταν ιταλοί φυγάδες, στους οποίους περιλαμβάνονταν αξιωματικοί των Καρμπονάρων και των αποτυχημένων επαναστάσεων του Πιεμόντε, αλλά και επιφανείς πολίτες των παπικών κρατών. Τα λιμάνια του Ναβαρίνου, της Καλαμάτας, της Κυπαρισσίας και της Μονεμβασιάς ήταν αυτά που υποδέχθηκαν τις πρώτες αποστολές φιλελλήνων. Ωστόσο, η υποδοχή των Ελλήνων προς τους φιλέλληνες εθελοντές διέφερε σημαντικά και εκτεινόταν από τα όρια του πανηγυρισμού έως αυτά της δυσπιστίας. «Μερικές φορές υποδέχονταν τους εθελοντές με πανηγυρικές ομοβροντίες. Έβγαιναν οι λαμπροφορεμένοι ξένοι, με τους πράσινους και πορφυρούς μανδύες, τις κομψές στολές και τις καλογουαλισμένες μπότες, με τα μετάλλια, τα σειρήτια και τις επωμίδες, με τα τερατώδη κράνη και τους επιβλητικούς πίλους, στα φτωχολιμάνια του Μωριά. Και όταν η αποστολή ήταν πολυμελής και οργανωμένη, βάδιζαν συντεταγμένοι και με τυμπανιστή επικεφαλής».¹¹

Δίκτυα πρακτόρων

Η καχυποψία των Ελλήνων έναντι ορισμένων εθελοντών δεν ήταν κενή περιεχομένου. Όπως δημοσιεύτηκε έναν χρόνο αργότερα (1822), η Πελοποννησιακή Γερουσία απέπεμψε 27 εθελοντές που αποδείχτηκε ότι ήταν πράκτορες των Τούρκων. Χαρακτηριστική υπήρξε η περίπτωση ενός Γάλλου με το όνομα Μαρί, ο οποίος συστήθηκε ως αξιωματικός της φρουράς του Ναπολέοντα και λίγο αργότερα αποκαλύφθηκε ότι ήταν αρχιτυμπανιστής. «Στην Κόρινθο ζούσε με μια Τουρκάλα. Τον υποπτεύονταν οι συνάδελφοί του, τον παρακολουθούσαν και ανακάλυψαν πως μιλούσε τούρκικα μαζί της. Όπως πολλοί από τους ξένους εθελοντές, είχε υπηρετήσει στο στρατό του Αλήπασα».¹²

Σώμα Δημητρίου Υψηλάντη – Παίδες τυμπανιστές

Ο Δημήτριος Υψηλάντης αφίχθηκε στην Ύδρα στις 8 Ιουνίου 1821 ως εκπρόσωπος του αδελφού του Αλέξανδρου, αρχηγού της Φιλικής Εταιρίας, φέρνοντας μαζί του τα απαραίτητα υλικά και πολεμοφόδια για τη σύσταση μικρού τακτικού στρατιωτικού σώματος. Την οργάνωση και εκπαίδευση του σώματος ανέθεσε στον Joseph Baleste,¹³ ο οποίος ήταν γάλλος αξιωματικός που είχε υπηρετήσει στον στρατό του Ναπολέοντα με τον βαθμό του ταγματάρχη. Ο Baleste οργάνωσε σύντομα στην Καλαμάτα τρεις λόχους, αποτελούμενους από 100 άνδρες έκαστος, και τους εκπαίδευε σύμφωνα με τον γαλλικό κανονισμό. Στις 23 Αυγούστου 1821 εμφανίστηκε πλησίον των ακτών της ελεύθερης Καλαμάτας ο οθωμανικός στόλος και επιχειρήθηκε απόβαση στρατευμάτων του. Η απόβαση αποκρούστηκε από το μικρό τακτικό σώμα του Baleste, το οποίο διέθετε, καθώς μαρτυρείται, κελουστική μουσική: «Οι εν τοις πλοίοις γενίτσαροι, ιδόντες παρατεταγμένον τακτικόν στράτευμα, ηχούντων των σαλπίγγων και τυμπάνων αυτού και αγνοούντες τα διατρέχοντα, ήτοι οποίος στρατός ήτο ούτος, κατελήφθησαν υπό φόβου, μη θέλοντες ν' αποβώσι' ως εκ τούτου ο εχθρικός στόλος διήλθεν εκείθεν εν απραξία. Η μικρά αύτη πράξις του τακτικού σώματος επροξένησε χαράν και προθυμία εις τους άνδρας αυτού, συνέτεινε δε πολύ και εις την υπόληψιν αυτών παρά τοις πολίταις, κατατασσομένοις σε αυτό».¹⁴

¹¹ Κυριάκος Σιμόπουλος, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*, τόμος Α', Στάχυ, Αθήνα 1999, σ. 58-61.

¹² Στο ίδιο, σ. 98-99.

¹³ Joseph Balestra (1790-1822): βλ. <https://aegean-maritime-museum.gr/en/exhibits-history/1821/106-iosisif-valest-2> (τελευταία πρόσβαση 24.10.2023). Στη βιβλιογραφία το επίθετο του εν λόγω γάλλου αξιωματικού εμφανίζεται ποικιλοτρόπως.

¹⁴ Βακαλόπουλος, ό.π., τόμος Α', σ. 218-219.

Τον Σεπτέμβριο του 1821 και κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της Τριπολιτσάς από τις επαναστατικές δυνάμεις, έγινε γνωστή πληροφορία περί έλευσης του οθωμανικού στόλου στον κορινθιακό κόλπο. Κατόπιν αυτού, αποφασίστηκε η μετάβαση εκείθε του τακτικού σώματος του Υψηλάντη, αποτελούμενου από 250 άνδρες, και ενός σώματος του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη, δύναμης 500 ανδρών, διοικούμενου από τους υιούς του, Γενναίο και Πάνο. Η πληροφορία δεν επαληθεύτηκε και τα σώματα πήραν τον δρόμο της επιστροφής στις 26 Σεπτεμβρίου. Οι πορείες των 20 και 30 μιλίων καθημερινά, μέσα από δύσβατες περιοχές και κάτω από υψηλές θερμοκρασίες, ήταν επίπονες. Κατά τη διάρκεια μιας νυχτερινής ανάπαυσης έφτασε η πληροφορία για την επίθεση των εχθρικών δυνάμεων: «Την νύχτα ειδοποιηθήκαμε ότι ο τουρκικός στόλος είχε μπει στον κόλπο της Ναυπάκτου και ότι είχαν αποβιβάσει στρατεύματα και κάψει την Βοστίτσα, μια μικρή πόλη 40 περίπου μίλια μακριά από την Καρύταινα. Τα τύμπανα χτύπησαν και βαδίσσαμε ξημερώματα προς τη Βοστίτσα». Στην συνέχεια της αφήγησης της πορείας καταγράφεται για πρώτη φορά η ύπαρξη παιδών τυμπανιστών, κατά τα πρότυπα του γαλλικού και άλλων ευρωπαϊκών στρατών: «Ο συνταγματάρχης Baleste κρατούσε τους άνδρες του σε εξαιρετική πειθαρχία και σε αυτή την επίπονη πορεία μόνο δύο μικροί τυμπανιστές λιποτάκτησαν».¹⁵

Η πληροφορία για την χρήση τυμπάνων στο σώμα του Δημήτριου Υψηλάντη επιβεβαιώνεται και από την μαρτυρία του άγγλου εθελοντή Humphreys, ο οποίος συμμετείχε στην επιχείρηση αυτή: «Ο Υψηλάντης έστειλε έναν υπασπιστή στην Πάτρα για πληροφορίες σχετικά με τις κινήσεις του τουρκικού στόλου. [...] Τη νύχτα έφτασε η πληροφορία πως ο τουρκικός στόλος μπήκε στον Κορινθιακό και έκαψε την Βοστίτσα. Τα τύμπανα χτύπησαν συναγερό και χαράματα το σύνταγμα ξεκίνησε».¹⁶

ΕΤΟΣ 1822

Σώμα Θεόδωρου Κολοκοτρώνη

Την 1η Μαρτίου 1822 το σώμα του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη στρατοπέδευσε πλησίον της Πάτρας, στο χωριό Σαραβάλι, ενισχυόμενο από άλλα σώματα από την Πελοπόννησο και την Ζάκυνθο. «Εις το Σαραβάλι καθώς έφθασαν έβαλαν οι στρατιώται τα τύμπανα όλα μαζί και εκτυπούσαν εις θέσιν υψηλήν, οπόθεν οι Τούρκοι άκουαν την βοήν των καλλίτερα, εβγήκαν επάνω εις το φρούριο όλοι και εκύτταζαν, τους εφάνη πολύ παράξενον, επειδή πρώτη φορά έβλεπαν τοιούτον θέαμα».¹⁷

Η παρακάτω μαρτυρία του πρώτου υπασπιστή του Κολοκοτρώνη, Φώτη Χρυσανθόπουλου (Φωτάκου), επιβεβαιώνει την εξοικείωση του σώματος αυτού με τα κελουστικά παραγγέλματα διαμέσου των μουσικών οργάνων: «[...] οι δε Πασιάδες ετραβήχθησαν και αυτοί πέρα κατά το Γηροκομιό. Έστειλεν έπειτα τον Νικολέτον με το ταμπούρλο να αναβή επάνω εις μίαν μουριάν όπου ήτον εκεί και να χτυπά την σύναξιν δια να ακούσουν μακριά ότι εκεί είναι ο αρχηγός και να συναχθούν οι σκορπισμένοι στρατιώται».¹⁸

Αναλυτικά στοιχεία για το σώμα του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη δίνει ο Φωτάκος κατά τη διάρκεια της περιγραφής της μάχης στα Δερβενάκια κατά του Δράμαλη πασά στα μέσα του μηνός Ιουλίου 1822. Σύμφωνα με αυτήν, ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης διέθετε ένα σώμα περί των 2.350 ετοιμοπόλεμων ανδρών και 300 βοηθητικών. Στο επιτελείο του υπηρετούσαν δώδεκα γραμματείς, τέσσερις υπασπιστές, ένας ιατρός,

¹⁵ Βακαλόπουλος, ό.π., τόμος Β', σ. 337-338.

¹⁶ Σιμόπουλος, ό.π., σ. 357-358.

¹⁷ Φώτης Χρυσανθόπουλος (Φωτάκος), *Απομνημονεύματα περί της Ελληνικής Επανάστασης*, τύποις Σακελλαρίου, Αθήνα 1858, σ. 151.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 159.

τέσσερις ιατροχειρουργοί, τρεις ιερείς, τέσσερις φροντιστές, είκοσι καπετάνιοι ακόλουθοι ως σωματοφύλακες, τρεις οπλοποιοί, τέσσερις πεταλωτές, ένας σημαιοφόρος, καθώς επίσης σαλπικτές και τυμπανιστές άγνωστου αριθμού. Ο Φωτάκος αναφέρει όλα τα ονόματα του στενού επιτελείου και ανάμεσα σε αυτά και δύο ονόματα κελουστικών μουσικών: του τυμπανιστή Νικολέτου Ζακύνθιου και του σαλπικτή Βασίλη Τρουμπέτα με καταγωγή από τη Λιβαδειά.¹⁹

Τακτικό σώμα – Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος

Τον Μάιο του 1822 εκκίνησε στην Κόρινθο και στο Άργος η προετοιμασία εκστρατευτικού σώματος υπό την αρχιστρατηγία του Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου. Σε απόδειξη τροφοδοσίας της 13ης Μαΐου 1822 στην Κόρινθο, υπογεγραμμένη από τον Ιωάννη Θεοτόκη, Γενικό Γραμματέα του Υπουργείου Εσωτερικών της Προσωρινής Διοίκησης της Ελλάδος, καταγράφεται η χορήγηση άρτου στην μητέρα ενός εκ των τριών παιδών τυμπανιστών.²⁰

Στις 26 Μαΐου το εκστρατευτικό σώμα αναχώρησε για την Πάτρα· το μεν σώμα φιλελλήνων ακτοπλοϊκώς, το δε σύνταγμα των τακτικών με επικεφαλής τον Μαυροκορδάτο οδοιπορικώς. Στην αφήγηση του ιταλού εθελοντή Brengeri καταγράφεται ότι «ο αρχιτυμπανιστής του συντάγματος είχε αγοράσει για δύο γρόσια μια όμορφη Τουρκάλα. Την βάφτισε και την παντρεύτηκε στην εκκλησία».²¹

Την επιβεβαίωση της ύπαρξης κελουστικών μουσικών στην πορεία προς το Πέτα δίνει και ο γάλλος αξιωματικός Maxime Raybaud. Στο εκστρατευτικό σώμα υπό τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο είχε προηγηθεί κάποια ένταση μεταξύ των φιλελλήνων Γάλλων και Γερμανών. Για να εκτονωθεί η κατάσταση, ο Μαυροκορδάτος έδειξε με το χέρι του την κατεύθυνση προς την Άρτα, καλώντας τους μαχητές του σώματος να κινηθούν προς τα εκεί. «Με αυτά τα λόγια τα τύμπανα σήμαναν την συγκέντρωση».²²

Μία επιπλέον καταγραφή κελουστικής μουσικής προκύπτει και από την αφήγηση του γερμανού εθελοντή Adolph von Lübtow κατά τη νικηφόρα μάχη στο Κομπότι στις 22 Ιουνίου: «Για να καλύψουμε τις αδυναμίες μας φροντίζαμε να κτυπούν κάθε τόσο τα τύμπανά μας».²³

Σώμα Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη

Από τη μαρτυρία του γερμανού εθελοντή Ανθυπολοχαγού Karl Huber καταγράφεται ότι και ο Πετρόμπεης Μαυρομιχάλης διέθετε στο δικό του στρατιωτικό σώμα τύμπανα. Ο Huber περιγράφει μια συμπλοκή μεταξύ Μανιατών και αστυνομίας στην Τρίπολη στις 7 Ιουνίου του 1822 μετά από ένα περιστατικό κλοπής: «Εμείς οι Ευρωπαίοι βρεθήκαμε ανάμεσα στους εμπόλεμους. Ακολούθησε άγριο κυνηγητό του κλέφτη στο δρόμο. Τραυματίστηκαν πολλοί με πιστόλες και χαντζάρια. Ο Πετρόμπεης έδωσε εντολή να χτυπήσουν τα τύμπανα και οι Μανιάτες γύρισαν στα καταλύματά τους».²⁴

Σώμα Γεωργίου Σέκερη – Ιταλός σαλπικτής

Ο Γεώργιος Σέκερης είχε καταγωγή από την Τρίπολη και υπήρξε το πρώτο μνημένο μέλος της Φιλικής Εταιρίας από τον Νικόλαο Σκουφά. Διέθετε καλή μόρφωση,

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 194-198.

²⁰ Έγγραφο Υπουργείου Εσωτερικών αρ. 155, φακ. 5 (1822), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέρου / Γραμματείας / Υπουργείου της Οικονομίας (περιόδου Αγώνος) [1821-1827].

²¹ Κυριάκος Σιμόπουλος, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*, τόμος Β', Πολιτιστικές Εκδόσεις, Αθήνα 2004, σ. 204.

²² Raybaud, ό.π., vol. 2, σ. 267.

²³ Σιμόπουλος, ό.π., τόμος Β', σ. 221.

²⁴ Στο ίδιο, σ. 291.

στρατιωτικές και πολιτικές αρετές, και είχε ζήσει επί μακρόν στη Βιέννη και στο Παρίσι. Το καλοκαίρι του 1822 ο Γεώργιος Σέκερης στρατολογήθηκε στην Τρίπολη ένα σώμα από 1.000 έως 1.200 άνδρες, ενώ από τον Ιούνιο ο Δράμαλης πασάς είχε εισέλθει στην Πελοπόννησο. Ο γερμανός εθελοντής Huber δίνει συγκεκριμένες πληροφορίες για τη στρατολόγηση αυτή: «Στις 6 Ιουλίου έφτασαν στην Τριπολιτσά οχτώ Γερμανοί, τρεις Γάλλοι, δύο Ιταλοί και τέσσερις Έλληνες από την Ουγγαρία. Ο ένας από τους Ιταλούς ήταν σαλπικτής και, όπως έλεγε, υπηρέτησε στη φρουρά του Βοναπάρτη». «Ήταν το πρώτο ευρωπαϊκό μουσικό όργανο που είδα στην Ελλάδα», γράφει στη συνέχεια ο γερμανός εθελοντής. «Εκτός από τα πολύ μικρά τούρκικα τύμπανα και ένα είδος μικρής κιθάρας δεν υπήρχε στρατιωτική μουσική. Οι Μανιάτες, όμως, χρησιμοποιούσαν κάπου-κάπου ξύλινα τύμπανα σαν και τα δικά μας περίπου». Η σάλπιγγα του Ιταλού προκάλεσε μεγάλη εντύπωση: «Όλοι θέλουν να ακούνε τα σαλπίσματά του. Ακόμα κι' ο καπετάν Σέκερης τον υποχρεώνει να σαλπίζει αδιάκοπα. Κι' ο κακομοίρης φοβάται πως αν συνεχιστεί αυτή η κατάσταση σίγουρα σε λίγες βδομάδες θα βρίσκεται στο χώμα».²⁵

Παραλαβή μουσικών οργάνων από το εξωτερικό

Στο έντυπο *Έφορος Στρατιωτικός* που εξέδιδε στο Ναύπλιο ο Παναγιώτης Ρόδιος, αναγράφεται η παραλαβή στρατιωτικού υλικού στην Ύδρα, που απεστάλη κατά το 1822 από τον Εμμανουήλ Καλλέργη, κάτοικο Αγίας Πετρούπολης, με συνοδούς τους ανεψιούς του Νικόλαο, Εμμανουήλ και Δημήτριο Καλλέργη, τον μετέπειτα Φρούραρχο Αθηνών και πρωτεργάτη του κινήματος της 3ης Σεπτεμβρίου 1843. Αναφέρεται ότι το υλικό περιλάμβανε 2.000 τυφέκια, 20 κανόνια, πυρίτιδα, 4.000 βολίδες αλλά και όργανα στρατιωτικής μουσικής με αποδέκτη τον αρχηγό του Ελληνικού Συντάγματος.²⁶

Πρώτη πολιορκία Μεσολογγίου

Τον Οκτώβριο του 1822 οι Οθωμανοί προσπάθησαν να καταλάβουν το Μεσολόγγι πολιορκώντας το τόσο με στρατεύματα από ξηρά όσο και με θαλάσσιο αποκλεισμό. Κατά την περίοδο αυτή, η διαθέσιμη δύναμη οπλοφόρων εντός των τειχών ανερχόταν στους 360 άνδρες περίπου. Προκειμένου οι Τούρκοι να εξαπατηθούν ως προς τον αριθμό των υπερασπιστών της πόλης, τοποθετήθηκαν λόγχες τυφεκίων στους προμαχώνες και κρούονταν ευρωπαϊκά τύμπανα ώστε να θεωρήσουν οι πολιορκητές ότι στην πόλη υπάρχουν και ευρωπαίοι στρατιώτες. Όπως διευκρινίζει ο Σπυρίδων Τρικούπης, τις λόγχες και τα τύμπανα έφερε ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος από τη Μασσαλία.²⁷

Μία ακόμη εκδοχή των στρατηγημάτων αυτής της πρώτης πολιορκίας του Μεσολογγίου διηγείται ο ιταλός αξιωματικός Brengeri: «Στήσαμε και ψεύτικες πυροβολαρχίες έτσι που να νομίζει ο εχθρός ότι έχουμε πολλά κανόνια. Βρήκαμε σε μια αποθήκη 300 μπαγιονέτες από τα μουσκέτα που είχε φέρει ο Μαυροκορδάτος από την Ευρώπη. Οι Έλληνες είχαν πάρει τα τουφέκια αλλά άφησαν τις μπαγιονέτες γιατί τις θεωρούσαν άχρηστες. Ο Μάρκος Μπότσαρης, που ήξερε πόσο οι Τούρκοι φοβόνταν τους Ευρωπαίους, ειδικότερα ύστερα από την μάχη του Πέτα, όπου μόνο από προδοσία εξολοθρεύτηκαν. [...] Βρήκαμε και δύο παλιά χαλασμένα τύμπανα αλλά τυμπανιστή δεν είχαμε. Ωστόσο κάναμε ό,τι μπορούσαμε για να δίνουμε την εντύπωση ότι τα στρατεύματα γυμνάζονται αδιάκοπα».²⁸

²⁵ Στο ίδιο, σ. 289 και 293-294.

²⁶ Παναγιώτης Ρόδιος, *Έφορος Στρατιωτικός*, τόμος Α', αρ. 5, Ράλλης, Ναύπλιο 1835, σ. 145 και 147.

²⁷ Σπυρίδων Τρικούπης, *Η Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασης*, τόμος Β', Ασλάνης, Αθήνα 1888, σ. 265-267.

²⁸ Σιμόπουλος, ό.π., τόμος Β', σ. 375-376.

Γερμανική λεγεώνα

Τον Σεπτέμβριο του 1822 υπογράφηκε στη Ζυρίχη σύμβαση στρατολόγησης σώματος εξακοσίων ανδρών από περιοχές της Βαυαρίας και της Ελβετίας στην Πελοπόννησο, η οποία όριζε την υπαγωγή τους στην Ελληνική Διοίκηση από την 1η Ιανουαρίου του 1823 και την παραμονή τους στην Ελλάδα για δύο έτη.²⁹ Η μεταφορά της λεγεώνας έγινε με το πλοίο Scipio που απέπλευσε από την Μασσαλία με προορισμό την Ύδρα τον Δεκέμβριο του 1822. Η έλευση των πρώτων 130 περίπου ανδρών του σώματος αυτού, που ονομάστηκε Γερμανική Λεγεώνα, πραγματοποιήθηκε με επικεφαλής τον πρώσο Ταγματάρχη von Dittmar και συνοδεύθηκε από 92 μουσικά όργανα, προοριζόμενα για στρατιωτικές μπάντες.³⁰ Η παρουσία μουσικών εντός της λεγεώνας επιβεβαιώνεται από ονομαστική κατάσταση αιτήματος μισθοδοσίας, όπου καταγράφεται το όνομα του γερμανού δεκανέα Βάιλαντ ως καθηγητού του τυμπάνου.³¹

ΕΤΟΣ 1823

Σώμα Γεωργίου Καραϊσκάκη

Μετά την αποτυχημένη πολιορκία του Μεσολογγίου στις 25 Δεκεμβρίου του 1822, οι δυνάμεις των Τούρκων αποσύρθηκαν στις γύρω περιοχές προς αναζήτηση τροφών και καταλυμάτων. Ένα τμήμα της δύναμης αυτής, περί τους 6.000 άνδρες υπό τον Άγο Βασιάρη, προσπάθησε να περάσει από τα Άγραφα προς τα Τρίκαλα. Στην τοποθεσία του Σοβολάκου ήρθε αντιμέτωπο με δύναμη 800 ανδρών του Γεωργίου Καραϊσκάκη, στον οποίο προτάθηκε το ποσό των 500.000 γροσίων προκειμένου το τουρκικό στράτευμα να διέλθει του σημείου. Ο Καραϊσκάκης αρνήθηκε να συνδιαλλαγεί και η μάχη ξεκίνησε: «Άρχισεν ο πόλεμος κατά μέτωπον, πανταχόθεν. Οι Τούρκοι, ωδηγημένοι ίσως, ηύραν μίαν θέσιν και ανέβησαν ανακέφαλα εις τους εδικούς μας, από τα χιόνια – ετζάκισαν το αριστερόν, ετσακίσθη και το δεξιόν· η σπηλιά ήτον απότομος, και δεν εδύνατο κανείς να φύγει. Εκεί ήτον το κέντρο. – Εδώ να πεθάνωμεν όλοι, όσοι εμείναμεν! λέγει ο αρχηγός. Στρώνει ο πόλεμος. Ανακαλεί ο σαλπικτής τους τζακισθέντας. Συνέρχεται ο στρατός ακούγων τον αρχηγόν· σταματά, δέχεται την ορμήν· την απαντά, και ορμούν όλοι κατά των Τούρκων. Εμβαίνουν εις αταξίαν οι Τούρκοι».³²

Σώμα Μάρκου Μπότσαρη

Την 8η προς 9η Αυγούστου του 1823 διεξήχθη η μάχη στο Κεφαλόβρυσο Καρπενησίου, όπου συμμετείχαν τα σώματα του Μάρκου Μπότσαρη και του Κίτσου Τζαβέλα. Μεταξύ των δύο ελλήνων οπλαρχηγών υπήρχε σχέδιο συνεννόησης δια της κελουστικής μουσικής της σάλπιγγας, το οποίο δεν εφαρμόστηκε, καθ' ότι ο σαλπικτής τραυματίστηκε, ενώ λίγο αργότερα ο Μάρκος Μπότσαρης έχασε τη ζωή του: «Έχων δε και σαλπικτήν ο Μάρκος εις το σώμα του συνεννοήθη μετά του Τσαβέλλα να τον ειδοποιεί δια της σάλπιγγος δια παν κίνημα. Και ούτως αβλαβώς εισήλθεν εις το Τουρκικόν στρατόπεδο. [...] Εν τοσούτω πληγώνεται ο Μάρκος ελαφρώς εις την μίαν πλευράν, πληγώνεται βαρέως και ο σαλπικτής του. [...] Εν τοσούτω ειδοποιηθείς ο

²⁹ *Αρχεία της Ελληνικής Παλιγγενεσίας*, τόμος 1, σ. 173, <https://paligenesia.parliament.gr> (τελευταία πρόσβαση 25.10.2023).

³⁰ William St Clair, *That Greece Might Still Be Free. The Philhellenes in the War of Independence*, Open Book Publishers, Cambridge 2008, σ. 119-126.

³¹ *Αρχεία της Ελληνικής Παλιγγενεσίας*, τόμος 9, σ. 327, <https://paligenesia.parliament.gr> (τελευταία πρόσβαση 25.10.2023).

³² Νικόλαος Κασομούλης, *Ενθυμήματα στρατιωτικά της επανάστασεως των Ελλήνων, 1821-1833*, τόμος 1, Εποπτεία, Αθήνα 1939, σ. 270-271.

Τσαβέλλας υποχωρεί [...] μανθάνει τον θάνατον του Μάρκου και την αιτίαν δι' ην δεν ειδοποιήθη δια της σάλπιγγος πληγωθέντος του σαλπικτού». ³³

Επικήδειος τελετή Μάρκου Μπότσαρη

Η κηδεία του Μάρκου Μπότσαρη στο Μεσολόγγι αποτελεί την πρώτη καταγραφή συμμετοχής στρατιωτικής μουσικής σε τελετουργία: «Την οδόν, δι' ἧς ἔμμελε να διέλθει η νεκροφόρος πομπή ἔραναν δι' ανθέων και δαφνών. Οι κώδωνες των εκκλησιών εκρούοντο και αι σάλπιγκαι αντήχουν πενθίμως. Τα τηλεβόλα εκρότουν εκ του Ανατολικού και Βασιλαδίου, το δε πτώμα κεκοσμημένον δια στεφάνων εξ ανθέων και δαφνών, και κρατούμενον υπό δώδεκα εκ των αρχαιοτέρων παλλικαρίων του Βότσαρη, ηκολουθείτο υπό απείρου πλήθους στρατιωτών και πολιτών και εκομίζετο εις τον ναόν, προπορευομένης της σημαίας του Σταυρού». ³⁴

ΕΤΟΣ 1824

Επικήδειος τελετή Λόρδου Βύρωνος

Στις 10/22 Απριλίου 1824 διεξήχθη η επικήδειος τελετή του Λόρδου Βύρωνος στο Μεσολόγγι. Σχηματίσθηκε πομπή από την οικία του Βύρωνος προς τον ναό του Αγίου Νικολάου προκειμένου να τελεσθεί η εξόδιος ακολουθία. Μεταξύ άλλων, την πομπή ακολουθούσαν ο Μητροπολίτης Άρτας Πορφύριος, ο πρόεδρος της Προσωρινής Διοίκησης Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος, ο Στρατηγός Νότης Μπότσαρης, θρησκευτικοί και πολιτικοί αξιωματούχοι καθώς και οπλαρχηγοί. Τον επικήδειο λόγο εκφώνησε ο Σπυρίδων Τρικούπης. «Το στράτευμα εσχημάτιζε δύο στίχους, μεταξύ των οποίων επορεύοντο οι συνοδεύοντες το νεκρικό κρεβάτι, από τους οποίους προηγείτο το τάγμα πυροβολιστών με όλους τους ξένους αξιωματικούς και μέρος του λοιπού στρατεύματος. Από τόσον αναρίθμητον πλήθος λαού, και στρατευμένων, δεν ακούετο ουδέ ψιθυρισμός, αλλά μόνον η λυπηρά ψαλμωδία των Ιερέων, και ο βραχνός ήχος των πολεμικών μουσικών οργάνων». ³⁵

Πρόταση συγκρότησης Στρατιωτικής Μουσικής

Στις 4 Ιουλίου 1824 ο Παναγιώτης Ρόδιος, Προσωρινός Γενικός Γραμματέας του Εκτελεστικού Σώματος, εισηγήθηκε την εκ νέου σύσταση τακτικού στρατού. Σε αυτή την νέα προσπάθεια οργάνωσης ενός τακτικού στρατιωτικού σώματος, πρότεινε, ανάμεσα σε άλλα, και τη συγκρότηση στρατιωτικής μουσικής μπάντας: ³⁶ «Η Μουσική είναι άφευκτος, δεν πρέπει να στοχασθή τις ότι δια τρυφήν, ή κατά πομπήν, παρεισχήθη εις το στρατιωτικόν, όχι, αλλ' ως ικανή να απαλύνη την πλέον αγρίαν και θηριώδη ψυχήν, να ενθουσιάση τον πλέον ήσυχον και να εγκαρδιώσει και αυτόν τον δειλόν». ³⁷

Στις 11 Ιουλίου 1824 εγκρίθηκε από το Βουλευτικό Σώμα η συγκρότηση τακτικού τάγματος εξακοσίων (600) ανδρών για τη φύλαξη του Ναυπλίου. Καθορίστηκε η μισθοδοσία των στρατιωτών και των υπαξιωματικών και η προσαρμογή του ιματισμού στον ελληνικό τρόπο. ³⁸ Το Σώμα συγκροτήθηκε από έξι λόχους Πεζικού και έναν λόχο

³³ Κωνσταντίνος Μεταξάς, *Ιστορικά απομνημονεύματα εκ της Ελληνικής Επαναστάσεως*, Α. Κτενάς, Αθήνα 1878, σ. 141-143.

³⁴ Σπυρίδων Γουλής, *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη - Βίος του Λόρδου Βύρωνος και θάνατος αυτού*, Κάδμος, Κέρκυρα 1881, σ. 11-14.

³⁵ Εφ. *Ελληνικά Χρονικά*, αρ. 30, Μεσολόγγι, 12 Απριλίου 1824, σ. 3.

³⁶ Παναγιώτης Σαβοριανάκης, *Ο Παναγιώτης Ρόδιος και η εποχή του*, Σαββάλας, Αθήνα 2002, σ. 106.

³⁷ Στο ίδιο, σ. 242.

³⁸ *Αρχεία της Ελληνικής Παλιγγενεσίας*, τόμος 3, σ. 188, <https://paligenesia.parliament.gr> (τελευταία πρόσβαση 25.10.2023).

Πυροβολικού.³⁹ Την εποχή εκείνη δεν υφίστατο μουσικό σώμα και οι εθελοντές μουσικοί κατατάσσονταν στα υπό συγκρότηση όπλα.

Στις 29 Ιουλίου 1824 η Προσωρινή Διοίκηση της Ελλάδος, με εισήγηση του Συνταγματάρχη Παναγιώτη Ρόδιου, διατύπωσε αίτημα συνδρομής προς την Επιτροπή Ζακύνθου για την συγκρότηση ομάδας πολεμικών μουσικών. Το αίτημα απεστάλη εν όψει της σύστασης τακτικού στρατού με τη σημείωση ότι «η μουσική τρόπον τινά είναι η ψυχή των τακτικών, αλλά κατά δυστυχίαν πολεμικοί μουσικοί εις την Ελλάδα σήμερον δεν ευρίσκονται».⁴⁰

Στρατιωτικοί μουσικοί στο Α΄ Τακτικό Σύνταγμα

Η κατάταξη στον τακτικό στρατό γινόταν δια του εθελοντισμού. Οι φιλέλληνες εθελοντές έφεραν συνήθως στρατιωτικά διπλώματα από την προηγούμενη θητεία τους στους ευρωπαϊκούς στρατούς, ενώ οι έλληνες εθελοντές επεδείκνυαν συνήθως κάποιο αποδεικτικό από τα σώματα στα οποία είχαν υπηρετήσει, χωρίς να αποκλείονται οι μη έχοντες προϋπηρεσία. Η ίδια διαδικασία ίσχυε και για τους εθελοντές μουσικούς.

Ένα εξαιρετικά αποκαλυπτικό αποδεικτικό για την πολεμική δράση του διέθετε ο μουσικός Χρήστος Βερετίνος ή Μπερετίνος, υπογεγραμμένο από τον Συνταγματάρχη του Α΄ Συντάγματος του 1822, Guillermo Gubernatis, στις 21 Ιανουαρίου 1824:

Α^{ον} Σύνταγμα Ελληνικόν Πεζικόν

Βεβαιώνομεν ότι ο κύριος Χρήστος Μπερετίνος Επιλοχίας έμβηκεν εξ αρχής εις το αυτό Σύνταγμα. Δηλοί ευρέθη όταν την πρώτην φοράν ήρθεν ο εχθρικός στόλος εις τον Κόλπον της Καλαμάτας και έπειτα όταν αυτός ο στόλος ήλθε εις Βοστίτσα και Γαλαξίδι.

Β^{ον} Εις το πρώτον ασάλτο Ναυπλίου εις 4 Δεκεμβρίου 1821.

Γ^{ον} Εις την πολιορκίαν της Κορίνθου.

Δ^{ον} Εις την εκστρατεία Ρούμελης με τον εκλαμπρότατον πρίγκηπα Μαυροκορδάτο εις την φρικτήν μπατάλια του Πέτα εις 4 Ιουλίου 1822.

Ε^{ον} Εις Γραβιάς το χάνι και μεγάλα Ντερβένια με τον υψηλότατον πρίγκηπα Υψηλάντη.

ΣΤ^{ον} Εις την Πολιορκία Ναυπλίου εις ασάλτο Παλαμηδίου.

Και εις όλας ταύτας τας μάχας εφέρθηκε ανδρίος κατά τον εχθρόν και δια την μεγάλην του αγώνην προς την πατρίδα επροβιβάσθη με τον βαθμόν του Επιλοχία και έως την σήμερον ανδρίος δια το καλόν της Πατρίδος.⁴¹

Η ανασύσταση του Α΄ Τακτικού Συντάγματος άρχισε το καλοκαίρι του 1824· τότε καταγράφονται οι πρώτες κατατάξεις αξιωματικών, στρατιωτικών μουσικών και στρατιωτών. Στις 27 Ιουλίου 1824 πραγματοποιήθηκε επιθεώρηση στο υπό συγκρότηση Α΄ Τακτικό Σύνταγμα από τον Επιθεωρητή Στρατού Παύλο Παρασκευά. Στο σχετικό έγγραφο καταγράφονται τα ονοματεπώνυμα και οι βαθμοί των επιτελών και υποτελών του συντάγματος. Στους επιτελείς εντάσσονται όλοι οι αξιωματικοί και ο ιατρός, ενώ στους υποτελείς εντάσσονται ο σημαιοφόρος, ο ανθυπασπιστής, οι αρχιτυμπανιστές, οι αρχισαλπικτές, και ξεχωριστά ακολουθούν οι τυμπανιστές, οι σαλπικτές και οι μουσικοί.⁴²

³⁹ Αναστάσιος Χαραλάμπης και Κωνσταντίνος Νίδερ, *Ιστορικόν υπόμνημα περί του οργανισμού του τακτικού στρατού της Ελλάδος*, Υπουργείο Στρατιωτικών, Αθήνα 1907, σ. 15.

⁴⁰ Κυριακή Αθ. Πιτσιόρλα, *Το Παπάφειο Ορφανοτροφείο και η Φιλαρμονική του*, Μέθεξις, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 28.

⁴¹ Έγγραφο αρ. 3, φακ. 24 (1824), ΓΑΚ-ΚΥ / Συλλογή Βλαχογιάννη / Σειρά 1 / Κατάλογος Α΄ Συλλογής Βλαχογιάννη / Υποσειρά 1 – Αρχείον Αγώνος.

⁴² Έγγραφο αρ. 103, φακ. 31 (1824), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέριου / Γραμματείας / Υπουργείου Πολέμου (περιόδου Αγώνος) [1822-1827].

Οι καταστάσεις μισθοδοσίας αποτελούν τεκμήρια μέσω των οποίων διασώζονται τα ονόματα των πρώτων καταταγέντων αξιωματικών και μουσικών της εποχής. Στις καταστάσεις αυτές γίνεται βαθμολογικός και μισθολογικός διαχωρισμός των κελουστικών μουσικών, που αναγράφονται ως σαλπιγκτές, τυμπανιστές, αρχιτυμπανιστές, αρχισαλπιγκτές, και των αρμονικών μουσικών, που αναγράφονται ως μουσικοί, μουσικοί Α' και αρχιμουσικοί.

Ενδεικτικά, ο μισθός του συνταγματάρχη ανερχόταν στα 400 γρόσια και οι μισθοί των κατώτερων αξιωματικών κυμαίνονταν από 80 έως 150 γρόσια. Ο μισθός των αρχιτυμπανιστών ανερχόταν στα 50 γρόσια, των σαλπιγκτών δεκανέων στα 40, των μουσικών στα 32, ο μισθός του επιλοχία επίσης στα 32 γρόσια, του λοχία στα 27, του δεκανέα στα 18, των τυμπανιστών και σαλπιγκτών στα 18 και του στρατιώτη στα 16 γρόσια.⁴³

Στις 4 Οκτωβρίου είχε ολοκληρωθεί η βασική εκπαίδευση των έως τότε καταταγέντων και όσων είχαν αντεπεξέλθει σε αυτήν. Στην παρακάτω κατάσταση σημειώνεται ο βαθμός των μουσικών και η ημερομηνία κατάταξής τους.⁴⁴

Υποτελείς

A/A	Όνοματεπώνυμο	Βαθμός	Ημερομηνία κατάταξης
1	Αντώνιος Αντωνίου	Αρχιτυμπανιστής	20 Ιουλ
2	Γεώργιος Μπόμπος	Αρχισαλπιγκτής	22 Ιουλ
3	Καράγιαννης	»	16 Σεπ
4	Χρήστος Βερετίνος	Μουσικός	9 Αυγ

Τυμπανιστές

A/A	Όνοματεπώνυμο	Βαθμός	Ημερομηνία κατάταξης
1	Τριαντάφυλλος Ρουμελιώτης	Τυμπανιστής	2 Αυγ
2	Στέφανος Καραμανλής	»	»
3	Αντώνιος Στριγγαρέλης	»	»
4	Γεώργιος Πεχλιβάνης	»	»
5	Αντώνιος Καβάκος	»	»
6	Κωνσταντίνος Δαμαλάς	»	»
7	Θεόδωρος Μπραζάς	»	10 Αυγ
8	Μιχαήλ Μυσιρλάκης	»	12 Αυγ
9	Γεώργιος Ιωανίτης	»	»
10	Αναστάσιος Αργίτης	»	»
11	Γεώργιος Χειμαρριώτης	»	16 Αυγ
12	Μιχαήλ Ζώης	»	20 Αυγ
13	Γεώργιος Αϊβαλιώτης	»	»
14	Κωνσταντίνος Χιλιάδης	»	»

Σαλπιγκτές

A/A	Όνοματεπώνυμο	Βαθμός	Ημερομηνία κατάταξης
1	Σωτήριος Μακρής	Σαλπιγκτής	5 Αυγ
2	Νικόλαος Σπαρτιάτης	»	20 Αυγ
3	Παναγιώτης Χατζή Ρωμιού	»	»
4	Δημήτριος Γεωργίου	»	4 Οκτ
5	Αθανάσιος Πασπαράκης	»	»
6	Ιωάννης Χαζίλαρλής	»	»

⁴³ Έγγραφο αρ. 103, φακ. 99 (1825), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέριου / Γραμματείας / Υπουργείου Πολέμου (περιόδου Αγώνος) [1822-1827]. Ο φάκελος αυτός έχει πιθανώς τοποθετηθεί εκ παραδρομής στο έτος 1825 αντί του έτους 1824, αφού στο εξώφυλλο της κατάστασης αναφέρεται ως χρονολογία το 1824.

⁴⁴ Έγγραφο αρ. 102, φακ. 31 (1824), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέριου / Γραμματείας / Υπουργείου Πολέμου (περιόδου Αγώνος) [1822-1827].

Εν Ναυπλίω τη 4 8βρίου 1824
Ο αρχηγός του Συντάγματος
Π. Γ. ΡΟΔΙΟΣ

Επικήδειος τελετή Παναγιώτη Μπόταση

Στις 30 Οκτωβρίου 1824 τελέστηκε στο Ναύπλιο η επικήδειος τελετή του Αντιπροέδρου του Εκτελεστικού Σώματος της Προσωρινής Διοίκησης της Ελλάδος Παναγιώτη Μπόταση: «Οι στρατιώτες του στρατηγού Χατζή Χρήστου και οι του στρατηγού και φρουράρχου Φωτομάρα επροπορεύοντο, μετά τούτους ηκολούθη το τακτικόν σύνταγμα όλον έχον προ αυτού συρόμενα δύο αμαξωτά κανόνια περιστοιχούμενα από τους πυροβολητάς, και προ των κανονίων ηγείτο η στρατιωτική μουσική. Τούτους διαδέχεται το ιερατείο και τα σεβαστά μέλη της Διοικήσεως, τούτους δε πάλιν το λείψανον».⁴⁵

Βάσει των καταστάσεων μισθοδοσίας του Οκτωβρίου 1824 συνάγεται ότι η επικήδειος τελετή διεξήχθη με κελουστικούς – στην πλειονότητά τους – μουσικούς και επικεφαλής τον Αρχιτυμπανιστή Αντώνιο Αντωνίου. Πρόκειται για την πρώτη καταγεγραμμένη τελετή με τη μουσική του ανασυσταθέντος τακτικού στρατού.

Κατάταξη του Giovanni Mangel και του υιού του, Michael

Τον Δεκέμβριο του έτους 1824 κατατάχθηκε στο Α΄ Τακτικό Σύνταγμα ο πρώτος ευρωπαίος αρχιμουσικός. Η κατάταξή του επιβεβαιώνεται από το «Συμφωνητικό για παροχή υπηρεσιών του αρχιμουσικού της στρατιωτικής μπάντας Τζιοβάνι Μανγκέλ»,⁴⁶ που ο ίδιος υπέγραψε με τον Συνταγματάρχη Παναγιώτη Ρόδιο και το οποίο εγκρίθηκε από την Προσωρινή Διοίκηση της Ελλάδος στις 4 Δεκεμβρίου.⁴⁷

Το ίδιο διάστημα και με διαφορά δύο ημερών κατατάχθηκε και ο υιός του Μιχαήλ. Η ηλικία κατάταξης του υιού Mangel ήταν τα 17 έτη, όπως προκύπτει από την χρονολογία γέννησής του (1807).⁴⁸

ΕΤΟΣ 1825

Αποδοχές του Giovanni Mangel

Εντύπωση προκαλεί το ύψος του μισθού του αρχιμουσικού Giovanni Mangel σε σχέση με τους αξιωματικούς και τους υπόλοιπους μουσικούς: όταν στους επιτελείς ο μηνιαίος μισθός του Συνταγματάρχη Παναγιώτη Ρόδιου ανέρχεται σε 400 γρόσια και αμέσως μετά ακολουθούν ο μισθός των λοχαγών στα 150 γρόσια, αυτός του ιατρού στα 120 και αυτός των υπολοχαγών Α΄ στα 90, στους υποτελείς ο μισθός του αρχιμουσικού Ιωάννη Mangel ανέρχεται στα 300 γρόσια, του υιού του Μιχαήλ στα 100, και ακολουθούν οι μισθοί του Αρχιτυμπανιστή Αντωνίου Αντωνίου και του Αρχισαλπικτή Γεώργιου Μπόμπου στα 50.

⁴⁵ Εφ. Φίλος του Νόμου, αρ. 67, Ύδρα, 3 Νοεμβρίου 1824, σ. 2.

⁴⁶ Ο ίδιος δηλώνει Αυστριακός από τη Βιέννη. Βλ. Έγγραφο αρ. 43, φακ. 44 (1825), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέριου / Γραμματείας / Υπουργείου της Αστυνομίας (περιόδου Αγώνος) [1822-1826]. Πιθανώς λόγω της αρχικής καταγραφής του ονόματός του στην ιταλική, αναφέρεται και ως Ιταλός. Βλ. Δημήτριος Δημητρίου, Ευάγγελος Τσάλας, Ιωάννης Νησιωτάκης και Δημήτριος Γεδεών, *Η ιστορία της οργάνωσης του Ελληνικού Στρατού (1821-1954)*, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού ΓΕΣ, Αθήνα 2005, σ. 5.

⁴⁷ Σαβοριανάκης, ό.π., σ. 121.

⁴⁸ *Μεγάλη Στρατιωτική και Ναυτική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 4, Υπουργείο Στρατιωτικών, Αθήνα 1927, σ. 649.

Χώρος εκπαίδευσης στρατιωτικών μουσικών

Σε έγγραφο του Συνταγματάρχη Παναγιώτη Ρόδιου με ημερομηνία 11 Μαρτίου 1825 προς το Υπουργείο των Πολεμικών, διατυπώνεται το αίτημα για την ελεύθερη είσοδο και έξοδο στρατιωτών ενός εκ των λόχων του Συντάγματος στο φρούριο Ιτζ Καλέ, σε κατάλληλα διαμορφωμένο κτήριο για υπηρεσιακές ανάγκες: «Προλαβόντως εξήτησα το εις Ιτζ Καλέ κείμενον μαγαζιον δια κατάλυμα τακτικών στρατιωτών, το οποίον και μ' αφιερώθη. Ως έτοιμον λοιπόν καθ' όλα του τα αναγκαία, καθώς και με τους κραββάτους, παρακαλώ το Υπουργείον τούτο να διατάξη τον ευγενέστατον φρούραρχον, ώστε ν' αφήση την είσοδον και έξοδον των Τακτικών ελευθέρων, δια να μετακομισθή ο εις εκ των λόχων του Συντάγματος εις το αυτό και δια να γίνεται προς τούτον και η γύμνασις των μουσικών και τυμπανιστών ως τόπος ευρύχωρος και παράμερος». ⁴⁹

Ναύπλιο – Τελετή αμνήστευσης φυλακισμένων αντικυβερνητικών

Στις 18 Μαΐου 1825 δόθηκε γενική αμνηστία από τη Διοίκηση Κουντουριώτη στους φυλακισμένους στην Ύδρα αντικυβερνητικούς (Κολοκοτρώνη, Σισίνη, αδελφούς Νοταρά, Δεληγιανναίους και Θεόδωρο Γρίβα). Η τελετή πραγματοποιήθηκε τη 19η Μαΐου στο Ναύπλιο: «Σήμερον επανηγυρίσθη λαμπρότατα επ' εκκλησίας της γενικής αμνηστείας η χαρμόσυνος απόφασις. [...] Η Μουσική έπαιζε τους πλέον γλυκείς ήχους· ο δε βουλευτής κύριος Σπυρίδων Τρικούπης αναβάς επ' άμβωνος, εξεφώνησε τον πανηγυρικόν λόγον· και μετά τούτο ωρκίσθησαν επάνω εις το Ιερόν Ευαγγέλιον οι σημαντικότεροι των διοικητών και οι ανακαλεσθέντες να θάψωσιν όλα τα παρελθόντα, και ομοφώνως εις το εξής να τρέξωσιν εις την υπεράσπισιν της πατρίδος». ⁵⁰

Πολιορκία Ναυπλίου – Απόκρουση δυνάμεων του Ιμπραήμ

Στις 13 Ιουνίου 1825 το Ναύπλιο πολιορκήθηκε από τα αιγυπτιακά στρατεύματα του Ιμπραήμ. Στην υπεράσπιση της πόλης συνέδραμαν όλες οι διατιθέμενες ελληνικές δυνάμεις υπό τους Ιωάννη Μακρυγιάννη, Κωνσταντίνο Μαυρομιχάλη, Παναγιώτη Ρόδιο και Κάρπο Παπαδόπουλο. Ο τελευταίος, την ύστατη ώρα της μάχης, με έναν λόχο ευζώνων, υπό τους «ήχους σαλπίγγων και ενθουσιαστικών κραυγών», κατάφερε να τρέψει σε φυγή τα στρατεύματα του Ιμπραήμ και η πόλη του Ναυπλίου να διασωθεί. ⁵¹

Κάρολος Φαβιέρος

Το καλοκαίρι του 1825 ο Συνταγματάρχης Παναγιώτης Ρόδιος παρέδωσε τη Διοίκηση του Α' Τακτικού Συντάγματος στον Κάρολο Φαβιέρο, γάλλο συνταγματάρχη με εμπειρία από τους ναπολεόντειους πολέμους. Η τελετή παράδοσης-παραλαβής της διοίκησης του Συντάγματος στον Συνταγματάρχη Φαβιέρο πραγματοποιήθηκε στο Ναύπλιο στις 22 Ιουνίου. Την ημέρα αυτή καταγράφεται το πρώτο πλήρες στρατιωτικό τελετουργικό με τη συμμετοχή στρατιωτικής μπάντας στην Ελλάδα, ήτοι απόδοση τιμών κατά την άφιξη τιμωμένου προσώπου, θρησκευτική δέηση, επιθεώρηση παραταγμένων τμημάτων και στρατιωτική παρέλαση. ⁵² Κατά την περιγραφή του Χρήστου Βυζάντιου, «υπήρχε στο Ναύπλιο και στρατιωτική μουσική διευθυνόμενη υπό του Γερμανού

⁴⁹ *Αρχεία της Ελληνικής Παλιγγενεσίας*, τόμος 2, σ. 50, <https://paligenesia.parliament.gr> (τελευταία πρόσβαση 25.10.2023).

⁵⁰ Εφ. *Ελληνικά Χρονικά*, αρ. 44, Μεσολόγγι, 3 Ιουνίου 1825, σ. 1.

⁵¹ Χρήστος Βυζάντιος, *Ιστορία των κατά την Ελληνικήν Επανάστασιν εκστρατειών και μαχών*, Αριστομένης Βυζάντιος, Αθήνα 1901, σ. 77.

⁵² Εφ. *Ο Φίλος του Νόμου*, αρ. 129, Ύδρα, 26 Ιουνίου 1825, σ. 1.

Μάγγελ. Και αυτή δε ηύξησε και ετακτοποιήθη, λαβούσα τα αναγκαιούντα μουσικά όργανα».⁵³

Δεύτερη πολιορκία Μεσολογγίου

Στις 30 Ιουλίου 1825, η δεύτερη πολιορκία του Μεσολογγίου από στρατεύματα του Κιουταχή βρισκόταν σε εξέλιξη: «Όταν ανέτειλε το λυκαυγές φως, ηχολόγησαν οι σάλπιγγές μας, ο δε εχθρός ήρχισε το εγερτήριόν του πυρ».⁵⁴ Την ίδια περίοδο, στο Μεσολόγγι υπήρχαν κελουστικοί μουσικοί που μετέδιδαν τις διαταγές καθημερινότητας της στρατοπεδιάς και του πεδίου της μάχης, όπως συνέβαινε και στα τακτικά στρατεύματα.⁵⁵

Την 1η Οκτωβρίου 1825 και ενώ η δεύτερη πολιορκία του Μεσολογγίου από τον Κιουταχή όδευε προς το τέλος της, διεξήχθη μία μάχη με οδυνηρά αποτελέσματα για τους επιτιθέμενους Οθωμανούς. Οι ελληνικές απώλειες ήταν ελάχιστες, συμπεριλαμβανομένου του πρώτου νεκρού σαλπικτή, του οποίου γίνεται γνωστό το επίθετο: «Όσον από μέρους μας εφονεύθησαν μόνο 3, και επληγώθησαν 16· δηλαδή, εκ μεν του σώματος του Στρ. Κίτζου Τζαβέλα επληγώθη εις, εκ δε του Στρ. Ανδρέα Ίσκου επληγώθησαν δύο, εκ του Στρ. Λάμπρου Βέικου εφονεύθη ο σαλπικτής του Λιόλιος, και επληγώθησαν τρεις, εν οίς και ο σημαιοφόρος Κολέτης Βαργιαδίτης».⁵⁶

Μεταστάθμευση του τακτικού συντάγματος στην Αθήνα

Την 1η Οκτωβρίου 1825 ο τακτικός στρατός υπό τον Φαβιέρο, ένεκα πολιτικών διενέξεων και επιδημίας νόσου, μεταστάθμευσε από το Ναύπλιο στην Αθήνα· για την άμυνα του Ναυπλίου παρέμεινε το Β' Τάγμα Πεζικού. Κατά την είσοδό του στην πόλη των Αθηνών την εσπέρα της 5ης Οκτωβρίου, η Στρατιωτική Μουσική προπορευόταν των τμημάτων παιανίζουσα, τονώνοντας το ηθικό των στρατιωτών και του τοπικού πληθυσμού. Σύμφωνα με μαρτυρία του Λοχαγού Κάρπου Παπαδόπουλου, το στράτευμα «[...] εβάδιζε με βήμα οδοιπορικών, αδούσης της Στρατιωτικής Μουσικής (με τον χρόνο του οδοιπορικού βήματος) το “Τι καρτερείται; φίλοι κι αδελφοί! κ.τ.λ.” και όχι την ωδή του Μάρκου Πότζαρη (ως λέγει ο Κ. Σουρμελής), της οποίας ο χρόνος είναι βήμα βραδύ (εναντίον και των κανονισμών και του φυσικού βαδίσματος εν τω καιρώ οδοιπορίας) [...]».⁵⁷

Απογραφή του Giovanni Mangel στο Ναύπλιο

Το έτος 1825 διενεργήθηκε από την αστυνομία γενική απογραφή πληθυσμού στην πόλη του Ναυπλίου σε δύο φάσεις: η πρώτη τον μήνα Αύγουστο και η δεύτερη τον Νοέμβριο. Στον απογραφικό πίνακα του Αυγούστου καταγράφεται ο Τζιοάννης Μάνδελ, Βιεννέζος ετών 47, με σύζυγο, τρεις γιους και μία δούλα.⁵⁸ Στον απογραφικό πίνακα του Νοεμβρίου, η απογραφή περιλάμβανε τον αριθμό κτίσματος, ονοματεπώνυμο, ιδιότητα (τέχνη), τόπο καταγωγής, ηλικία, οικογενειακή κατάσταση και αριθμό συνοικούντων. Τα στοιχεία της απογραφής δίνονταν από τον ίδιο τον απογραφόμενο στον απογραφέα

⁵³ Βυζάντιος, ό.π., σ. 83 και 85. Σύμφωνα με τον Βυζάντιο, ο Φαβιέρος ανέλαβε τη διοίκηση του τακτικού σώματος στις 30 Ιουλίου 1825.

⁵⁴ Εφ. *Ελληνικά Χρονικά*, αρ. 61, Μεσολόγγι, 1 Αυγούστου 1825, σ. 3.

⁵⁵ Νικόλαος Κασομούλης, *Ενθυμήματα στρατιωτικά της επαναστάσεως των Ελλήνων, 1821-1833*, τόμος 2, Πάγκειος Επιτροπή, Αθήνα 1941, σ. 104.

⁵⁶ Εφ. *Ελληνικά Χρονικά*, αρ. 79, Μεσολόγγι, 3 Οκτωβρίου 1825, σ. 3.

⁵⁷ Κάρπος Παπαδόπουλος, *Ανασκευή των εις την ιστορίαν των Αθηνών αναφερομένων*, Π. Μαντζαράκης, Αθήνα 1837, σ. 74.

⁵⁸ Χρήστος Ρέππας, «Γενική απογραφή του πληθυσμού του Ναυπλίου κατά το έτος 1825», *Μνημοσύνη* 9, Εταιρία Ιστορικών Σπουδών επί του Νεωτέρου Ελληνισμού, Αθήνα 1984, σ. 326.

της αστυνομίας. Σε αυτήν εντοπίζεται το όνομα Τζιοάννης Μάνδελ με καταγωγή από την Αυστρία, ετών 47, καπουμπάντας (δηλαδή αρχιμουσικός), με πενταμελή οικογένεια και ένα επιπλέον άτομο, πιθανώς υπηρετικό προσωπικό. Σύμφωνα με την ανάλυση της απογραφής, στον αριθμό των οικιών συμπεριλαμβάνονταν και άτομα τα οποία τελούσαν υπό την προστασία κυρίως πολιτικών και στρατιωτικών αξιωματούχων. Στον αριθμό της οικίας του αρχιμουσικού καταγράφεται ότι διέμεναν όλοι οι μουζικάντηδες, είκοσι τον αριθμό, ένας υποδηματοποιός από την Τήνο και δύο ρουμελιώτες κρεοπώλες. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο αρχιμουσικός Τζιοάννης Μάνδελ (πρόκειται, ασφαλώς, για τον Giovanni Mangel, σε δυσανάγνωστη, παραποιημένη μεταφορά στο χαρτί ενός προφορικά ειπωμένου ξενόγλωσσου ονοματεπωνύμου, καταγεγραμμένου από έναν στοιχειωδώς εγγράμματο αστυνόμο της εποχής εκείνης) διέμενε στην οικία με αριθμό κτηρίου 158, δίπλα ακριβώς στην οικία με αριθμό κτηρίου 157 του Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου.⁵⁹ Το γεγονός αυτό μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι ο Giovanni Mangel βρισκόταν στο ιδιαίτερο περιβάλλον του έλληνα πολιτικού και δεν αποκλείεται να ήρθε μαζί του από το εξωτερικό.

Για την ώρα γνωρίζουμε, όπως περιγράφει ο Νικόλαος Κασομούλης, ότι ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος, ερχόμενος από τη Μασσαλία στην Ελλάδα, έφερε μαζί του κελευστικά μουσικά όργανα. Κατά τη συνομιλία τους στο γραφείο του Μαυροκορδάτου στο Μεσολόγγι, τον Φεβρουάριο του 1824, ο Κασομούλης, μουσικός και ο ίδιος, του ζήτησε μία σάλπιγγα, την οποία και έλαβε:

Εις την φυγήν των, εγώ ετόλμησα να ζητήσω μίαν σάλπιγγα από τας πέντε-εξ οπού είχεν κρεμασμένες εις το γραφείον του ο Μαυροκορδάτος· εξήγησα την θέλησίν μου.

Αμέσως μ' έδωσεν μίαν· είπεν μάλιστα ότι:

– Όλαις ταις έφερα δια εσάς, πλην αι αλλεπάλληλαι ταραχαί δεν με έδωσαν ευκαιρίαν να ταις προσφέρω, και περισσότερον οπού δεν επιτύχαινα οποσούν εις μίαν μικράν τάξιν στρατιωτικήν. Πλην τα αλλεπάλληλα κακά, οπού υπέφερα κ' εγώ μαζί σας, μ' έκαμαν να λησμονήσω εις ποίον να ταις προσφέρω.

– Επρόσφερα τα σεβάσματά του λέγων, να με ευχηθεί να την λαλήσω εις το αυτί του Σουλτάνου.

– Είθε! λέγει με όλην την καρδίαν του.⁶⁰

ΕΤΟΣ 1826

Αναφορά του Αρχιμουσικού Giovanni Mangel

Τον Φεβρουάριο του 1826, η Προσωρινή Κυβέρνηση της Ελλάδας ανακοίνωσε στον Συνταγματάρχη Φαβιέρο ότι η οικονομική κατάσταση της χώρας δεν επέτρεπε την περαιτέρω συντήρηση του τακτικού στρατού.⁶¹ Στις 3 Μαρτίου 1826 και εν όψει της μείωσης των μισθών, ο Αρχιμουσικός Giovanni Mangel υπέβαλε αναφορά προς το Υπουργείο Πολέμου επικαλούμενος τους όρους του συμφωνητικού που είχε υπογράψει με την Προσωρινή Ελληνική Διοίκηση. Η αναφορά αυτή αποκαλύπτει άγνωστες πληροφορίες για το έτος και τον τρόπο κατάταξής του στον τακτικό στρατό, τους όρους του συμφωνητικού του, τις προσπάθειες που κατέβαλε μέχρι εκείνου του σημείου για τη συγκρότηση μπάντας στο Ναύπλιο αλλά και δεύτερης μπάντας στην Αθήνα, την αντιπαράθεσή του με τον Συνταγματάρχη Φαβιέρο για τις οικονομικές απολαβές του, καθώς και κάποιες πληροφορίες για την ηλικία του και την οικογενειακή κατάστασή του. Επιπλέον, μαρτυρείται ότι η πρώτη συναυλία της Ελληνικής Στρατιωτικής Μουσικής έγινε την πρωτοχρονιά του 1825 στο Ναύπλιο.

⁵⁹ Έγγραφο αρ. 43, φακ. 44 (1825), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέριου / Γραμματείας / Υπουργείου της Αστυνομίας (περιόδου Αγώνος) [1822-1826].

⁶⁰ Κασομούλης, ό.π., τόμος 1, σ. 370.

⁶¹ Σαβοριανάκης, ό.π., σ. 126.

Παρατίθεται εδώ η αναφορά του Giovanni Mangel:

Προς το Έξοχον Υπουργείον του πολέμου

Ο Ταγματάρχης κύριος Αμπάτης μοι επαρουσίασεν έν γράμμα του Συνταγματάρχου κυρίου Φαβιέρου όστις του φανερώνει να μου ομιλήση εκ μέρους του ότι από τώρα και εις το εξής δεν εννοεί πλέον να με πληρώνει τον όποιον μισθόν μέχρι τούδε ελάμβανον προς τεσσαράκοντα τάλλαρα τον μήνα αλλά μόνον γρόσια τριακόσια. Απόρησα να ιδώ αιφνιδίως μίαν τοιαύτην απόφασιν του κυρίου Φαβιέρου να αναιρεί την οποίαν ποσότητα του μισθού μου εσυμφώνησε το έξοχον υπουργείον.

Εγώ περί του χιλιοστού οκτακοσιοστού εικοσιοστού τετάρτου τον μήνα Αύγουστο απέρασα από Πρέβεζα εις Μεσολόγγιον με απόφασιν να απεράσω εις Ζάκυνθον και εκείθεν να διευθυνθώ εις την Ευρώπην μετά της φαμελίας μου. Εις Μεσολόγγιον εγνώρισα τον τότε Αστυνόμον κύριον Ιω. Τομπακάκην όστις με επρότεινε αν έκαμα την απόφασιν του να μεταβάλλω το εις την Ευρώπην ταξίδιόν μου και να μεταβώ εις Ναύπλιον όπου τότε η Ελλ. Διοίκησις άρχισε να διοργανίση Τακτικόν και να συστήσω μίαν μπάνταν. Εγώ το εναντιώθην εις τούτο όχι δια άλλο αλλά δια το οποίο βάρος είχα της φαμελίας μου. Ο κύριος Τομπακάκης έγγραψε προς τον Συνταγματάρχην κύριον Ρόδιον περί εμού και δεν έλλειπεν εις τούτο το αναμεταξύ να με παρακινήση αναβάλλοντάς μου το εις την Ζάκυνθον ταξίδιόν μου. Έφθασεν γράμμα του κυρίου Ροδίου όστις έγγραφεν να με παρακινήση του να μεταβώ με τον υιόν μου εις Ναύπλιον. Από παρακινήσεις και υποσχέσεις του κυρίου Τομπακάκη εκ μέρους του κυρίου Ροδίου του Συνταγματάρχου και περισσότερον δια να αξιωθώ να γενώ ωφέλιμος εις την ιεράν επανάστασιν κατά των τυρράνων της Ελλάδος αποφάσισα όταν ο Συνταγματάρχης κύριος Ρόδιος εσυγκατάνευσεν εις τας προτάσεις μου να απέλθω εδώ, αι οποίαι ήτον να συστήσω μόνον και μόνον μίαν μπάντα και να μην υποχρεούμαι εις εκστρατείας δια το προβεβηκός της ηλικίας μου, ήλθον ενταύθα μετά του υιού μου, άρχισα αμέσως με άσκον ζήλον και με την μεγαλυτέραν προθυμίαν να καταγίνομαι ημέραν και νύκταν εις το χρέος μου και τούτο απεδείχθη, διότι φθάσας εδώ εις τας 4 Δεκεμβρίου, εις την α^{ην} Ιανουαρίου έκαμα αρμονίαν μετά των μαθητών μου εις την πλατείαν. Δεν έλλειπεν και προ τεσσάρων μηνών να απέλθω εις τας Αθήνας βλέπων ότι η παρουσία της μπάντας δια τον όποιον σκοπόν το Σύνταγμα μετέβαινε εκεί ήτον αναγκαία μ' όλον δέον αυτό ήτον έξω από το συμφωνητικόν μου, ενταυτώ δια την ανάγκην να αρχίσω να συστήσω την δευτέραν μπάνταν. Το έξοχον Υπουργείον γνωρίζει καλώς τας απείρους δυσκολίας και κόπους ημπορεί τις να απαντήση εις το να μανθάνη εις τους νέους την μουσικήν οίτινες καμμίαν αρχήν δεν έχουν. Εγώ μ' όλον τούτο με όλην μου την ευχαρίστησιν υποφέροντας όλα, διό και αποφάσισα και υποσχέθην μίαν φοράν να δουλεύω το Ελλ. έθνος.

Υστερον λοιπόν από όλα αυτά αντί ανταμοιβήν να βλέπω τον Συνταγματάρχην κύριον Φαβιέρου να ζητή να μοι σμικρύνη τον όποιον μισθόν εσυμφώνησα μετά του Συνταγματάρχου κυρίου Ροδίου συναινέσει και της Ελ. Σ. Διοικήσεως. Αναφέρομαι λοιπόν εις το έξοχον υπουργείον ότι είμαι έτοιμος με όλην την προθυμίαν μου να εξακολουθήσω το χρέος μου, δεν εννοώ όμως να με σμικρυνθεί ο μισθός τον όποιον η Σ. Διοίκησις μοι εσυμφώνησεν, αλλά ούτε όταν ο κύριος Φαβιέρος θέλη να ζητή να με σμικρύνει τον μισθόν μου εννοώντας αυτό και να μην παραβώ το χρέος μου, διότι στοχάζομαι αφ' ού άπαξ αποδεχθεί η Διοίκησις έν πράγμα, δεν ημπορεί άλλος τις υπάλληλος να το αναιρέση παρά η αυτή Διοίκησις. Περιμένοντας την απάντησιν του εξόχου υπουργείου μένω με όλον το προσήκον Σέβας.

Ναύπλιον
Την 3 Μαρτίου 1826

Ο πατριώτης
G. Mangel Capobanda del
Primo Reggimento Greco⁶²

⁶² Έγγραφο αρ. 133, φακ. 179 (1826), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέριου / Γραμματείας / Υπουργείου Πολέμου (περιόδου Αγώνος) [1822-1827].

Αναζήτηση του Michael Mangel από τον πατέρα του

Στις 12 Μαρτίου 1826 απεστάλη έγγραφο από το Υπουργείο Πολέμου προς τον Συνταγματάρχη Φαβιέρο που βρισκόταν καθοδόν προς την Κάρυστο, το οποίο φανερώνει την τεταμένη σχέση του Αρχιμουσικού Giovanni Mangel με τον Συνταγματάρχη Φαβιέρο και παράλληλα καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο υιός του, Michael, κατατάχθηκε στο Γ' Τάγμα στην Αθήνα:

Προς τον Συνταγματάρχη κύριον Φαβιέρον

Ο αρχιμουσικός κύριος G. Magnole έρχεται εις τα αυτόσε, προς αναζήτησιν του υιού του, ο οποίος παρασυρθείς από τινας κακοήθεις, τους οποίους το υπουργείον αγνοεί, έφυγεν άνευ αδειάς του πατρός αυτού, και ήλθον εις τα αυτόσε.

Προσκαλείσαι λοιπόν να εξετάσεις περί τούτου, και ευρών αυτόν, αποδώσης εις τον πατέρα αυτού, αν δε δυστροπών απειθήση, να βιάσης αυτόν. Τους δε παρασύροντας αυτόν παιδεύσης κατά το πρόπον. Δια να μην τολμήσωσιν άλλοτε να πράξωσιν τα τοιαύτα. Ειδοποιών περί τούτων και το υπουργείον τούτο.⁶³

Τρίτη πολιορκία Μεσολογγίου

Στις 3 Απριλίου 1826, η κατάσταση των πολιορκημένων λόγω της ασιτίας ήταν απελπιστική. «Ο Κίτσος Τζιαβέλας επρόβαλεν πάλιν ένα στρατήγημα· μετά τας 2 ώρας νυκτός, όλοι από τους προμαχώνας να σιωπήσουν έως ότου οι Τούρκοι νομίζοντες ότι ανεχωρήσαμεν να κινηθούν και να διαβούν εισερχόμενοι εις το οχύρωμα· και τότες, κτυπώντας οι σάλπιγγες, να κτυπήσωμεν, ώστε με τούτον τον τρόπον να τους γελάσωμεν, όπου όταν έλθη η ώρα της φυγής μας, να υποπτεύσουν το ίδιον, ότι υποκρινόμεθα, και να μη ριχθούν δια μιας μέσα και μας πάρουν τα οπίσθια. Έφθασεν η νύχτα· όλη η Φρουρά εσιώπησεν, και ο φόβος τον έπαιρνε τον άνθρωπον, από την άκραν σιωπήν. Δύο ώραις σχεδόν εβάσταξεν η σιωπή. Εφώναζον οι Τούρκοι από όλα τα μέρη, κατά την συνήθειαν, ζητούντες να ομιλήσουν – κανένας δεν αποκρίνετο. Αρχισαν λοιπόν να ψιθυρίζουν λέγοντες “κατσντιλάρ” (έφυγαν οι Ρωμαίοι, έφυγαν). Όλον το στρατόπεδον το Τούρκικον εβάλλη εις κίνησιν, και ήθελαν να δοκιμάσουν εάν εφύγαμεν. Ετόλμησαν μερικοί και εβγήκαν προς το μέρος της Λουνέττας⁶⁴ πλησίασαν έως εις τον τάφρον· οι εδικοί μας τους έβλεπον· εστάθηκαν αρκετήν ώραν, έτρεξαν και είπαν και εις τους άλλους ότι έφυγαν. Αρχισεν η λογοτριβή μεταξύ των. Εβγήκαν έπειτα κατ' ολίγον έως 500 εις διάφορα μέρη, και προχωρούσαν· ενώ ούτως εσυνάζονταν, και οι Έλληνες τους περίμεναν να έβγουν όλοι, έξαφνα, δεν ηξεύρωμεν πώς, ο Βακατζέλος (Τζαβέλας) προστάζει τον σαλπικτήν να σαλπίση. Αρχίζει η σάλπιγξ – και φωτιά πανταχόθεν συγχρόνως, και εφονεύσαμεν περίπου των εκατόν τότες. Τρέχοντες ποιος και ποιος να πρωτοέμβη εις τα χαρακώματά των, άρχισαν οι Έλληνες να τους υβρίζουν. Οι Τούρκοι πλέον έσκαζαν πώς ούτω να απατηθούν. Και τωόντι ετούτο στρατήγημα μας ωφέλησε εις την έξοδόν μας».⁶⁵

Προσαγωγή του Αρχιμουσικού Giovanni Mangel

Μετά την πτώση του Μεσολογγίου στις 10 Απριλίου και μπροστά στο ενδεχόμενο της καθόδου των οθωμανικών δυνάμεων προς την Πελοπόννησο, η Διοικητική Επιτροπή υπό τον Ανδρέα Ζαΐμη προσπάθησε να κινητοποιήσει όλες τις διατιθέμενες δυνάμεις προκειμένου να αντιμετωπισθεί ο υπαρκτός αυτός κίνδυνος. Ιδιαίτερα στην πόλη του Ναυπλίου, στις 22 Απριλίου 1826 εκδόθηκε διακήρυξη ώστε να γίνουν οι απαραίτητες

⁶³ Έγγραφο αρ. 71, φακ. 182 (1826), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέριου / Γραμματείας / Υπουργείου Πολέμου (περιόδου Αγώνος) [1822-1827].

⁶⁴ Προμαχώνας. Όλοι οι προμαχώνες του Μεσολογγίου είχαν συγκεκριμένα ονόματα.

⁶⁵ Κασομούλης, ό.π., τόμος 2, σ. 247-248.

προμήθειες τροφών και πολεμοφοδίων. Τη νύχτα της 24ης Απριλίου 1826, ο Giovanni Mangel εντοπίστηκε προσπαθώντας να διαφύγει μαζί με την οικογένειά του. Παρατίθενται τα σχετικά έγγραφα:

Προς την Σεβ. Διοικητικήν Επιτροπήν της Ελλάδος
από Γεν. Αστυνομία Ναυπλίου

Χθες περί την πρώτην ώρα της νυκτός, η τακτική φυλακή η κατά το ακροθαλάσσιον φυλάττουσα, συνέλαβε ένα Τούρκον αιχμάλωτον και τον παρέδωσεν εις την Αστυνομίαν ταύτην, επί λόγω ότι ήθελε να δραπετεύση μετά του Αρχηγού της Μουσικής του πρώτου Συντάγματος Ιωάννου Μάγκελ δια Σύραν.

Επομένως τούτων η Αστυνομία εφρόντισε να ευρεθή και ο Μάγγλη,⁶⁶ από τον οποίον ελήφθη η πρέπουσα εξέταση: αντίγραφα λοιπόν τόσον της εξετάσεως αυτού και του Χαλήλη αιχμαλώτου, έτι δε και της μαρτυρίας του τελώνου Αναγνώστου Νικολάου, καθυποβάλλονται υπ' όψιν της Σεβ. Διοικήσεως όπως διατάξη τα περί του πρακταίου.

Εν Ναυπλίω την 25. Απριλίου
1826

Ο Γεν. Αστυνόμος
Κωνστ. Πεταλάς⁶⁷

Εξέτασις του αρχιμουσικού

- ε.⁶⁸ πώς ονομάζεσαι και πόθεν είσαι;
α. Ιωάννης Μάγκλη από Βιέννην.
ε. ποίου επαγγέλματος είσαι;
α. αρχιμουσικός.
ε. πότε μπαρκαρίσθης και δια πού ήθελες να υπάγης;
α. την Τετράδη· μπαρκαρίσθηκα με την φαμελίαν μου δια να υπάγω εις Σύραν, και απ' εκεί να υπάγω την φαμελίαν μου εις Τήνον να την αφήσω και να επιστρέψω.
ε. έχεις την άδειαν του Ταγματάρχου ή χωρίς άδειαν ανεχώρησες;
α. έλαβον την άδειαν του Ταγματάρχου Ροδίου δια να επιστρέψω μεθ' ημέρας εικοσιπέντε.
ε. εγγράφως έχεις την άδειαν του Ταγματάρχου ή προφορικώς; και αν την έχεις εγγράφως παρουσίασέ την εις την αστυνομίαν.
α. την άδειαν την έχω εγγράφως, όχι όμως υπογεγραμμένην από τον Ταγματάρχην, διότι δεν ήτο έτοιμον το πλοίον να μισεύση, αλλ' έμεινε να την υπογράψη την ιδίαν ημέραν οπου ήθελεν αναχωρήσει, δια να μην μετρώνται εις την δοθείσαν μοι διορίαν των 25 ημερών αι ημέραι όπου μένω εδώ.
ε. έλαβες το τακτικόν διαβατήριον από την αστυνομίαν;
α. δεν το έλαβα διότι ως πολεμικός μοι επαρκούσεν η άδεια του Ταγματάρχου· μάλιστα εν ω ο Κ. Γενάδιος⁶⁹ ο ίδιος κατ' αίτησίν μου έστειλε και στρατιώτες και εδιόρισε να αφήσουν να μπαρκάρω τα ρούχα μου.
ε. γνωρίζεις κάποιον Χαλήλ Απτουλά;

⁶⁶ Στο εν λόγω έγγραφο, το επίθετο του Giovanni Mangel εμφανίζεται καταγεγραμμένο στα ελληνικά με δύο διαφορετικές εκδοχές.

⁶⁷ Έγγραφο της Αστυνομίας αρ. 1138, φακ. 19 (Απρίλιος 1826), ΓΑΚ-ΚΥ / Συλλογή Βλαχογιάννη / Σειρά 1 / Κατάλογος Α' Συλλογής Βλαχογιάννη / Υποσειρά 1 / Αρχείον Αγώνος. Από το εν λόγω έγγραφο προς τη Διοικητική Επιτροπή έχει παραλειφθεί η λέξη «μισεύοντος» που υπήρχε στο προσχέδιο του ίδιου εγγράφου. Η φράση στο προσχέδιο είχε ως εξής: «[...] επί λόγω ότι ήθελε να δραπετεύσει μετά του αρχηγού της Μουσικής του πρώτου Συντάγματος Ιωάννου Μάγγελ μισεύοντος δια Σύραν». Πρβλ. έγγραφο αρ. 284, φακ. 67 (Ιανουάριος – Απρίλιος 1826), ΓΑΚ-ΚΥ / Συλλογή Βλαχογιάννη / Σειρά 1 / Κατάλογος Α' Συλλογής Βλαχογιάννη / Υποσειρά 1 / Αρχείον Αγώνος.

⁶⁸ Προφανώς το «ε.» αποτελεί βραχυγραφία της λέξης «ερώτησις» και το «α.», που ακολουθεί, της λέξης «απάντησις» ή «απόκρισις».

⁶⁹ Εννοείται «κος Γενάδιος». Αναφέρεται στον λόγιο Γεώργιο Γεννάδιο (Σηλυβρία Θράκης 1786 – Αθήνα 1854).

- α. γνωρίζω ένα Χαλήλην, τον οποίον είχα εις την δούλεψίν μου σχεδόν δύο μήνες.
- ε. διατί εναντίον των νόμων ηθέλησες να τον πάρης μαζί σου εν ω είχες εμποδιστικόν;
- α. γνωρίζω τους Γενικούς Νόμους περί αιχμαλώτων και ποτέ δεν εφαντάσθην να πάρω αυτόν μαζί μου, την ώραν μόνο οπού μπαρκαρίζομεν έτυχεν εις το ακροθαλάσσιον και μου εφίλησε το χέρι αποχαιρετώντας με, και περί τούτου ημπορείτε να πληροφορηθείτε και από τον τελώνη ή και άλλους οπού ήταν παρόντες.
- ε. επάνω εις ποίον καράβι μπαρκαρίσθης;
- α. εις την σκούνα Παύλου Γούροβιτζ αυστριακού.
- ε. είπες ότι έχεις την άδειαν εγγράφως από τον Συνταγματάρχη και σου εζητήθη να την παρρησιάσεις; παρρησιάσέ την λοιπόν.
- α. δεν την έχω εδώ. Ιδού όμως οπού στέλνω τον άνθρωπόν μου εις το καράβι να την φέρη και λάβετέ την.
- ε. σοι ανεγνώσθη το παρόν ήκουσες είναι γραμματικόν καθώς είπες.
- α. Μάλιστα είναι τα ίδια.
- ε. Ηξεύρεις γράμματα;
- α. Ηξεύρω.

Τη 25 Απριλίου 1826 Ναύπλιο

[Υπογραφή]

Ιωάννης Μάγκλη αρχιμουσικός του πρώτου Τάγματος⁷⁰

Με έγγραφό του την ίδια ημέρα (25 Απριλίου 1826), ο Αστυνομικός Διευθυντής Ναυπλίου Κωνσταντίνος Πεταλάς κάλεσε τον Συνταγματάρχη Παναγιώτη Ρόδιο να θέσει τον αρχιμουσικό υπό φύλαξη.⁷¹

ΕΤΟΣ 1827

Σώμα Γεωργίου Καραϊσκάκη και τακτικός στρατός

Σε στρατήγημα που παρουσίασε στους οπλαρχηγούς ο Καραϊσκάκης μαρτυρείται η συμμετοχή σαλπικτή στις πολεμικές επιχειρήσεις: «Ο Καλύβας με τους συντρόφους του όλους, οι καινούργιοι του Παλαμιδίου: Κασομούλης, Θανασούλας (Βαλτινός) με τους συντρόφους των (τριακόσιους) να αρχίσουν να εμπαρκαρίζονται μισή ώρα προτού σκοτειδιάσει, και δια θαλάσσης, οδηγούμενοι από τον Γιαννάκη Λογοθέτην, να έβγουν να οχυρωθούν [...] άμα σκοτειδιάσει και σαλπίσει ο σαλπικτής, τότες να κινηθούν όλοι [...]».⁷²

Κατά την προετοιμασία επιχείρησης στο Μετόχι έναντι του μοναστηριού στο Κερατσίνι (σημερινά Ταμπούρια), ο Κασομούλης δίνει το όνομα του σαλπικτή του σώματός του και μια σειρά από κελεύσματα της σάλπιγγας, πράγμα που επαληθεύει την εξοικείωση των άτακτων σωμάτων με την κελευστική μουσική: «Είχαμεν τον Καραγιάννην⁷³ σαλπικτήν μας, μόνον μέσα εις το Μετόχι· εσήμανε να ετοιμασθούμε. [...] Εσήμανε η σάλπιγγξ· προετοιμάσθημεν και δεν άκουγες καθόλου φωνήν, από κανέναν. [...] Δίδεται το σύνθημα της εφόδου υπό των εχθρών· σημαίνει συγχρόνως και η ιδική μας σάλπιγγξ την προετοιμασίαν μας. [...] Χωρίς να ταραχθή κανένας και να πυροβολήσει ακαίρως,

⁷⁰ Έγγραφο αρ. 213, φακ. 19 (Απρίλιος 1826), ΓΑΚ-ΚΥ / Συλλογή Βλαχογιάννη / Σειρά 1 / Κατάλογος Α' Συλλογής Βλαχογιάννη / Υποσειρά 1 / Αρχείον Αγώνος.

⁷¹ Έγγραφο αρ. 288, φακ. 67 (Ιανουάριος - Απρίλιος 1826), ΓΑΚ-ΚΥ / Συλλογή Βλαχογιάννη / Σειρά 1 / Κατάλογος Α' Συλλογής Βλαχογιάννη / Υποσειρά 1 / Αρχείον Αγώνος.

⁷² Κασομούλης, ό.π., τόμος 2, σ. 428.

⁷³ Ο Ιωάννης Καραγιάννης, όπως αναγράφεται παραπάνω, κατατάχθηκε τον Σεπτέμβριο του 1824 στον τακτικό στρατό και ήταν αρχισαλπικτής τοποθετημένος στους υποτελείς του Α' Τακτικού Συντάγματος.

τους αφήσαμεν και επλησίασαν έως 20 βήματα – ηχεί τότε η σάλπιγξ το πυρ. Αρχίζομεν το αλλεπάλληλον πυρ».⁷⁴

Η έκβαση της μάχης αυτής ήταν θετική για τα ελληνικά σώματα. Ο Καραϊσκάκης διελθών από το σημείο επιβράβευσε τους έλληνες μαχητές στέλνοντάς για την ψυχαγωγία τους τη Στρατιωτική Μουσική, που στάθμευε προ καιρού στα Αμπελάκια (Σαλαμίνα) με το Γ' Τάγμα του τακτικού στρατού: «Την νύκταν, μας έπεμψεν τη μουσική του Τακτικού και κρασί. Την αυγήν εχάρισεν από έν φλωρί εις τον κάθε στρατιώτην».⁷⁵

Ο πρώτος έλληνας αξιωματικός της Στρατιωτικής Μουσικής

Σε κατάσταση αξιωματικών του τακτικού σώματος που συντάχθηκε στις 15 Αυγούστου 1827 καταγράφεται η προαγωγή του Αρχιτυμπανιστή Αντώνιου Αντωνίου σε αξιωματικό (Υπολοχαγό Β') του Πεζικού, με ημερομηνία μεταβολής την 1η Αυγούστου 1827. Πρόκειται για τον πρώτο έλληνα αξιωματικό της Στρατιωτικής Μουσικής του τακτικού στρατού.⁷⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι σε διεθνές επίπεδο, στα στρατεύματα της εποχής, ο βαθμός του αρχιτυμπανιστή αντιστοιχούσε στον βαθμό του λοχία ή του επιλοχία, δηλαδή σε βαθμούς υπαξιωματικών. Η προαγωγή του Αντωνίου σε αξιωματικό αποτελεί εξαίρεση, που οφείλεται στη μακροχρόνια συμμετοχή του σε πολεμικές επιχειρήσεις με αυτοθυσία, όπως στη μάχη του Πέτα το 1822, όπου ως σημαιοφόρος διέσωσε τη σημαία του τάγματος και την παρέδωσε στον Συνταγματάρχη Παναγιώτη Ρόδιο.

Τον Ιούνιο του 1830, επί Κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια, ο Αντωνίου τοποθετήθηκε Φρούραρχος στο Βούρτζι Ναυπλίου, φέρων τον βαθμό του Υπολοχαγού.⁷⁷

Α' Σύνταγμα Θαλασσινό

Σε κατάσταση της 10ης Σεπτεμβρίου 1827 καταγράφεται στρατιωτικό απόσπασμα 77 ανδρών του Α' Συντάγματος Πεζικού στη Νάξο. Το εν λόγω σώμα χαρακτηρίζεται ως «Α' Σύνταγμα Θαλασσινό». Η κατάσταση αφορούσε στην καθημερινή ποσότητα χορήγησης άρτου στην ειρηνική δύναμη. Το απόσπασμα αυτό διέθετε τρεις τυμπανιστές.⁷⁸

Επίλογος

Η παρούσα μελέτη παρουσιάζει – ενδεικτικά – σημαντικά τεκμήρια σχετικά με την ελληνική στρατιωτική μουσική από το 1821 έως το 1827, δηλαδή πριν από την καποδιστριακή περίοδο. Η αρχειακή έρευνα ανέδειξε πληθώρα στοιχείων που ήταν άγνωστα ή ελλιπώς καταγεγραμμένα μέχρι σήμερα.

Ήδη από το 1821, πέρα από τα σώματα των Φιλελλήνων και των Ιονίων Νήσων που είχαν τη σχετική παιδεία, ακόμα και τα άτακτα σώματα των σημαντικότερων ελλήνων οπλαρχηγών χρησιμοποιούσαν τη στρατιωτική κελευστική μουσική με πνευστά και κρουστά όργανα, κυρίως τρομπέτες και τύμπανα, ως κύριο μέσο ενδοσυνεννόησης του στρατεύματος, εκτέλεσης παραγγεμάτων, διαταγών και εχθροπραξιών, καθώς και ως μέσο ενθάρρυνσης των συστρατευμένων, αλλά και εκφοβισμού και αποτροπής του εχθρού.

⁷⁴ Κασομούλης, ό.π., τόμος 2, σ. 437.

⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 438.

⁷⁶ Έγγραφο αρ. 131, φακ. 204 (1827), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Μινιστέριου / Γραμματείας / Υπουργείου Πολέμου (περιόδου Αγώνος) [1822-1827].

⁷⁷ Έγγραφο αρ. 57, φακ. 14 (1830), ΓΑΚ-ΚΥ / Αρχείο Γραμματείας / Υπουργείου Στρατιωτικών (περιόδου Κυβερνήτη Ι. Καποδίστρια) [1830-1833].

⁷⁸ Έγγραφο άνευ αριθμού, φακ. 25α, ΓΑΚ / Αρχείο Γενικού Φροντιστηρίου (περιόδου Κυβερνήτη Ι. Καποδίστρια) [1828-1829].

Από την ίδια ακριβώς εποχή παρατηρείται η συμμετοχή παιδών τυμπανιστών στα άτακτα ελληνικά σώματα, κατά τα πρότυπα του γαλλικού και άλλων ευρωπαϊκών στρατών, που καλούνται να αντιμετωπίσουν εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες διαβίωσης και εξοικείωσης με τον θάνατο και τον ανθρώπινο πόνο, στο πλαίσιο ενός ενεργού μάχιμου στρατεύματος με συνεχείς πορείες και μάχες, και ταυτόχρονα να αποδώσουν σε στρατιωτικό επίπεδο τα απαραίτητα και να αντεπεξέλθουν επαρκώς σε κρίσιμες στιγμές.

Από το 1822, τα πρώτα τακτικά σώματα συμπεριλαμβάνουν τη στρατιωτική κελουστική μουσική ως απαραίτητο και κρίσιμο συστατικό στρατιωτικής οργάνωσης, λειτουργίας και ένοπλης δράσης. Από το ίδιο έτος έχουμε τεκμήρια παραγγελίας και παραλαβής μουσικών οργάνων από το εξωτερικό. Επίσης, εξ αρχής αναφέρεται η συμμετοχή τόσο ξένων όσο και ελλήνων μουσικών στα διάφορα σώματα, τακτικά και άτακτα.

Η χρησιμότητα και η αναγκαιότητα του στρατιωτικού μουσικού στη μάχη γίνεται δυστυχώς αντιληπτή με τον τραγικότερο τρόπο στη μάχη του Κεφαλόβρυσου, που είχε ως αποτέλεσμα τον θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη, γεγονός που μπορεί να είχε αποφευχθεί εάν δεν είχε τραυματιστεί βαριά ο σαλπικτής του και είχε καταφέρει να ειδοποιήσει το συνεργούν σώμα του Κίτσου Τζαβέλα.

Το 1823 καταγράφεται η πρώτη συμμετοχή στρατιωτικής μουσικής σε τελετουργία, στην κηδεία του Μάρκου Μπότσαρη στο Μεσολόγγι.

Το 1824 ο Συνταγματάρχης Παναγιώτης Ρόδιος καταθέτει αιτιολογημένη πρόταση επίσημης συγκρότησης Στρατιωτικής Μουσικής στον ελληνικό τακτικό στρατό. Με τη συγκρότηση του Α΄ Τακτικού Συντάγματος, το καλοκαίρι του ίδιου έτους, κατατάσσονται οι πρώτοι στρατιωτικοί μουσικοί του Ελληνικού Στρατού, οι ονομαστικές καταστάσεις των οποίων αποδεικνύουν πως στην πλειονότητά τους ήταν ελληνικής καταγωγής.

Ο Αντώνιος Αντωνίου υπήρξε ο πρώτος καταγεγραμμένος καταταχθείς στρατιωτικός μουσικός και ο αρχιτυμπανιστής που ηγήθηκε τον Οκτώβριο του 1824 στην πρώτη καταγεγραμμένη τελετή της Στρατιωτικής Μουσικής του ελληνικού τακτικού στρατού. Το 1827 γίνεται ο πρώτος έλληνας αρχιτυμπανιστής που προάγεται σε αξιωματικό της Στρατιωτικής Μουσικής.

Τον Δεκέμβριο του 1824 κατατάσσεται ο Giovanni Mangel, ο πρώτος ευρωπαίος αρχιμουσικός του ελληνικού στρατού, ο οποίος πραγματοποιεί την πρώτη συναυλία της Ελληνικής Στρατιωτικής Μουσικής, εν είδει φιλαρμονικής, την πρωτοχρονιά του 1825 στο Ναύπλιο. Στα τέλη του ίδιου έτους, ο ίδιος δημιουργεί δεύτερη στρατιωτική μπάντα στην Αθήνα. Επειδή, στη συνέχεια ο υιός του, Michael, σταδιοδρόμησε ως αρχιμουσικός στην Ελλάδα για μεγάλο χρονικό διάστημα, δημιουργήθηκε εσφαλμένα η εντύπωση ότι αυτός υπήρξε ο πρώτος αρχιμουσικός και ο ιδρυτής της πρώτης ελληνικής στρατιωτικής φιλαρμονικής.⁷⁹ Παράλληλα, η προσαγωγή και, τελικά, η απομάκρυνση του Giovanni Mangel από τον ελληνικό στρατό πιθανώς να συνέβαλαν στην πρόωρη λήθη της σύντομης αλλά ουσιαστικής δραστηριοποίησής του.

⁷⁹ Πρβλ. Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική. Συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958, σ. 271· Δημητρίου, Τσάλας, Νησιωτάκης και Γεδεών, ό.π., σ. 76· Κωστής Γαϊτάνος, *Η ιστορία της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα έως σήμερα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2012, τόμος Β΄, σ. 14· Χάρης Ξανθουδάκης, «Η μουσική κίνηση στις άλλες πόλεις», στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα – Τόμος Α΄: Από την άλωση της Πόλης έως την έξωση του Όθωνα*, Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών, Αθήνα 2022, σ. 568-569.

Όψεις της στρατιωτικής μουσικής στην Ελλάδα: φλάουτα και φλαουτίστες στα στρατιωτικά μουσικά σύνολα κατά την οθωνική βασιλεία (1832-1862)

Θεοδώρα Ιορδανίδου

Εισαγωγή. Μεθοδολογία και πηγές

Το παρόν δοκίμιο αφορά στη στρατιωτική μουσική ζωή του 19ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο, ένα ευρύ και αρκετά ανεξερεύνητο πεδίο της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής. Αντικείμενα πραγμάτευσης είναι αφενός η παρουσία και η δραστηριότητα των πρώτων φλαουτιστών στις ελληνικές στρατιωτικές μπάντες, αφετέρου τα είδη και τα χαρακτηριστικά των φλάουτων που χρησιμοποιήθηκαν στα πρώτα στρατιωτικά μουσικά σύνολα κατά την οθωνική βασιλεία (1832-1862).

Καθώς το θέμα έχρηζε συνδυαστικής έρευνας σε φορείς όπου σώζεται πρωτογενές υλικό, κατόπιν εκτενούς επικοινωνίας και παραχώρησης άδειας από τους αρμόδιους στη γράφουσα, πραγματοποιήθηκε επιτόπια έρευνα στα Γενικά Αρχεία του Κράτους στην Αθήνα – Κεντρική Υπηρεσία (ΓΑΚ-ΚΥ) και στο Ιστορικό Μουσικό Αρχείο της Διεύθυνσης Μουσικού του Γενικού Επιτελείου Στρατού (ΙΜΑ-ΔΜ-ΓΕΣ). Τα δύο αυτά αρχεία φιλοξενούν πλούτο της πολιτισμικής και μουσικής κληρονομιάς της Ελλάδας¹ και μέσα από το παρόν δοκίμιο επιδιώκεται να αναδειχθούν αθέατες πτυχές και παράπλευρες μικρο-ιστορίες που πλαισιώνουν την ιστορία του φλάουτου στον ελλαδικό χώρο κατά τον 19ο αιώνα.²

Στα ΓΑΚ-ΚΥ, φορέα ευρύτερου ενδιαφέροντος και όχι αμιγώς μουσικού, σώζεται πληθώρα εγγράφων που αφορούν σε ποικίλα ζητήματα σχετικά με τις στρατιωτικές μπάντες κατά την οθωνική βασιλεία, ιστορικού, οικονομικού, διοικητικού, οργανολογικού περιεχομένου. Σε ογκώδεις φακέλους του τότε Υπουργείου των Στρατιωτικών φυλάσσονται μακροσκελέστατοι κατάλογοι, πολυσέλιδα ευρετήρια, έγγραφα γραμμένα στα γερμανικά και σπανιότερα στα ελληνικά, που αφορούν στη λειτουργία των στρατιωτικών μουσικών συνόλων του ελλαδικού χώρου κατά τον 19ο αιώνα. Ορισμένα από τα τεκμήρια αυτά βρίσκονται σε κακή κατάσταση και είναι εξαιρετικά δυσανάγνωστα, λόγω της απουσίας συντήρησης όλου του υλικού και της φθοράς του χαρτιού με το πέρασμα του χρόνου.

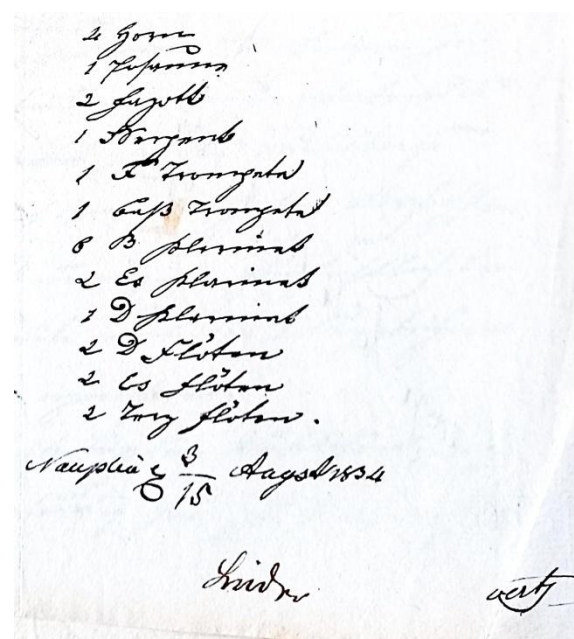
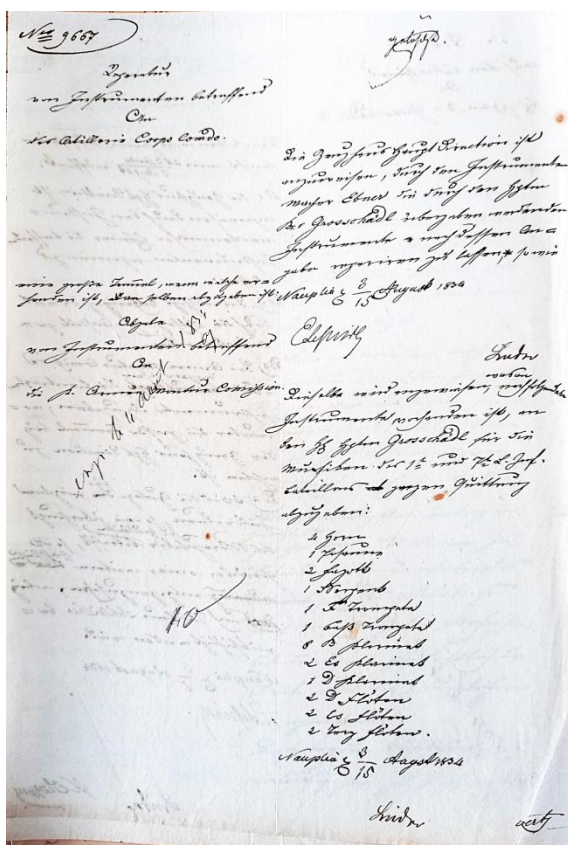
Υστερα από πολυήμερη έρευνα στα ΓΑΚ-ΚΥ, πρωτογενές υλικό που αφορά στο φλάουτο στα στρατιωτικά μουσικά σύνολα της οθωνικής περιόδου στην Αθήνα, νεοσύστατη – τότε – πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους, συλλέχθηκε, μελετήθηκε,

¹ Η σημασία της αρχαιακής έρευνας και η συμβολή της στη γνώση του παρελθόντος και στη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς, βασικούς στόχους της παρούσας έρευνας, αναλύεται στο: Στεφανία Μεράκου, «Η Μουσική Βιβλιοθήκη “Λίλιαν Βουδούρη”, οι κρυμμένοι θησαυροί της και τα μέσα για την ανάδειξή τους», στο: Έλενα Παπαλεξίου (επιμ.), *Δημιουργικά αρχεία ως ζωντανά τοπία μνήμης στην ψηφιακή εποχή*, Fagotto Books, Αθήνα 2021, σ. 123-134.

² Για μία λεπτομερή επισκόπηση της παρουσίας του φλάουτου και της ευρύτερης δραστηριότητας φλαουτιστών σε τομείς της μουσικής πράξης και στη μουσική εκπαίδευση στον ελλαδικό χώρο, βλ. Θεοδώρα Ιορδανίδου, *Το φλάουτο στη μουσική ζωή και εκπαίδευση των σημαντικότερων αστικών μουσικών κέντρων του ελλαδικού χώρου, 1840-1940: Θεσμοί, ιδρύματα, εκτελεστές και οργανολογικά χαρακτηριστικά*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/53476> (τελευταία πρόσβαση στις 15 Απριλίου 2024).

ταξινομήθηκε, αποδελτιώθηκε, καταγράφηκε και χρησίμευσε για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με οργανολογικά ζητήματα αλλά και πτυχές της μουσικής πράξης της εποχής. Στο σύνολό του, το υπό μελέτη πρωτογενές υλικό περιλαμβάνει την αλληλογραφία (εισερχόμενη – εξερχόμενη), στρατιωτικά έγγραφα διοικητικού περιεχομένου, καταλόγους και παραγγελίες μουσικών οργάνων, επαίνους και διακρίσεις στρατιωτικών μουσικών.

Στο ΙΜΑ-ΔΜ-ΓΕΣ, αμιγώς μουσικό αρχείο, φυλάσσεται τεράστιου όγκου μουσικό υλικό. Αυτό περιλαμβάνει τις παρτιτούρες και τις πάρτες των οργάνων έργων για μπάντα του 19ου και του 20ού αιώνα (στη συντριπτική πλειονότητά τους σε χειρόγραφη μορφή), που χρησιμοποιήθηκαν από τους στρατιωτικούς μουσικούς και τους μαέστρους στην Αθήνα και σε άλλα αστικά κέντρα του ελλαδικού χώρου, ορισμένες μεθόδους εκμάθησης μουσικών οργάνων, βιβλία θεωρητικών μαθημάτων της μουσικής και σολφέζ. Σε πρώτο στάδιο, η αναζήτηση στοιχείων στην ηλεκτρονική βάση δεδομένων του φορέα (διαθέσιμη στη διεύθυνση: <http://army.gr/sites/mousikoarxείο/index.php>) διευκόλυνε σημαντικά την ερευνητική διαδικασία, πριν από τη δια ζώσης αρχειακή έρευνα. Η μελέτη των τεκμηρίων και η συλλογή δεδομένων από το αρχείο αυτό συνέβαλαν στην καλύτερη κατανόηση της μουσικής πράξης στα στρατιωτικά μουσικά σύνολα και του ρόλου που είχε το φλάουτο στο ρεπερτόριο της μπάντας.



Εικόνες 1α και 1β: Επιστολή στα γερμανικά (3/15 Αυγούστου 1834), όπου αναφέρονται οι ανάγκες μουσικών οργάνων για τη στρατιωτική μπάντα στο Ναύπλιο³

Πέραν της έρευνας στους δύο παραπάνω φορείς, χρειάστηκε να μελετηθούν σχετικοί νόμοι Βασιλικών Διαταγμάτων της υπό μελέτης περιόδου. Ακόμη, ο Τύπος της

³ Γενικά Αρχεία του Κράτους – Κεντρική Υπηρεσία (ΓΑΚ-ΚΥ), Β' Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1833-1835, Φάκελος 524, Επιστολή με ημερομηνία 3/15 Αυγούστου 1834.

εποχής αποδείχθηκε ένα ακόμη χρήσιμο εργαλείο (διαθέσιμο πλέον και σε ψηφιακή μορφή), καθώς, εκτός της ενημέρωσης και των πληροφοριών που προσφέρει, αντικατοπτρίζει την κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα.⁴

Σύντομη επισκόπηση για το φλάουτο στα στρατιωτικά μουσικά σύνολα του ευρωπαϊκού χώρου

Η παρουσία του φλάουτου σε μικρά ή και μεγαλύτερα στρατιωτικά μουσικά σύνολα του ευρωπαϊκού χώρου συναντάται από τον Μεσαίωνα και εδραιώθηκε περαιτέρω κατά την Αναγέννηση. Από τον 15ο αιώνα, ο όρος «φλάουτο» ή συνηθέστερα «γερμανικό φλάουτο» – λόγω της ιδιαίτερης διάδοσης και δημοφιλίας του οργάνου στον γερμανόφωνο χώρο – εμπεριέκλειε όλα τα φλάουτα (Εικόνα 2) που συμμετείχαν στα μικρά μουσικά σύνολα της Αναγέννησης, γνωστά και ως consorts.⁵ Τα εν λόγω φλάουτα διέφεραν σε μέγεθος, σε έκταση αλλά και στον ρόλο που είχαν στο consort ανά περίπτωση, ενώ το κούρδισμά τους απείχε κατά τέταρτες. Ανάλογα με την έκτασή τους, είχαν λάβει τις ονομασίες Discantus ή descant, Altus, Tenor και Bassus, το τελευταίο με εξέχοντα ρόλο.⁶



Εικόνα 2: Αναγεννησιακά φλάουτα bass, tenor και discant του consort Schnitzer, οικογένειας οργανοποιών πνευστών οργάνων με έδρα τη Νυρεμβέργη⁷

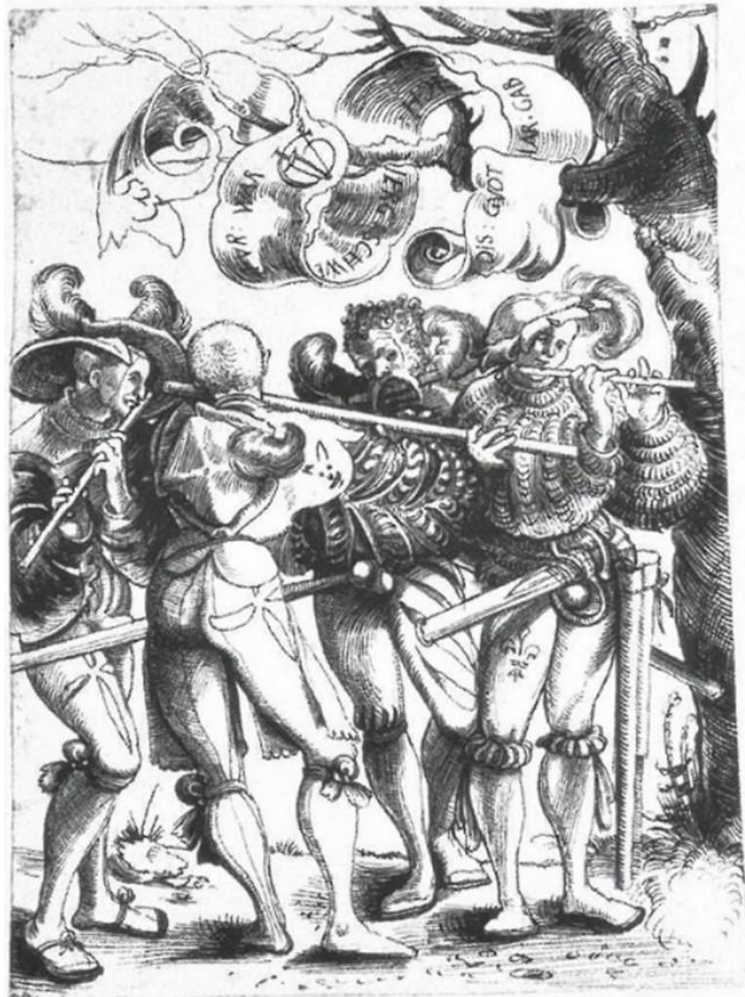
⁴ Ο Απόστολος Κώστιος, εξάironτας τη σημασία του περιοδικού τύπου, τονίζει ότι η πηγή αυτή «[...] προσφέρει τη δυνατότητα για μια συνολικότερη, ευρύτερη, περιεκτικότερη, συνθετότερη, καθολικότερη, λεπτομερέστατη αντίληψη των συμβαινόντων». Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000, σ. 70.

⁵ Τα consorts, μικρά οργανικά σύνολα, αποτέλεσαν τον πρόδρομο των μετέπειτα ορχηστρών και βρίσκονταν σε διάφορες χώρες, όπως στην Ιταλία, τη Γαλλία, την Πρωσία, τη Βρετανία και την Ελβετία. Σύμφωνα με συγγραφείς όπως ο Francis Bacon, τα consorts διακρίνονταν σε δύο είδη, το musica sociata, αποτελούμενο από όργανα της ίδιας οικογένειας (λ.χ. τρία ή τέσσερα φλάουτα) και το musica fracta, ετερογενές και συνήθως τετραμελές σύνολο πνευστών, κρουστών ή και εγχόρδων οργάνων. Βλ. Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, second edition, W. W. Norton and Company, Inc., New York 1989, σ. 5· Jeremy Montagu, Howard Mayer Brown, Jaap Frank και Ardal Powell, “Flute”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40569> (τελευταία πρόσβαση στις 17 Μαρτίου 2024).

⁶ Christopher Addington, “In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750”, *Early Music* 12/1, Φεβρουάριος 1984, σ. 34-47: 36· Montagu κ.ά., ό.π.

⁷ Από την ιστοσελίδα του φλαουτίστα Boaz Berney σχετικά με μεσαιωνικά, αναγεννησιακά, μπαρόκ και σύγχρονα φλάουτα, <https://www.berneyflutes.com/the-flutes/renaissance-flutes#medieval> (τελευταία πρόσβαση στις 28 Μαρτίου 2024).

Μεγάλη ποικιλία χαρακτήριζε τον συνδυασμό των μουσικών οργάνων σε ένα consort, παράμετρος που σε μεγάλο βαθμό εξαρτάτο από το ποια όργανα ήταν διαθέσιμα τη δεδομένη συγκυρία, ποια όργανα ήταν ταιριαστά βάσει του κούρδισματός τους αλλά και ποιοι εκτελεστές είχαν τη δυνατότητα συμμετοχής στο εκάστοτε consort. Η βάση της μουσικής κατά την Αναγέννηση ήταν η τροπικότητα και τα εξάχορδα, γεγονός που απαιτούσε από τους εκτελεστές, εν προκειμένω τους φλαουτίστες, γνώσεις και ικανότητα μεταφορών.⁸ Ταυτόχρονα, η ορθοτονία του φλάουτου ήταν μια πολύ αστάθμητη παράμετρος και, ανάλογα με τη γεωγραφική περιοχή και το είδος της εκτελούμενης μουσικής, το κούρδισμα των διαφορετικών φλάουτων ποίκιλλε από τα 410 μέχρι τα 450 Hz όσον αφορά το λα΄.⁹



Εικόνα 3: Τέσσερις αυλητές του Urs Graf (~1485-1528), όπου απεικονίζονται αρκετά εύστοχα τα διαφορετικά μεγέθη των αναγεννησιακών φλάουτων¹⁰

⁸ Philip Bate, *The Flute. A Study of its History, Development and Construction*, Ernest Benn Limited – W. W. Norton & Company, London – New York 1969, σ. 162.

⁹ Ακόμη μεγαλύτερη απόκλιση στο κούρδισμα του οργάνου, δηλαδή από τα 350 έως τα 500 Hz για το λα΄, αναφέρει ο Addington, ό.π., σ. 35.

¹⁰ Το έργο βρίσκεται στο Kunstmuseum της Βασιλείας και ανήκει στον ελβετό χρυσοχόο, ζωγράφο και χαράκτη της Αναγέννησης Urs Graf (~1485-1528)· χρονολογείται το 1523 και απεικονίζει τέσσερις μισθωτούς στρατιώτες από την Ελβετία, τη Γερμανία και τη Γαλλία να παίζουν φλάουτο, πιθανότατα εκτελώντας εμβατήρια, πριν από μάχη. Ο ίδιος ο Graf είχε διατελέσει μισθωτός στρατιώτης και στα έργα του αναπαριστά σκηνές από την καθημερινή ζωή των στρατιωτών. Βλ. Ardal Powell, *The Flute*, Yale University Press, New Haven – London 2002, σ. 28.

Ήδη από τον όψιμο Μεσαίωνα και παράλληλα με τα consorts, λειτουργούσαν στρατιωτικές μπάντες¹¹ και μπάντες στις αυτοκρατορικές αυλές του ευρωπαϊκού χώρου. Οι πρώτες στρατιωτικές μπάντες στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη παρουσιάζονταν σε υπαίθριους χώρους και αποτελούνταν από συνδυασμό χάλκινων πνευστών και τυμπάνων, οργάνων που μπορούσαν να παίξουν σε μεγάλη ένταση. Ο χαρακτήρας των μπαντών, εκτός από στρατιωτικός, με την πάροδο των αιώνων έγινε αστικός ή και θρησκευτικός. Στο σώμα της μπάντας προστέθηκαν σταδιακά τα ξύλινα πνευστά και το φλάουτο ακολούθησε τα υπόλοιπα τρία ξύλινα, με την ενσωμάτωσή του στο μουσικό αυτό σύνολο από τα μέσα του 18ου αιώνα. Αργότερα προστέθηκε και το πίκολο, προτιμητέο όργανο στην μπάντα, λόγω της έκτασης και του ηχοχρώματός του. Τα φλάουτα, μαζί με την πολυάριθμη οικογένεια των κλαρινέτων, μέσα σε μία μπάντα έχουν τον ρόλο των πρώτων βιολιών μιας ορχήστρας και, ως επί το πλείστον, παίζουν τη «μελωδία» του έργου. Το πίκολο συνήθως διπλασιάζει τη γραμμή του φλάουτου μία οκτάβα πάνω και ηχεί ψηλότερα από κάθε άλλο όργανο της μπάντας.¹²

	Αγγλία		Γαλλία		Αυστρία	
	1794	~1820	1795	1825	1800	1827
	Μπάντα πεζικού συντάγματος	Μπάντα βασιλικού συντάγματος πυροβολικού		Μπάντα πεζικού συντάγματος	Μπάντα συντάγματος φρουράς	Μπάντα πεζικού
Πίκολο	-	-	-	-	-	1
Φλάουτο	1	2	1	2	2	-
Όμποε	-	3	-	2	2	-
Κλαρινέτο	6	11	6	14	2-4	12
Φαγκότο	3	3	3	6	2	1
Κόρνο	3	2	2	4	-	4
Σάλπιγγα	1	2	1	2	2	7
Τρομπέτα με κλειδιά	-	-	-	-	-	2
Κορνέτα με κλειδιά	-	3	-	-	-	-
Τρομπόνι	-	3	-	-	-	-
Οφικλείδα	-	1	-	-	-	-
Σερπέντ	2	2	1	-	1 ή κόντρα φαγκότο	1
Μπάσο κόρνο	-	2	-	-	-	-
Κρουστά	1	5	2	-	4	1

Πίνακας 1: Διανομή οργάνων σε ευρωπαϊκές στρατιωτικές μπάντες κατά το τέλος του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα¹³

¹¹ Η μπάντα, λέξη από τον χώρο του στρατού (γαλλ. bande: ομάδα ληστών, ομάδα στρατιωτών), ορίζει ένα μουσικό σύνολο ξύλινων και χάλκινων πνευστών και κρουστών οργάνων ή αποτελούμενο από επιμέρους συνδυασμούς οργάνων των παραπάνω κατηγοριών· επιπρόσθετα, ορίζει στρατιωτικά μουσικά σύνολα, όμοιων κατασκευαστικά οργάνων, ή σύνολο μουσικών. Βλ. Keith Polk, Janet K. Page, Stephen J. Weston, Armin Suppan, Raoul F. Camus, Trevor Herbert, Anthony C. Baines, J. Bradford Robinson και Allan F. Moore, "Band (i)", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40774> (τελευταία πρόσβαση στις 2 Απριλίου 2024).

¹² Polk κ.ά., ό.π.

¹³ Στο ίδιο.

Η είσοδος και η εδραίωση της μπάντας πνευστών στον ελλαδικό χώρο

Το σύνολο της μπάντας ήταν πολύ δημοφιλές στον ελλαδικό χώρο και, ενισχυτικά με τις ορχήστρες, συνετέλεσε στη διάδοση της δυτικής μουσικής και στη διαδικασία του πολιτισμικού εξευρωπαϊσμού. Ομοίως με τα πρώτα ορχηστρικά σύνολα, έτσι και οι πρώτες μπάντες προήλθαν από το εξωτερικό και ήταν τμήματα των διαφόρων στρατιωτικών σωμάτων των κατακτητών που γνώρισαν τα ελληνικά εδάφη πριν την απελευθέρωσή τους και την προσάρτησή τους στο νεοελληνικό βασίλειο, καθώς και η ανακτορική φρουρά στην πρωτεύουσα. Μουσικοί από το εξωτερικό στελέχωναν αρχικά αυτά τα σύνολα και, σταδιακά, προστέθηκαν σε αυτά και έλληνες μουσικοί.¹⁴



Εικόνα 4: Ομάδα πέντε στρατιωτικών μουσικών. Λεπτομέρεια από τον πίνακα *Λιτανεία του Αγίου Χαραλάμπους του ζακύνθιου ζωγράφου Ιωάννη Κοραή (~1756)*¹⁵

Οι στρατιωτικές μπάντες της πρωτεύουσας ήταν η Στρατιωτική Μουσική της Φρουράς των Αθηνών, η Μουσική των τριών πεζικών ταγμάτων και η Μουσική του Πυροβολικού, τις οποίες δίδασκαν και διηθύναν οι αρχιμουσικοί Christian Welcker, Georg Geidemberger, Franz και Andreas Seiler και Δημήτριος Βλαδίμηρος.¹⁶ Η παρουσία αυτών των μπαντών ήταν συνηθέστερα υπαίθρια, σε μεγάλες πλατείες της πρωτεύουσας.¹⁷ Μέσα από τις υπηρεσίες και τις δωρεάν συναυλίες τους, το φλάουτο και το πίκολο

¹⁴ Κώστας Καρδάμης, *Οι μπάντες της Κέρκυρας. Μουσικές στον δρόμο*, Καλειδοσκόπιο, Αθήνα 2019, σ. 16, 18 και 20.

¹⁵ Στέλιος Τζερμπίνας, *Φιλαρμονικά Ζακύνθου*, Φιλόμουση Κίνηση Ζακύνθου, Ζάκυνθος 1996, εξώφυλλο.

¹⁶ Άννα Χατζηαθανασίου, «Η μπάντα του Ελληνικού Στρατού Ξηράς: “Δημόσιαι Συναυλίες” 1874-1876», στο: Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου «Η μπάντα στην Ελλάδα. Ιστορία και προοπτικές»*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας και Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών – Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα 2020, σ. 135-148: 135 και 137.

¹⁷ Η Στρατιωτική Μουσική της Φρουράς των Αθηνών, η Μουσική του Α΄ Τάγματος και η Μουσική του Πυροβολικού εμφανίζονταν στις πλατείες Συντάγματος και Ομόνοιας, στους Στύλους του Ολυμπίου Διός και, μέχρι το 1869, στο Πεδίον του Άρεως, με μαέστρους τους Christian Welcker, Georg Geidemberger, Franz και Andreas Seiler και Δημήτριο Βλαδίμηρο. Βλ. Χατζηαθανασίου, ό.π., σ. 135 και 137.

έγιναν γνωστά στο ευρύτερο κοινό. Οι μπάντες πλαισίωναν μουσικά τις εξόδους και τις γιορτές της βασιλικής οικογένειας, λιτανείες, θρησκευτικές ή κοσμικές τελετές, πομπές, ενώ πραγματοποιούσαν και συναυλίες ως αμιγή μουσικά σύνολα, συνήθως σε εξωτερικό χώρο.¹⁸ Σε αντίθεση με τα θέατρα όπερας, που ήταν περισσότερο προσβάσιμα σε πολίτες των ανώτερων κοινωνικών τάξεων, το θέαμα και το ακρόαμα της μπάντας μπορούσαν να το παρακολουθήσουν πολίτες όλων των κοινωνικών τάξεων, καθώς προσφερόταν δωρεάν σε υπαίθριους χώρους. Με αυτόν τον τρόπο, το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο γνώριζε τον ήχο των μουσικών οργάνων της μπάντας και τα ακούσματά του εμπλουτίζονταν με ευρωπαϊκά μουσικά έργα.

Από την έρευνα στο ΙΜΑ-ΔΜ-ΓΕΣ τεκμαίρεται ότι στο ρεπερτόριο των στρατιωτικών μπαντών της Αθήνας περιλαμβάνονταν τα κατ' εξοχήν μουσικά είδη για μπάντα, δηλαδή εμβατήρια (πανηγυρικά, εορταστικά, λιτανείας, πένθιμα), διασκευές βασισμένες σε Εισαγωγές όπερας και άριες, καθώς και ποτ-πουρί από όπερες και οπερέτες. Ακόμη, στα προγράμματα συναυλιών απαντούν έργα στρατιωτικών αρχιμουσικών και μουσικών.¹⁹

Συνθήκες εκπαίδευσης και εργασίας των μουσικών στις στρατιωτικές μπάντες κατά την οθωνική βασιλεία. Αριθμητικά δεδομένα

Ο ερχομός του Όθωνα, πρώτου βασιλιά του νεοπαγούς ελληνικού βασιλείου, τον Ιανουάριο του 1833 στο Ναύπλιο, είχε ως συνέπεια και τον ερχομό βαυαρών μουσικών, οι οποίοι στελέχωναν την μπάντα που συνόδευε τον βασιλιά, με αρχιμουσικό τον, επίσης Βαυαρό, Karl Keller. Με τους νέους μουσικούς διευρύνθηκε το σώμα της στρατιωτικής μπάντας, ενώ και η παρουσία του Keller και, από το 1837, του Franz Seiler στη διεύθυνση του συνόλου ενίσχυσε τις βαυαρικές επιρροές στη μουσική ζωή της πρωτεύουσας ήδη από τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια.²⁰

Η ανάγκη για επαγγελματίες στρατιωτικούς μουσικούς, ικανούς να επανδρώσουν τα μουσικά σύνολα του στρατεύματος, αυξανόταν συνεχώς. Έτσι, για την εκπαίδευση των μελλοντικών ελλήνων στρατιωτικών μουσικών ιδρύθηκε το 1843 το «Σχολείο Μουσικής». Σε αυτό συνέβαλε και το γεγονός ότι τα έξοδα για τον ερχομό μουσικών από το εξωτερικό ήταν πάρα πολλά, σύμφωνα με το Βασιλικό Διάταγμα (ΒΔ) της ίδρυσης του σχολείου.²¹ Για την οργάνωσή του, ο Όθων είχε ζητήσει τη συμβολή του Νικόλαου Χαλικιόπουλου-Μάντζαρου και του μαθητή του Δημητρίου Διγενή.²² Διευθυντής του «Σχολείου Μουσικής» ορίστηκε ο επίτιμος υπολοχαγός Mangel.²³

Η ίδρυση και λειτουργία του σχολείου αυτού ήταν μία σημαντική οργανωμένη προσπάθεια για τη δημιουργία ενός φυτώριου μουσικών εκτελεστών, προορισμένων για τις στρατιωτικές μπάντες. Δεκατρία περίπου χρόνια διήρκησε η λειτουργία του «Σχολείου Μουσικής», καθώς με άλλο Βασιλικό Διάταγμα²⁴ μπήκε τέλος στη συστηματική

¹⁸ Καρδάμης, ό.π., σ. 18 και 20.

¹⁹ Το ζήτημα του ρεπερτορίου των στρατιωτικών μπαντών της πρωτεύουσας κατά τον 19ο αιώνα χρήζει διαφορετικής προσέγγισης, μεθοδολογίας και βιβλιογραφίας σε σχέση με την παρούσα έρευνα. Λόγω και του περιορισμού της έκτασης του δοκιμίου αυτού, δεν γίνεται περαιτέρω εμβάθυνση στην εργογραφία για μπάντα ούτε στο ρεπερτόριο των στρατιωτικών μουσικών συνόλων.

²⁰ Χατζηαθανασίου, ό.π., σ. 135.

²¹ Γενικά Αρχεία του Κράτους – Κεντρική Υπηρεσία (ΓΑΚ-ΚΥ), Υπουργείο Στρατιωτικών, ΒΔ 15 Νοεμβρίου 1843, Δημιουργία Σχολείου Μουσικής: ΓΑΚ-ΚΥ, Υπουργείο Στρατιωτικών, Ανακτορικά Όθωνος / Μέρος Β' 4642, όπου αναφέρονται αναλυτικά στοιχεία σχετικά με τη λειτουργία του σχολείου.

²² Τάκης Καλογερόπουλος, *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. Προϊστορία και ιστορία*, ΚΟΑ, Αθήνα 2004, σ. 12 και 13.

²³ ΓΑΚ-ΚΥ, Υπουργείο Στρατιωτικών, ΒΔ 15 Νοεμβρίου 1843, Δημιουργία Σχολείου Μουσικής, Άρθρο 6.

²⁴ ΓΑΚ-ΚΥ, Υπουργείο Στρατιωτικών, ΒΔ 13 Ιανουαρίου 1856.

προσπάθεια εκπαίδευσης και κατάρτισης επαγγελματιών στρατιωτικών μουσικών. Έκτοτε σχηματίστηκαν κάποια ακόμη στρατιωτικά σχολεία μουσικής, τα οποία όμως δεν ήταν σε θέση να παρέχουν ολοκληρωμένη εκπαίδευση στους υποψήφιους μουσικούς.²⁵ Για τον λόγο αυτό, μεταγενέστερα, το Ωδείο Αθηνών ανέλαβε να υποστηρίξει την όλη προσπάθεια.

Αναμφίβολα, η εργασία σε στρατιωτική μπάντα κατά την υπό έρευνα περίοδο ήταν μία από τις ασφαλέστερες διεξόδους επαγγελματικής αποκατάστασης των μουσικών πνευστών και κρουστών οργάνων. Από τα τεκμήρια της έρευνας συνάγεται ότι, με την πάροδο των ετών, η δύναμη των μουσικών στα στρατιωτικά μουσικά σύνολα αύξανε. Το 1842, 29 μουσικοί αποτελούσαν το βασιλικό Γ΄ Πεζικό Τάγμα²⁶ και, το 1843, 39 μουσικοί το Β΄. Αυτοί διακρίνονταν σε τρεις τάξεις και όλοι λάμβαναν το «επιμίσθιο της αυλής» συμπληρωματικά προς την τακτική αμοιβή τους. Στους σωζόμενους καταλόγους που μελετήθηκαν, αναφέρονται ονομαστικά οι εν λόγω μουσικοί, χωρίς όμως πρόσθετα στοιχεία, όπως λ.χ. την ειδικότητα του καθενός. Προϊστάμενός τους ήταν ο αρχιμουσικός Seiler.²⁷ Η κραταιά συμμετοχή μουσικών από το εξωτερικό στις ελληνικές στρατιωτικές μπάντες διήρκεσε καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του 19ου αιώνα και σταδιακά μειώθηκε κατά το δεύτερο μισό, γεγονός στο οποίο συνετέλεσε και η λειτουργία του «Σχολείου Μουσικής» με επικεφαλής τον Mangel. Επιπρόσθετα, εκτός από τους μουσικούς των τριών τάξεων, στο στράτευμα υπήρχαν και μαθητευόμενοι μουσικοί. Ενδεικτικά, αναφέρεται ότι στο τέλος του 1844 αυτοί ήταν συνολικά 21 και το 1845 μειώθηκαν στους 14.²⁸

Στο τέλος του 1853 οι μουσικοί του Β΄ Τάγματος Πεζικού ήταν συνολικά 54,²⁹ ενώ το 1861 η Φρουρά των Αθηνών με αρχιμουσικό τον Seiler αριθμούσε 51 μουσικούς.³⁰ Ως προς την ιεραρχία της στρατιωτικής μπάντας, επικεφαλής ήταν ο επιθεωρητής μουσικών με τον βαθμό του λοχαγού, ακολουθούσαν οι α΄ και β΄ ανθυπολοχαγοί αρχιμουσικοί, ο ανθυπασπιστής αρχιμουσικός, από δεκαπέντε μουσικοί α΄, β΄, γ΄ και δ΄ τάξης και πέντε μαθητευόμενοι. Οι παραπάνω μαζί με τον επιθεωρητή ήταν συνολικά 69.³¹ Οι μουσικοί β΄ τάξης είχαν τον βαθμό του δεκανέα, οι μουσικοί α΄ τάξης τον βαθμό του λοχία και οι αρχιμουσικοί τον βαθμό του επιλοχία.³² Ακόμη, σύμφωνα με την

²⁵ Γεώργιος Αντανασιώτης-Αναργύρου, *Το νομοθετικό και θεσμικό πλαίσιο της εκπαίδευσης των επαγγελματιών μουσικών εκτελεστών στην Ελλάδα, από το 1871 μέχρι σήμερα*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2022, σ. 31, <http://hdl.handle.net/10442/hedi.51800> (τελευταία πρόσβαση στις 15 Μαρτίου 2024).

²⁶ Από τους 29 μουσικούς έξι ήταν Έλληνες, ένας Ιταλός, ένας αγνώστων στοιχείων και οι υπόλοιποι γερμανικής καταγωγής. Βλ. ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1842-1844, Φάκελος 526, *Ονομαστικός Κατάλογος των μουσικών, οίτινες λαμβάνουν το επιμίσθιον της αυλής*, 9 Αυγούστου 1842· στο ίδιο, *Πον Πεζικόν Τάγμα της Γραμμής. Κατάστασις ανακεφαλαιωτική της δυνάμεως της Μουσικής*, 6 Νοεμβρίου 1843.

²⁷ Στο ίδιο, *Ονομαστικός Κατάλογος των μουσικών, οίτινες λαμβάνουν το επιμίσθιον της αυλής*, 9 Αυγούστου 1842· στο ίδιο, *Πον Πεζικόν Τάγμα της Γραμμής. Κατάστασις ανακεφαλαιωτική της δυνάμεως της Μουσικής*, 6 Νοεμβρίου 1843.

²⁸ Στο ίδιο, Έγγραφο αρ. 31, Επιστολή – Σημείωσις αριθμητική των μαθητευομένων Μουσικών, 25 Δεκεμβρίου 1844· ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1845-1847, Φάκελος 527, Έγγραφο αρ. 3859, Επιστολή *Περί του αριθμού των μαθητευομένων μουσικών και μουσικών Ιλης τάξεως*, 16 Νοεμβρίου 1845.

²⁹ ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1852-1853, Φάκελος 532, Κατάσταση με ημερομηνία 5 Νοεμβρίου 1853.

³⁰ ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1861, Φάκελος 539, Έγγραφο με ημερομηνία 17 Φεβρουαρίου 1861.

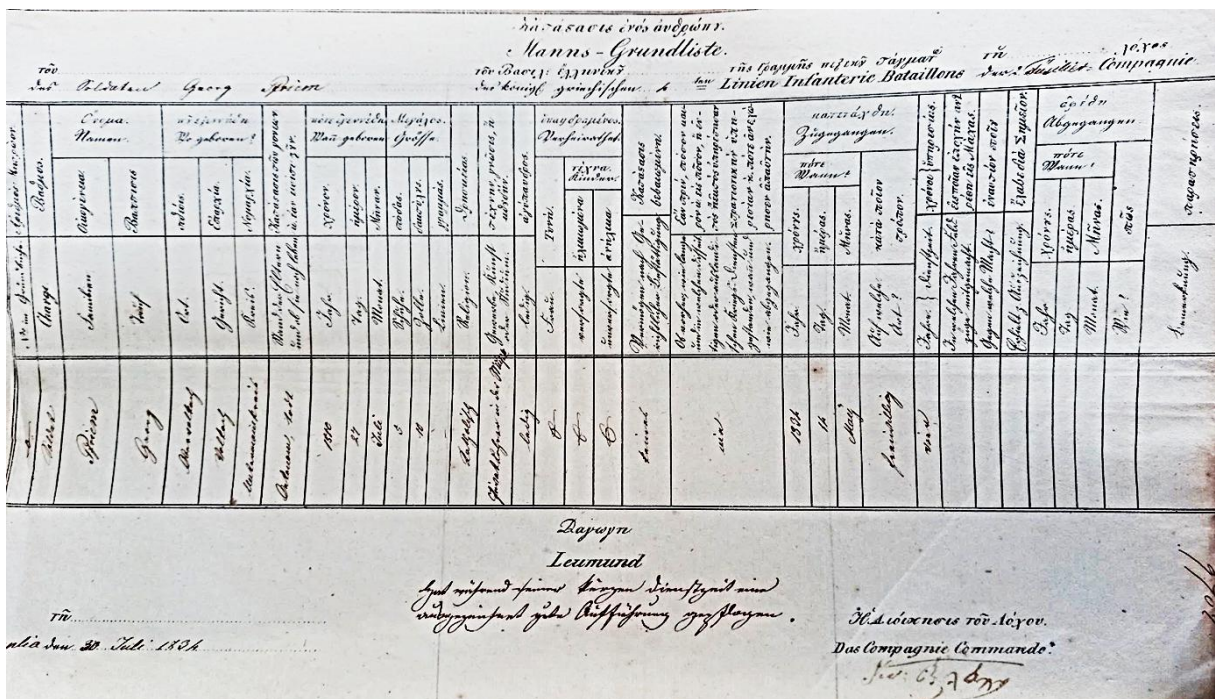
³¹ ΦΕΚ αρ. 123, Εν Αθήναις, 2 Ιουλίου 1893, μέρος Α΄, τεύχος Α΄, Πίναξ Η΄, σ. 595.

³² ΦΕΚ αρ. 65, Εν Αθήναις, 25 Οκτωβρίου 1861, Νόμος περί στρατιωτικών προβιβασμών – Διάταγμα περί εκτελέσεως του περί προβιβασμών νόμου. Κεφάλαιο Α΄ Περί στρατιωτικής ιεραρχίας, Άρθρον 2, σ. 461.

έρευνα, οι ειδικότητες των σαλπιγκτών και των τυμπανιστών ήταν οι πλέον πολυάριθμες στο στράτευμα και εργάζονταν και ανεξάρτητα από την κυρίως μπάντα.³³

Οι φλαουτίστες

Σε αντίθεση με τα δεδομένα αυτά, οι φλαουτίστες των στρατιωτικών μουσικών συνόλων ήταν σημαντικά λιγότεροι από αυτούς των παραπάνω ειδικοτήτων και, πιθανότατα, μονοψήφιου αριθμού στην εκάστοτε μπάντα. Αναλυτικότερα, στο υλικό που μελετήθηκε βρέθηκαν έγγραφα με τους τίτλους «Κατάστασις ενός ανθρώπου» και «Φύλλο Μητρώου». Αυτά ήταν δίγλωσσα δελτία, στα ελληνικά και στα γερμανικά (ως “Grundliste”), τα οποία συμπληρώνονταν προκειμένου να καταταγεί κάποιος στο στράτευμα και περιείχαν πλήθος λεπτομερειών για τον κάθε μουσικό. Ωστόσο, σε κανένα από τα ευρισκόμενα δελτία δεν αναγράφεται το αντίστοιχο μουσικό όργανο, με αποτέλεσμα από αυτά να μην προκύπτει η ειδικότητα των μουσικών εκτελεστών.³⁴



Εικόνα 5: «Κατάστασις ενός ανθρώπου / Manns-Grundliste»³⁵

³³ Βλ. ενδεικτικά: ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1839-1841, Φάκελος 525. Η αριθμητική υπεροχή των σαλπιγκτών συνάγεται και από το ΒΔ περί οργανισμού του Πεζικού. Αυτό αποτελείτο από δέκα τάγματα, στο καθένα από τα οποία υπήρχαν τέσσερις μουσικοί και δεκαεννέα σαλπιγκτές. Επομένως, στο Πεζικό απασχολούνταν 230 μουσικοί, από τους οποίους οι 190 ήταν σαλπιγκτές. Βλ. ΦΕΚ αρ. 73, Εν Αθήναις, 29 Νοεμβρίου 1866, ΒΔ περί οργανισμού του Πεζικού, Άρθρα 1 και 3, σ. 493, 494 και 496. Οι ειδικότητες των αυλητών, των τυμπανιστών και των σαλπιγκτών δεν αποτελούσαν στην ουσία κάποιο μουσικό σύνολο, αλλά «αξιοποιούνταν» για πρακτικούς σκοπούς, όπως τη μετάδοση εντολών, και όχι για καλλιτεχνικούς ή ψυχαγωγικούς. Ευχαριστώ τον Κωνσταντίνο Καρδάμη, καθηγητή του Ιονίου Πανεπιστημίου, για την επισήμανση.

³⁴ Το Φύλλο Μητρώου / Grundliste περιλάμβανε τον αύξοντα αριθμό του στρατιωτικού μουσικού, στοιχεία που αφορούσαν στο στράτευμα, δηλαδή τον λόχο ή το επιτελείο κατάταξης και τον βαθμό του μουσικού, ονοματεπώνυμο, τόπο γέννησης, κατάσταση γονέων, ηλικία κατά την είσοδο, θρήσκευμα, επάγγελμα, τέχνη ή σπουδή, οικογενειακή κατάσταση, διάρκεια εσωτερικής ή εξωτερικής υπηρεσίας, τρόπο και χρόνο εξόδου, συνολική διάρκεια υπηρεσίας, στοιχεία διαγωγής και ποινές. Βλ. ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1833-1835, Φάκελος 524, “Manns-Grundliste”, Ναύπλιο, 27 Ιουλίου 1834· στο ίδιο, «Κατάστασις ενός ανθρώπου», Ναύπλιο, 30 Ιουλίου 1834.

³⁵ ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1833-1835, Φάκελος 524, “Manns-Grundliste / Κατάστασις ενός ανθρώπου», Ναύπλιο, 30 Ιουλίου 1834.

Ο Δημήτριος Ταμπουράκης είναι ένας από τους πρώτους ευρισκόμενους αυλητές, μουσικός α΄ τάξης, καταταγμένος στο τακτικό σώμα στο Ναύπλιο ήδη από το 1824. Η επιστολή στην οποία ανιχνεύεται ο παραπάνω μουσικός είναι άκρως δυσανάγνωστη και δεν στάθηκε εφικτό να εξαχθούν περαιτέρω στοιχεία γι' αυτόν.³⁶ Για τον μαθητευόμενο φλαουτίστα Γρηγόριο Βούλγαρη, ο ίδιος ο Mangel σε επιστολή του είχε ζητήσει ένα φλάουτο σε μι-ύφεση, «τερτσίνο», κόστους μόλις 20 δραχμών.³⁷

Ακόλουθη επιστολή από τη Διεύθυνση των Στρατιωτικών Μουσικών προς το Υπουργείο των Στρατιωτικών, με ημερομηνία 15 Φεβρουαρίου 1846, αναφέρει ότι εξετάστηκαν εννέα μαθητευόμενοι μουσικοί, οι οποίοι εκτελούσαν ήδη για ένα τετράμηνο υπηρεσίες μουσικής στο τάγμα και μετά από αυτές τις εξετάσεις προβιβάστηκαν σε μουσικούς γ΄ τάξης. Ανάμεσα σε αυτούς βρισκόταν και ο φλαουτίστας Γρηγόριος Βούλγαρης, ο οποίος κρίθηκε «τέλειος» και στο τεχνικό μέρος υπερείχε όλων των άλλων εξεταζόμενων, σύμφωνα με έκθεση της εξεταστικής επιτροπής που αποτελείτο από τους Mangel, Σούτσο και Seiler.³⁸

Στις 10 Μαρτίου 1847 υπηρετούσαν στο Β΄ Τάγμα Πεζικού της Γραμμής συνολικά 45 μουσικοί, έναντι των προβλεπόμενων 40, καθώς αυτοί της γ΄ τάξης ήταν υπεράριθμοι.³⁹ Ο φλαουτίστας Francesco Giavina,⁴⁰ μουσικός φλάουτου και πίκολο φλάουτου της β΄ τάξης στο Β΄ Τάγμα της Γραμμής, υπηρετούσε στο Ναύπλιο και μέσα από επιστολή του ζητούσε να λαμβάνει τα επιμίσθια όπως συνέβαινε με τους αντίστοιχους μουσικούς στην Αθήνα· τόνιζε δε ότι είχε δύο ανήλικα παιδιά και ότι βρισκόταν σε κακή οικονομική κατάσταση. Ο Giavina υπογράφει την επιστολή του, γραμμένη από τον ίδιο στα ελληνικά, ως "Flautboist" β΄ τάξης, δηλαδή ως μουσικός φλάουτου και όμποε,⁴¹ γεγονός που επαληθεύει την πολυπραγμοσύνη των μουσικών της εν λόγω περιόδου.

Στον ονομαστικό κατάλογο των συνολικά 51 μουσικών της Φρουράς των Αθηνών, το 1861, ανιχνεύονται τρεις φλαουτίστες: ο Μιχαήλ Κράγκελ, αναφερόμενος και ως «οργανοποιός», ο Λουΐζος Κάουκης και ο Λεωνίδας Δημήτριος, στις α΄, β΄ και γ΄ τάξεις αντίστοιχα.⁴² Σε ονομαστική κατάσταση των μαθητευόμενων και των μουσικών που επρόκειτο να μετατεθούν σε λόχους συναντάται και ο φλαουτίστας Κωνσταντίνος Γουβέλης, προερχόμενος από το πρώην Γ΄ Σύνταγμα.⁴³

Παρά τις ελλείψεις στοιχείων και τη μεγάλη αποσπασματικότητα που χαρακτηρίζει το εν λόγω πρωτογενές υλικό, τόσο από αυτό όσο και από τα βασιλικά διατάγματα συνάγεται μία εικόνα του μεγέθους της μπάντας, χωρίς όμως να διευκρινίζεται ο ακριβής αριθμός των μουσικών της κάθε ομάδας οργάνων, ελλείψει και κάποιου τύπου οργανογράμματος. Ο αριθμός των φλαουτιστών του κάθε συνόλου, πάντως, θα πρέπει να κυμαινόταν από δύο έως τέσσερις, όντας μικρός σε σύγκριση με άλλα όργανα, όπως λ.χ. τα κλαρινέτα.

³⁶ Στο ίδιο, επιστολή με ημερομηνία 22 Ιουνίου (;) 1835.

³⁷ ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1845-1847, Φάκελος 527, Επιστολή με ημερομηνία 13 Σεπτεμβρίου 1845.

³⁸ Στο ίδιο, Έγγραφο αρ. 87 *Περί εξετάσεων 9 μαθητευόμενων μουσικών*, 15 Φεβρουαρίου 1846· στο ίδιο, *Έκθεσις της επιτροπής*, 15 Φεβρουαρίου 1846.

³⁹ Στο ίδιο, Κατάσταση με ημερομηνία 10 Μαρτίου 1847.

⁴⁰ Το όνομά του απαντά και εξελληνισμένο ως Φραγκίσκος Τζιαβίνας στην επιστολή του προς τον υπουργό των Στρατιωτικών.

⁴¹ ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1845-1847, Φάκελος 527, Επιστολή με ημερομηνία 13 Μαρτίου 1847.

⁴² ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1861, Φάκελος 539, Ονομαστική κατάσταση μουσικών Φρουράς των Αθηνών.

⁴³ Στο ίδιο, Ονομαστική κατάσταση μουσικών με ημερομηνία 9 Φεβρουαρίου 1861.

Φλάουτα και πίκολο φλάουτα

Το ζήτημα των μουσικών οργάνων για τους στρατιωτικούς μουσικούς είχε απασχολήσει σημαντικά και κατ' επανάληψη τη στρατιωτική διοίκηση. Στο πρωτογενές υλικό που ερευνήθηκε στα ΓΑΚ-ΚΥ βρέθηκαν πολλά στοιχεία για τα χρησιμοποιούμενα όργανα, εν προκειμένω φλάουτα και πίκολο φλάουτα, που προοριζόνταν για τις στρατιωτικές μπάντες. Από την επισταμένη παρατήρηση και μελέτη του πρωτογενούς υλικού, των αναγραφόμενων ενδείξεων στις πάρτες των οργάνων που απόκεινται στο ΙΜΑ-ΔΜ-ΓΕΣ, καθώς και της υπάρχουσας βιβλιογραφίας συνάγεται το εξής συμπέρασμα αναφορικά με την έκταση και την τονικότητα των φλάουτων: η ονομασία των οργάνων προέκυπτε από τη χαμηλότερη νότα που αυτά μπορούσαν να παραγάγουν και όχι από την τονικότητά τους. Παραδείγματος χάριν, ένα "Flöte D", δηλαδή «φλάουτο ρε», ήταν όργανο σε ντο με χαμηλότερη νότα του το ρε'.⁴⁴ Αντίστοιχα, το "Flöte Es", ευρισκόμενο ενίοτε και ως "Flöte S" («φλάουτο μι-ύφεση», προφανώς γραμμένο από στρατιωτικό υπάλληλο που δεν είχε κάποια σχέση με τη μουσική), ήταν όργανο σε ρε-ύφεση με χαμηλότερη νότα του το μι-ύφεση'.

Από την έρευνα συνάγεται ότι καθ' όλη τη διάρκεια της οθωνικής περιόδου, και ειδικά στο πρώτο στάδιο σύστασης και λειτουργίας των μουσικών στρατιωτικών συνόλων, υπήρχε μεγάλη ανάγκη για μουσικά όργανα, τα πρώτα από τα οποία παραγγέλθηκαν από την Ιταλία. Τα πρώτα τεκμήρια στα οποία αναφέρονται φλάουτα είναι δύο επιστολές, γραμμένες στα γερμανικά. Στην πρώτη, με ημερομηνία 3 Αυγούστου 1834 στο Ναύπλιο, μνημονεύονται δύο «φλάουτα ρε» και δύο «μι-ύφεση»,⁴⁵ ενώ στη δεύτερη, γραμμένη στις 31 Ιανουαρίου 1836 στην Αθήνα, μνημονεύεται ένα "F Flöte". Πίσω από την επιστολή αυτή σημειώνεται στα ελληνικά: «1[;] Πεζικόν Τάγμα. Περί εις το τάγμα ευρισκομένων άχρηστων οργάνων [...] παρακαλή να αλλάξει μερικά».⁴⁶

Επτά χρόνια αργότερα, στις 19 Νοεμβρίου 1843, ο επιθεωρητής της στρατιωτικής μουσικής, Ανθυπασπιστής Γεώργιος Σούτσος, σε επιστολή του προς τη διοίκηση του βασιλικού Β' Πεζικού Τάγματος ανέφερε ότι κάποια παλιά όργανα των πεζικών τμημάτων χρειάζονταν αντικατάσταση και ως λύση πρότεινε την αγορά νέων από την Τεργέστη· μεταξύ αυτών ήταν δύο φλάουτα χωρίς αναγραφόμενη τονικότητα, συνολικού κόστους 80 δραχμών, και ακόμη τέσσερα πίκολο φλάουτα, τονικοτήτων "F" και "S" [sic], συνολικής αξίας 150 δραχμών. Σε σχέση με τις τιμές των άλλων αναγραφόμενων οργάνων, φαγκότων και κλαρινέτων, τα φλάουτα ήταν τα φθηνότερα.⁴⁷ Αυτό οφείλεται στο ότι τα φλάουτα είχαν μικρότερο σωλήνα και λιγότερα κλειδιά σε σχέση με τα άλλα ξύλινα πνευστά. Άλλωστε, τα φλάουτα που χρησιμοποιήθηκαν την εν λόγω περίοδο στις ελληνικές στρατιωτικές μπάντες πιθανότατα δεν ήταν κατασκευασμένα βάσει του συστήματος Böhm. Συνεπώς, αυτά δεν είχαν πολλά κλειδιά, άξονες και τον σύνθετο μηχανισμό που εφάρμοσε ο γερμανός οργανοποιός και φλαουτίστας Theobald Böhm στα μοντέλα του 1832 και του 1847.⁴⁸

⁴⁴ Το γνωστό σήμερα φλάουτο της συμφωνικής ορχήστρας ή φλάουτο σε ντο κατά τον 19ο αιώνα κατασκευαζόταν με χαμηλότερη νότα το ρε'. Στις μπάντες συνήθιζαν να ονομάζουν τα όργανα με βάση τη χαμηλή τους νότα και όχι την τονικότητά τους (αυτό συμβαίνει ακόμη και σήμερα, λ.χ., με τις τούμπες: οι επονομαζόμενες «τούμπα μι-ύφεση» και «τούμπα σι-ύφεση» είναι όργανα σε ντο). Για τον λόγο αυτό, τα φλάουτα και τα πίκολο φλάουτα σε τονικότητα ρε-ύφεση συχνά αναφέρονται ως «όργανα μι-ύφεση», επειδή η χαμηλότερή τους νότα, και σε αντιστοιχία με το φλάουτο σε ντο, ήταν το μι-ύφεση'. Ομοίως τα *terzino* και τα πίκολο σε μι-ύφεση αναφέρονταν ως «όργανα φα». Βλ. Charles Mandel, *A Treatise on the Instrumentation of Military Bands*, Boosey and Sons, London 1860, σ. 5.

⁴⁵ ΓΑΚ-ΚΥ, Β' Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1833-1835, Φάκελος 524, Έγγραφο υπ' αρ. 9667.

⁴⁶ Στο ίδιο, Επιστολή υπ' αρ. 2173.

⁴⁷ ΓΑΚ-ΚΥ, Β' Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1842-1844, Φάκελος 526, Αναφορά επιθεωρητή, 19 Νοεμβρίου 1843.

⁴⁸ Για τη ζωή και το πολυδιάστατο έργο του φλαουτίστα και οργανοποιού Theobald Böhm (Μόναχο 1794-1881), βλ. ενδεικτικά: Powell, ό.π., σ. 164-171· Philip Bate (αναθ. Ludwig Böhm), "Boehm,



Εικόνες 6α και 6β: Φλάουτα πριν από το σύστημα Böhm και φλάουτα συστήματος Böhm (από αριστερά προς τα δεξιά)⁴⁹

α.ι. Εξάκλειδο (Potter, Λονδίνο ~1790)

α.ii. Οκτάκλειδο (Knochenhauer, Βερολίνο ~1830)

α.iii. Πεντάκλειδο (Jean-Francois Martin, ~1830)

α.iv. Οκτάκλειδο (Monzani, Λονδίνο ~1822)

β.ι. Δεκάκλειδο (Godfroy, Παρίσι, αρχές 19ου αιώνα)

β.ii. Τύπου Böhm 1832 (Rudall & Rose, Λονδίνο 1845)

β.iii. Τύπου Böhm 1851 (Rudall & Rose, Λονδίνο ~1862)

β.iv. Κωνικό τύπου Böhm 1847 (Lot, Παρίσι ~1880)

β.v. Κυλινδρικό τύπου Böhm 1847 (Rive, Παρίσι ~1900)

Εκτενής επικοινωνία δι' αλληλογραφίας υπήρχε ανάμεσα στη στρατιωτική διοίκηση και στον Έλληνα Πρόξενο στην Τεργέστη, Δημ. Παπιολάκη. Η ελληνική πλευρά είχε ζητήσει να προμηθευτεί ξύλινα πνευστά με τον οικονομικότερο τρόπο και φροντίζοντας αυτά να είναι καλής ποιότητας, κατασκευασμένα στη Βιέννη. Τα ζητούμενα φλάουτα και πίκολο φλάουτα είχαν όμοια χαρακτηριστικά με τα προαναφερόμενα έξι, μιας και επρόκειτο για την αντικατάστασή τους.⁵⁰ Ο πρόξενος, από την πλευρά του, ζητούσε διευκρινίσεις σχετικά με την επικείμενη παραγγελία των εν λόγω οργάνων, ως προς το είδος του ξύλου και το υλικό των κλειδιών, προκειμένου να την αναθέσει σε οργανοποιούς στη Βιέννη. Ωστόσο, είχε προτείνει και την εναλλακτική λύση ανάθεσης της παραγγελίας σε οργανοποιό της Τεργέστης, για να υπάρχουν χαμηλότεροι δασμοί αλλά και καλύτερες πιθανότητες επιστροφής των οργάνων σε περίπτωση που ανέκυπτε κάποιο πρόβλημα.⁵¹ Για τον λόγο αυτό, εστάλησαν στην Ελλάδα δύο μεγάλοι κατάλογοι οργάνων από μουσικούς οίκους της Τεργέστης και της Βιέννης, οι οποίοι σήμερα σώζονται στα ΓΑΚ-ΚΥ και τεκμηριώνουν την ευρύτατη γκάμα και ποικιλομορφία φλάουτων στον ευρωπαϊκό χώρο κατά την εν λόγω περίοδο αλλά και το ενδιαφέρον της ελληνικής πλευράς να αποκτήσει όργανα από γνωστούς οργανοποιούς του εξωτερικού.

Theobald", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03374> (τελευταία πρόσβαση στις 21 Μαρτίου 2024).

⁴⁹ Racel Brown, *The Early Flute. A Practical Guide*, Cambridge University Press (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music), Cambridge 2002, σ. 23 και 25.

⁵⁰ ΓΑΚ-ΚΥ, Β' Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1842-1844, Φάκελος 526, Περί προμηθείας μουσικών οργάνων, 2 Δεκεμβρίου 1843.

⁵¹ Στο ίδιο, Επιστολή με ημερομηνία 27 Δεκεμβρίου 1843 / 8 Ιανουαρίου 1844.

Ο πρώτος κατάλογος περιείχε όργανα του κατασκευαστή Francesco Koller με έδρα την Τεργέστη.⁵² Μεγάλη ποικιλία χαρακτηρίζει τα είδη των φλάουτων ως προς τις τονικότητες, τα κλειδιά, τα υλικά κατασκευής και τις εκτάσεις τους – κυρίαρχο γνώρισμα του τομέα της κατασκευής ξύλινων φλάουτων της εποχής. Τα πιο σύνθετα στην κατασκευή τους ήταν τα δωδεκάκλειδα φλάουτα, με βαρελότο, άξονες και χαμηλότερη νότα τους το λα, εβένινο σώμα, ασημένια κλειδιά και ασημένιες συνδέσεις. Υπήρχαν, ακόμη, φλάουτα εννέα κλειδιών, με βαρελότο, χωρίς άξονες και χαμηλότερη νότα το σι. Τα υλικά κατασκευής του σώματος και των κλειδιών αυτών των φλάουτων παρουσίαζαν αρκετές παραλλαγές: το σώμα των οργάνων ήταν φτιαγμένο από έβενο, τα κλειδιά ήταν ασημένια και οι συνδέσεις από ασημί ή από κράμα χαλκού, νικελίου και ψευδάργυρου, ενώ μία άλλη εκδοχή συνιστούσε το ξύλο του πυξαριού, σε συνδυασμό με ασημένια ή ορειχάλκινα κλειδιά και συνδέσεις από ελεφαντόδοντο.

Prezzo-Corrente
D'INSTRUMENTI MUSICALI DI METALLO E DI LEGNO
FRANCESCO KOLLER IN TRIESTE.
Pagabili in Fiorini correnti d'Augusto, a contanti.

Numero	Descrizione	tutti i ritorni di		tutti i ritorni di	
		ottone	Packfong	ottone	Packfong
1	Corni da caccia con tutti i ritorni e pompa.	100	110	100	120
2	Bombardoni (Obolende) Basso d'armonia in Fa.	60	70	70	80
3	Serpenti in Fa.	45	40	65	50
4	Tromboni bassi in Fa.	40	35	40	35
5	Tromboni tenori in Si ^b .	35	30	35	30
6	Tromboni alti in Do.	30	25	30	25
7	Obolende tenori in Si ^b .	35	30	35	30
8	Trombe alte in Sol o Fa con tutti i ritorni.	30	25	30	25
9	Trombe basse in Sol o La.	25	20	25	20
10	Trombettine (ossa Corrette) in Re, Do, Si ^b ossia La.	20	15	20	15
11	Fagotti (ossia Corni di segnale) in Do.	30	25	30	25
12	Fagotti bassi in La.	25	20	25	20

Numero	Descrizione	tutti i ritorni di		tutti i ritorni di	
		ottone	Packfong	ottone	Packfong
13	Obolende basso con 9 ritorni.	18	20	18	20
14	Tromba bassa in Sol o La, con tutti i ritorni.	8	10	8	10
15	Trombe alte in Sol, con tutti i ritorni.	8	10	8	10
16	Fagotti (ossia Corni di segnale) in Do.	16	18	16	18

Numero	Descrizione	tutti i ritorni di		tutti i ritorni di	
		ottone	Packfong	ottone	Packfong
17	Corni da caccia fini con pompa e tutti i ritorni.	50	60	50	60
18	Corni da caccia fini senza pompa e tutti i ritorni.	45	55	45	55
19	Corni da caccia ordinari con 4 ritorni.	14	16	14	16
20	Tromboni bassi in Fa con doppio tiro.	25	30	25	30
21	Tromboni tenori in Si ^b con tiro semplice.	16	18	16	18
22	Trombe alte in Sol con ritorni.	6	8	6	8
23	Corrette rotonde piccole da Postiglione.	5	6	5	6

Numero	Descrizione	Qualità del Legno		Qualità delle Chiavi		Prezzo in Fiorini
		Legno	Legatura	Chiavi	Legatura	
24	Flauti fino al La con pompa a colonnette.	Ebano	Argento	12	Argento	100
25	detti al Si detti senza colonnette.	"	"	9	"	60
26	detti detti	"	"	8	"	50
27	detti detti	Bosso	Packfong	8	Averio	35
28	detti detti	"	Ottone	8	"	30
29	Flauti fino al Do con pompa.	Ebano	Argento	8	Argento	50
30	detti detti	"	"	8	"	40
31	detti detti	Bosso	Packfong	8	Averio	30
32	detti detti	"	Ottone	8	"	26

Numero	Descrizione	Qualità del Legno	Qualità delle Chiavi	Qualità delle Legature	Prezzo in Fiorini
33	Flauti fino al Re con pompa.	Ebano	Argento	6	Argento
34	detti detti	"	"	6	"
35	detti detti	Bosso	Packfong	6	"
36	detti detti	"	Ottone	6	"
37	detti detti	Ebano	Argento	4	Argento
38	detti detti	"	Packfong	4	"
39	detti detti	Bosso	Argento	4	"
40	detti detti	"	Ottone	4	"
41	Flauti in Re senza pompa.	"	"	6	"
42	Flauti in Es (ossia Terzini).	"	"	4	"
43	detti detti	"	"	4	"
44	detti detti	Ebano	Argento	4	Argento
45	Ottavini in Si ^b , Do, Re, Mi ^b , Mi, e Fa con pompa.	"	Packfong	4	Packfong
46	detti detti detti detti	"	"	4	"
47	detti detti detti detti	Bosso	Ottone	4	"
48	detti detti detti detti	"	"	4	"
49	Clarineti alla Müller in La, Si ^b o Do.	Ebano	Argento	13	Argento
50	detti detti detti detti	"	Packfong	13	"
51	detti detti detti detti	Bosso	Ottone	13	"
52	detti detti detti detti	"	"	13	"
53	detti in Re, Mi ^b , Mi.	"	"	13	"
54	detti in Fa, Sol o La alto.	"	"	13	"
55	Clarineti con chiavi rotonde in Si ^b o La.	"	"	6	"
56	detti detti detti detti	"	"	6	"
57	detti detti detti detti	"	"	6	"
58	Clarineti con chiavi quadrate in Si ^b o La.	"	"	6	"
59	detti detti detti detti	"	"	6	"
60	detti detti detti detti	"	"	6	"
61	1 Clarineti forniti di maggior numero di chiavi crescono di prezzo in proporzione per esempio delle rotonde di f. 10 al pezzo delle quadrate k. 50.	"	"	"	"
62	Oboe con pompa.	Ebano	Argento	11	Argento
63	detti detti	"	Packfong	11	"
64	detti detti	Bosso	Ottone	11	"
65	detti detti	"	"	11	"
66	detti detti	"	"	11	"
67	Corno inglese con pompa.	"	"	6	"
68	Corno bassetto.	"	"	2	"
69	Fagotti con chiavi a colonnette, con tutti i semitoni e pavillon d'ottone.	"	"	14	"
70	Fagotti con chiavi inessate nel legno e fatte semplicemente.	Accro	"	14	Ottone
71	Contrafagotto.	"	"	10	"

Εικόνες 7α και 7β: Κατάλογος οργάνων του κατασκευαστή Francesco Koller από την Τεργέστη. Αναφέρονται αναλυτικά τα χαρακτηριστικά των οργάνων και τα υλικά κατασκευής τους⁵³

Στην κατηγορία των οκτάκλειδων και εξάκλειδων φλάουτων, με βαρελότο, χωρίς άξονες και χαμηλότερη νότα το ντο' και το ρε' αντίστοιχα, τα υλικά κατασκευής ήταν ίδια με των εννέακλειδων, όπως και οι παραλλαγές τους, με τη διαφορά ότι οι συνδέσεις τους μπορούσαν να κατασκευαστούν και από κέρατο ζώου. Πανομοιότυπα χαρακτηριστικά παρουσίαζε και το τετράκλειδο φλάουτο, με χαμηλότερη νότα το ρε'. Υπήρχε, ακόμη, το μονόκλειδο φλάουτο, επίσης με χαμηλότερη νότα το ρε', χωρίς βαρελότο, χωρίς άξονες, σώμα από ξύλο πυξαριού, ορειχάλκινο κλειδί και συνδέσεις από κέρατο. Τέλος, το φλάουτο σε μι-ύφεση, γνωστό και ως *terzino*, υπήρχε σε τρεις εκδοχές – εξάκλειδο, τετράκλειδο ή μονόκλειδο – χωρίς βαρελότο και κατασκευασμένο από όμοια με τα

⁵² Στο ίδιο, Κατάλογος μουσικών οργάνων του Francesco Koller από την Τεργέστη.

⁵³ Στο ίδιο.

προαναφερθέντα υλικά. Το ίδιο ίσχυε και για τα τετράκλειδα πίκολο φλάουτα σε σι-ύφεση, ντο, ρε, μι-ύφεση, μι και φα, με βαρελότο, χωρίς άξονες, ή για τα αντίστοιχα μονόκλειδα, χωρίς βαρελότο και άξονες.⁵⁴

Στον κατάλογο του οργανοποιού Johannes Ziegler με έδρα τη Βιέννη⁵⁵ απαντά, επίσης, πληθώρα οργάνων. Τα υλικά κατασκευής αυτών ήταν ίδια με του Koller από την Τεργέστη, με τη διαφορά ότι ο αριθμός των κλειδιών και οι εκτάσεις των οργάνων χαρακτηρίζονταν από ακόμη μεγαλύτερη ποικιλία, παράμετροι οι οποίες τεκμηριώνουν το πειραματικό στάδιο στο οποίο βρισκόταν ο τομέας της κατασκευής των φλάουτων και είχε ως αποτέλεσμα την ύπαρξη μιας ευρύτατης γκάμας οργάνων με παρεμφερή χαρακτηριστικά.

Αριθμός κλειδιών	Χαμηλότερη νότα	Τονικότητα
6	ρε'	
9	ντο'	ρε-ύφεση, ρε, μι-ύφεση, φα
11	σι	λα-ύφεση (d' amore)
12	σι	Έκταση: σι – ρε''''
13	σι-ύφεση	
14	λα	
16	σολ	

Πίνακας 2: Χαρακτηριστικά των φλάουτων του βιεννέζικου οίκου Ziegler⁵⁶

Αριθμός κλειδιών	Τονικότητα
5	σι-ύφεση, ντο, ρε-ύφεση, ρε
4	μι-ύφεση, φα, σολ

Πίνακας 3: Χαρακτηριστικά των πίκολο φλάουτων του βιεννέζικου οίκου Ziegler⁵⁷

Στον εν λόγω κατάλογο υπάρχουν και σκίτσα διάφορων ξύλινων πνευστών, μεταξύ των οποίων ενός δωδεκάκλειδου φλάουτου κι ενός πεντάκλειδου πίκολο σε ντο. Στην πίσω πλευρά του καταλόγου παρατίθενται επίσης πίνακες δακτυλισμών για τα ξύλινα πνευστά, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζει το μοντέλο δωδεκάκλειδου φλάουτου με έκταση από το σι έως το ρε''''⁵⁸, το οποίο ήταν εξαιρετικά καινοτόμο για την εποχή.

Σε επιστολή του Προξένου της Ελλάδας στην Τεργέστη με ημερομηνία 4 Μαρτίου 1844, επιβεβαιώνεται η παραγγελία των οργάνων και ότι αυτά θα ήταν έτοιμα μετά από περίπου 30 ημέρες.⁵⁹ Ακολούθως, με νέα επιστολή του στις 12 Απριλίου 1844, ο πρόξενος ενημέρωνε για τη φόρτωση των οργάνων σε καράβι και για τη δυνατότητα επιστροφής και αντικατάστασής τους, εάν αυτά κρίνονταν ακατάλληλα. Συμπλήρωνε, ακόμη, ότι τα εν λόγω όργανα είχαν ελεγχθεί από τον διευθυντή και από κάποιους μουσικούς της στρατιωτικής μπάντας της Τεργέστης και κρίθηκαν καλά για το κόστος τους.⁶⁰

⁵⁴ Στο ίδιο.

⁵⁵ Στο ίδιο, Κατάλογος μουσικών οργάνων του Johannes Ziegler από τη Βιέννη.

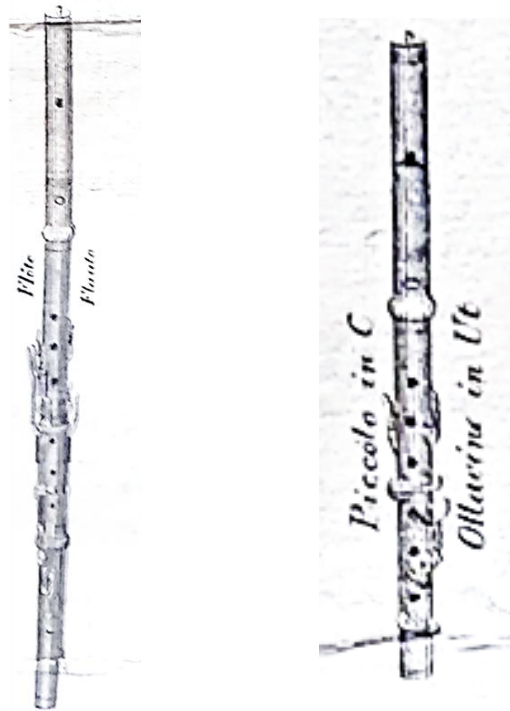
⁵⁶ Στο ίδιο.

⁵⁷ Στο ίδιο.

⁵⁸ Στο ίδιο.

⁵⁹ Στο ίδιο, Επιστολή από το Ελληνικό Προξενείο της Τεργέστης με ημερομηνία 4 Μαρτίου 1844.

⁶⁰ Στο ίδιο, Επιστολή από το Ελληνικό Προξενείο της Τεργέστης με ημερομηνία 12 Απριλίου 1844.



Εικόνες 8α και 8β: Απεικόνιση φλάουτου και πίκολο φλάουτου στον κατάλογο του βιεννέζου οργανοποιού Johannes Ziegler⁶¹

Από την αναφορά του Β΄ Πεζικού Τάγματος Γραμμής προς το Υπουργείο των Στρατιωτικών συνάγεται ότι το κιβώτιο με τα όργανα από την Τεργέστη ανοίχτηκε ενώπιον του αρχιμουσικού Seiler και, κατόπιν επιθεώρησης, βρέθηκε ότι αυτά ήταν σύμφωνα με την παραγγελία· τέλος, έγινε ξεχωριστή μνεία σε έναν ιδιαίτερο αυλό και το αντίτιμό του, χωρίς ωστόσο περαιτέρω λεπτομέρειες.⁶² Ανάμεσα στα όργανα της παραγγελίας ήταν δύο τετράκλειδα «τερτσίνια» σε φα (προφανώς εννοείται η χαμηλότερη νότα τους) και τέσσερα τετράκλειδα πίκολο, δύο σε μι-ύφεση και δύο σε φα.⁶³

Ωστόσο, ο αρχιμουσικός της στρατιωτικής μπάντας, Michael Mangel, την 1η Μαΐου 1844, σε αναφορά του σχετικά με τα νέα όργανα που προορίζονταν για τη Σχολή της Στρατιωτικής Μουσικής, τα βρήκε όλα ανάρμοστα και ασύμφωνα, και ζήτησε να σταλούν πίσω, εάν αυτό ήταν δυνατόν.⁶⁴ Μία εβδομάδα αργότερα συντάχθηκε πρωτόκολλο για τα όργανα από την Τεργέστη από τον Mangel, τον Seiler και τον Δ. Σιγανή (;),⁶⁵ διδάσκαλο μουσικής της στρατιωτικής σχολής. Ύστερα από νέο έλεγχο, βρέθηκαν όλα ασύμφωνα μεταξύ τους, εκτός από τέσσερα φλάουτα, δύο «τερτσίνια» και δύο πίκολο σε μι-ύφεση, τα οποία κρίθηκαν κατάλληλα για χρήση.⁶⁶ Αναφορά εστάλη και στον Υπουργό των Στρατιωτικών για την αστοχία στα όργανα και για την ανάγκη επιδιόρθωσής τους.⁶⁷

⁶¹ Στο ίδιο, Κατάλογος μουσικών οργάνων του Johannes Ziegler από τη Βιέννη.

⁶² Στο ίδιο, Έγγραφο υπ' αρ. 1408.

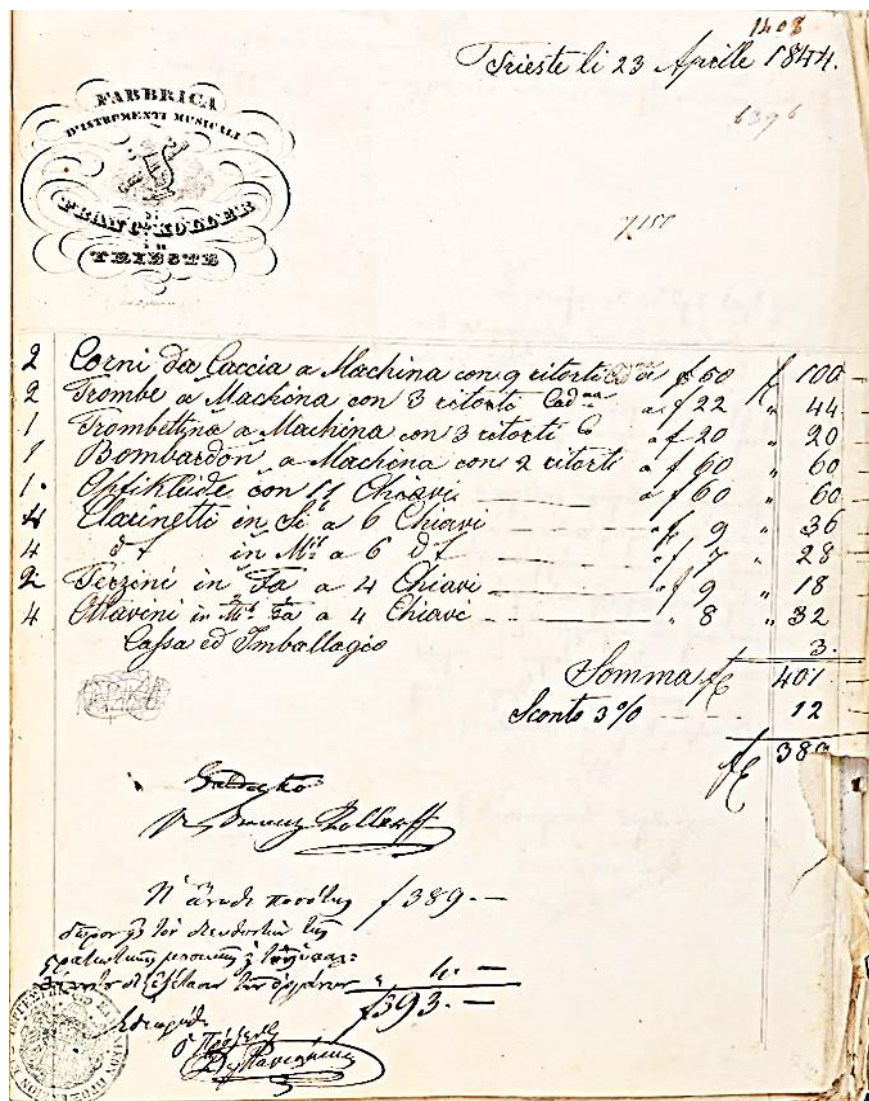
⁶³ Στο ίδιο, Απόδειξη πώλησης των οργάνων από τον Francesco Koller με ημερομηνία 23 Απριλίου 1844.

⁶⁴ Στο ίδιο, Έγγραφο του Mangel με ημερομηνία 1 Μαΐου 1844.

⁶⁵ Δυσανάγνωστη λέξη.

⁶⁶ ΓΑΚ-ΚΥ, Β΄ Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1842-1844, Φάκελος 526, Πρωτόκολλο της 8ης Μαΐου 1844.

⁶⁷ Στο ίδιο, Επιστολή με ημερομηνία 18 Ιουνίου 1844.



Εικόνα 9: Απόδειξη αγοράς μουσικών οργάνων από τον οργανοποιό Koller της Τεργέστης⁶⁸

Οι Mangel και Seiler συνέταξαν στη συνέχεια επιστολή προς τον Πρόξενο της Ελλάδας στην Τεργέστη, με την οποία τον ενημέρωναν για τις απαραίτητες διορθώσεις που έπρεπε να κάνει στα όργανα ο κατασκευαστής Koller. Στην επιστολή τους επεσήμαιναν, πέραν των άλλων, ότι το φλάουτο με τα ασημένια κλειδιά βρέθηκε παράφωνο και έπρεπε να επιστραφεί, ενώ τα δύο πίκολο είχαν βρεθεί στον σωστό τόνο, όμως χαμηλότερα του οδηγού Corista. Ο οδηγός αυτός αφορούσε στη συχνότητα και, συνεπώς, στην ορθοτονία των οργάνων, τομέα στον οποίο διαπιστώθηκε αναντιστοιχία και, συνεπώς, διαφορά στα Hz.⁶⁹

Με τη σειρά του, ο πρόξενος της Τεργέστης σε επιστολή του προς την Αθήνα ενημέρωνε για τα φλάουτα του Koller. Στο σύνολό τους, αυτά είχαν εξετασθεί από μουσικούς στην Τεργέστη και το φλάουτο με τα ασημένια κλειδιά βρέθηκε σύμφωνο στον τόνο και σύμφωνο με την παραγγελία. Τα δύο πίκολο βρέθηκαν κι αυτά σύμφωνα, με την παρατήρηση όμως ότι τόσο μικρά όργανα με τόσα κλειδιά ήταν δύσκολο να κατασκευαστούν με απόλυτη επιτυχία. Ως γενική παρατήρηση αναφέρεται, ακόμη, ότι οι οδηγοί Corista ήταν διαφορετικοί στη Γαλλία απ' ό,τι στην Πρωσία. Για τον λόγο

⁶⁸ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 23 Απριλίου 1844.

⁶⁹ Στο ίδιο, Επιστολή υπ' αρ. 2369.

αυτό, ο πρόξενος ολοκλήρωνε την επιστολή του μεταφέροντας το αίτημα του Koller να διευκρινιστεί ποιον οδηγό Corista χρησιμοποιούν στη στρατιωτική μπάντα στην Ελλάδα, ώστε να κατασκευάσει τα όργανα σύμφωνα με εκείνον.⁷⁰

Σε πρωτόκολλο του οικονομικού συμβουλίου για τα όργανα που αγοράστηκαν από την Τεργέστη, στις 4 Δεκεμβρίου 1844, πληροφορούμαστε ότι τα πίκολο φλάουτα και το φλάουτο με τα ασημένια κλειδιά ήταν ασύμφωνα, τόσο μεταξύ τους όσο και με τα υπόλοιπα όργανα.⁷¹

Διαρκής ανάγκη για νέα όργανα, και πιο συγκεκριμένα για αυλούς και τύμπανα, συνάγεται και ύστερα από αίτημα του Υπουργού των Ναυτικών, Κωνσταντίνου Κανάρη, να γίνουν δεκτοί στη Σχολή Στρατιωτικής Μουσικής αυλητές και τυμπανιστές.⁷² Ωστόσο, σύμφωνα με επιστολή του Β' Πεζικού Τάγματος, δεν υπήρχαν πλεονάζοντες αυλοί και τύμπανα για την εκπαίδευση των ενδιαφερόμενων που υπηρετούσαν στο Ναυτικό Σώμα και ζητούσαν να τους σταλούν τα απαραίτητα όργανα.⁷³

Τα δεδομένα αυτά οδήγησαν το ίδιο το τάγμα να στείλει έγγραφο στο υπουργείο υπογεγραμμένο από τον Mangel, υποβάλλοντας αίτημα να αγοραστούν όργανα αξίας 3.500 δραχμών για τις ανάγκες της σχολής και του τάγματος, γιατί τα περισσότερα από τα υπάρχοντα ήταν πολύ παλιά, είχαν επισκευαστεί πολλάκις και σύντομα θα ήταν άχρηστα.⁷⁴ Ο ιταλικός κατάλογος οργάνων προορισμένων για την μπάντα, που πιθανότατα χρησιμοποιήθηκε για τη νέα παραγγελία, περιλάμβανε τρία φλάουτα σε μι-ύφεση, τρία πίκολο σε μι-ύφεση και τρία πίκολο σε φα.⁷⁵ Εντούτοις, σώζεται και έγγραφο στο οποίο φαίνεται ότι για τα εν λόγω όργανα δόθηκε παραγγελία σε μουσικό οίκο του Μονάχου.⁷⁶ Κατά την περίοδο αυτή θα πρέπει να είχε γίνει μεγάλη παραγγελία μουσικών οργάνων, μιας και το επόμενο ευρισκόμενο έγγραφο στο οποίο καταγράφεται η ανάγκη προμήθειας νέων οργάνων είναι πολύ μεταγενέστερο, καθώς προέρχεται από το έτος 1853.⁷⁷

Από το πρωτογενές υλικό που απόκειται στα ΓΑΚ-ΚΥ, στην ελληνική και τη γερμανική γλώσσα, τεκμαίρεται ότι τα τάγματα πεζικού ήταν τουλάχιστον δέκα, ενώ υπήρχαν και μουσικοί που υπηρετούσαν σε λόχους. Υπήρχε, ακόμη, περίπτωση δανεισμού μουσικών οργάνων από το ένα τάγμα στο άλλο, όπως συνέβη στην περίπτωση του Δ' Τάγματος, το οποίο έλαβε όργανα από το Γ' Τάγμα Πεζικού.⁷⁸

Σε αναλυτική κατάσταση των μουσικών οργάνων από το 1861, μνημονεύεται μόνο ένα πίκολο φλάουτο άγνωστης τονικότητας. Επιπλέον, επισημαίνεται ότι όλα τα όργανα ήταν άχρηστα και μπορούσαν να χρησιμεύσουν μόνο για την εκγύμναση των μαθητευομένων.⁷⁹ Το γεγονός αυτό δηλώνει ότι επρόκειτο για όργανα μέτριας ποιότητας, ενώ δεν αποκλείεται να είχαν χρησιμοποιηθεί πάρα πολύ ή οι μουσικοί του στρατεύματος να μην τα είχαν μεταχειριστεί με τη δέουσα προσοχή.

Ο Mangel, εκτός από τη διεύθυνση της στρατιωτικής μπάντας, μεριμνούσε άοκνα και για την επάρκεια και την καταλληλότητα των μουσικών οργάνων. Σε έγγραφό του

⁷⁰ Στο ίδιο, Επιστολή υπ' αρ. 12914.

⁷¹ Στο ίδιο, Πρωτόκολλο με ημερομηνία 4 Δεκεμβρίου 1844.

⁷² ΓΑΚ-ΚΥ, Β' Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1845-1847, Φάκελος 527, Έγγραφο με ημερομηνία 22 Νοεμβρίου 1845.

⁷³ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 31 Δεκεμβρίου 1845.

⁷⁴ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 19 Μαρτίου 1846.

⁷⁵ Στο ίδιο, Κατάλογος υπ' αρ. 3963/4697.

⁷⁶ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 3 Απριλίου 1846.

⁷⁷ ΓΑΚ-ΚΥ, Β' Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1852-1853, Φάκελος 532, Επιστολή με ημερομηνία 19 Οκτωβρίου 1853.

⁷⁸ ΓΑΚ-ΚΥ, Β' Θυρίς XXIX, Φάκελος δ 1861, Φάκελος 539, Έγγραφο υπ' αρ. 886.

⁷⁹ Στο ίδιο.

σχετικά με τη διανομή των οργάνων στην μπάντα της Φρουράς των Αθηνών και σε διάφορα τάγματα πεζικού, θέτει εκ νέου τόσο το ζήτημα της παραγγελίας οργάνων από τη Γερμανία όσο και της συλλογής αυτών που περίσσευαν στα διάφορα τάγματα, προκειμένου να διαπιστωθεί ποια από αυτά ήταν άχρηστα και ποια επιδέχονταν επισκευή.⁸⁰ Στο μεταξύ, ο αρχιμουσικός τάγματος Δεσύλλας είχε ήδη συντάξει μία κατάσταση οργάνων του Ε' Τάγματος Πεζικού, στην οποία τα εύχρηστα ήταν ένα τερτσίνο και τέσσερα «οταβίνα», ενώ για επισκευή προοριζόταν ένα ακόμη τερτσίνο. Σύμφωνα με τον τελευταίο, τα άχρηστα φλάουτα ήταν ένα τερτσίνο και δύο «οταβίνα».⁸¹

Στρατιωτική μονάδα	Παλαιά φλάουτα	Νέα φλάουτα	Φλάουτα χωρίς στοιχεία παλαιότητας
Φρουρά Αθηνών		Terzino, 2 πίκολο μι-ύφεση	
Τέως 1ο Σύνταγμα Πεζικού ⁸²			2 terzino, 2 πίκολο μι-ύφεση και 2 πίκολο ρε-ύφεση ⁸³
1ο Τάγμα Πεζικού	Terzino, πίκολο μι-ύφεση και φα		
2ο Τάγμα Πεζικού	Terzino, πίκολο μι-ύφεση και φα		
3ο Τάγμα Πεζικού	1 πίκολο μι-ύφεση		
4ο Τάγμα Πεζικού	1 πίκολο μι-ύφεση		
5ο Τάγμα Πεζικού ⁸⁴	Terzino, 2 πίκολο φλάουτα και άλλα τόσα πλεονάζοντα		Για επισκευή: terzino Σε αχρηστία: terzino, 2 πίκολο
6ο Τάγμα Πεζικού ⁸⁵	Terzino, 2 πίκολο φλάουτα και άλλα τόσα πλεονάζοντα	Χρειάζονταν terzino	
7ο Τάγμα Πεζικού		Χρειάζονταν terzino και πίκολο ⁸⁶ / terzino και δύο πίκολο ⁸⁷	
9ο Τάγμα Πεζικού		Χρειάζονταν terzino και δύο πίκολο ⁸⁸	

Πίνακας 4: Τα νέα, τα παλαιά φλάουτα και οι υπάρχουσες ανάγκες στις στρατιωτικές μονάδες της πρωτεύουσας κατά την άνοιξη του 1861⁸⁹

⁸⁰ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 28 Μαρτίου 1861.

⁸¹ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 15 Μαρτίου 1861.

⁸² Στο ίδιο, Κατάλογος 1ης τριμηνίας 1861.

⁸³ Στο ίδιο, Κατάλογος 1ης τριμηνίας 1861. Δεν διευκρινίζεται αν τα όργανα αυτά ήταν παλαιά ή νέα. Σε κάθε περίπτωση, ήταν στο σύνολό τους εύχρηστα.

⁸⁴ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 15 Μαρτίου 1861.

⁸⁵ Στο ίδιο, Κατάλογοι με ημερομηνία 1 Μαρτίου 1861.

⁸⁶ Στο ίδιο, Κατάλογος με ημερομηνία 7 Απριλίου 1861.

⁸⁷ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 21 Μαΐου 1861.

⁸⁸ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 16 Μαΐου 1861.

⁸⁹ Στο ίδιο, Κατάλογος 1ης τριμηνίας 1861· στο ίδιο, Κατάλογοι με ημερομηνία 28 Μαρτίου 1861.

Στον παραπάνω πίνακα, μαζί με τα παλαιά και νέα φλάουτα τα οποία διέθετε το κάθε τάγμα πεζικού, αναφέρονται και οι ανάγκες που ανέκυπταν, προκειμένου να σχηματιστούν μπάντες και σε άλλα τάγματα, κατά το 1861. Στο μεταξύ, ο Mangel είχε συντάξει κατάλογο «Περί ομοιόμορφον σχηματισμόν των Μουσικών του Στρατού», στον οποίο προβλέπονταν συνολικά 21 μουσικοί για 23 όργανα. Ο κατάλογος περιλάμβανε ένα τερτσίνο και δύο οτταβίνα «δι' έν άτομον». Επομένως, ο φλαουτίστας έπαιζε, κατά περίπτωση, είτε *terzino* είτε *πίκολο* και λόγω του υπολογισμού δύο *πίκολο* φλάουτων, πιθανότατα αυτά θα ήταν διαφορετικών τονικοτήτων. Από τους παραπάνω καταλόγους συνάγεται η κυριαρχία οργάνων «μι-ύφεση» και «φα».⁹⁰ Δεν είναι, ωστόσο, απόλυτα σαφές τι προσδιόριζαν αυτές οι νότες – τις τονικότητες των οργάνων ή τις χαμηλότερες νότες τους; Στη δεύτερη περίπτωση, τα όργανα θα ήταν στις τονικότητες ρε-ύφεση και μι-ύφεση.

Κατά την άνοιξη του 1861, οι εξελίξεις για τα μουσικά όργανα των στρατιωτικών μονάδων ήταν συνεχείς. Στις 7 Απριλίου 1861, ο Mangel σε επιστολή του συνοδευόμενη από κατάλογο απαριθμούσε τα όργανα που χρειαζόνταν να παραγγελθούν για να σχηματιστούν οι μπάντες των ταγμάτων' μαζί παρέθετε και το κόστος τους, εάν αυτά παραγγέλλονταν από τη Γαλλία ή από τη Γερμανία. Συνολικά απαιτούνταν έξι (διορθωμένο από επτά) «*terzino φα*» και πέντε (διορθωμένο από έξι) «*πίκολο μι-ύφεση*». Πιθανότατα η εδώ αναγραφόμενη νότα είναι η χαμηλότερη των οργάνων, ενώ οι τονικότητές τους θα πρέπει να ήταν οι πλέον συνήθεις και εύχρηστες: μι-ύφεση και ρε-ύφεση, αντίστοιχα. Αυτή τη φορά, τα όργανα θα παραγγέλλονταν από γάλλο κατασκευαστή, στον κατάλογο του οποίου αναφερόταν ότι τα τερτσίνα ήταν πεντάκλειδα και τα *πίκολο* φλάουτα τετράκλειδα.⁹¹

Από τα λίγο μεταγενέστερα πρωτόκολλα παραλαβής οργάνων για τις στρατιωτικές μπάντες τεκμαίρεται η διαφορετική προέλευση αυτών σε σχέση με τις προηγούμενες παραγγελίες και παραλαβές. Αυτή τη φορά παρελήφθησαν μουσικά όργανα από τη Γαλλία, το Bayreuth και το Μόναχο. Στο πρωτόκολλο παραλαβής οργάνων από τη Γαλλία περιλαμβάνονταν ένα φλάουτο σε μι-ύφεση και ένα *πίκολο* σε ρε-ύφεση, ενώ από το Bayreuth αγοράστηκαν έξι φλάουτα σε μι-ύφεση και ένα *πίκολο* σε μι-ύφεση. Τέλος, από το Μόναχο είχαν σταλεί μόνο χάλκινα πνευστά.⁹²

Η διοίκηση του στρατού και, φυσικά, ο Mangel προφανώς δεν είχαν μείνει ικανοποιημένοι από τα όργανα της Τεργέστης κι έτσι αναζήτησαν νέους κατασκευαστές, διαφορετικής προέλευσης. Ωστόσο, ακόμη και μετά τη λήψη των παραπάνω οργάνων και την «εξέτασή» τους, ο Mangel μνημόνευε χαρακτηριστικά, σχετικά με την ποιότητα των φλάουτων, ότι αμφότερα τα γαλλικά ήταν «μικράς και βουβής φωνής», ενώ και για τα περισσότερα άλλα όργανα δεν έκανε θετικά σχόλια.⁹³

Η απογοήτευση από τις νέες παραλαβές οδήγησε σε νέα αναζήτηση μουσικών οργάνων. Σε λιγότερο από έναν μήνα είχε αποφασιστεί η μετάβαση του Christian Welcker στη Γερμανία προκειμένου να διαλέξει έξι όργανα για τους σολίστ της Φρουράς των Αθηνών: αυτά ήταν ένα κλαρινέτο σε μι-ύφεση και δύο σε μι-ύφεση, ένα *Flügelhorn*, ένα φλάουτο κι ένα ακόμη όργανο που δεν στάθηκε δυνατό να προσδιοριστεί στο εξαιρετικά δυσανάγνωστο έγγραφο. Σε αυτό το τελευταίο θίγονταν, ακόμη, ζητήματα για το κόστος των οδοιπορικών και λοιπών άλλων δαπανών.⁹⁴

⁹⁰ Στο ίδιο, Κατάλογοι με ημερομηνία 28 Μαρτίου 1861.

⁹¹ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 7 Απριλίου 1861.

⁹² Στο ίδιο, Πρωτόκολλα με ημερομηνία 21 Ιουνίου 1861 και 28 Ιουνίου 1861.

⁹³ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 20 Ιουνίου 1861.

⁹⁴ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 13 Ιουλίου 1861.

Από μεταγενέστερη επιστολή του ευρισκόμενου στο Μόναχο – προκειμένου να εκπαιδευτεί – υπαξιωματικού του λόχου τεχνιτών, Λεωνίδα Ιωάννου, συνάγεται η ανάγκη να αποκτήσει το στράτευμα τεχνίτες για την επισκευή και την επιδιόρθωση μουσικών οργάνων. Η επιστολή αφορά στην προμήθεια εργαλείων κατάλληλων για την επισκευή μουσικών οργάνων, τα οποία αναλάμβανε να στείλει ο Ιωάννου, σε συνεννόηση με οργανοποιό και εργοστασιάρχη από το Μόναχο. Συμπεριλαμβάνεται, ακόμη, ένας κατάλογος πολλών εργαλείων οργανοποιίας, ο οποίος απαιτεί ειδικότερες γνώσεις· ανάμεσα σε αυτά υπάρχουν και κωνικά τρυπάνια μεγάλων και μικρών φλάουτων.⁹⁵

Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, μέσα από την έρευνα και τη μελέτη σπάνιων τεκμηρίων, παλαιότητας περίπου δύο αιώνων, ανασύρθηκαν από την λήθη άγνωστα γεγονότα για τους φλαουτίστες και τα φλάουτα που χρησιμοποιήθηκαν κατά την οθωνική βασιλεία στις στρατιωτικές μπάντες της Αθήνας. Η σύνθεση των πληροφοριών του πρωτογενούς αρχειακού υλικού φωτίζει αθέατες πτυχές και μικρο-ιστορίες της μουσικής ζωής και εκπαίδευσης της πρωτεύουσας μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της νεοελληνικής μουσικής του 19ου αιώνα και δημιουργεί μία πρωτότυπη ιστορία για τη στρατιωτική μουσική στην Ελλάδα, που αποτελεί την απαρχή της παρουσίας και δραστηριότητας των φλαουτιστών στον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο ήδη από τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια.

Μέσα από το αρχειακό υλικό αποδεικνύεται ότι η απασχόληση μαέστρων και μουσικών – φλαουτιστών εν προκειμένω – στις στρατιωτικές μπάντες της οθωνικής περιόδου συμβαδίζει με τις κρατούσες οικονομικές και πολιτικές συνθήκες. Σε αυτό συνηγορούν οι σαφείς βαυαρικές επιρροές και επιδράσεις στη θεμελίωση, την οργάνωση, την επάνδρωση και τη λειτουργία των στρατιωτικών μουσικών συνόλων της πρωτεύουσας που επέφερε η – μάλλον απαραίτητη – παρουσία αλλοδαπών στρατιωτικών μουσικών και αρχιμουσικών, ειδικά κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Αργότερα, στο «Σχολείο Μουσικής» μαθήτευσαν οι πρώτοι έλληνες στρατιωτικοί μουσικοί, γεγονός που περιόρισε την παρουσία μουσικών από το εξωτερικό. Κατά τη δεκαετία λειτουργία αυτού του σχολείου εκπαιδεύτηκε η επόμενη γενιά στρατιωτικών μουσικών, με αποτέλεσμα η σύσταση των στρατιωτικών μπαντών να μεταβληθεί σημαντικά από την δεκαετία του 1850 και εξής.

Στην περίπτωση των μουσικών οργάνων, διαπιστώνεται πως υπήρχε έντονο ενδιαφέρον από την πλευρά των ιθυνόντων του ελληνικού στρατού να αποκτηθούν όλα τα απαραίτητα όργανα, προκειμένου να εξοπλιστούν από την αρχή και σωστά οι μπάντες της φρουράς, των διαφόρων λόχων, ταγμάτων και συνταγμάτων. Εντύπωση για τα σημερινά δεδομένα προξενεί το γεγονός ότι ακόμη και υψηλά ιστάμενοι στη στρατιωτική διοίκηση αλλά και πρόξενοι της Ελλάδας σε πόλεις του εξωτερικού, όπως φέρ' ειπείν στην Τεργέστη, ασχολήθηκαν με τα ζητήματα της εύρεσης, της παραγγελίας μουσικών οργάνων αλλά και της ανάθεσης επισκευής τους.

Οι ευρισκόμενοι στην Αθήνα μαέστροι και μουσικοί από το εξωτερικό διέθεταν τις γνώσεις, την εμπειρία και τις απαραίτητες γνωριμίες προκειμένου να γίνει η επικοινωνία με οργανοποιούς σημαντικών μουσικών κέντρων του ευρωπαϊκού χώρου, όπως λ.χ. της Τεργέστης, της Βιέννης ή του Μονάχου, και να παραγγελθούν τα κατάλληλα για τις μπάντες όργανα. Οι προσπάθειες προς την κατεύθυνση αυτή ήταν συνεχείς, με στόχο όχι μόνο τη συμβατότητα των οργάνων αλλά και τη βέλτιστη ποιότητα αυτών.

⁹⁵ Στο ίδιο, Έγγραφο με ημερομηνία 2 Αυγούστου 1861.

Οι κατάλογοι οργάνων των μουσικών οίκων Koller και Ziegler μαρτυρούν την πληθώρα φλάουτων που ήταν διαθέσιμα στα κράτη του κεντρικού ευρωπαϊκού χώρου, με πολλά διαφορετικά χαρακτηριστικά αναφορικά με τα κλειδιά, τις τονικότητες και τα υλικά κατασκευής τους. Από την έρευνα συνάγεται η δημοφιλία των σχετικά μικρών φλάουτων στις ελληνικές στρατιωτικές μπάντες της οθωνικής περιόδου, δηλαδή του φλάουτου σε μι-ύφεση και του πίκολο σε ρε-ύφεση· αυτά ήταν από τα οικονομικότερα πνευστά, ταίριαζαν καλύτερα ως προς τις τονικότητες με τα υπόλοιπα όργανα της μπάντας, ενώ και το γεγονός ότι ήταν μικρά και ελαφριά ξύλινα όργανα επέδρασε θετικά, καθιστώντας ευκολότερη τη χρήση και τη μεταφορά τους κατά τις υπαίθριες υπηρεσίες και τις συναυλίες της μπάντας. Ακόμη, διαπιστώνεται ενδιαφέρον και για την ύπαρξη κατάλληλα εκπαιδευμένων τεχνιτών για την επισκευή των μουσικών οργάνων του στρατού, μια ειδίκευση άκρως απαραίτητη για τα πολυπληθή μουσικά σύνολα.

Τα στοιχεία αυτά συνιστούν την απαρχή της ιστορίας του φλάουτου στον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο κατά τον 19ο αιώνα και συμβάλλουν ως ψηφίδες στη νεοελληνική μουσική ιστοριογραφία.

Κατανοώντας τη σύγκρουση μέσα από τη μουσική: πολιτική και τραγούδι στις εκλογές της 1ης Νοεμβρίου 1920 στην Αθήνα

Αργύριος Κόκορης

A. Εισαγωγή

Η παρούσα ανακοίνωση αφορά στη διδακτορική έρευνα που εκπονήθηκε από τον γράφοντα στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, με υποτροφία του Ελληνικού Ιδρύματος Έρευνας και Καινοτομίας, τυπικά από τον Μάρτιο του 2022 έως τον Φεβρουάριο του 2025. Στοχεύει στην εθνογραφική αναπαράσταση μιας «ταραγμένης»¹ ιστορικής περιόδου της σύγχρονης ελληνικής πολιτικής ιστορίας, του Εθνικού Διχασμού, μέσα από το μουσικό παρελθόν: συγκεκριμένα, μέσα από το ελληνικό τραγούδι, τη μουσική της εποχής και τον στίχο, τόσο των τραγουδιών, των θουρίων και των εμβατηρίων όσο και των θεατρικών διστίχων και των λαϊκών συνθημάτων που φέρονται να ενσωματώθηκαν στην ελληνική λαϊκή συνείδηση κατά την υπό εξέταση εποχή. Δύο πηγές πρωτογενούς πραγματολογικού υλικού που μπορούν να διαφωτίσουν σημαντικά την έρευνα είναι, αφενός, ο *τύπος*, μέσα από την προσεκτική ανάγνωση στοχευμένων άρθρων του οποίου εντοπίζεται πλήθος εξαιρετικά διαφωτιστικών όψεων της λαϊκής έκφρασης και των αστικών ηχοτοπίων που καταγράφηκαν μεσούντος του Διχασμού² και, αφετέρου, τα *ημερολόγια* προσωπικοτήτων της εποχής³ αλλά και, συμπληρωματικά, παρτιτούρες και στίχοι από αρχειακό υλικό.⁴

Η λαϊκή μούσα, όπως εκφράστηκε από την εγγενή λαϊκή δημιουργία και τα αστικά ηχοτοπία στην Αθήνα της εποχής (καφενεία, θέατρα, χώρους διασκέδασης, λαϊκές διαδηλώσεις και συλλαλητήρια κ.λπ.), δίνει έντονο στίγμα για τη μελέτη του φαινομένου του Διχασμού και των κοινωνικών προεκτάσεών του, προσφέροντας ενδεχομένως έναν δείκτη ερμηνείας και ανάλυσης του φαινομένου που βασίζεται στη σύγχρονη πολιτική θεωρία: στο υπόδειγμα του Γιώργου Θ. Μαυρογορδάτου, *1915: Ο Εθνικός Διχασμός* (2015). Αυτή η πρόσφατη πολιτική θεωρία για τον Εθνικό Διχασμό αξιοποιεί την θεωρητική προσέγγιση του *mass politics* (της πολιτικής «σε μαζικό επίπεδο»)⁵.

¹ Την τελευταία δεκαετία, η μελέτη της μουσικής «σε καιρούς και τόπους ταραχών» (in times and places of trouble) – σε αντίθεση με την μέχρι πρότινος διαδικασία της καθιερωμένης εθνογραφικής έρευνας σε ανάλογες φυσιολογικές συνθήκες – έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον όλο και περισσότερων εθνομουσικολόγων· η παρουσίαση του Timothy Rice (2017) δημιουργεί γόνιμο έδαφος για σχετικούς ερευνητικούς προβληματισμούς, ακόμα και στο “ταραγμένο” παρελθόν.

² Η εν τω βάθει έρευνα στον τύπο διευκολύνεται πλέον πάρα πολύ, αφού τεράστιο μέρος του είναι ψηφιοποιημένο· πραγματοποιήθηκε μέχρι στιγμής στην «Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων» (<https://library.parliament.gr/Ψηφιακή-Βιβλιοθήκη/Εφημερίδες-και-Περιοδικά>).

³ Ενδεικτικά, διαφωτιστικότατο είναι το προσωπικό ημερολόγιο της Πηνελόπης Δέλτα (1978), την έκδοση του οποίου έχει επιμεληθεί ο εγγονός της Παύλος Α. Ζάννας και στο οποίο παρατίθενται σημαντικές πληροφορίες για το ηχοτοπίο και τη λαϊκή έκφραση των εκλογών και των επόμενων μηνών (έως και τις αρχές του 1921) στην Αθήνα, που η ίδια κατέγραψε ως αυτόπτης μάρτυρας.

⁴ Εν προκειμένω αξιοποιούνται συμπληρωματικά μεν, υποστηρικτικά δε – ως προς το πραγματολογικό υλικό – αναφορές του τύπου καθώς και παρτιτούρες από τραγούδια και θούριους που ανευρέθηκαν σε δια ζώσης έρευνα στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου στην Αθήνα.

⁵ Η μετάφραση στην ελληνική προέρχεται από τον καθηγητή Γιώργο Μαυρογορδάτο. Ως ενδεικτικό παράδειγμα εφαρμογής του, βλ. το δικό του, πρωτοποριακό για την εποχή, *Stillborn Republic* (1983).

Τοποθετώντας στο επίκεντρο της έρευνας τη λαϊκή μαζική πρόσληψη και την καθημερινή βίωση του Διχασμού αντί για την κατά παράδοση ιστορική ανάλυσή του ως δημιουργήματα «μεγάλων ανδρών» από τους πολιτικούς πρωταγωνιστές της περιόδου, ο Μαυρογορδάτος τον ερμηνεύει υπό τέσσερα διαφορετικά πρίσματα: ως «σχίσμα» οιονεί θρησκευτικής σύγκρουσης, που προέρχεται από τη διάγνωση των πρωταγωνιστών του, Βενιζέλου και Κωνσταντίνου, ως *χαρισματικών* ηγετών σύμφωνα με τον βεμπεριανό ιδεότυπο (2015: 157-188) και την προέκτασή του σε αντίστοιχα μαζικά, *χαρισματικά* κινήματα εξουσίας⁶ ως *κρίση εθνικής ολοκλήρωσης* (2015: 189-234)· ως *ταξική σύγκρουση* (2015: 235-268)· και τέλος, ως *εμφύλιο πόλεμο* που εκφράστηκε με διαφορετικές μορφές (και όχι με την τυπική μορφή της εμφύλιας ένοπλης σύγκρουσης), δηλαδή με τη δημιουργία ομαδικών ψυχολογικών φαινομένων και ιδίως παραταξιακών συλλογικών ταυτοτήτων, που περιλαμβάνουν τις συλλογικές μνήμες και τα συλλογικά τραύματα για τους αγώνες και τα γεγονότα του Διχασμού από την κάθε πλευρά (2015: 269-318). Στην παρούσα ανακοίνωση αξιοποιούνται το πρώτο και το τελευταίο πρίσμα ερμηνείας.

Σκοπός του παρόντος κειμένου είναι να παρουσιάσει υλικό της ευρύτερης λαϊκής μουσικής εκφραστικής κουλτούρας της σύγκρουσης⁷ μέσα από την περιπτωσιολογική μελέτη των εκλογών της 1ης Νοεμβρίου 1920 καθώς και του μετεκλογικού κλίματος των δύο μηνών που έπονται αυτών, μέσα από την καθημερινή περιοδική κυκλοφορία της εφημερίδας *Αθήναι*.⁸ Οι επιλεγείσες ημερομηνίες αφορούν ένα πολύ σημαντικό

⁶ *Χαρισματικός* (ο όρος *χάρισμα* αναλύεται βάσει της θεωρίας των ιδεοτύπων που εισήγαγε ο κοινωνιολόγος Max Weber) είναι ο *ηγέτης* με υπερφυσικές ή εξαιρετικές ικανότητες ή ιδιότητες, που εμφανίζεται σε μια περίοδο κρίσης θεσμών ως από μηχανής θεός. Χαρισματικό ηγέτη «δημοψηφισματικής» αποδοχής αποτελεί ο Ελευθέριος Βενιζέλος, διάγνωση που πραγματοποίησε πρώτος ο Μαυρογορδάτος τη δεκαετία του 1970 (Μαυρογορδάτος, 1977· Manrogorodatos, 1983: 2 και 55-60· πρβλ. Manrogorodatos, 2010· Μαυρογορδάτος, 2015: 157-188), καθώς δημιούργησε κόμμα, ιδεολογικό και πολιτικό ρεύμα που εν τέλει εμφανίστηκε ως κόμμα οπαδών «πιστών» στον «Μεσσία» Βενιζέλο. Από την άλλη, ο Διχασμός έλαβε μορφή «σχίσματος» οιονεί θρησκευτικού χαρακτήρα, επειδή υπήρχε κάποιος ηγέτης ισότιμα χαρισματικός, έλκοντας την υπερφυσική, «θεόπεμπτη» ή την με εξαιρετικές ικανότητες θεώρησή του όχι από τη «δημοψηφισματική» αναγνώριση, όπως ο πρώτος, αλλά από τον *εκ γενετής χαρισματικό* βασιλικό θεσμό καθώς και από το στρατιωτικό στοιχείο του βασιλιά ως φυσικού πολεμικού αρχηγού: Κωνσταντίνος Α΄, ο «Δωδέκατος» (Μαυρογορδάτος, 2002: 20-21· πρβλ. Μαυρογορδάτος, 2015: 157-188). Τα «2 Β», Βασιλεύς – Βενιζέλος (Δέλτα, 1978: 12-14), αποτελούν από το 1915 και για τα επόμενα χρόνια μία ιστορικά μοναδική περίπτωση ταυτόχρονης συνύπαρξης δύο χαρισματικών ηγετών ως εκ διαμέτρου αντίθετων πόλων, οι οποίοι και εξέφρασαν δύο ανταγωνιστικά *χαρισματικά* κινήματα εξουσίας αλλά και δύο πολιτισμικές καθ' ολοκληρίαν (υπο)κουλτούρες της Ελλάδας (πρβλ. τη θεωρία του *πολιτισμικού δυϊσμού*: Διαμαντούρος, 2000).

⁷ Η έρευνα για τη σχέση μουσικής και σύγκρουσης απασχολεί πλέον ολοένα και περισσότερο την εθνομουσικολογική κοινότητα. Για αρκετούς εθνομουσικολόγους, η σύγκρουση αποτελεί πλέον ένα ειδικότερο, αυτοτελές πεδίο έρευνας, μέσα στο οποίο η μελέτη της μουσικής μπορεί να οδηγήσει στην πληρέστερη και ενδελεχέστερη κατανόηση της πολιτικής. Καθώς θεωρείται δεδομένο πως η μουσική και τα νοήματά της διαμορφώνονται από και επηρεάζουν τους υπόλοιπους τομείς (domains) του πολιτισμού (Berger, 2008: 72), ο πολιτικός αποτελεί έναν από αυτούς, με τον οποίο συνδέεται στενά και πολυδιάστατα η μουσική. Λαμβάνοντας υπόψη την αυξημένη παρουσία της μουσικής στη δημόσια σφαίρα κατά τη διάρκεια μιας πολιτικής σύγκρουσης, η ανθρωπολογία αξιοποιεί την *εκφραστική κουλτούρα* (expressive culture), όπως εξηγεί η εθνομουσικολόγος Nili Belkind (2021: 242-243).

⁸ Αξιοποιήθηκαν ευρήματα από την εφημερίδα *Αθήναι*, με ιδρυτή και διευθυντή τον Γεώργιο Πωπ. Αυτή απετέλεσε μία από «τις μεγαλύτερες και σημαντικότερες πολιτικές εφημερίδες του πρώτου μισού του 20ού αιώνα», ενώ στην εποχή της διαδραμάτισε «σπουδαίο ρόλο στα δημόσια πράγματα και τον παραχώδη πολιτικό βίο»· τέλος, ως προς την πολιτική της τοποθέτηση, υπήρξε «μία από τις πλέον ακραιφνείς αντιβενιζελικές εφημερίδες» (Δρούλια & Κουτσοπανάγου, 2008: 126). Καθημερινά υπέγραφε σε αυτήν πρωτοσέλιδο χρονογράφημα ο λογοτέχνης και δημοσιογράφος Στέφανος Δάφνης – κατά κόσμον Θρασύβουλος Ζωιόπουλος – με τίτλο «Πρόσωπα και πράγματα», αποτυπώνοντας με εξόχως παραστατικό τρόπο την καθημερινότητα της εποχής: μεταξύ άλλων, την εγγενή λαϊκή μουσική και τραγουδιστική έκφραση, το ηχοτοπίο συνοικιών και κέντρου, και ιδίως τη διαδικασία παραγωγής νέων τραγουδιών μέσα στην καθημερινότητα.

πολιτικοκοινωνικό γεγονός, το οποίο αποτελεί σημείο καμπής στην ελληνική πολιτική ιστορία: την εκλογική νίκη και την ανάληψη της κυβερνητικής εξουσίας από την αντιβενιζελική παράταξη, έπειτα από μία περίοδο τριών και μισού έτους βενιζελικής διακυβέρνησης, από τον Ιούνιο του 1917 έως τον Νοέμβριο του 1920, η οποία βιώθηκε από την αντιβενιζελική παράταξη ως «Βενιζελική Τυραννία».

Εν ολίγοις, αφού οι Σύμμαχοι (Αγγλογάλλοι) «διώξανε το Βασιλιά» – κατά το γνωστό λαϊκό άσμα – τον Μάιο του 1917, τον Ιούνιο, έπειτα από δύο εβδομάδες, επανέφεραν τον Βενιζέλο στην εξουσία. Έκτοτε είχαν επιβληθεί από τον ίδιο ως πρωθυπουργό στρατιωτικός νόμος, προληπτική και κατασταλτική λογοκρισία, εξορία πολιτικών αντιπάλων αλλά και καθημερινές διώξεις πολιτών από τα στρατοδικεία για «δυσμένεια κατά του καθεστώτος», στις περιπτώσεις που αυτοί εκφράζονταν δημόσια κατά του Βενιζέλου ή υπέρ του Βασιλιά Κωνσταντίνου, ιδίως, και ακόμα όταν τραγουδούσαν τον απαγορευμένο θούριο, τον «Γιο του Αητού» ή «Αητό».⁹ Οι εκλογές του Νοεμβρίου του 1920, προς έκπληξη των Βενιζελικών, ανέδειξαν στην εξουσία τους πολιτικούς αντιπάλους του Βενιζέλου, καλουμένους ως «Ηνωμένη Αντιπολίτευση»: οι τελευταίοι διοργάνωσαν δημοψήφισμα για την επιστροφή του Κωνσταντίνου στις 22 Νοεμβρίου 1920 και ο τελευταίος επέστρεψε από την Ελβετία στην Αθήνα την 6η Δεκεμβρίου 1920 εν μέσω λαϊκού παραληρήματος. Ουσιαστικά, ο Νοέμβριος και ο Δεκέμβριος του 1920 αποτελούν δύο γεμάτους μήνες σε γεγονότα αλλά και αναφορές στον τύπο, αφού η λογοκρισία είχε λήξει.

Η ανάδειξη της λαϊκής τραγουδιστικής έκφρασης και των συνθημάτων υπό το πρίσμα της *επιτελεστικής* τους διάστασης¹⁰ καθώς και του συναφούς μουσικού, θορυβώδους και ευρύτερου αστικού *ηχοτοπίου*¹¹ των ημερών εκείνων έχει ως απώτερο στόχο να ανα-θεωρήσει μία σύνδεση εθνομουσικολογίας και πολιτικής μέσα από την προσέγγιση της παρούσας έρευνας. Άλλωστε, οι σύγχρονες τάσεις στην Ιστορική Εθνομουσικολογία προκρίνουν την αναπαράσταση της ιστορίας μέσα από εναλλακτικούς φακούς οπτικής, αρκεί αυτή να παρουσιάζεται με στιβαρό τρόπο, να τεκμηριώνεται επαρκώς και να εξηγείται ουσιαστικά (McCollum & Hebert, 2014: 27 και 99· πρβλ. Ziegler κ.ά., 2017· Κίτσιος, 2018).

⁹ Ο θούριος «Ο Αητός», το τραγουδιστικό σύμβολο των Αντιβενιζελικών, αναφέρεται στην εφημερίδα σχεδόν πάντοτε με τον πρώτο στίχο («Του Αητού ο Γιος») και είναι σύνθεση του Σπυριδώνα Καίσαρη σε ποίηση του Ν. Θεοφανίδη. Σύμφωνα με τον Θεόδωρο Χατζηπανταζή, γράφτηκε για την επιθεώρηση *Ξιφίρ-Φαλέρ* το 1916 και «έγινε η πολεμική κραυγή της φιλοβασιλικής παράταξης, όχι μόνο στα χρόνια του διχασμού, αλλά και για αρκετές δεκαετίες αργότερα [...]» (Χατζηπανταζής & Μαράκα, 1977: 428· βλ. επίσης παρτιτούρες στο Ε.Λ.Ι.Α. – Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, MS.3.055, MS.3.056, MS.3.057 και MS.17.029).

¹⁰ Η *επιτέλεση* του τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο, ως καθημερινή πολιτισμική πρακτική στην κοινωνία και τις εκάστοτε ιστορικές περιόδους, τελεί σε άμεση συνάρτηση με το γεγονός ότι αυτό αποτελεί κώδικα έκφρασης και επικοινωνίας, έχοντας άμεση και βιωματική σχέση με τον Έλληνα· λειτουργεί ως σύμβολο ταυτότητας και ως σύνδεσμος του ατόμου με την κοινότητα (Λιάβας, 2009: 8). Το τραγούδι λοιπόν, στις αρχές του 20ού αιώνα και ιδίως κατά την «πολεμική» δεκαετία 1912-1922, γίνεται «όχημα» για τη διάδοση ιδεών και πολεμικών-στρατιωτικών ειδήσεων, σε μια εποχή υψηλού αναλφαβητισμού και περιορισμένης κυκλοφορίας εφημερίδων: υποκαθιστά τον γραπτό και προφορικό λόγο, και εκφράζει τη συλλογική συνείδηση και μνήμη, ενώ παράλληλα μετατρέπεται σε σημείο αναφοράς εθνικής και πολιτικής ταυτότητας, τόσο σε τοπικό όσο και σε πανελλήνιο επίπεδο (Λιάβας, 2009: 125).

¹¹ Η θεώρηση της μουσικής ως μιας ηχητικής και ακουστικής ολότητας που περιλαμβάνει, εκτός από τη μουσική και το τραγούδι με τη στενότερη έννοια, τα συνθήματα και τον θόρυβο επιβεβαιώνει τις σύγχρονες τάσεις της εθνομουσικολογικής γραμματείας για «αποκέντρωση» της μουσικής ως ερευνητικού ενδιαφέροντος (Meizel & Daughtry, 2019: 176· πρβλ. Wong, 2017· Feld, 2017). Πλέον, εδώ και μία δεκαετία τουλάχιστον, το *ηχοτόπιο* καθώς και ο *θόρυβος* αποτελούν μέρος της ενασχόλησης ενός ειδικότερου πεδίου έρευνας που ονομάζεται *σπουδές ήχου* (sound studies) και αντιμετωπίζει τη μουσική ως ένα μόνο κομμάτι σε ένα σύνολο που ονομάζεται *πολιτισμικός θόρυβος* (cultural noise), όπως διατείνεται η Wong (2014: 351· βλ. και Sterne, 2012).

B. Ερευνώντας τον τύπο

Το εκλογικό ηχοτόπιο της σύγκρουσης – Τα συνθήματα

Με αφετηρία την ημέρα των εκλογών, η πρώτη αναφορά στο συγκρουσιακό ηχοτόπιο της Κυριακής, 1ης Νοεμβρίου 1920 αποτυπώνεται στο φύλλο της επομένης (2 Νοεμβρίου 1920).¹² Την αρχικά ασυνήθιστη σιωπή που επικρατούσε από το πρωί στις συνοικίες διαδέχτηκε στο κέντρο της πόλης μία ανταλλαγή ρυθμικά εκφερόμενων συνθημάτων από τις δύο πλευρές («Άγκυρα» για τους Βενιζελικούς και «Ελιά» για τους Αντιβενιζελικούς), η οποία και διαρκώς αυξανόταν σε ένταση κατά την πάροδο της ημέρας. Μάλιστα, μετά την 7η μ.μ. η πόλη χωρίστηκε σε δύο παραταξιακά ηχοτόπια, αναλόγως ποιο σύνθημα υπερείχε σε ένταση από τα δύο, με φυσικό «σύνορο» την πλατεία Ομονοίας.

Ο «κίνδυνος συρράξεως», κατά ακριβολογία του άρθρου, μεταξύ των δύο «παρατάξεων» κάποια στιγμή έγινε πλέον φανερός, καθώς το «θορυβώδες» συνθηματικό ηχοτόπιο λαμβάνει σταδιακά συγκρουσιακές διαστάσεις, στην προσπάθεια της κάθε ομάδας να ακουστεί δυνατότερα από την απέναντι: στην οδό Σταδίου, όπου βρίσκονται Βενιζελικοί, «η κραυγή “Άγκυρα” καθίσταται μια συγκεχυμένη βοή και δια το συντομώτερον μεταβάλλεται εις “Ρα, Ρα, Ρα”», ενώ στην οδό Αθηνάς, όπου επικρατεί διαδήλωση Αντιβενιζελικών, «η κραυγή της “Ελιάς” γίνεται μία συγκεχυμένη βοή “Ληά, Ληά, Ληά”». Η αποτύπωση των παραπάνω ίσως μπορεί να ερμηνευτεί βάσει του υποδείγματος του Μαυρογορδάτου (2015: 269-270) ως μία ηχητική και ακουστική διαμάχη επιβολής των δύο αντίπαλων πολιτικών παρατάξεων, της κάθε μίας προς την άλλη, στο πλαίσιο δημιουργίας ομαδικών ψυχολογικών φαινομένων και ιδίως *παραταξιακών* συλλογικών ταυτοτήτων.

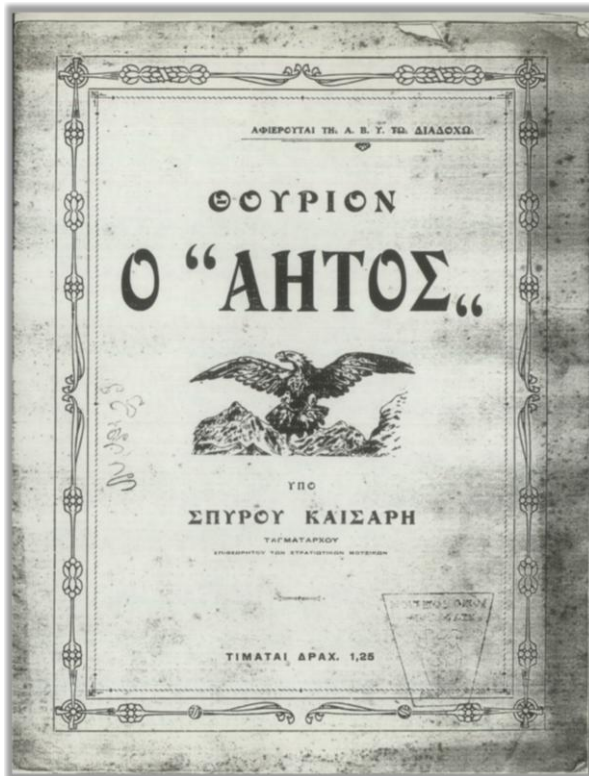
Ο θούριος του «Αητού» – Νέοι θούριοι

Στα φύλλα των επόμενων ημερών (5 Νοεμβρίου 1920 κ.ε.), ο περιγραφικός ενθουσιασμός της εφημερίδας όσον αφορά τις λαϊκές εκδηλώσεις σταδιακά αυξάνει, φτάνοντας σε σχεδόν κινηματογραφικές απεικονίσεις των διαδηλώσεων και συγκεντρώσεων του «απελευθερωθέντος» – από την «τυραννία» – λαού. Η εικόνα συμπληρώνεται με τους πυροβολισμούς, τους οποίους ανεπιτυχώς έσπευσε η νέα αντιβενιζελική κυβέρνηση να απαγορεύσει προς αποφυγή γενικότερης κλιμάκωσης της σύγκρουσης σε ένοπλη σύρραξη, παραπέμποντας ευρύτερα στο τρομοκρατικό ηχοτόπιο των *Νοεμβριανών* του 1916.¹³

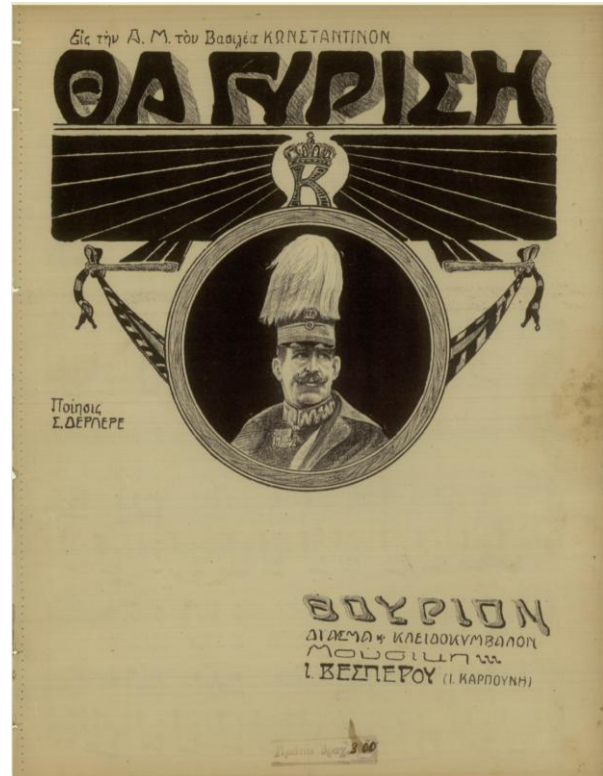
¹² Ανώνυμος, «Αι χθεσιναί εκλογαί διεξήχθησαν ηρέμως / Ο σιωπηλός φανατισμός εξέσπασε το εσπέρας», *Αθήναι*, 2 Νοεμβρίου 1920.

¹³ Όσον αφορά τα *Νοεμβριανά*, πρόκειται για τα γεγονότα που έλαβαν χώρα στην πόλη των Αθηνών στις 18 και 19 Νοεμβρίου 1916, όταν αντιβενιζελικές οργανωμένες ομάδες Επιστράτων τρομοκράτησαν την πόλη προβαίνοντας σε «πογκρόμ» κατά των «προδοτών» Βενιζελικών, δολοφονώντας, λεηλατώντας, διαπομπεύοντας, κακοποιώντας, ληστεύοντας και φυλακίζοντας επώνυμους και ανώνυμους με τη συνεργασία των αρχών και υπό την ανοχή του Βασιλιά Κωνσταντίνου. Πολιορκήθηκε και λεηλατήθηκε το σπίτι του Βενιζέλου (ο οποίος ήταν στη Θεσσαλονίκη, επικεφαλής της Προσωρινής Κυβέρνησης τότε), ενώ διαπομπεύτηκε και κακοποιήθηκε και ο ίδιος ο Δήμαρχος Αθηναίων, Εμμανουήλ Μπενάκης· τα γεγονότα αυτά κατέγραψε αναλυτικά στο ημερολόγιό της η Πηνελόπη Δέλτα. – Οι *Επίστρατοι*, επίσημα επονομαζόμενοι «Πανελλήνιος Σύνδεσμος Εφέδρων» (Π.Σ.Ε.), ήταν μία εθνικιστική φιλομοναρχική οργάνωση με στρατιωτική δομή και χαρακτηριστικά. Υπήρξε η πρώτη μαζική πολιτικοκοινωνική κινηματική οργάνωση απλών πολιτών στην Ελλάδα που στάθηκε απέναντι στην ξένη επέμβαση στα εσωτερικά πολιτικά πράγματα, ωθώντας την ηγεσία της στην αντίσταση κατά των προστάτιδων δυνάμεων. Ιδρύθηκε τον Οκτώβριο του 1915 από συνταξιούχους βετεράνους των Βαλκανικών Πολέμων και εξαπλώθηκε ταχύτατα σε κάθε γωνιά της Ελλάδας, παράλληλα με την υποχρεωτική γενική αποστράτευση που επέβαλε η συμμαχία της Αντάντ στον βασιλιά Κωνσταντίνο Α΄. Ο Γιώργος Μαυρογορδάτος επισημαίνει την προφανή εκλεκτική τους συγγένεια με τα αντίστοιχα φασιστικά και πρωτοφασιστικά κινήματα σε άλλες χώρες (Μαυρογορδάτος, 1996· βλ. και Παπαδημητρίου, 2014).

Φυσικά, τραγουδιέται σε κάθε ευκαιρία ο θούριος του «Αητού» μέσα στον συνεχή εορτασμό της εκλογικής επικράτησης, ως ύμνος των – νικητών των Αντιβενιζελικών – «Κωνσταντινικών» υποστηρικτών, συνοδεύοντας απαραίτητα κάθε εκδήλωση κοινωνικής, πολιτικής και πολιτειακής «αποκατάστασης». Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στους απότακτους αξιωματικούς του Βασιλικού Ναυτικού, οι οποίοι παρήλαυναν στην οδό Σταδίου τραγουδώντας τους – ειδικά αναφερόμενους στους ίδιους – στίχους¹⁴ του «Αητού»: «Του ναύτη τα κανόνια...».¹⁵



Εικόνα 1: Παρτιτούρα του θούριου «Ο Αητός». Αντίγραφο από την Ψηφιακή Συλλογή της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» (<https://digital.mmb.org.gr/digma>)



Εικόνα 2: Εξώφυλλο της παρτιτούρας του θούριου «Θα γυρίση», σε σύνθεση του Ι. Καρπούνη και ποίηση του Σ. Δερλερέ (1920). Αντίγραφο από το Ε.Λ.Ι.Α. – Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, MS.8.045

Ο πανηγυρισμός στο αστικό ηχοτόπιο των Αθηνών λαμβάνει παράλληλα οιονεί θρησκευτικό χαρακτήρα, αφού εορτάζεται η «Ανάσταση» με το «Χριστός ανέστη» και μια αναπαράσταση κηδείας του Βενιζέλου, επιβεβαιώνοντας τη θρησκευτική διάσταση της χαρισματικής ηγεσίας όσο και την ομαδική ψυχολογική ανάγκη να λάβει η «μεταπολίτευση» θρησκευτικό χαρακτήρα:¹⁶

Εορτάζομεν το Πάσχα μας. Την Ανάστασιν.

Ακούγονται, τέλος, και νέοι θούριοι, αφιερωμένοι στην επιστροφή του Κωνσταντίνου, εν μέσω «δαιμονιωδών κωδωνοκρουσιών»:

¹⁴ Πρόκειται για την πρώτη επωδó του θούριου «Ο Αητός»: «Του ναύτη τα κανόνια προσμένουν προσταγή / Ο Βασιλιάς κι εκείνα Αυτός θα τα οδηγή / Γιατί ο Στρατός μαζί Του λιοντάρι θα γενή / Άμα ο εχθρός φανή» (παρτιτούρα στο Ε.Λ.Ι.Α. – Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, MS.3.055, MS.3.056, MS.3.057 και MS.17.029).

¹⁵ Ανώνυμος, «Επινικείων συνέχεια / Πανηγυρισμός πάνδημος / Οι πυροβολισμοί», *Αθήναι*, 6 Νοεμβρίου 1920.

¹⁶ Γεγονότα τα οποία με ακρίβεια αφηγείται η Πηνελόπη Δέλτα, με γλαφυρές περιγραφές (1978: 71-78).

Ένα νέο θούριον κυκλοφορεί από στόματος εις στόμα. Αι κυρίαί και δεσποινίδες το παίζουν εις τα πιάνα όλην την νύκτα, ενώ εις τους δρόμους το πλήθος το επαναλαμβάνει. Το θούριον επιγράφεται: «Θα γυρίση». Θα γυρίση λοιπόν. Το θέλει ο κυρίαρχος λαός.¹⁷

Ο «Αητός» επαναλαμβάνεται αδιάλειπτα, ιδίως στο συλλαλητήριο που διοργανώθηκε από τους Αντιβενιζελικούς την προηγούμενη ημέρα της διεξαγωγής του δημοψηφίσματος για την επιστροφή του Κωνσταντίνου¹⁸ όσο και την ίδια¹⁹ – οπότε και αναφέρεται πως αντικατέστησε πλέον και τον Εθνικό Ύμνο – καθώς και κατά την επιστροφή του βασιλιά Κωνσταντίνου στις 6 Δεκεμβρίου, στη μαζική υποδοχή του που έγινε στο κέντρο των Αθηνών αλλά και τις επόμενες δύο ημέρες.²⁰ Σκοπός των Αντιβενιζελικών ήταν, προφανώς, να εμπεδωθεί ηχητικά το αποτέλεσμα των εκλογών και, φυσικά, να προκληθεί ενόχληση στους Βενιζελικούς: πρόκειται για άλλο ένα ισχυρό δείγμα επιχειρούμενης διεξαγωγής ψυχολογικού πολέμου από τους Αντιβενιζελικούς.

Ο μουσικός εορτασμός στα λαϊκά κέντρα – Τα μουσικά όργανα στην Αθήνα

Ο Στέφανος Δάφνης μάς μεταφέρει το εορταστικό κλίμα της νίκης στα κέντρα της συνοικίας των Χαυτειών.²¹ Πέρα από τη διαρκή αναφορά στον θούριο του «Αητού», πληροφορούμαστε και για τη σχετική μουσική του συνοδεία, ανάλογα με το κέντρο διασκέδασης και την τοποθεσία του – κεντρικό ή συνοικιακό:

Ο λαός εξακολουθεί πανηγυρίζων τα Ελευθέρια του εν χορδαίς και οργάνοις. Εις τα συνοικιακά οινόπωλεία το θούριον του «Αητού» ψάλλεται τη συνοδεία της λατέρνας, εις τα κεντρικά ζυθοπωλεία τη υποκρούσει ορχήστρας...

Η «μεταπολίτευση» δεν άφησε ανεπηρέαστους και τους λατερνατζήδες, καθώς η διαδικασία αλλαγής του κύλινδρου της λατέρνας ή της ρομβίας ήταν μια χρονοβόρα και ακριβή, για αυτούς, διαδικασία. Συναφώς, στο παρακάτω περιστατικό της εποχής,²² μαρτυρείται η ευρηματικότητα ενός εξ αυτών, καθώς δεν είχε προμηθευτεί ακόμα τον επίκαιρο κύλινδρο του «Αητού», έχοντας ακόμη μέσα στο όργανο τον προηγούμενο – και πλέον άκαιρο – κύλινδρο της μελωδίας του θούριου του Βενιζέλου ή, αλλιώς, του «Πατέρα της Φυλής»:

Ένας οργανοπαίκτης περιφέρει ανά τα κέντρα την τροχοφόρον ρομβίαν του, την αφίνει εις μίαν άκραν και χωρίς ν' ανακρούση τίποτε, εισέρχεται εις τα καταστήματα και ζητεί τα κέρματα των θαμώνων.

– Είνε για το όργανο, κύριε, επεξηγεί.

– Ποιό όργανο; Εμείς δεν ακούσαμε τίποτε... Παίξε κάτι.

– Τί να παίξω; Θρηνολογεί ο ταλαίπωρος άνθρωπος. Εκεί μέσα δεν έχω παρά το τραγούδι του πατέρα της Φυλής. Τώρα ζητάω να μαζέψω μερικά παραδάκια για ν' αγοράσω τον κύλινδρο του «Αητού». Αν θέλετε όμως σας το λέω με το στόμα.

Και το γεροντάκι, ο οργανοπαίκτης, ψάλλει με την βραχνήν φωνήν το Βασιλικόν θούριον, ενώ τα νομίσματα πίπτουν βροχηδόν εις το πιατάκι του.

¹⁷ Ο θούριος «Θα γυρίση» είναι σύνθεση του Ι. Καρπούνη σε ποίηση του Σ. Δερλερέ (παρτιτούρα στο Ε.Λ.Ι.Α. – Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, MS.8.045).

¹⁸ Ανώνυμος, «Το χθεσινόν συλλαλητήριο / Παναθηναϊκός συναγερμός / Ο ενθουσιασμός του», *Αθήναι*, 22 Νοεμβρίου 1920.

¹⁹ Ανώνυμος, «Το δημοψήφισμα / Το χθεσινόν πανδαιμόνιον / Όλοι αι Αθήναι ετρελλάθησαν / Έξοδος γενική ανδρών, γυναικών και παιδων», *Αθήναι*, 23 Νοεμβρίου 1920.

²⁰ Ανώνυμος, «Η χθεσινή πανήγηρις / Χοροί και διασκεδάσεις / Η τρίτη ημέρα», *Αθήναι*, 8 Δεκεμβρίου 1920.

²¹ Στέφανος Δάφνης, «Ο πανηγυριστής», *Αθήναι*, 10 Νοεμβρίου 1920, και του ιδίου, «Τα Ελευθέρια», *Αθήναι*, 11 Νοεμβρίου 1920.

²² Ανώνυμος, «Το βωβόν όργανον», *Αθήναι*, 30 Νοεμβρίου 1920.

«Προσόμοια»²³ λαϊκά τραγούδια και κάλαντα του 1920

Η επίδραση των δύο αντίπαλων *χαρισματικών ηγετών*, του Βενιζέλου και του Κωνσταντίνου, είναι εμφανής, καθώς το περιεχόμενο των στίχων σχεδόν πάντοτε περιστρέφεται γύρω από τα πρόσωπά τους, ενώ τους αποδίδονται εξαιρετικές ή υπερφυσικές ιδιότητες (Μαυρογορδάτος, 2015: 157 κ.ε.). Βρίσκουμε διάσπαρτη την πηγαία λαϊκή μουσική έμπνευση και δημιουργία στο τραγούδι, από όλους τους εορτάζοντες τη νίκη. Μερικές ημέρες μετά το δημοψήφισμα για την επιστροφή του Κωνσταντίνου (22 Νοεμβρίου 1920) αναφέρεται πως

[ε]νεφανίσθησαν και οι πρώτοι λαϊκοί υμνωδοί του Βασιλέως εις τα κέντρα και τας συνοικίας. Είς τούτων αυτοσχεδιάζει στίχους οι οποίοι έχουν πολύ αίσθημα και τους τραγουδεί με ιδιαίτερον τρόπον εις τον οποίον διακρίνει τις το μοτίβο των δημοτικών μας ασμάτων. Έτερος φυσά εις τον αυλόν έν ιδιόρρυθμον μέλος, ως επωδόν εις στίχους ιδικής του εμπνεύσεως. Πλείστοι άλλοι, στερούμενοι δημιουργικότητας, περιορίζονται εις το θούριον του κ. Καίσαρη, το οποίον εις την φουσαρμόνικαν του πλανοδίου τυφλού καταντά αμανές. Και όλοι αποζημιώνονται με τας αθρόας συνεισφοράς των ακροατών των.

Αλλά και η έντυπος Μούσα ευρίσκεται εν πλήρει δράσει. Απειράριθμα είνε τα κυκλοφορούντα φυλλάδια με στίχους εξυμνούντας τα πολεμικά τρόπαια του Βασιλέως Κωνσταντίνου κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους. Τρομερά στιχομανία. Νομίζει κανείς ότι όλη η Ελλάς πάλλεται εμμέτρως δια τον Βασιλέα της...²⁴

Στην πλατεία Ομονοίας την ημέρα της επιστροφής του Κωνσταντίνου (6 Δεκεμβρίου 1920),²⁵ καθώς και την επομένη,²⁶ μαρτυρείται στον τύπο το γνωστό επιτελεστικό «μοτίβο» των νικητών, στο οποίο εναλλάσσονταν διαδοχικά ο θούριος του «Αητού», αναστάσιμες ψαλμωδίες και η αυθόρμητη αυτοσχέδια στιχουργική έμπνευση:

Αι μουσικά κατανεμημένα ανά μέσον των λαμπαδηφορούντων παιανίζουν το «Γυιο του Αετού». Μόλις παύουν αι μουσικά όλοι ψάλλουν το «Χριστός Ανέστη» [...]

Πολίται και γυναίκες, στρατιώται, ναύται και εύζωνοι χορεύοντες εις τον αυτόν συρτόν. Παρά τον Εύζωνον η ατθίς και παρ' αυτή ο ναύτης χορεύουν κρατούμενοι από τα χέρια και από μανδήλια. Κάποιο καινούργιο τετράστιχο επαναλαμβάνεται συνεχώς από τον κόσμον και προκαλεί παντού απερίγραπτον ενθουσιασμόν.

Κανέννας δε θα βγάλη
Απ' την καρδιά μας
Τον Κώτσο το λεβέντη
το Βασιλιά μας.

Στο ίδιο άρθρο αναφέρεται και ο στίχος «Εληά, εληά και Κώτσο Βασιληά» που έγινε σύνθημα των «Κωνσταντινικών». Ήδη από τον Νοέμβριο του 1920, ο Δάφνης σε χρονογράφημά του²⁷ δίνει έμφαση στη διαδικασία γένεσης νέων στίχων προσαρμοζόμενων σε νέα τραγούδια, εκκινώντας φυσικά από τον θούριο του «Αητού»:

²³ Ο Λιάβας (2009: 124-133) δανείζεται τον όρο «προσόμοια» από την εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική, αναφερόμενος στην προσαρμογή γνωστών μελωδιών σε νέους στίχους της πολιτικής ή πολεμικής επικαιρότητας. Βέβαια, ο όρος συναντάται και στη διεθνή βιβλιογραφία ως “contrafacta” (από το λατινογενές “contrafactum” στον ενικό), στο κεφάλαιο της Britta Sweers στον συλλογικό τόμο που επιμελείται η Annie Randall, όπου συζητείται η θεματική της (ανα)δημιουργίας (νεο)δημοτικών και λαϊκών τραγουδιών στη ναζιστική Γερμανία (1933-1945), η οποία επιχειρούσε έναν επαναπροσδιορισμό της λαϊκής δημοτικής μουσικής ως μουσικής για τις μάζες, θέτοντας παράλληλα μια ισχυρή εθνικιστική συνιστώσα (Sweers, 2005: 72).

²⁴ Ανώνυμος, «Οι τροβαδούροι», *Αθήναι*, 29 Νοεμβρίου 1920.

²⁵ Ανώνυμος, «Το διάγγελμα του Βασιλέως / Εσωτερική και εξωτερική πολιτική / Η συμπλήρωση της εθνικής αποκαταστάσεως», *Αθήναι*, 7 Δεκεμβρίου 1920.

²⁶ Ανώνυμος, «Η χθεσινή πανήγυρις / Χοροί και διασκεδάσεις / Η τρίτη ημέρα», *Αθήναι*, 8 Δεκεμβρίου 1920.

²⁷ Στέφανος Δάφνης, «Το τραγούδι», *Αθήναι*, 13 Νοεμβρίου 1920.

Εις το κοσμολάλητον θούριον του «Αητού» προσετέθη μία νέα στροφή, η οποία τελειώνει με την αναφώνησιν «Ω γενναίε Βασιλιά». Και η στροφή έγεινε ομοφώνως αποδεκτή...²⁸

Το ίδιο χρονογράφημα αποτυπώνει και τα αυτοσχέδια δίστιχα κάποιας λαϊκής γυναίκας μακρινού προαστίου της Αθήνας, η οποία εκφράζει την ανακούφισή της για τον ερχομό του Βασιλιά Κωνσταντίνου, καθώς είχε υποστεί αρκετές διώξεις από τη βενιζελική διακυβέρνηση των προηγούμενων ετών· πιθανότατα επειδή τραγουδούσε τον απαγορευμένο (μέχρι πρότινος) θούριο του «Αητού». Στους στίχους της «αποκαθίσταται» η ελευθερία της έκφρασης και της αναφοράς στο όνομά του:

Ένα πουλάκι πέταξε
Απάνω σ' έναν κρίνο
Κι έκατσε και τραγούδησε
Τ' όνομα Κωνσταντίνο.
Ένα πουλάκι πέταξε
Ψηλά στην Ελευσίνα
Και τραγουδεί το Βασιλιά
Πούρχεται στην Αθήνα...

Ο Δάφνης συνεχίζει την περιγραφή της λαϊκής δημιουργίας με στίχους που προσαρμόστηκαν σε γνωστά δημοτικά τραγούδια, όπως τη *Σαμιώτισσα*, καθώς και σε κάλαντα:

Χρυσό βαπόρι έρχεται
Από την Ελβετία
Φέρνει τον Κωνσταντίνο μας
Μαζί με τη Σοφία.
[...]
Από μακριά μας έρχεται
Στο θρόνο ο Κωνσταντίνος
Μοσχοβολούν οι εκκλησιές
Σαν ανθισμένος κρίνος.

Η *Σαμιώτισσα* – με σχεδόν ίδιο τετράστιχο – εντοπίζεται και σε ηχογράφιση της «Εστουδιαντίνας Ελληνικής» του 1920, παραγωγής της Orfeon Records.²⁹ Επίσης, η Πηνελόπη Δέλτα (1978: 80) σημειώνει στο ημερολόγιό της αρκετά δίστιχα ομοιοκατάληκτων δεκαπεντασύλλαβων πάνω στην ίδια μελωδία. Επιστρέφοντας στο χρονογράφημα του Δάφνη, ακολουθούν και τα πρωτοχρονιάτικα κάλαντα:

Κατά την πρώτην αλησμόνητον νύκτα της φρενίτιδος, ένας όμιλος στρατιωτών περιήρχετο τα κέντρα με μίαν ανθοστόλιστον εικόνα του Βασιλέως και έψαλλε τα κάλανδα ενηρμονισμένα προς την περίστασιν:

Ο Κωνσταντίνος έρχεται
– Άρχοντες το κατέχετε –

²⁸ Η στροφή στην οποία αναφέρεται το άρθρο αφορά στίχους που προστέθηκαν στη μελωδία της επωδού του «Αητού» και έχει ανευρεθεί στο πόνημα του Ηλία Βολιότη-Καπετανάκη, στη συλλογή στίχων τραγουδιών της εποχής που παραθέτει (1997: 194): «Με τέτοιο Κωνσταντίνο, με τέτοιο βασιλιά, / θα πάρουμε την Πόλη και την Αγιά Σοφιά, / θα διώξουμε τους Τούρκους στην Κόκκινη Μηλιά, / ω γενναίε Βασιλιά».

²⁹ Βλ. το τραγούδι υπ' αρ. 12 στο CD B, με τίτλο «Ένα καράβι [1920]», στην επετειακή έκδοση «Η Σάμος στις 78 στροφές: ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958» των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων Κρήτης, σε επιμέλεια του Νίκου Διονυσόπουλου (2009: 163-165). Παρατίθεται εδώ η πρώτη στροφή, η οποία στην ηχογράφιση επαναλαμβάνεται στο τέλος: «Ένα καράβι έρχεται από την Βενετία / Φέρνει τον Κωνσταντίνο μας, *Σαμιώτισσα*, μαζί με τη Σοφία...».

Από την Ελβετία
– Συ 'σαι αρχόντισσα Σοφία.

Και το τραγούδι ετελείωνε με την παλαιάν ακλόνητον πεποίθησιν ότι «στην Αγιά Σοφιά, εκεί θα μεταλάβη, την κορώνα του να λάβη».

Παρόμοια αναφορά δημιουργίας νέων στίχων πάνω στα κάλαντα, και μάλιστα από παιδιά, συναντάμε και σε άλλο φύλλο της εφημερίδας *Αθήναι*.³⁰

Η διαδικασία της λαϊκής δημιουργίας νέων τραγουδιών

Τα παραδείγματα τραγουδοποιίας κατά το διάστημα των ημερών αυτών συνιστούν ένα γενικευμένο φαινόμενο στην πόλη των Αθηνών καθώς και στο πανελλήνιο. Ο Δάφνης αναπαριστά ένα σκηνικό της διαδικασίας δημιουργίας ενός νέου τραγουδιού:³¹

Η σκηνή εις ένα μικροκαφενείον συνοικίας. Γύρω από ένα τραπέζι πέντε λαϊκοί άνθρωποι έπιναν το ούζο των, ποτόν το οποίον συνεδέθη με την τρικυμώδη εποχήν.³² Εκουβέντιαζαν δυνατά, εξωνύχιζον κατά την λαϊκήν σκέψιν τας διπλωματικές φάσεις του Δυναστικού μας ζητήματος και κατέληγον εις το συμπέρασμα ότι «Έρχεται». Έπειτα ένας από τους ζωηρότερους, εις μίαν στιγμήν ενθουσιασμού, είπε:

- Παιδιά, εμπρός να βγάλουμε τραγούδια!
- Πώς θα τα βγάλουμε; ηρώτησε ένας άλλος; Σάμπως είμαστε γραμματιζούμενοι;
- Και τί χρειάζονται τα γράμματα; Σάμματις θαν τα γράφουμε;
- Αμ πώς;
- Να, θαν τα λέμε στο γύρο. Αρχίζω εγώ.

Εστάθη μίαν στιγμήν σκεπτικός με το κεφάλι ακουμπισμένον στο χέρι. Προφανώς ανεζήτηει την έμπνευσιν. Έξαφνα ήρχισε να υπομέλη:

Ο Βασιληάς μας έρχεται
Καβάλλα στ' άλογό του.

Εσταμάτησε. Ο δεύτερος στίχος δεν ήρχετο.

- Το άλλο πέστε το σεις, είπε.

Δεύτερος αυτοσχεδιαστής ανέλαβε να συμπληρώσει το δίστιχον:

Σαν Ήλιος, σαν Αρχάγγελος
Λάμπει το πρόσωπό του.

Το τραγούδι είχε δημιουργηθή. Είχε βλαστήσει σαν κρίνος μέσα από την καρδιά του λαού. Η παρέα το έψαλλε ολόκληρον τώρα:

Ο Βασιληάς μας έρχεται
Καβάλλα στ' άλογό του.
Σαν Ήλιος, σαν Αρχάγγελος
Λάμπει το πρόσωπό του.

Εις την πόρταν του καφενείου εμαζεύθη κόσμος. Οι διαβάται εστέκοντο και παρακολουθούσαν την σκηνήν, χειροκροτούντες ή κρατούντες το ακομπανιαμέντον με το «Έρχεται». Μερικοί μαθηταί, επιστρέφοντες από το σχολείον, προσέδωσαν τον ζωηρότερον τόνον εις την συγκέντρωσιν. Και όταν οι μικροί αυτοί απεμακρύνθησαν, από το βάθος του δρόμου αντήχησε το τραγούδι ψαλλόμενον από πέντε δροσεράς φωνάς. Από της στιγμής εκείνης παρεδίδετο εις την κυκλοφορίαν, ήτο δημοτικόν. Έκτοτε το ήκουσα τρεις φορές, εις τρία διάφορα σημεία της πόλεως.

Τα παραπάνω θυμίζουν τον τρόπο συλλογικής δημιουργίας ενός δημοτικού τραγουδιού (Λιάβας, 2009: 19-22), κάτι που άλλωστε και ο Δάφνης επισημαίνει με τη δική του πένα.

³⁰ Ανώνυμος, «Τα Κάλανδα», *Αθήναι*, 5 Δεκεμβρίου 1920.

³¹ Στέφανος Δάφνης, «Το τραγούδι», *Αθήναι*, 19 Νοεμβρίου 1920.

³² Εδώ πρέπει να σημειωθεί πως το ούζο είναι άλλος ένας συμβολισμός, συνδεδεμένος από τα πρώτα χρόνια του Εθνικού Διχασμού με τον Κωνσταντίνο.

Επιβεβαιώνεται επίσης η υπερφυσική («θεόπεμπτη») διάσταση της χαρισματικής ηγεσίας μέσα από το αυτοσχέδιο δίστιχο: «σαν Ήλιος, σαν Αρχάγγελος / λάμπει το πρόσωπό του». Η στιχουργική αναφορά «καβάλα στ' άλογό του» αποδεικνύει τη χαρισματική προέλευση που έλκει ο ίδιος από τον βασιλικό θεσμό και την ιδιότητα που του προσέδιδε ως φυσικού πολεμικού αρχηγού· άλλωστε, τον ακολουθούσε και η φήμη του από τις νίκες του στους Βαλκανικούς Πολέμους (πρβλ. Μαυρογορδάτος, 2002).

Τα τραγούδια, όμως, καταγράφουν και χροιά «εκδικητική» απέναντι στους Βενιζελικούς και ιδίως στον φυσικό αρχηγό τους, τον Ελευθέριο Βενιζέλο. Η αντιβενιζελική παράταξη υπερβαίνει το απλό αίσθημα της νίκης και επιδιώκει την «κάθαρση» απέναντι στο προηγούμενο καθεστώς:³³

Ο Βασιλιάς μας έρχεται
με το σπαθί στο χέρι.
Φέρνει μπαρούτι και φωτιά
Να κάψει το Λευτέρη!

Το μοτίβο της προσθήκης στίχων που έμμεσα υποκινούν σε βία – όπως το 1916 στον θούριο «Αητός» («Ο Βασιλιάς μας πάλι / θα ζώσει το σπαθί / θα σφάξει Αγγλογάλλους / και Βενιζελικούς μαζί»)³⁴ – αποτελεί την «πολεμική κραυγή» της αντιβενιζελικής ή φιλοβασιλικής παράταξης, όπως σημειώνουν οι Χατζηπανταζής και Μαράκα (1977: 428). Αυτή η περίπτωση απόπειρας άσκησης έμμεσης βίας, μέσα από τη δημιουργία, την εκφορά και, συνακόλουθα, την ακουστική έκθεση των αντιπάλων στους στίχους αυτούς, θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο περισσότερο εξειδικευμένης προσέγγισης μέσα από την Κοινωνική Ψυχολογία.³⁵

Η «εμφύλια» σύγκρουση – Συλλογικές «παραταξιακές» ταυτότητες στην τραγουδιστική επιτέλεση

Η πολιτική σύγκρουση δεν περιορίζεται στον στίχο και τη δημιουργική έμπνευση, αλλά λαμβάνει αρκετές φορές και τη μορφή μιας παραταξιακής τραγουδιστικής επιτελεστικής διαμάχης σε δημόσιους χώρους διασκέδασης. Στις κοινές παρέες, η διαφωνία αφορά το ποιος θούριος (του Βενιζέλου ή του Κωνσταντίνου) θα τραγουδηθεί ή θα ακουστεί – έστω πρώτος από τους δύο, αν όχι κατ' αποκλειστικότητα – καταλήγοντας άλλες φορές σε ανοιχτή σύγκρουση και άλλες σε συμφωνία να μην παιχτεί κανένας εκ των δύο. Σύμφωνα με τον τύπο, εφεξής, υπό την αντιβενιζελική ηγεσία στο τιμόνι της χώρας, δεν (θα) υπήρχαν *απαγορευμένα* τραγούδια, ούτε απαγορευμένη έκφραση με ποινή δίωξης για «δυσμένεια», όπως γινόταν επί βενιζελικής «τυραννίας». Από τον άτυπο αυτόν ανταγωνισμό δεν λείπουν, φυσικά, και άλλα τραγούδια, τα οποία εμμέσως ή με ειρωνικό τρόπο αναφέρονται στους δύο χαρισματικούς ηγέτες του Εθνικού Διχασμού, τον Βενιζέλο και τον Κωνσταντίνο, και που τελικά αποτελούν και αυτά *casus belli*:³⁶

Η σκηνή εις μίαν Αθηναϊκήν ταβέρναν όπου διασκεδάζουν μερικοί «ελαιάται» – ως τους απεκάλουν ειρωνικώς οι μέχρι της χθες σαρκασταί παντός όστις δεν είχε την ιδικήν των Ελληνοσωτήριον γνώμην. Εισέρχεται γνωστός Βενιζελικός. Οι νικηταί τον προσκαλούν να τον κεράσουν. Ο ηττημένος δέχεται, πίνει το θαυμάσιον κοκκινέλι, έρχεται εις το γλέντι και θέλει να τραγουδήση το Καλομοίρειον θούριον.

³³ Ο Μαυρογορδάτος (2015: 134) αναφέρεται στον προεκλογικό λόγο του Γούναρη της 12ης Οκτωβρίου 1920, σύμφωνα με τον οποίο δεν θα ακούσε «η κατεδάφισις της τυραννίας» (του Βενιζέλου), αλλά θα ακολουθούσε «η απολύμανσις της χώρας από της πανώλους της [...]» σε μία νίκη των Αντιβενιζελικών.

³⁴ Τετράστιχο που ακούστηκε στο πλαίσιο των Νοεμβριανών του 1916 από τους «Επιστράτους» εναντίον των Γάλλων και των Βενιζελικών (Κοτζιάς, 1974: 83).

³⁵ Πρβλ. το άρθρο των Anderson, Carnagey και Eubanks (2003).

³⁶ Ανώνυμος, «Πώς διασκεδάζουν», *Αθήναι*, 22 Νοεμβρίου 1920.

– Να το πης, λέγουν οι άλλοι, αλλά θα πούμε και εμείς του «Αητού το Γυιο» ύστερα.
Ο Βενιζελικός κατσουφιάζει.

– Αν το πήτε, θα φύγω, δηλώνει πεισμώνως.
Κατόπιν τούτου, συμβιβάζονται τα πράγματα ως εξής: να μη τραγουδηθούν ούτε τα δύο θούρια, ούτε κανένα άλλο σχετικόν άσμα.

– Ωχ αδελφέ, γιατί να χαλάσουμε τα κέφια μας. Τραγούδησε κανένα άλλο.
Ο Βενιζελικός αρχίζει τον «Γερο-Δήμον».³⁷

Εγέρασα μωρέ παιδιά,
Σαράντα χρόνια κλέφ[τ]ης...

Η παρέα τον διακόπτει, ως παραβάτην της συμφωνίας. Το τραγούδι ήτο κλέφτικον.
Άρα Βενιζελικόν. Και η διασκέδασις εξηκολούθησεν.

Ακόμα ένα περιστατικό άξιο λόγου αφορά την εορτή του Βενιζέλου στις 15 Δεκεμβρίου 1920,³⁸ παρά την ηχηρή απουσία του ιδίου, ήδη από τις 4 Νοεμβρίου, στο εξωτερικό. Στην προκειμένη περίπτωση, στη Λέσχη Φιλελευθέρων – ιδιωτικό χώρο – συγκεντρώθηκε πλήθος κόσμου κάτω από το κτήριο και αποδοκίμασε τα μέλη της, επειδή «ηκούσθη παιζόμενον εις την Λέσχην και εκεί που πλησίον “Ο Γυιος του Ψηλορείτη” και φωναί “Ζήτω ο Βενιζέλος” εκ της Λέσχης». Οι συγκεντρωμένοι δεν έμειναν μόνο στην αποδοκιμασία, αλλά ανταπέδωσαν μουσικά την «πρόκληση», αποδεικνύοντας πως το άκουσμα του βενιζελικού ύμνου ήταν πιθανότατα η αφορμή:

Ο διερχόμενος κόσμος τότε καλέσας μίαν ρομβίαν έψαλε τη συνοδεία αυτής του «Αητού το Γυιο» φωνάζων «ζήτω ο Βασιλεύς»!

Η πραγματική αιτία που ενοχλήθηκαν και αντέδρασαν με δημόσιο τρόπο οι Αντιβενιζελικοί ήταν διπλή: τόσο η Λέσχη, που αποτελούσε «κυψέλη» και χώρο συγκέντρωσης των Βενιζελικών, όσο και ιδίως το γεγονός ότι το περιστατικό συνέβη την ημέρα της ονομαστικής εορτής του «προαιώνιου εχθρού» και ηγέτη της αντίπαλης παράταξης Ελευθερίου Βενιζέλου και, προφανώς, θέλησαν να μειώσουν τη σημασία της. Αυτή η ανταγωνιστική στάση από τους νικητές των εκλογών του 1920 εξηγείται πιθανότερα μάλλον βάσει της χαρισματικής ηγεσίας, στην περίπτωση μιας σύγκρουσης μεταξύ *χαρισματικών* ανταγωνιστικών *κινημάτων* εξουσίας. Ο Μαυρογορδάτος επιμένει πως, σε αυτό το πλαίσιο, «μόνο μία πλευρά μπορεί να έχει δίκιο σε μία τέτοια σύγκρουση», καθώς η άλλη «είναι αναγκαστικά ένοχη ενός *κρίματος* που απαιτεί εξιλέωση» (2015: 164). Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο ίδιος, «χάρισμα και παραταξιακή συνείδηση λειτουργούν συνήθως ομόρροπα», γεγονός που αντικατοπτρίζεται στον «εντελώς ιδιαίτερο φανατισμό που προκαλεί σε οπαδούς και αντιπάλους» ο χαρισματικός ηγέτης, οδηγώντας σε οξεία παραταξιακά φαινόμενα και συγκρούσεις (Μαυρογορδάτος, 1977: 170).

Γ. Συμπεράσματα

Με τη διαρκή επιφύλαξη της λόγιας ματιάς αλλά και της πολιτικής τοποθέτησης της εφημερίδας *Αθήναι* – και ιδιαίτερα του χρονογράφου Στέφανου Δάφνη – είναι αναμφισβήτητο πως ο Εθνικός Διχασμός, κορυφούμενος το 1920, απετέλεσε μία ανοιχτή και δημόσια σύγκρουση, η οποία οπωσδήποτε ερμηνεύεται και κατανοείται ευκολότερα μέσα από μια *εθνογραφική ανάλυση* της μουσικής (εν προκειμένω, αναπαράσταση του μουσικού *παρελθόντος*), όπως προτείνει ο O’Connell (2010: 3-6· πρβλ. Attali, 1985: 18-20). Τη θεώρηση αυτή συμπληρώνει καίρια η Belkind (2021: 12), επισημαίνοντας πως η μουσική, λόγω της αφηγηματικής και επιτελεστικής της διάστασης

³⁷ Ο *Γέρο-Δήμος* («Εγέρασα μωρέ παιδιά») είναι ποίημα του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη που μελοποιήθηκε το 1858 από τον Παύλο Καρρέρ για τις ανάγκες της όπεράς του *Μάρκος Μπότσαρης*.

³⁸ Ανώνυμος, «Επί τη εορτή του κ. Βενιζέλου / Αι χθεσιναί σκηναί / Αστυνομική επέμβασις», *Αθήναι*, 16 Δεκεμβρίου 1920.

και στο πλαίσιο μελέτης μιας *σύγκρουσης*, είναι «ένας ιδιαίτερα πλούσιος χώρος για την παρακολούθηση των συνιστωσών πτυχών του πολιτισμού και της πολιτικής».

Ο στίχος και το τραγούδι ανακαλούν τα κείμενα εκείνα των κοινωνικών και πολιτικών επιστημόνων, που ασχολούνται με το δίπολο της λαϊκής (ή δημοφιλούς) μουσικής και της πολιτικής καθώς και τις σχέσεις που προκύπτουν μεταξύ τους (Frith, 1987· Adorno, 1990· Wicke, 1992· Rolston, 2001· Street, 2003· Street, 2007· Street, Hague & Savigny, 2008· Street, 2012· Garratt, 2019). Ο Street, υποστηρίζοντας την εγγενή δύναμη της γνώσης που μεταδίδεται μέσω της μουσικής ακρόασης, σημειώνει ότι «η μουσική δεν παρέχει απλώς ένα όχημα πολιτικής έκφρασης· είναι αυτή η έκφραση» (2012: 1· η έμφαση ανήκει στο πρωτότυπο). Στην εθνομουσικολογική γραμματεία μπορούμε να αναζητήσουμε τις χρήσεις της μουσικής, τους ελέγχους που της ασκούνται και τις διαλεκτικές επεξεργασίες της (Randall, 2005: 1), αλλά και να αναγνωρίσουμε την εγγενή της δύναμη, μαζί με τον *ήχο*, να επηρεάζει το συναίσθημα και τη μνήμη μέσα από την κοινή συνισταμένη που εντοπίζεται στο *νόημά* της (Nooshin, 2008: 15).

Η παρούσα περιπτωσιολογική μελέτη, παρ' όλα αυτά, αφορά μία έρευνα στο μουσικό *παρελθόν*, και μάλιστα μέσα σε ένα «ταραγμένο» ιστορικό χρονικό διάστημα (Rice, 2017). Οι McCollum και Hebert επισημαίνουν πως, αν και δεν μπορεί κανείς να ελπίζει ότι θα κατανοήσει πλήρως τη σημασία των εθνογραφικών δεδομένων ή την πειστικότητα των σύγχρονων θεωριών, εντούτοις μια αυστηρή εθνομουσικολογική ιστοριογραφία συνίσταται στην σφαιρική επίγνωση του παρελθόντος (2014: 27) και την ενδελεχή ανάλυση των στρωμάτων της ιστορικής κατανόησης, αφού λάβουμε υπόψη τις πολλαπλές φωνές ερμηνείας (2014: 99), για τις οποίες κάνει λόγο ο Bohlman (2008: 249), αποκαλώντας τις «εθνομουσικολογικά παρελθόντα». Προκειμένου να είναι θεωρητικά έγκυρη, αυτή η ιστοριογράφηση πρέπει να προσφέρει κάποια ουσιαστική εξήγηση, ενώ η ανάλυση πρέπει επίσης να στηρίζεται επαρκώς σε προσεκτική επιχειρηματολογία και αποδεικτικά θεμέλια (McCollum & Hebert, 2014: 99). Τα οφέλη για την κατανόηση του πολιτισμικού παρελθόντος μέσα από την εθνομουσικολογική μελέτη, σε σχέση με πλήθος ερευνητικών θεμάτων, είναι πολλαπλά (2014: 361).

Εν προκειμένω, το ερευνητικό θέμα προήλθε από την πολιτική ιστορία: τον Εθνικό Διχασμό και το υπόδειγμα ερμηνείας του από τον καθηγητή Γιώργο Θ. Μαυρογορδάτο (2015), το οποίο επιχειρήθηκε να αξιοποιηθεί ερμηνευτικά και αναλυτικά ως προς τα ευρήματα του πραγματολογικού υλικού του τύπου και συγκεκριμένα της εφημερίδας *Αθήναι*. Μέσα από την αξιοποίηση του υποδείγματος σε δύο από τα τέσσερα πρίσματα ερμηνείας του, διαπιστώθηκε εν γένει μια ευρύτερη σύνδεση μεταξύ μουσικής και πολιτικής. Αυτή εξειδικεύτηκε μέσα από μια ελάχιστη ανάδειξη της λαϊκής τραγουδιστικής, φωνητικής και συνθηματικής έκφρασης, την αυτοσχέδια στιχουργική και μουσική δημιουργία με πολιτικό περιεχόμενο και, τέλος, το συναφές μουσικό, θορυβώδες και συνολικότερο αστικό *ηχοτοπίο* των Αθηνών γύρω και ύστερα από τις εκλογές του Νοεμβρίου του 1920 – μια ερευνητική επικέντρωση η οποία εντάσσεται στην πρόσφατη τάση της εθνομουσικολογικής γραμματείας περί μιας ευρύτερης ανάγνωσης της μουσικής ως ηχητικής και ακουστικής ολότητας (Feld, 2017· πρβλ. Wong, 2017· Meizel & Daughtry, 2019: 176).

Η διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ μουσικής και πολιτικής σε περιόδους ταραγμένων χρόνων του παρελθόντος σηματοδοτεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πρόκληση για τον σημερινό ερευνητή· μια πρόκληση η οποία διευκολύνεται από το μεθοδολογικό και θεωρητικό πλαίσιο της ιστορικής εθνομουσικολογίας, ενός πεδίου που αποκτά ολοένα και αυξανόμενη προσοχή στην τρέχουσα εθνομουσικολογική γραμματεία και στο οποίο η παρούσα ανακοίνωση φιλοδοξεί να έχει αποτελέσει μια ελάχιστη συμβολή.

Βιβλιογραφία

- Adorno, Theodor W. (1990): "On popular music", στο: Simon Frith & Andrew Goodwin (επιμ.), *On Record: rock, pop and the written word*, Routledge, London, σ. 301-314.
- Anderson, Craig A., Nicholas L. Carnagey & Janie Eubanks (2003): "Exposure to Violent Media: The Effects of Songs with Violent Lyrics on Aggressive Thoughts and Feelings", *Journal of Personality and Social Psychology* 84/5, σ. 960-971.
- Attali, Jacques (1985): *Noise: the political economy of music*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Belkind, Nili (2021): *Music in conflict: Palestine, Israel and the politics of aesthetic production*, Routledge, London & New York.
- Berger, Harris M. (2008): "Phenomenology and the Ethnography of Popular Music: Ethnomusicology at the Juncture of Cultural Studies and Folklore", στο: Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley (επιμ.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2η έκδοση [1η έκδοση: 1997], Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 62-75.
- Bohlman, Philip V. (2008): "Returning to the Ethnomusicological Past", στο: Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley (επιμ.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2η έκδοση [1η έκδοση: 1997], Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 246-270.
- Feld, Steven (2017): "On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology", στο: Francesco Giannattasio & Giovanni Giuriati (επιμ.), *Perspectives on a 21st-Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, Nota, Udine, σ. 82-98.
- Frith, Simon (1987): "Towards an Aesthetic of Popular Music", στο: Richard Leppert & Susan McClary (επιμ.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge, σ. 133-150.
- Garratt, James (2019): *Music and Politics: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mavrogordatos, George Th. (1983): *Stillborn Republic: Social Coalitions and Party Strategies in Greece, 1922-1936*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.
- Mavrogordatos, George Th. (2010): "Limitations of Charismatic Leadership", στο: *Eleftherios Venizelos: Unknown Aspects of the Man, Conference Proceedings*, American College of Greece, Athens, σ. 1-5.
- McCullum, Jonathan & David G. Hebert [επιμ.] (2014): *Theory and method in historical ethnomusicology*, Lexington Books, Lanham (Maryland).
- Meizel, Katherine & J. Martin Daughtry (2019): "Decentering Music: Sound Studies and Voice Studies in Ethnomusicology", στο: Harris M. Berger & Ruth M. Stone (επιμ.), *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*, 2η έκδοση, Routledge, New York & London, σ. 176-203.
- Nooshin, Laudan (2008): "Prelude: Power and the Play of Music", στο: Laudan Nooshin (επιμ.), *Sounds of power: Music politics and ideology in the Middle East North Africa and Central Asia*, Ashgate, Aldershot, σ. 1-31.
- O'Connell, John Morgan (2010): "Introduction: An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict", στο: John Morgan O'Connell & Salwa El-Shawan Castelo-Branco (επιμ.), *Music and Conflict*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago, σ. 3-14.
- Randall, Annie J. [επιμ.] (2005): *Music, Power, and Politics*, Routledge, New York & London.

- Rice, Timothy (2017): "Ethnomusicology in Times of Trouble", *Modeling Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford, σ. 233-254.
- Rolston, Bill (2001): "'This is not a rebel song': The Irish conflict and popular music", *Race Class* 42/3, σ. 49-67.
- Sterne, Jonathan (2012): "Sonic Imaginations", στο: Jonathan Sterne (επιμ.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, New York & London, σ. 1-12.
- Street, John (2003): "'Fight the power': The politics of music and the music of politics", *Government and Opposition* 38/1, σ. 113-130.
- Street, John (2007): "Breaking the Silence: Music's Role in Political Thought and Action", *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 10/3, σ. 321-337.
- Street, John (2012): *Music and politics*, Polity Press, Cambridge.
- Street, John, Seth Hague & Heather Savigny (2008): "Playing to the crowd: The role of music and musicians in political participation", *British Journal of Politics and International Relations* 10/2, σ. 269-285.
- Sweers, Britta (2005): "The Power to Influence Minds: German Folk Music during the Nazi Era and After", στο: Annie J. Randall (επιμ.), *Music, Power, and Politics*, Routledge, New York & London, σ. 65-86.
- Wicke, Peter (1992): "'The times they are a-changin': rock music and political change in East Germany", στο: Reebee Garofalo (επιμ.), *Rockin' the boat: mass music and mass movements*, South End Press, Boston, σ. 81-93.
- Wong, Deborah (2014): "Sound, silence, music: Power", *Ethnomusicology* 58/2, σ. 347-353.
- Wong, Deborah (2017): "Deadly Soundscapes: Scripts of Lethal Force and Lo-Fi Death", στο: Deborah Kapchan (επιμ.), *Theorizing Sound Writing*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut), σ. 253-276.
- Ziegler, Susanne, Ingrid Åkesson, Gerda Lechleitner & Susana Sardo [επιμ.] (2017): *Historical sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Ηλίας (1997): *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, επιμ. Τασούλα Μανταίου, Νέα Σύνορα / Α. Α. Λιβάνης (Η τριλογία της μουσικής, αρ. 1), Αθήνα.
- Δέλτα, Πηνελόπη Σ. (1978): *Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος: ημερολόγιο, αναμνήσεις, μαρτυρίες, αλληλογραφία*, επιμ. Παύλος Α. Ζάννας, Ερμής (Αρχείο της Π. Σ. Δέλτα, αρ. 1), Αθήνα.
- Διαμαντούρος, Νικηφόρος (2000): *Πολιτισμικός δυϊσμός και πολιτική αλλαγή στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα [πρώτη έκδοση: 1994].
- Διονυσόπουλος, Νίκος [επιμ.] (2009): *Η Σάμος στις 78 στροφές: ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο - Αθήνα.
- Δρούλια, Λουκία & Γιούλα Κουτσοπανάγου [επιμ.] (2008): *Εγκυκλοπαίδια του ελληνικού τύπου, 1784-1974: εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα.
- Κίτσιος, Γιώργος (2018): «*Το ους ημών το ξεκουρδισμένο...*»: *Αστική πολιτισμική συγκρότηση και ψυχαγωγία μέσα από την έντυπη σάτιρα (Ιωάννινα, αρχές δεκαετίας 1870)*, Νήσος (Εθνομουσικολογικά - Ανθρωπολογικά, αρ. 6), Αθήνα.
- Κοτζιάς, Αλέξανδρος (1974): *Ο Εθνικός Διχασμός: Βενιζέλος και Κωνσταντίνος*, Φυτράκης (Φοβερά Ντοκουμέντα), Αθήνα.
- Λιάβας, Λάμπρος (2009): *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως το 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδας, Αθήνα.

- Μαυρογορδάτος, Γιώργος Θ. (1977): “Οι διαστάσεις του «κομματικού» φαινομένου στην Ελλάδα: παραδείγματα από το Μεσοπόλεμο”, στο: Γεώργιος Κοντογιώργης (επιμ.), *Κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, Εξάντας (Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης), Αθήνα, σ. 153-173.
- Μαυρογορδάτος, Γιώργος Θ. (1996): *Εθνικός Διχασμός και μαζική οργάνωση: 1. Οι Επίστρατοι του 1916*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Μαυρογορδάτος, Γιώργος Θ. (2002): “Κωνσταντίνος Α΄, ο «Δωδέκατος»”, *Ιστορικά Ε΄/151* («Η δυναστεία των Γλίξμπουργκ»), Αθήνα, σ. 16-21.
- Μαυρογορδάτος, Γιώργος Θ. (2015): *1915: Ο Εθνικός Διχασμός*, Πατάκης, Αθήνα.
- Παπαδημητρίου, Δέσποινα (2014): “Οι επίστρατοι στα χρόνια του πρώτου πολέμου: πολιτική βία και «ακροδεξιές» συμπεριφορές”, *Αρχειοτάξιο. Περιοδική έκδοση των Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας* 16, σ. 13-22.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος & Λίλα Μαράκα [επιμ.] (1977): *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα.

Το Πανηγύρι (1909) για ορχήστρα του Μάριου Βάρβογλη, ως σημασιολογικό σημαίνον μίας συνθετικής ταυτότητας εν εξελίξει

Γιώργος Σακαλλιέρος

Η πορεία από το ατομικό προς το συλλογικό, η εξιστόρηση μιας εποχής, η πολιτισμική της πλαισίωση και τα φορτία της διατυπώνονται στις μέρες μας υπό όρους πολυπρισματικών ιστοριογραφικών προσεγγίσεων, με διεπιστημονική και κριτική αντίληψη. Οντολογικές συνιστώσες του νεοελληνικού μουσικού πολιτισμού συναρτώνται με αναφορές στη δημοτική και την αστική-λαϊκή παράδοση, σε ηθικοθρησκευτικά και μυθολογικά σύμβολα της λαογραφίας, σε εθνοϊδεολογήματα, καθώς και σε πνευματικά αιτήματα και ζητήματα πολιτισμικής συγκρότησης της νεοελληνικής αστικής κοινωνίας. Επιπλέον, ο λόγος, ποιητικός ή πεζογραφικός, καθώς και η ιδεολογική-πολιτική του διάσταση συνιστούν, από κοινού με τον μουσικό λόγο, ένα σημασιολογικό πλαίσιο διακειμενικότητας, οδηγώντας σε αναθεωρημένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Με αφορμή το συμφωνικό σκίτσο *Το Πανηγύρι* (1909) του Μάριου Βάρβογλη, θα επιχειρήσω να εφαρμόσω μια τέτοιου τύπου διακειμενική προσέγγιση μουσικού και γραπτού λόγου, τόσο από πλευράς αναφορών προς το εθνοσχολικό μουσικό συγκείμενο, όσο και διαμόρφωσης της ταυτότητας και ιδεολογίας του συνθέτη σε έναν τόπο όπου Δύση και Ανατολή συναντώνται υπό όρους κοσμοπολίτικου εξωτισμού αλλά και πειραματικότητας.

Ο Μάριος Βάρβογλης γεννήθηκε στις Βρυξέλλες το 1885 και μεγάλωσε στην Αθήνα μέσα σε καλές οικονομικές συνθήκες, με ευρεία εγκύκλια μόρφωση, μουσικές αλλά και εικαστικές σπουδές, καθώς γράφτηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών το 1900 μαθητεύοντας στους Νικηφόρο Λύτρα και Γεώργιο Ροϊλό.¹ Οι φιλοδοξίες διαίωνισης της οικογενειακής παράδοσης τον έστειλαν στο Παρίσι για σπουδές πολιτικών επιστημών, αν και ο ίδιος δήλωνε ότι έκτοτε «όλοι οι πολιτικοί [τ]ου λόγου εγράφησαν επί του πενταγράμμου».² Το ότι πέτυχε στις εξετάσεις του Conservatoire το 1902 και, εν συνεχεία, σπούδασε θεωρητικά της μουσικής με τους Xavier Leroux και Georges Caussade οπωσδήποτε συνδηλώνει ένα πρότερο υπόβαθρο μουσικών γνώσεων στην Αθήνα. Μετά τη σύντομη μετάβασή του σε Βιέννη και Ντύσσελντορφ μεταξύ 1910-1912, φαίνεται να ήρθε σε επαφή και με τον Vincent d'Indy στη Schola Cantorum,³ την ίδια ακριβώς περίοδο που ο τελευταίος γινόταν γνωστός στο Ωδείο Αθηνών μέσω του διδακτικού εγχειριδίου του, *Cours de composition musicale*, το οποίο εισήγαγε ο μαθητής του και καθηγητής, πλέον, στο αθηναϊκό ίδρυμα, Armand Marsick.⁴ Πιο σημαντική, ωστόσο, για τη διαμόρφωση

¹ Yannis Belonis, "Varvoglēs [Varvoglis], Marios", στο: *Grove Music Online*, 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29063> (πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

² Από βιογραφικό σημείωμα που συνέταξε ο ίδιος ο συνθέτης προς το τέλος της ζωής του, το 1965, και παρατίθεται ολόκληρο, στο: Έφη Βοραζάκη-Αρζιμάνογλου, «Μάριος Βάρβογλης», *Επετηρίς Ιδρύματος Νεοελληνικών Σπουδών*, Τόμος Δεύτερος: 1981-1982, [χ.ε.], Αθήνα 1982, σ. 209-211. Το δακτυλογραφημένο υπόμνημα είχε υποβληθεί από τον συνθέτη, μαζί με επισυναπτόμενο κατάλογο έργων του, προς την Ακαδημία Αθηνών, στο πλαίσιο της (ανεπιτυχούς) υποψηφιότητάς του για την έδρα μουσικής.

³ Πιθανόν το 1913. Βλ. σχετικά: Καίτη Ρωμανού, «Μάριος Βάρβογλης», *Μουσικολογία* 2, 1985, σ. 9-47: 15.

⁴ Γιώργος Σακαλλιέρος, «Η μιμητική αντίστιξη στο έργο του Δημήτρη Μητρόπουλου: ζητήματα υφής, επιδράσεων, αισθητικής και μουσικής γλώσσας», στο: Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής

της προσωπικότητας του Βάρβογλη ήταν η επαφή του με επιδραστικές μουσικές – και όχι μόνο – μορφές της παρισινής καλλιτεχνικής ζωής, όπως οι Casella, Ravel και ο, σχεδόν συνομήλικός του, Varèse, καθώς και οι ποιητές Jean Moréas (ή αλλιώς Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος, εισηγητής του μανιφέστου του Συμβολισμού)⁵ και Σωτήρης Σκίπης· ο τελευταίος τον εισήγαγε στους δημοτικιστές και τον πρωτοπαρουσίασε στο προοδευτικό λογοτεχνικό περιοδικό *Ο Νουμάς*. Ο Βάρβογλης στο Παρίσι είχε στενή σχέση και με μέλη του κύκλου των ζωγράφων, όπως τους Σπύρο Ξένο, Περικλή Βυζάντιο, Achille Ouné και, κυρίως, τον Amedeo Modigliani, ο οποίος τον ζωγράφισε αρκετές φορές (Εικόνα 1).⁶ Ο ίδιος ο Βάρβογλης δεν σταμάτησε ποτέ να ζωγραφίζει, ακόμη και μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα το 1920, συνδυάζοντας τα εικαστικά του ενδιαφέροντα με τη συνθετική δημιουργία, την πολυετή παιδαγωγική δραστηριότητα, την αρθρογραφία και τη διοικητική του δράση στο πλαίσιο της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, της οποίας υπήρξε ιδρυτικό μέλος.



Εικόνα 1: *Le beau Marius*, το διεθνώς γνωστό πορτρέτο του Μάριου Βάρβογλη από τον Amedeo Modigliani. Ολοκληρώθηκε το 1919 στο Παρίσι, έναν χρόνο πριν τον θάνατο του διάσημου ζωγράφου, και αποτελεί ένα από τα τελευταία έργα του (λάδι σε μουσαμά, 73 x 116, Συλλογή Franz Meyer, Βασιλεία)⁷

Μουσικολογικής Εταιρείας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 233-256: 244-245.

⁵ Η Σπανούδη αναφέρει πως η συναναστροφή του Βάρβογλη με τον Moréas και τον κύκλο του τον προστάτησε από τη «νοσηρότητα» του μοντερνισμού που επικρατούσε στο Παρίσι εκείνη την περίοδο και του δίδαξε τη «σοφή απλότητα» (Σοφία Σπανούδη, «Η σύγχρονη ελληνική μουσική. Ο Βάρβογλης», εφ. *Πρωία*, Αθήνα, 19 Ιουνίου 1931· αναφέρεται στο: Γιάννης Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου στην Ελλάδα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Η περίπτωση του Μάριου Βάρβογλη (1885-1967)*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, σ. 170). Στη συνέχεια του κειμένου, ο αναγνώστης θα διαπιστώσει πόσο θεαματικά διαψεύδονται τέτοιες ρηχές και επιφανειακές απόψεις, τόσο λόγω ημιμάθειας όσο και ιδεοληψίας (η Σπανούδη υπήρξε μία από τις κυριότερες αρνήτριες του μουσικού μοντερνισμού στο αθηναϊκό μουσικό περιβάλλον κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30, ειδικά όσον αφορά στις πρώτες προσπάθειες των Μητρόπουλου και Σκαλκώτα· βλ. σχετικά: Γιώργος Σακαλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί, Κάλλιπος / Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις*, Αθήνα 2023, <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>, σ. 48 και 139).

⁶ Ρωμανού, ό.π., σ. 18-19.

⁷ Πηγή: <https://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani/portrait-of-mario-varvogli> (πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

Εν έτει 1909, ο Βάρβογλης συνθέτει το πρώτο του συμφωνικό έργο, *Το Πανηγύρι* για ορχήστρα,⁸ την ίδια περίοδο που ο Καλομοίρης ολοκληρώνει στο Χάρκοβο την ορχηστρική εκδοχή της *Ρωμέικης Σουίτας* του, που είχε ήδη παρουσιάσει στην Αθήνα, στην αναγωγική εκδοχή για δύο πιάνο, στις 11 Ιουνίου 1908. Σε προηγούμενο μου άρθρο, έχω ήδη υποστηρίξει ότι η συνεξέταση γραπτών τεκμηρίων του Καλομοίρη από εκείνη την περίοδο (το πρόγραμμα-μανιφέστο του 1908, μαρτυρίες στα απομνημονεύματα, αρθρογραφία) και της παρτιτούρας της *Ρωμέικης Σουίτας* αναδεικνύει σημασιολογικά συμφραζόμενα της καλομοιρικής ιδεολογίας που λειτουργούν αλληλοσυμπληρωματικά.⁹ Η ανάδυση ανάλογων διακειμενικών προσεγγίσεων ως σημασιολογικών συμφραζομένων μουσικής και λόγου στη δημιουργική παραγωγή του Βάρβογλη ακριβώς κατά την ίδια περίοδο (δηλαδή το 1909) ενδεχομένως να αναδείξει παρόμοια συμπεράσματα αλλά και διαφορές σε σχέση με το καλομοιρικό παράδειγμα.

Μέσω του Σωτήρη Σκίπη, ο Βάρβογλης συστήνεται ως Έλληνα μουσικός της διασποράς στον κύκλο του *Νουμά* τον Ιούλιο του 1909 και τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους καταθέτει το πρώτο άρθρο του για την ελληνική μουσική ζωή στο προοδευτικό έντυπο των δημοτικιστών. Ο τρόπος με τον οποίον ο Σκίπης συστήνει τον Βάρβογλη στους αναγνώστες του *Νουμά* και το αθηναϊκό μουσικό κοινό εμπεριέχει εν σπέρματι την υπαγωγή του στους κώδικες των δημοτικιστών, τον ιδεολογικό του εγκιβωτισμό στην παράλληλη θεώρηση γλώσσας και μουσικής μέσα στο εθνοσχολικό συγκείμενο, όπως και τον αναπόφευκτο παραλληλισμό του νέου συνθέτη με τον ήδη γνωστό Καλομοίρη. Αναφέρει ο Σκίπης:

[...] σύγχρονα σχεδόν με τον Καλομοίρη, [ο Βάρβογλης] είναι ο πρώτος που αισθάνθηκε πως μέσα στο θησαυρό των δημοτικών και λαϊκών τραγουδιών μας [...] σπαρταρούν ασυνείδητα τα λειτμοτίβια [...]. Και προπάντων που κατάλαβε [...] πως το δημοτικό μοτίβο δεν πρέπει να το μεταχειριστή κανείς αφίνοντάς το στην ίδια του μορφή [...], αλλά πως πρέπει να το πλατύνει, να το ξετυλίξει όσο το δυνατό περισσότερο ως εκεί που η σκοταδερή παράδοση λαμπίζεται από την αχτίδα της Ιδέας (Σολωμός, Παλαμάς κ.τ.λ.).¹⁰

Και εδώ έρχεται η σημαντική πληροφορία για τη σύνθεση του έργου *Το Πανηγύρι*, ως ακόμη εν εξελίξει:

Τέτια θέμελα προσπαθεί να βάλει στο έργο του ο Βάρβογλης, όμως ακόμα δεν τα έβαλε πραγματικά παρά μόνο στο ατελείωτο έργο του «Το Πανηγύρι» γραμμένο για ορχήστρα. Δεν αρκεί τάχα για σήμερα η πρόθεσή του και τ' όνειρό του;¹¹

Κατά τα λοιπά, ο Σκίπης προβαίνει και σε έναν σχολιασμό των πρώτων έργων του Βάρβογλη στο Παρίσι, ομολογουμένως με ορισμένες ασάφειες και λάθη στους τίτλους, αναγνωρίζει επιρροές του νεαρού συνθέτη από την ευρύτερη γαλλική σχολή, ενώ εξαίρει και το ρομαντικό του πνεύμα.

Όπως ο Καλομοίρης, έτσι και ο Βάρβογλης προβαίνει αρκετά γρήγορα στη σύνθεση ενός έργου για ορχήστρα, έπειτα από τη γραφή δύο σύντομων έργων για βιολί και πιάνο, και δύο τραγουδιών: του «Τραγουδιού του Αγωγιάτη» σε ποίηση Σκίπη και της

⁸ Κωνσταντίνος Κεντρωτής, *Θεματικός κατάλογος έργων Μάριου Βάρβογλη*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1998, σ. 46.

⁹ Γιώργος Σακαλλιέρος, «Η *Ρωμέικη Σουίτα* ως εναρκτήριο σημασιολογικό σημείον της καλομοιρικής ιδεολογίας και δημιουργίας. Μια μουσικοαναλυτική και διακειμενική προσέγγιση», στο: Σοφία Κοντώση και Μυρτώ Οικονομίδου (επιμ.), *Πρακτικά συμποσίου «Μανώλης Καλομοίρης: 60 χρόνια μετά»* (Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», 10-11 Φεβρουαρίου 2023), υπό έκδοση.

¹⁰ Σωτήρης Σκίπης, «Καλλιτεχνικές βίβλιες. Μάριος Βάρβογλης», *Νουμάς* 351, 5 Ιουλίου 1909, σ. 25-26 (<https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/84749/83623>; πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

¹¹ Σκίπης, ό.π., σ. 26.

«Ευρυκόμης» σε ποίηση Σολωμού.¹² Το εάν αντιλαμβάνεται τη σύνθεση συμφωνικής μουσικής ως ανάγκη συμβολής στη σύσταση ενός συμπαγούς corpus νεοελληνικής μουσικής φιλολογίας, όπως ήδη υπάρχει στη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική που γνωρίζει καλά, είναι κάτι που μπορεί να απαντηθεί μέσα από σημασιολογικούς κώδικες συγκριτικής συνεξέτασης γραπτού και μουσικού λόγου ως φορείς νοηματοδότησης της ιδεολογίας και της αισθητικής του συνθέτη.

Στη γλωσσολογία το «σημαίνον» ερμηνεύεται ως η υλική μορφή ενός σημείου (κάτι που μπορεί κάποιος να δει, να ακούσει, να αγγίξει, ακόμη και να μυρίσει ή να γευτεί), ενώ το «σημαινόμενο» ως μια κωδικοποιημένη πνευματική έννοια.¹³ το σημαίνον μπορεί να είναι μια εικόνα ή ένας ήχος (φωνηματικός, γλωσσικός, μουσικός) και το σημαινόμενο η αντίληψη, η χρήση ή η ερμηνεία αυτού.¹⁴ Σύμφωνα με θεμελιώδεις απόψεις της γλωσσολογικής σημειωτικής (όπως της γαλλικής σχολής των Saussure, Greimas και Barthes), σημαίνον και σημαινόμενο μπορούν να αποτελούν ψυχολογικούς όρους στη μελέτη των σημείων, σε συνδυασμό με την πολιτισμική εμπίωση και τα ιστορικά διακείμενα ως παράγοντες κυριολεκτικής ή μεταφορικής σημασίας.¹⁵ Έτσι, η αποκωδικοποίηση γραπτού και μουσικού λόγου μέσα από τη σημειωτική οπτική «σημαίνοντος» και «σημαινόμενου» υπέχει τη δυνατότητα γλωσσικών αλλά και μουσικοαναλυτικών ερμηνειών των εκάστοτε κυριολεκτικών και μεταφορικών ιδεολογικών σημάτων, ιδωμένων μέσα από τις πολιτικές και κοινωνικές ζυμώσεις της εποχής: τα ζητήματα σύστασης και αντίληψης του εθνικού παρελθόντος, τη Μεγάλη Ιδέα, το γλωσσικό ζήτημα, αλλά και το ιδεώδες του εξευρωπαϊσμού. Την αποκωδικοποίηση αυτή θα επιχειρήσω εδώ έχοντας ως υλικό το πρώτο άρθρο που γράφει ο Βάρβογλης στον *Νουμά* (27 Δεκεμβρίου 1909), το μουσικό περιεχόμενο αλλά και το προγραμματικό σημείωμα του έργου *Το Πανηγύρι* για ορχήστρα, της ίδιας χρονιάς.¹⁶

Το άρθρο «Μουσικές κουβέντες» του Βάρβογλη στον *Νουμά*, το 1909, απαντά μεν σε προηγούμενο άρθρο του θεατρικού συγγραφέα και κριτικού Θεόδωρου Συναδινού, αλλά εξελίσσεται σε μια ευρύτερη τοποθέτηση ζητημάτων ταυτότητας των νέων ελλήνων συνθετών, των αιτίων για τη μη σύσταση ενός συμπαγούς σώματος συμφωνικής ορχήστρας στο Ωδείο Αθηνών, ζητημάτων μουσικής ορολογίας και έλλειψης διδακτικών εγχειριδίων, καθώς και έμμεσης κριτικής προς τον Γεώργιο Νάζο ως – επίσης έμμεσα – υποστηρικτικής θέσης απέναντι στον Καλομοίρη, με αφορμή τις τότε διαμάχες για την αλλαγή θέσης διευθυντή στο αθηναϊκό ίδρυμα. Παρά τη γενικότερη αντίληψη που έχουμε για τον Βάρβογλη ως μία φιγούρα ήπιων τόνων, ο εδώ λόγος του είναι φορτισμένος, σχεδόν διαπρύσιος. Η υπαγωγή του στους κώδικες των δημοτικιστών και τη συζήτηση περί εθνικής μουσικής σχολής, που έχει ήδη ανοίξει, τον ωθεί να πάρει θέση έναντι των επτανήσιων μουσικών και των σπουδών τους στην Ιταλία, ενώ διαχωρίζει την παρουσία μεγάλων επτανήσιων ποιητών όπως ο Σολωμός από μουσικές προσωπικότητες όπως ο Μάντζαρος, διασυνδέοντας γλώσσα και μουσική, αλλά και υιοθετώντας εξαρχής τη «ρωμαίικη» ταυτότητα για τον νέο έλληνα μουσικό. Όπως

¹² Κεντρωτής, ό.π., σ. 39-45.

¹³ Meredith Davis & Jamer Hunt, *Visual Communication Design: An Introduction to Design Concepts in Everyday Experience*, Bloomsbury Publishing, London 2017, σ. 135.

¹⁴ Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, Routledge, New York 2017, σ. 18.

¹⁵ Arthur Asa Berger, "Semiotics and Society", *Society* 51/1, 2014, σ. 22-26: 25-26 (<https://doi.org/10.1007/s12115-013-9731-4>; πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

¹⁶ Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι το εκάστοτε πολιτισμικό συγκείμενο καθώς και η διαλογικότητα μεταξύ πολιτισμικών και γλωσσικών συμφοραζομένων αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες της σημασιολογικής διάστασης της διακειμενικότητας στη θεωρία της λογοτεχνίας. Βλ. σχετικά: Ξανθίππη Δημητρούλια και Γεώργιος Κεντρωτής, *Λογοτεχνική μετάφραση – Θεωρία και πράξη*, Κάλλιπος / Ανουκτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, <https://hdl.handle.net/11419/5253>, σ. 9, 14 και 25.

γνωρίζουμε, ο «Ρωμιός» μαζί με το παράγωγο της «Ρωμιοσύνης» εκφράζουν την ορθόδοξη ταυτότητα του Έλληνα μέσα στην οθωμανοκρατία, τη διασύνδεση με το Βυζάντιο και τη σχέση του ελληνικού γένους με την Ανατολή.¹⁷ Έτσι, η ταύτιση του νεαρού Βάρβογλη με το δημοτικιστικό κίνημα δίνει στην υιοθέτηση της «ρωμαίικης» ταυτότητας τον ρόλο ενός σημασιολογικού σημαινόμενου που αποκωδικοποιείται μέσα από μια πολιτισμική συνθήκη ιδεολογικής και εθνικής ενσωμάτωσης (τη γνωστή καλομοιρική «Ιδέα», που επικαλείται και ο Σκίπης).¹⁸ Αυτό καθίσταται φανερό στην επισήμανση του Βάρβογλη για τους ευρωπαίους μουσικούς (Ravel, Γκλαζουνόφ κ.ά.) που χρησιμοποίησαν ελληνικές δημοτικές μελωδίες:

[...] πήρανε ρωμαίικα μοτίβα και τα έγραψαν πολύ τεχνικά, όμως μ' αυτό δε θα πη πως έγιναν και Ρωμιοί μουσικοί. Τους λείπει η ρωμαίικη ψυχή. Όστε κ' οι Ρωμιοί μουσικοί και ξένα μοτίβα να πάρουν θα τα κάμουνε ρωμαίικα, αν είναι αληθινά γεννημένοι μουσικοί.¹⁹

Και φυσικά δεν ξεχνά ποτέ να υπερασπίζεται τη σχέση μουσικής και γλώσσας από την πλευρά των δημοτικιστών, είτε επιτιθέμενος στον Γεώργιο Μιστριώτη, ηγετική μορφή του ακαδημαϊκού κατεστημένου υπέρ της καθαρεύουσας, είτε επισημαίνοντας:

Πέστε μου καλλίτερα το άλλο και το πραγματικό. Ποιος απ' αυτούς τους μουσικούς μας παρακολουθεί την ποίησή μας; Γιατί είναι οι δυο τέχνες οι πιο βαθιές που δε σβήνουν ποτέ από ένα έθνος μέσα σε όλα τα αλλάγματά του και τις φουρτούνες του.²⁰

Μπορούμε ίσως να φανταστούμε πώς ένιωσε ο νεαρός Βάρβογλης ως Έλληνας μουσικός της διασποράς ακούγοντας στο Παρίσι τις *Πέντε ελληνικές λαϊκές μελωδίες* (*Cinq mélodies populaires grecques*) του Maurice Ravel για φωνή και πιάνο (1904-1906). Ο διάσημος γάλλος συνθέτης άντλησε μελωδικό υλικό από τη συλλογή του γλωσσολόγου και λαογράφου Hubert Pernot, *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio* (Παρίσι 1903), μέσω του κοινού τους φίλου, του ελληνικής καταγωγής μουσικολόγου και κριτικού Michel-Dimitri Calvocoressi, ο οποίος παρείχε και τις γαλλικές μεταφράσεις.²¹ Ο συνθέτης θεωρεί πως υπογράφει την πιανιστική συνοδεία και εναρμόνιση, παρά μια πλήρη σύνθεση έργου, στο πνεύμα ενός κοσμοπολίτικου οριενταλισμού με αποικιοκρατικές καταβολές, εντός του κλίματος της παρισινής Belle Époque, και απευθυνόμενος στο κοινό δύο ακαδημαϊκών διαλέξεων για τους σκοπούς των οποίων γράφτηκε το έργο.²²

¹⁷ Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, ό.π., σ. 37-38.

¹⁸ Ο Σκίπης, βέβαια, αναφέρεται στους Σολωμό και Παλαμά (Σκίπης, ό.π., σ. 26).

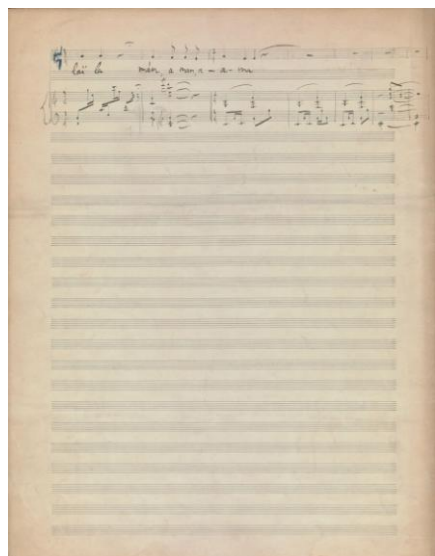
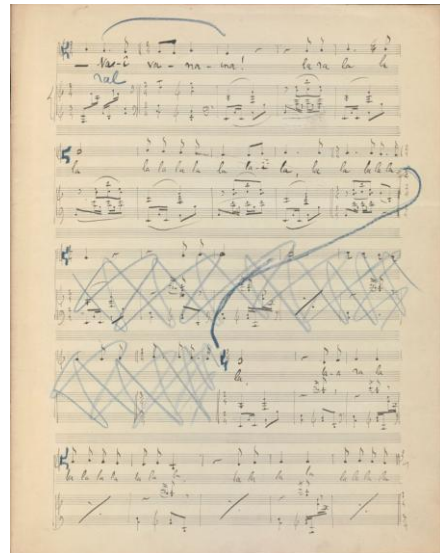
¹⁹ Μάριος Βάρβογλης, «Μουσικές κουβέντες», *Νουμάς* 372, 27 Δεκεμβρίου 1909, σ. 4 (<https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/85020/83894>; πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

²⁰ Βάρβογλης, ό.π., σ. 4.

²¹ Gerald Abraham, "M. D. Calvocoressi (1877-1944)", *The Musical Times* 1213, March 1944, σ. 83-85: 85· αναφέρεται και στο: Καίτη Ρωμανού, «Ο Μιχαήλ Δημήτρης Καλβοκορέσης και η φιλία του με τον Μπέλα Μπάρτοκ και τον Μωρίς Ραβέλ», στο: Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου (1944-2017)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 51-72: 57 (<https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2018/09/Psychopedis-tribute.pdf>; πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024). Από τη συλλογή του Pernot, ο Ravel δανείστηκε τις τέσσερις από τις πέντε ελληνικές λαϊκές μελωδίες (τις υπ' αρ. 1, 2, 4 και 5). Η υπ' αρ. 3, "Quel galant m'est comparable", προέρχεται από την Ήπειρο και η μεταγραφή της πραγματοποιήθηκε από τον Περικλή Μάτσα στην Κωνσταντινούπολη το 1883. Βλ. σχετικά: Manuel Cornejo & Dimitra Diamantopoulou-Cornejo, "Quelques précisions sur la genèse des Mélodies populaires grecques harmonisées par Maurice Ravel: des dix mélodies initiales aux six mélodies éditées", *Cahiers Maurice Ravel* 13, 2010, σ. 149-192: 151.

²² Η πρώτη διάλεξη δόθηκε το 1904 από τον μουσικολόγο Pierre Aubry, αφιερωμένη σε τραγούδια καταδυναστευμένων λαών (Έλληνες, Αρμένιοι), σε συνέδριο της Ανώτατης Ακαδημίας Κοινωνικών

Ιδιαίτερα μας ενδιαφέρει το υπ' αρ. 5 τραγούδι της συλλογής, "Tout gai", ως διασκευή από τον Ravel ενός δημοφιλούς τραγουδιού από την ευρύτερη περιοχή της Σμύρνης, του γνωστού «Γιαρούμπι», που ο Pernot ηχογράφησε στη Χίο και ο Samuel Baud-Bovy στην Κω, ο Γεώργιος Παχτικός το εντοπίζει στην Αίγυπτο, ενώ ο λαογράφος Σωκράτης Προκοπίου το κατηγοριοποιεί ως πρώιμο ρεμπέτικο στη Σμύρνη, με ηχογραφήσεις του στη Νέα Υόρκη να χρονολογούνται ήδη από το 1915.²³ Στις εικόνες 2α-γ βλέπουμε το αυτόγραφο χειρόγραφο του Ravel από το υπ' αρ. 5, "Tout gai", των *Cinq mélodies populaires grecques*.



Εικόνες 2α, 2β, 2γ: Maurice Ravel, αυτόγραφο χειρόγραφο του "Tout gai", αρ. 5 από το έργο Πέντε ελληνικές λαϊκές μελωδίες (*Cinq mélodies populaires grecques*) για φωνή και πιάνο (1904-1906) [Mary Flagler Cary Music Collection, Memorial Library of Music, Stanford University]²⁴

Σπουδών, και η δεύτερη από τον Calvo Coressi το 1906 στο Πανεπιστήμιο Faubourg Saint-Antoine (Κώστας Τσούγκρας, «Η εναρμόνιση ελληνικών λαϊκών μελωδιών από τους Μ. Ravel και Γ. Κωνσταντινίδη – Συγκριτική μελέτη των έργων και της σχέσης τους με τις Εθνικές Μουσικές Σχολές», *Πολυφωνία* 9, 2006, σ. 50-66: 51). Η χρονική απόσταση των δύο ετών μεταξύ των δύο διαλέξεων εξηγεί και τη χρονολόγηση του έργου από τον Ravel (1904-1906) στην έκδοση του Auguste Durand & Fils (Παρίσι 1906), καθώς η συλλογή φαίνεται να δημιουργήθηκε τμηματικά. Το "Tout gai", σύμφωνα με το αυτόγραφο χειρόγραφο, ολοκληρώθηκε το 1905.

²³ Giorgos Sakallieros, "Yiaroumbi": Its Urban-folk and Art-music Adaptations as Objects of a Geographical and Cultural Diaspora", *Series Musicologica Balcanica* 6, 2024, υπό έκδοση.

²⁴ Διαδικτυακή πρόσβαση στον ιστότοπο του Πανεπιστημίου Stanford: Stanford Libraries, SearchWorks Catalog, <https://searchworks.stanford.edu/view/11584492> (πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

Το αστικό-λαϊκό τραγούδι «Γιαρούμπι» αποτελεί το βασικό μουσικό-σημασιολογικό σημαίνον, επίκεντρο του έργου *Το Πανηγύρι*, του Βάρβογλη. Αν και, όπως ήδη είδαμε, ο συνθέτης μοιάζει να ευθυγραμμίζεται τόσο με τις θέσεις των δημοτικιστών όσο και με τις καλομοιρικές αρχές μέσα από την αρθρογραφία του στον *Νουμά*, η μουσική του εμπερικλείει έναν πιο κοσμοπολίτικο και εκλεπτυσμένο χαρακτήρα, μπολιασμένο από την τροπικότητα της γαλλικής *mélodie*, τον εξωτισμό και τις διακριτικές ιμπρεσιονιστικές νύξεις.²⁵ Αποφεύγοντας τις εξωστρεφείς, συλλογικές και επικές συνδηλώσεις των σκηνικών και συμφωνικών έργων του Καλομοίρη, ο Βάρβογλης τείνει προς μια περισσότερο εσωστρεφή και προσωποκεντρική διαχείριση της «αυθεντικότητας» και της «υπόστασης» της έννοιας του «εθνικού», σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Dahlhaus,²⁶ χωρίς να παραβλέπει την χερντεριανή θεώρηση του πνεύματος του “Volksgeist” (της «εθνικής ψυχής», εδώ), όπως βλέπουμε και στο άρθρο του στον *Νουμά* το 1909. Στην πρώτη στυλιστική περιγραφή του έργου, το 1964, η Λαλαούνη επισημαίνει πως *Το Πανηγύρι* ξεκινάει χαμηλόφωνα από τα βαθιά έγχορδα της ορχήστρας και σιγά-σιγά εξελίσσεται προς τις ψηλότερες ηχοχρωματικές περιοχές, σκιαγραφώντας σταδιακά την «εύθυμον συνάθροιση του πλήθους των πανηγυριστών».²⁷ Στο Μουσικό παράδειγμα 1, βλέπουμε την αρχή του έργου σε συνοπτική παρτιτούρα.

Μουσικό παράδειγμα 1: Μάριος Βάρβογλης, *Το Πανηγύρι* (1909), μ. 1-15

Η παρατακτική διάχυση του θεματικού υλικού σε διακριτές μοτιβικές ενότητες με συχνές αλλαγές μέτρου και τροπικές μετατοπίσεις, χωρίς ιδιαίτερη ανάπτυξη ή αίσθηση

²⁵ Αυτό, βέβαια, δεν ισχύει για το σύνολο του έργου του, καθώς η εξέλιξη του συνθετικού του ύφους μαρτυρά αλλαγές. Σύμφωνα με τον Μπελώνη, ο Βάρβογλης, ειδικά μετά το 1930, εξελίσσει μια έντονα χρωματική γραφή, χαλαρώνοντας τη λειτουργικότητα των αρμονικών σχέσεων και δημιουργώντας συχνά διάφωνες, συγκρουσιακές συνηχίσεις στα όρια της τονικότητας. Βλ. Yannis Belonis, “The Greek National Music School”, στο: Katy Romanou (επιμ.), *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History*, Intellect Books, Chicago – Bristol 2009, σ. 125-161: 152.

²⁶ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of Later Nineteenth Century*, μτφρ. Mary Whittall, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1986, σ. 94-95.

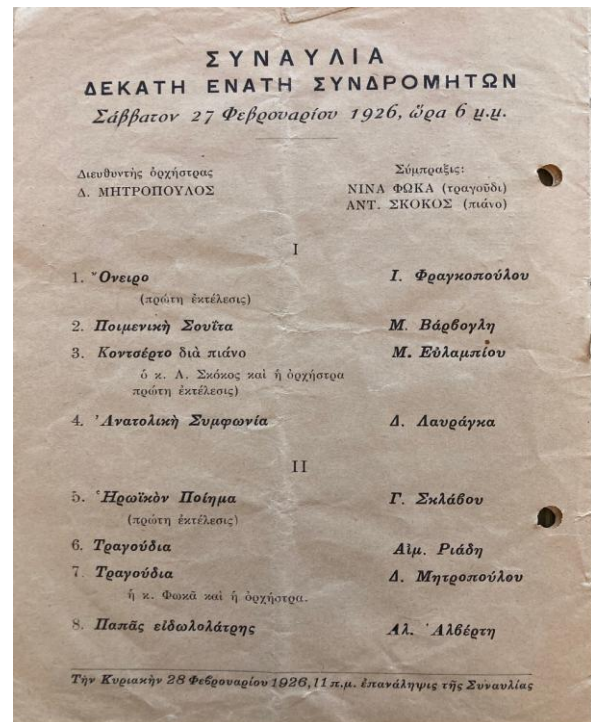
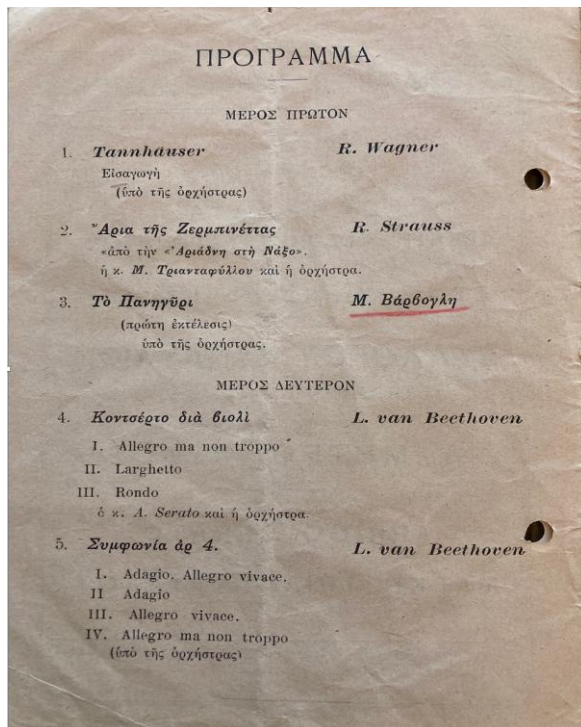
²⁷ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Βάρβογλης, Μάριος», στο: *Παγκόσμιον Λεξικόν των Έργων Επιστήμης – Τέχνης – Φιλοσοφίας*, τόμος πρώτος, Εκδόσεις Spiritus Mundi, Αθήνα 1964, σ. 349-352.

κυκλικότητας στη δομή, μοιάζει να δημιουργεί αμηχανία στη Λαλαούνη ως προς τη μορφολογική συγκρότηση του έργου, η οποία, ομολογουμένως, είναι αρκετά ραψωδική. Αντιθέτως, η χρήση της ορχήστρας εντυπωσιάζει σε σχέση με την ηλικία και την εμπειρία του νέου συνθέτη, με τη χρήση πολλαπλών *divisi* στα έγχορδα ή αρμονικών ακόμη και σε *glissandi*, την ευφυή και πρωτότυπη αντιπαραβολή των εγχόρδων με τα ξύλινα και χάλκινα πνευστά, και τον συνεχή ηχοχρωματικό εμπλουτισμό μέσω της χρήσης άρπας, τσελέστας, πιάνου και κρουστών, που δημιουργούν έντονες αντιθέσεις υφής και δυναμικών. Οι εδώ παραθέσεις τροπικής εντοπιότητας και χρωματικών τετραχόρδων είναι αρκετά συγκρατημένες και δεν φαίνεται να απασχολούν τον Βάρβογλη όσο τον Καλομοίρη, ο οποίος επιτονίζει το οριενταλιστικό υπόβαθρο της ιθαγένειας, τη «χρωματιά», όπως αναφέρει σε κείμενά του.²⁸ Ένα ίσως χαρακτηριστικό σημείο βασισμένο σε χρωματικό τετράχορδο εισάγεται από το όμποε στο μ. 23· μοιάζει, ωστόσο, γρήγορα να μεταμορφώνεται σε μια πιο εξωτική εκδοχή κοσμοπολίτικης τροπικότητας γαλλικού τύπου μέσα και από την αρμονική εξύφανση της συνοδείας της άρπας, της τσελέστας και των εγχόρδων, όπως βλέπουμε στο Μουσικό παράδειγμα 2 (επίσης σε συνοπτική παρτιτούρα).

Μουσικό παράδειγμα 2: Μάριος Βάρβογλης, *Το Πανηγύρι* (1909), μ. 23-29

²⁸ Σακαλλιέρος, «*Η Ρωμέικη Σουίτα* ως εναρκτήριο σημασιολογικό σημαίνον της καλομοιρικής ιδεολογίας και δημιουργίας», ό.π.

Η σύντομη διάρκεια του έργου, η ραψωδική, μη αναπτυξιακή μορφή του, και ο έντονα παρατακτικός, θεματικά, χαρακτήρας του ίσως αιτιολογούν και την ονομασία του ως «συμφωνικό σκίτσο» (και όχι ως «συμφωνικό ποίημα»), τίτλο με τον οποίον ο Βάρβογλης θα ήθελε, ενδεχομένως, και να αποστασιοποιηθεί από τις συνδηλώσεις του γερμανικού υστερορομαντικού συμφωνικού ποιήματος. Στο χειρόγραφο αυτόγραφο του έργου επισυνάπτεται το πρόγραμμα της πρώτης εκτέλεσης (20 Φεβρουαρίου 1926) από την Ορχήστρα του Συλλόγου Συναυλιών υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου (Εικόνα 3α).²⁹ Παρενθετικά, εδώ, αναφέρω ότι μέσα στο αυτόγραφο ανευρίσκεται ακόμη ένα πρόγραμμα συναυλίας με έργα ελλήνων συνθετών, μία εβδομάδα μετά και με τους ίδιους συντελεστές, όπου μετά την *Ποιμενική Σουίτα* για έγχορδα του Βάρβογλη ακολουθεί η πρώτη εκτέλεση ενός *Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα* του Μ[ιχαήλ] Ευλαμπίου, που κατά πάσα πιθανότητα αντιστοιχεί στον ελληνικής καταγωγής συνθέτη της διασποράς Michele Eulambio (1881-1974), ο οποίος έζησε και έδρασε στην Τεργέστη (Εικόνα 3β). Το κοντσέρτο αυτό, σύμφωνα με έρευνα της Μαγδαληνής Καλοπανά, γράφτηκε το 1905 στη Λειψία³⁰ και, αν τα δεδομένα επιβεβαιωθούν, θα είναι το πρώτο ελληνικό κοντσέρτο για πιάνο, προηγούμενο κατά 26 χρόνια του *Πρώτου κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα* του Νίκου Σκαλκώτα από το 1931.

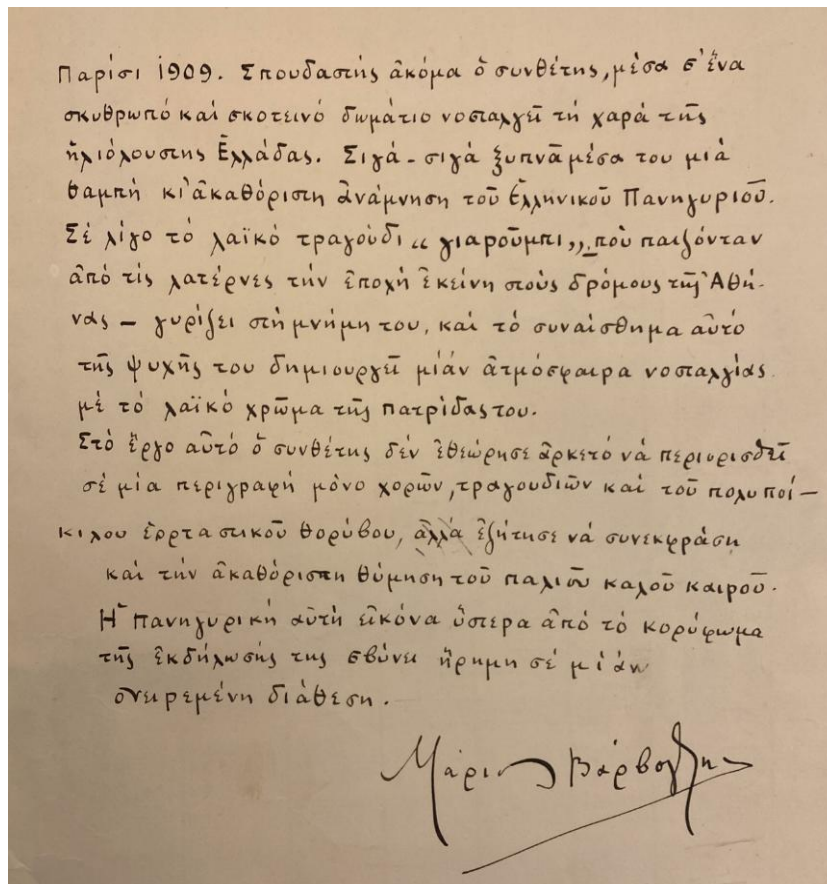


Εικόνες 3α & 3β: Προγράμματα της Ορχήστρας του Συλλόγου Συναυλιών υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου, με ημερομηνίες 20.2.1926 (αριστερά) και 27.2.1926 (δεξιά)

²⁹ Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής: Μάριος Βάρβογλης, *Το Πανηγύρι*, αυτόγραφο χειρόγραφο, υποφάκελος 1 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/23142>). Ευχαριστώ τη μουσικολόγο και βιβλιοθηκονόμο στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής της ΜΜΒ Μυρτώ Οικονομίδου για την άδεια πρόσβασης στο αυτόγραφο χειρόγραφο του έργου και στο λοιπό αρχαιακό υλικό που σχετίζεται με αυτό.

³⁰ Ευχαριστώ θερμά την μουσικολόγο και μέλος ΕΔΙΠ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών Μαγδαληνή Καλοπανά για τις πληροφορίες που μου παρείχε από την προσωπική της έρευνα σχετικά με το συγκεκριμένο έργο, τη ζωή και τη δράση του συνθέτη Michele Eulambio, μέλους της ελληνικής μουσικής παροικίας της Τεργέστης με σημαντικό καλλιτεχνικό αποτύπωμα.

Ο Βάρβογλης παραθέτει κι ένα σύντομο προγραμματικό σημείωμα για το έργο, όπου περιγράφει την ψυχική διάθεση του συνθέτη ως ερέθισμα για την ανάμνηση μιας υπαίθριας γιορτής στην ηλιοφώτιστη πατρίδα του, με επίκεντρο το «Γιαρούμπι» (Εικόνα 4).³¹



Εικόνα 4: Το ενυπόγραφο προγραμματικό σημείωμα του έργου *Το Πανηγύρι*, όπως ανευρίσκεται στο χειρόγραφο αυτόγραφο της ορχηστρικής παρτιτούρας [Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής: Μάριος Βάρβογλης, Υποφάκελος 1 (δημοσίευση με άδεια)]

Προκειμένου να παρουσιάσει το «Γιαρούμπι» μέσα στο έργο *Το Πανηγύρι* ως ρεαλιστική αναπαράσταση της εύθυμης ατμόσφαιρας μέσω του ήχου της λατέρνας – άρα και ως ηχοτοπιακό σημαινόμενο – ο Βάρβογλης εισάγει μια πειραματική ενορχηστρωτική εφαρμογή. Από το μ. 130, όπου επάνω στην ορχηστρική παρτιτούρα επιγράφεται «Η λατέρνα», ο συνθέτης ομαδοποιεί ένα οργανικό υποσύνολο: πιάνο – τέσσερα χέρια, δύο άρπες, ξυλόφωνο, τρίγωνο και ντέφι. Σημειώνει δε με σαφήνεια στην παρτιτούρα να τοποθετηθεί λεπτό χαρτί μέσα στις χορδές του πιάνου (“mettez au piano un papier mince entre les cordes”),³² επιχειρώντας έτσι μια πειραματική εφαρμογή προετοιμασμένου πιάνου

³¹ Το κείμενο αποδελτιώνεται ως εξής: «Παρίσι 1909. Σπουδαστής ακόμα ο συνθέτης, μέσα σ' ένα σκυθρωπό και σκοτεινό δωμάτιο νοσταλγεί τη χαρά της ηλιόλουστης Ελλάδας. Σιγά-σιγά ξυπνά μέσα του μια θαμπή κι' ακαθόριστη ανάμνηση του Ελληνικού Πανηγυριού. Σε λίγο το λαϊκό τραγούδι «γιαρούμπι» – που παίζονταν από τις λατέρνες την εποχή εκείνη στους δρόμους της Αθήνας – γυρίζει στη μνήμη του, και το συναίσθημα αυτό της ψυχής του δημιουργεί μίαν ατμόσφαιρα νοσταλγίας με το λαϊκό χρώμα της πατρίδας του. / Στο έργο αυτό ο συνθέτης δεν εθεώρησε αρκετό να περιοριστεί σε μία περιγραφή μόνο χορών, τραγουδιών και του πολυπόικιλου εορταστικού θορύβου, αλλά εξήτησε να συνεκφράσει και την ακαθόριστη θύμηση του παλιού καλού καιρού. Η πανηγυρική αυτή εικόνα ύστερα από το κορύφωμα της εκδήλωσής της σβύνει ήρεμη σε μίαν ονειρεμένη διάθεση» (δικές μου οι επισημάνσεις με πλάγια στοιχεία).

³² Αποδίδεται ως: «τοποθετήστε ένα λεπτό χαρτί στο πιάνο μεταξύ των χορδών» (μτφρ. Γ. Σακαλλιέρος).

The image shows a musical score for the piece 'Το Πανηγύρι' (1909) by Marios Vardoulis, specifically measures 135-139. The score is arranged for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Tri. (Triangle):** A single line with a double bar line at the beginning, indicating it is silent for most of the passage.
- Tamb. (Tambourine):** A single line with a double bar line at the beginning, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with a 'trm' (tremolo) marking.
- Pno. (Piano):** A grand staff consisting of four staves (treble and bass clefs for both hands). The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, while the left hand has a more melodic line with some chords.
- Hp. I (Harp I):** A grand staff with two staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.
- Xyl. (Xylophone):** A single line with a treble clef, playing a simple rhythmic pattern of eighth notes.
- Hp. II (Harp II):** A grand staff with two staves. The upper staff has a melodic line with a long slur, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is written in a standard musical notation style with various articulations and dynamics.

Μουσικό παράδειγμα 3β: Μάριος Βάρβογλης, *Το Πανηγύρι* (1909), μ. 135-139

The musical score is written for a chamber ensemble. It consists of six staves:

- Tri. (Triangles):** Two staves. The top staff has a melodic line with eighth notes. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a 'trm' (tambourine) marking.
- Tamb. (Tambourine):** One staff with a rhythmic accompaniment, marked 'trm'.
- Pno. (Piano):** Four staves. The top two staves have a complex, fast-moving texture with many sixteenth notes. The bottom two staves have a more melodic and harmonic accompaniment. The instruction *molto staccato* is written above the bottom two staves.
- Hp. I (Harp I):** Two staves. The top staff has a melodic line with a long slur. The bottom staff has a rhythmic accompaniment.
- Xyl. (Xylophone):** One staff with a melodic line.
- Hp. II (Harp II):** Two staves. The top staff has a melodic line with a long slur. The bottom staff has a rhythmic accompaniment.

Μουσικό παράδειγμα 3γ: Μάριος Βάρβογλης, *Το Πανηγύρι* (1909), μ. 140-144

The image shows a page of a musical score for the piece 'Το Πανηγύρι' (1909) by Marios Vardoulakis, specifically measures 145-149. The score is arranged for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Tri. (Triangle):** Shows rests in measures 145-148, followed by a single note in measure 149.
- Tamb. (Tambourine):** Shows a rhythmic pattern starting in measure 145, with a dynamic marking of *sf* (sforzando) in measure 149.
- Pno. (Piano):** Features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more melodic line in the left hand. A dynamic marking of *sf* is present in measure 149.
- Hp. I (Harp I):** Plays a melodic line with some arpeggiated figures.
- Xyl. (Xylophone):** Plays a simple rhythmic pattern.
- Hp. II (Harp II):** Plays a melodic line similar to Harp I.

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings, and articulation marks.

Μουσικό παράδειγμα 3δ: Μάριος Βάρβογλης, *Το Πανηγύρι* (1909), μ. 145-149

Αν και ο Erik Satie – ο οποίος μαθήτευσε σε ώριμη ηλικία στη Schola Cantorum έως το 1912,³³ δηλαδή περίπου την ίδια περίοδο που ο Βάρβογλης προσέγγισε εκεί τον d'Indy – είχε τοποθετήσει φύλλα χαρτιού ανάμεσα στις χορδές του πιάνου για να αποκτήσει έναν πιο μηχανικό ήχο κατά την πρώτη παρουσίαση του έργου του *Le Piège de Méduse* το 1913, είναι γενικά γνωστό ότι οι πρώτες απόπειρες προετοιμασμένου πιάνου εφαρμόστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1920 – για παράδειγμα στη *Ragamalika* του Maurice Delage (το 1922) ή στο πιανιστικό μέρος του ορχηστρικού *Chôros αρ. 8* του Heitor Villa-Lobos (από το 1925).³⁴ Η πρακτική έγινε ευρέως γνωστή μέσω του Henry Cowell και καθιερώθηκε περαιτέρω από τον John Cage τη δεκαετία του 1940.³⁵ Έτσι, αυτή η πρώιμη εφαρμογή προετοιμασμένου πιάνου στο ορχηστρικό *Πανηγύρι* του Βάρβογλη, από το 1909, θέτει ένα πανευρωπαϊκό προηγούμενο οργανολογικού πειραματισμού και νεωτερικότητας, το οποίο του επιτρέπει – ως δημιουργική αντίφαση στη διακειμενική συνθήκη μεταξύ λόγου και μουσικής – να εισαγάγει σε ένα από τα έργα που θεμελιώνουν κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα το συμφωνικό corpus της Ελληνικής Εθνικής Σχολής μια νέα διάσταση: τον μοντερνισμό.

Η γεωγραφική διάχυση του τραγουδιού «Γιαρούμπι», όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και η χρήση του σε διαφορετικά ρεπερτόρια, δημοφιλούς αλλά και έντεχνης μουσικής, το αναδεικνύουν ως οντολογικό σημαίνον πολιτισμικής διασποράς, με τις διαφορετικές εκδοχές του να αποτελούν ίχνη της ανθρώπινης συλλογικότητας, ως διατήρησης της παράδοσης και της ταυτότητας. Ο Βάρβογλης ακούει το τραγούδι από το έργο του Ravel και το ανακαλεί ως παιδική του ανάμνηση από τους δρόμους της Αθήνας, όντας ένας μουσικός της διασποράς, ο οποίος βρίσκεται σε μια μη επιθυμητή συνθήκη, το «σκυθρωπό και σκοτεινό δωμάτιό» του στο Παρίσι. Έτσι, ανασυστήνει το «Γιαρούμπι», μέσα από την επίκληση της νοσταλγίας και της εξιδανίκευσης του παρελθόντος, ως ηχοτοπιακό σημαινόμενο, το οποίο σχηματοποιεί μια ετεροτοπική χρονοθεσία (το παρόν / το παρελθόν) και χωροθεσία (το σκοτεινό Παρίσι / η ηλιοφώτιστη Αθήνα). Μια τέτοια συνθήκη ετεροτοπίας μπορεί να ερμηνευθεί ως η σύσταση ενός ιδανικού «άλλου», σύμφωνα και με τις θεωρίες του χώρου του φιλοσόφου Michel Foucault,³⁶ μέσα από τη σαφή διάκριση του εσωτερικού χώρου (ο χώρος των ονείρων και των επιθυμιών) και του εξωτερικού χώρου (ο πραγματικός χώρος, όπου λαμβάνονται υπόψη η ιστορία και ο χρόνος).³⁷ Αυτό είναι εμφανές, πέραν του προγραμματικού σημειώματος, και στην παρτιτούρα του έργου, στο μέτρο 130, όπου επιγράφεται «Η λατέρνα». Ως μία ένθετη ετεροαναφορά, ένα δανεισμένο υλικό από άλλη πηγή, το οποίο επιθυμεί να μεταφέρει ένα μήνυμα συνειρμικού ή συσχετιστικού χαρακτήρα, τα μ. 130-149 αποτελούν εφαρμογή της τεχνικής του κολάζ, συμβάλλοντας, σε συνδυασμό με το προετοιμασμένο πιάνο, στη θεώρηση του έργου *Το Πανηγύρι* ως του πρώτου δείγματος του νεοελληνικού μουσικού μοντερνισμού.³⁸

³³ Caroline Potter, "Satie, Erik [Eric] (Alfred Leslie)", στο: *Grove Music Online*, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40105> (πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

³⁴ Liang Deng, "On the Debate over Whether 'Prepared Piano' was the Creation of John Cage", *College Music Symposium* 55, 2015, σ. 1-4: 4 (<http://dx.doi.org/10.18177/sym.2015.55.fr.10864>; πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

³⁵ Edwin M. Ripin, Hugh Davies & Thomas J. Kernan, "Prepared Piano", στο: *Grove Music Online*, 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252176> (πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

³⁶ Michel Foucault, "Of Other Spaces (1967)", στο: Michiel Dehaene & Lieven De Caeter (επιμ.), *Heterotopia and the City*, Routledge, London – New York 2008, σ. 13-29.

³⁷ Miloje Grbin, "Foucault and Space", *Sociološki Pregled [Sociology Review]* 49/3, 2015, σ. 305-312: 309-310 (<http://dx.doi.org/10.5937/socpreg1503305G>; πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

³⁸ Αν και η απεικόνιση όψεων του μοντερνισμού στις αρχές του 20ού αιώνα μοιάζει να υποτάσσεται στην καταστατική υπεροχή των ρεπερτορίων – της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schoenberg, Berg, Webern), του γαλλο-ρωσικού Νεοκλασικισμού (Στραβίνσκι, *Les Six*) ή της είσδυσης δημοφιλών ειδών (Hindemith,

Ενώ λοιπόν ο Καλομοίρης, από τη Βιέννη και το Χάρκοβο, συστήνει σταδιακά το μουσικό corpus μιας εξωστρεφούς συλλογικής εθνικής ταυτότητας, ο Βάρβογλης, στο Παρίσι, προσωποποιεί τον περισσότερο εσωστρεφή και εξατομικευμένο «άλλο», που ίσως έμμεσα και ο Ravel συνδηλώνει στις *Πέντε ελληνικές λαϊκές μελωδίες*. Επιπλέον, μέσα από τις τεχνικές του κολάζ και του προετοιμασμένου πιάνου, ο Βάρβογλης επιτυγχάνει όχι μόνο την παράθεση (citation) αλλά και τον αναπαραστατικό επιτονισμό (intonation) του υλικού που καθορίζει τον εθνικό χαρακτήρα, κατά τον τρόπο που περιγράφηκε από τον Μπορίς Ασάφιεφ ήδη από το 1930,³⁹ φέρνοντας παράλληλα στον νου τη μεταγενέστερη επισήμανση του Dahlhaus, ότι «το εθνικό στοιχείο στη μουσική δεν είναι ένα γνώρισμα ταυτόσημο με τη μουσική δημιουργία καθαυτή, αλλά μια ιδιότητα που αναδύεται σε ιστορική διάσταση και μέσα από ένα πλέγμα γεγονότων, συνθηκών, αποφάσεων και προθέσεων».⁴⁰ Έτσι, η διακειμενική συλλογιστική μουσικού και γραπτού λόγου στον Βάρβογλη, φιλτραρισμένη μέσα από τα σχήματα της νοσταλγίας, της διασποράς και της ετεροτοπίας, εντάσσει ιστοριογραφικά τον δημιουργό σε ένα ευρύτερο στυλιστικό και κοινωνιοπολιτισμικό πλαίσιο, μέσα από αναθεωρημένες ερμηνείες των όρων αφήγησής της και, εν προκειμένω, ως συνεκδοχή δύο φαινομενικά αντιθετικών πόλων: της εθνικής ταυτότητας και του μοντερνισμού.

Krenek, Weill) και νεοφολκλορικών εκφάνσεων (Bartók, Szymanowski, Janáček, Chavez κ.ά.) στην έντεχνη μουσική – σύμφωνα με τον Botstein, τις τελευταίες δεκαετίες ολοένα και κερδίζει έδαφος η συνεισφορά της έρευνας και του πειραματισμού στον ήχο και το ηχόχρωμα ως σημαντικών επίσης συνιστωσών διαμόρφωσης της μουσικής πρωτοπορίας, ακόμη και για το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, διαμέσου συνεργειών πειραματισμού και πρώιμης έρευνας του ήχου, δημιουργικής χρήσης της τεχνολογίας και επίδρασης του εξωδουτικού ερεθίσματος (Leon Botstein, “Modernism”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>· πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024). Οι περιπτώσεις του Βάρβογλη αλλά και του Δημητρίου Λεβίδη, αργότερα, μπορούν να ενταχθούν σε αυτό το μοντερνιστικό πλαίσιο αναζήτησης του ηχοχρώματος και έρευνας του ήχου, απέναντι στο ατονικό και δωδεκαφθογγικό συντακτικό του Μητρόπουλου και του Σκαλκώτα (Σακαλλιέρος, *Ώψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, ό.π., σ. xv-xvi και 155-156).

³⁹ Στη μελέτη του συνθέτη, μουσικολόγου και μουσικοκριτικού Μπορίς Ασάφιεφ, *Η μουσική μορφή ως διαδικασία* (Борис Асафьев, *Музыкальная форма как процесс*, Москва 1930· 2η έκδοση: Издательство «Музыка», Ленинград 1971), αναπτύσσεται η θεωρία της “Интонация” (ιντονάτσιγια), η οποία πρόσφερε στους μουσικολόγους έναν τρόπο να κατανοήσουν πώς η μουσική έχει τη δυνατότητα να επικοινωνεί, ταυτόχρονα, γνήσια συναισθηματικό αλλά και ευρύ, τυπολογικά, σημασιολογικό περιεχόμενο. Σύμφωνα με τον Ασάφιεφ, η εκφραστική δύναμη τόσο της μουσικής όσο και της γλώσσας εκκινεί μέσα από τη γενική παραδοχή ότι και οι δύο βασίζονται σε μοτίβα ανιόντος και κατιόντος τονικού ύψους, όπως και στο ηχόχρωμα, την αρμονική τους σύσταση και τον ρυθμό. Ο όρος “Интонация” χρησιμοποιήθηκε για να αναφέρεται τόσο στην έννοια καθαυτή (θεωρία του επιτονισμού) όσο και σε συγκεκριμένες παραμέτρους μουσικού νοήματος, μικρές όσο ένα διάστημα ή ευρείες όσο το ύψος ενός ολόκληρου έργου, και πάντοτε κατανοητές μέσα από το περιβάλλον πρόσληψης της εποχής τους. Βλ. σχετικά: Patrick Becker-Naydenov, “...because there is nothing symbolic in the described phenomenon”. Asafyev’s Intonation Theory in the Early Soviet Union – Analytical Insights, Intellectual Contexts, and Semiotic Perspectives”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 2022, σ. 57-82: 60-64 (<https://doi.org/10.31751/1150>· πρόσβαση στις 22 Φεβρουαρίου 2024).

⁴⁰ Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, μτφρ. J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1989, σ. 38-39 (μτφρ. Γ. Σακαλλιέρος).

Η Βυζαντινή μελωδία για ορχήστρα εγχόρδων (1936) του Αντίοχου Ευαγγελάτου: μουσικό υλικό και επεξεργασία

Θοδωρής Καραθόδωρος

Εισαγωγικά σχόλια – θεωρητικές επισημάνσεις

Η *Βυζαντινή μελωδία για ορχήστρα εγχόρδων* (1936) του Αντίοχου Ευαγγελάτου συνιστά μία από τις πιο δημοφιλείς και πολυπαιγμένες συνθέσεις του. Πράγματι, μια αναζήτηση εκτελέσεων του έργου στο διαδίκτυο αποκαλύπτει πάμπολλες εμφανίσεις του σε προγράμματα συναυλιών, επιτρέποντας να διατυπώσουμε με ασφάλεια την άποψη ότι η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί έργο ρεπερτορίου για τις ελληνικές ορχήστρες. Η *Βυζαντινή μελωδία* ηχογραφήθηκε από την Ορχήστρα Δωματίου της Σόφιας υπό τη διεύθυνση του Βύρωνος Φιδετζή και κυκλοφορήθηκε σε ψηφιακό δίσκο μαζί με άλλα έργα ελλήνων συνθετών.¹ Άλλη μία ηχογράφηση είναι διαθέσιμη στο διαδίκτυο² από την Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της Ε.Ρ.Τ. υπό τη διεύθυνση του Κάρολου Τρικολίδη, ενώ η παρτιτούρα έχει εκδοθεί από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Παπαρηγορίου – Νάκα. Επιπρόσθετα, αξίζει να αναφερθεί ότι στο αρχείο του συνθέτη³ σώζεται μία μεταγραφή για σόλο πιάνο (1939) από τον ίδιο τον δημιουργό (Παράδειγμα 1).

Η τιτλοφόρηση του έργου δημιουργεί ερωτήματα και εγείρει προβληματισμούς. Γιατί *Βυζαντινή μελωδία*; Χρησιμοποιείται αυτούσιο μελωδικό υλικό από τη φιλολογία της βυζαντινής μουσικής παράδοσης στη συγκεκριμένη σύνθεση; Με άλλα λόγια, με ποιο σκεπτικό επιλέγεται ως τίτλος μια καταστατική αρχή της βυζαντινής μουσικής που είναι η οριζόντια σκέψη, δηλαδή η μελωδία;

Μια πρώτη ακρόαση και ανάγνωση της παρτιτούρας του έργου διαψεύδει τις προσδοκίες για μια εμφανή επεξεργασία μελωδικού υλικού προερχόμενου από τη βυζαντινή μουσική παράδοση. Η αίσθηση αυτή δικαιώνεται, ίσως, και μέσω της κοινής διαπίστωσης και παραδοχής ότι ο συνθέτης δεν χρησιμοποίησε γενικότερα στη δημιουργική του πορεία αυτούσιο υλικό από την ελληνική μουσική παράδοση (με εξαίρεση τις συνθέσεις *Παραλλαγές και φούγκα πάνω σ' ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι για ορχήστρα και Αιωνία η μνήμη για μεικτή χορωδία και ορχήστρα εγχόρδων*).⁴ Παρ' όλα αυτά, η τιτλοφόρηση

¹ Ψηφιακός δίσκος με τίτλο *Έργα ελλήνων συνθετών (Œuvres des compositeurs grecs)*, Ορχήστρα Δωματίου της Σόφιας, διεύθυνση: Βύρων Φιδετζής, Motivo Records (κωδικός NM 1044), παραγωγή Πνευματικού Πολιτιστικού Κέντρου Γλυφάδας, 1993. Πέραν της *Βυζαντινής μελωδίας* του Ευαγγελάτου, ο δίσκος περιλαμβάνει την *Ποιμενική σουίτα* του Μάριου Βάρβογλη, *Πέντε ελληνικούς χορούς* του Νίκου Σκαλκώτα και δύο έργα του Πέτρου Πετρίδη: το *Χορικό και παραλλαγές αρ. 1 επί του βυζαντινού θέματος «Κύριε των δυνάμεων»* και το *Χορικό και παραλλαγές αρ. 2 επί του βυζαντινού θέματος «Χριστός ανέστη»*.

² Ανάκτηση από: <https://www.youtube.com/watch?v=gscVzkbmISY> (ημερομηνία πρόσβασης: 19 Μαρτίου 2024).

³ Το αρχείο του Αντίοχου Ευαγγελάτου βρίσκεται στη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής» (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών).

⁴ Σχετικά με την αποφυγή του συνθέτη να ενσωματώσει αυτούσιο φθογορυθμικό υλικό από την ελληνική μουσική παράδοση στα έργα του, βλ. Λουίζα Φλώρου, *Η ζωή και το έργο του Αντίοχου Ευαγγελάτου*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2009, σ. 268-269· Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 192· «Αντίοχος Ευαγγελάτος», στο: Γιάννης Σβώλος (επιμ.), *Αντίς για όνειρο: Έργα ελλήνων συνθετών (19ος-20ός αι.)* [κείμενα των Π. Βλαγκόπουλου, Α.

του έργου αντανακλά μια δεσμευτική εγγύτητα με το βυζαντινό μέλος, η οποία, προφανώς, δεν είναι τυχαία ή συμπτωματική. Στο παρόν κείμενο επιδιώκεται η ανίχνευση και διερεύνηση εκείνων των στοιχείων που συνηγορούν υπέρ ενός μουσικού ιδιώματος που αφομοιώνει με ιδιαίτερη εκλέπτυνση και διακριτικότητα δυναμογόνα αποκρυσταλλώματα της βυζαντινής μουσικής παράδοσης.

**Παράδειγμα 1: Απόσπασμα από τη μεταγραφή της Βυζαντινής μελωδίας για πιάνο (1939) από τον ίδιο τον συνθέτη
[Πηγή: Αρχείο Αντίοχου Ευαγγελάτου, Μουσική Βιβλιοθήκη «Αίλιαν Βουδούρη»]**

Η Λουίζα Φλώρου, στη μονογραφία της για τον συνθέτη, αναφέρει: «Η Βυζαντινή μελωδία αποπνέει τον χαρακτήρα εκκλησιαστικού μέλους [...]».⁵ Πράγματι, αν ενστερνιστούμε την άποψη ότι ο Ευαγγελάτος δεν στοχεύει στην επεξεργασία μιας συγκεκριμένης βυζαντινής μελωδίας, αλλά παρ' όλα αυτά επιδιώκει να αναδείξει την

Γεωργοτά, Κ. Κακαβελάκη, Κ. Καρδάμη, Η. Κοτζιά, Γ. Λεωτσάκου, Ν. Μαλιάρα, Ι. Μπελώνη, Χ. Ξανθουδάκη, Γ. Σβώλου, Α. Σιώψη και Μ. Τσέτσου], Πολιτιστική Ολυμπιάδα – Ε.Ε.Μ., Αθήνα 2003, σ. 50.

⁵ Λουίζα Φλώρου, *Αντίοχος Ευαγγελάτος: ζωή και έργο*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2016, σ. 242.

ατμόσφαιρα του βυζαντινού μέλους, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε μερικά τεχνικά στοιχεία που συμβάλλουν στη δημιουργία αυτής της ηχητικής εντύπωσης:

- i. Το τροπικό περιβάλλον – η διατονική τροπικότητα.
- ii. Οι ποικιλματικές και διαβατικές σχέσεις που κυριαρχούν στη μελωδική ύφανση.
- iii. Τα φειδωλά μελωδικά άλματα που αποσκοπούν σε μια βραχύβια μελική εκτόνωση.
- iv. Η χρήση ισοκρατηματικών φθόγγων (στη βάση του εκάστοτε υποσυνόλου, τετραχόρδου / πενταχόρδου) που υπογραμμίζουν και εδραιώνουν τα τονικά κέντρα, δημιουργώντας ένα αρμονικό βάθος.
- v. Η αξιοποίηση μονοφωνικών φράσεων σε ταυτοφωνία, στοχεύοντας στην αύξηση του ηχητικού όγκου τους.
- vi. Οι σαφείς μελωδικές και αρμονικές οριοθετήσεις μέσω φθογγικών υποσυνόλων (τετράχορδα και πεντάχορδα).
- vii. Η λιτή ρυθμική διάρθρωση, η οποία θυμίζει τη ρυθμική δραστηριότητα που αποκαλύπτει η σχηματική καταγραφή⁶ ενός βυζαντινού μέλους.
- viii. Η αντιστικτική επεξεργασία. Μάλιστα, η Καίτη Ρωμανού επισημαίνει: «Ο συνθέτης πλέκει μελωδίες ίσης σημασίας (καμμία δεν ακούγεται ως συνοδευτική) και συνεχούς ροής, που δίνει την αίσθηση της αέναης κίνησης και της πλαστικότητας της βυζαντινής μουσικής, παρά την πολυφωνική υφή της».⁷
- ix. Η σταδιακά ανελικτική πορεία του κομματιού, ως αξιοποιήσιμου στοιχείου κορύφωσης.⁸

Ωστόσο, μια πιο διεισδυτική ματιά στην κίνηση των μελωδικών γραμμών αποκαλύπτει ότι ο σύνθετης άντλησε υλικό από το απολυτικό της Αναστάσεως του Χριστού, «Χριστός ανέστη». Ο γνωστός αναστάσιμος ύμνος, τονισμένος σε ήχο Πλάγιο του Πρώτου, παρουσιάζει μιαν ιδιοτυπία που εντοπίζεται εν γένει στα στιχηραρικά μέλη του

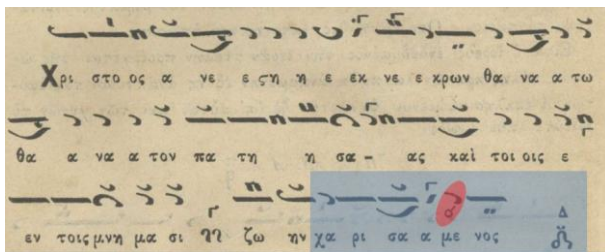
⁶ Η σχηματική καταγραφή αποτελεί ένα είδος προσέγγισης στην καταγραφή της βυζαντινής μουσικής προς τη δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία. Αφορά στη μεταφορά μόνο της διάρκειας και των τονικών υψών ενός κομματιού, χωρίς να καταγράφονται στοιχεία εκτέλεσης (αναλύσεις ή ποιοτικά χαρακτηριστικά). Για πιο αναλυτικά σχόλια, πρβλ. το άρθρο της Μαρίας Αλεξάνδρου, «Αναλυτικές προσεγγίσεις και ιχνηλασία του κάλλους στη Βυζαντινή Μουσική. Ο ευχαριστήριος ύμνος *Σε υμνούμεν*», στο: *Μουσική θεωρία και ανάλυση – Μεθοδολογία και πράξη*, πρακτικά συμποσίου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 320, υποσημ. 36.

⁷ Ρωμανού, ό.π., σ. 192.

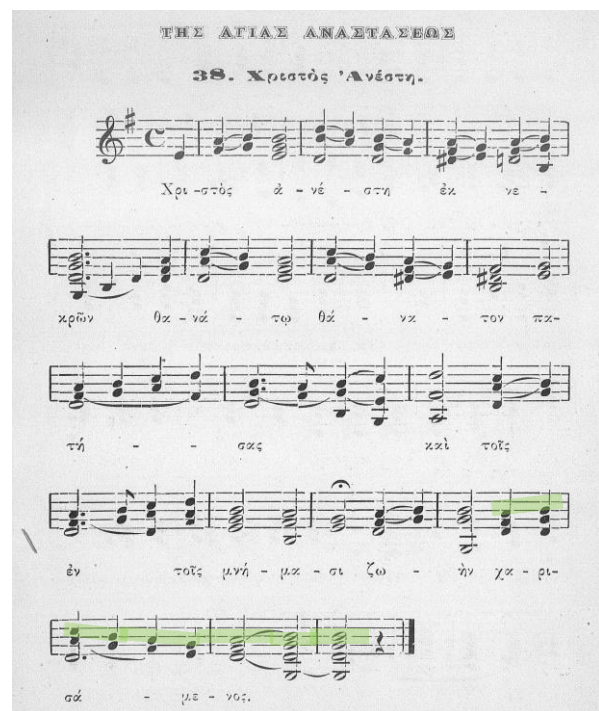
⁸ Η συνεισφορά του στοιχείου της μελωδικής ανέλιξης στη μορφολογική ανάπτυξη των βυζαντινών μελών επισημαίνεται από τον Μιχάλη Αδάμη· αναφέρει χαρακτηριστικά ο συνθέτης: «[...] Τα Κρατήματα ή ακόμη και οι Καλοφωνικοί Ειρμίοι έχουν μια ανάπτυξη, μια δομή, θα έλεγε κανείς, που είναι πρωτότυπη και για την εποχή εκείνη που γράφτηκαν, αλλά και για την μετέπειτα εποχή. Ενεβάθυνα στους συνθέτες αυτούς, τους ανέλυσα, τους άκουσα με τις ώρες και μου έκαναν πολλά πράγματα εντύπωση. Καταρχήν, μου έκανε εντύπωση ο μεγάλος μελωδικός πλούτος. Μετά μου έκανε εντύπωση ο τρόπος της οργάνωσης του υλικού. Υπάρχουν μελωδήματα, υπάρχουν τέτοια έργα στα οποία παρατηρείται μια συνεχής ανέλιξη, μια συνεχής ανάπτυξη στην οποία δεν μπορείς να βρεις μια φράση να επαναλαμβάνεται». Βλ. Μιχάλης Αδάμης – Στέφανος Βασιλειάδης, συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Στέφανο Βασιλειάδη για τις ανάγκες της ραδιοφωνικής εκπομπής «Ελληνική Έντεχνη Μουσική» («Μιχάλης Αδάμης: Από τη γνώση και τη μετουσίωση των βαθύτερων και ουσιαστικών στοιχείων της βυζαντινής και δημοτικής μουσικής παράδοσης στην ακατάπαυτα ανανεούμενη και τολμηρή σύγχρονη μουσική έκφραση»), 21 Νοεμβρίου 1986 (Αρχείο Μιχάλη Αδάμη). Επίσης, σ' ένα άλλο κείμενό του αναφέρει: «Το Ήθος στο οποίο αναφέρομαι εμπεριέχει μια διάσταση της πνευματικής ποιότητας της έκφρασης της εσωτερικής εμπειρίας και μιαν αντίληψη της φύσεως και του χαρακτήρα της εσωτερικής εντάσεως, όπως προβάλλεται στη μουσική. Τον "Ελληνο-ανατολικό" τρόπο, με τον οποίο η ένταση κτίζεται ανελικτικά, περίπλοκα και με εκλέπτυνση, φορτίζεται με ενέργεια, αλλ' όχι με δυναμική πίεση, διαρκεί και κερδίζει σε σφοδρότητα, οδηγώντας σε κορυφώσεις και όχι σε ξεσπάσματα, όχι με την απαντοχή μιας εκτονώσεως που ανακουφίζει, μα με την προσδοκία μιας συνειδητοποίησης προς την οποίαν εναργώς τείνει». Μιχάλης Αδάμης, «Εις αναζήτησιν της μορφής στο σύγχρονο μουσικό έργο», *Μουσικολογία* 19, Εξάντας, Αθήνα 2007, σ. 18.

συγκεκριμένου ήχου. Το ιδιάζον αυτό στοιχείο αφορά στην κατάληξη του μέλους, η οποία πραγματοποιείται στην 4η μελωδική βαθμίδα της κλίμακος (φθόγγος Δι). Αξίζει να επισημάνουμε ότι η 3η μελωδική βαθμίδα (φθόγγος Γα) έλκεται από τον φθόγγο όπου πραγματοποιείται η στάση της μελωδίας (Παράδειγμα 2α). Η συγκεκριμένη μελωδική συμπεριφορά αντανακλάται αρκετές φορές σε μια πληρέστερη περιγραφή του ήχου, επιτρέποντάς μας να τον χαρακτηρίσουμε «τριφωνούντα στιχηραρικό Πλάγιο του Πρώτου».⁹

Εκτός από τη στάση στην 4η μελωδική βαθμίδα (φθόγγος Δι), σώζεται στην προφορική και τη γραπτή παράδοση μία κατάληξη της μελωδίας στην 5η μελωδική βαθμίδα (φθόγγος Κε). Η δεύτερη αυτή εκδοχή της καταληκτικής φράσης του «Χριστός ανέστη» καταγράφεται στο *Πεντηκοστάριο* του Ιωάννη Σακελλαρίδη (Παράδειγμα 2β). Ταυτόχρονα, η καταγραφή αυτή αναδεικνύει την απαλοιφή της έλξεως που ασκεί η 4η μελωδική βαθμίδα στην 3η (σολ').



Παράδειγμα 2α: Πρώτη περίπτωση καταληκτικής φράσης στο «Χριστός ανέστη»: το μέλος τριφωνεί, καταλήγοντας στον φθόγγο Δι· παρατηρούμε, επίσης, την παρασήμανση της έλξεως στον φθόγγο Γα [Πηγή: Ιωάννης Σακελλαρίδης, *Εορτολόγιον* (τεύχος Γ'), εκδ. Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Εν Αθήναις 1903, σ. 4]



Παράδειγμα 2β: Δεύτερη περίπτωση καταληκτικής φράσης στο «Χριστός ανέστη»: το μέλος τετραφωνεί, καταλήγοντας στον φθόγγο Κε (σι'), ενώ απαλείφεται η καταγραφή της ελκτικής ενέργειας που ασκεί η 4η μελωδική βαθμίδα στην 3η (σολ') [Πηγή: Ιωάννης Σακελλαρίδης, *Ύμνοι και Ωδαί, έν άρμονικῆ τριφώνῳ συμφωνία, α' εκδ. Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Αθήναι 1909, σ. 84]*

⁹ Για το ζήτημα της τριφωνίας στα στιχηραρικά μέλη του Πλαγίου του Πρώτου, βλ. ενδεικτικά Σίμων Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητικόν*, τόμος Α', Αθήναι 1982, σ. 294-295, και Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής*, έκδοση Ζ', Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Αθήνα 2014, σ. 166-169.

Ανάλυση

Οι προαναφερθείσες θεωρητικές πληροφορίες δεν μνημονεύονται για να περιγράψουν μόνο μια ιδιωματική συμπεριφορά του αναστάσιμου ύμνου και των στιχηραρικών μελών του Πλαγίου του Πρώτου, αλλά επισημαίνονται προκειμένου να λειτουργήσουν υποστηρικτικά στην κατανόηση του τρόπου ενσωμάτωσης και αφομοίωσης του δάνειου υλικού στη συγκεκριμένη σύνθεση. Πράγματι, ο Ευαγγελάτος αξιοποιεί ποικιλοτρόπως την καταληκτική φράση «χαρισάμενος» του αναστάσιμου ύμνου, προσδίδοντας σε κάθε εμφάνισή της διαφορετική λειτουργία και υπόσταση.

Στην πρώτη ενότητα του έργου (μ. 1-12) εμφανίζεται στα πρώτα βιολιά (μ. 8-10) η δεύτερη περίπτωση της καταληκτικής φράσης του «Χριστός ανέστη», πλήρως συμφιλιωμένη με το αρμονικό περιβάλλον που εδραιώνεται από τη φυσική λα-ελάσσονα. Η συμφιλίωση αυτή έγκειται στο ότι η καταγραφή του δάνειου υλικού στο πεντάγραμμο προκύπτει από τον αξιωματικό ορισμό του φθόγγου λα ως εναρκτήριας τονικής βάσης του ύμνου (Πα = λα). Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Ευαγγελάτος δεν καταγράφει την ελκτική ενέργεια μεταξύ 3ης και 4ης μελωδικής βαθμίδας (ντο'' – ρε''), προφανώς για να διαφυλάξει στο ακέραιο τις διαστηματικές ποιότητες της φυσικής κλίμακας του ελάσσονος τρόπου. Πέραν αυτού, η ενδεχόμενη παρείσφρηση μιας ελκτικής δύναμης θα δημιουργούσε έναν πιο ισχυρό προσανατολισμό και μια φθογγική εστίαση, η οποία θα ήταν ωφέλιμη, ίσως, για το σταμάτημα της μουσικής. Αντίθετα, εδώ το μι'' παρατείνεται χρονικά μέσω μιας ισοκρατηματικής λειτουργίας και το μελωδικό υλικό συνεχίζει να κινείται από τα δεύτερα βιολιά (Παράδειγμα 3).

Παράδειγμα 3: Η πρώτη ενότητα του έργου (μ. 1-12). Η πορτοκαλί σκίαση προβάλλει το μελωδικό υλικό που μετακινείται από τα πρώτα στα δεύτερα βιολιά. Η κόκκινη σκίαση καταδεικνύει τη δεύτερη περίπτωση της καταληκτικής φράσης του «Χριστός ανέστη», η οποία είναι συμβατή τονικά με το περιβάλλον της λα-ελάσσονος

Στα δύο πρώτα μέτρα της δεύτερης ενότητας του έργου (μ. 13-31), αμέσως μετά την προσέγγιση του νέου τονικού κέντρου, αξιοποιείται συγκεκριμένα, μέσω μιας φθογγικής αναδιάταξης, η καταληκτική φράση του αναστάσιμου ύμνου. Αλλά και το μελωδικό υλικό που εμφανίζεται στη συνέχεια στα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά (μ. 15-17) προδίδει με ευθύτητα τη δάνεια φράση «χαρισάμενος», η ταυτότητα της οποίας είναι πιο εμφανής λόγω του μελωδικού της διπλασιασμού και της αρμονικής απουσίας στο μεγαλύτερο μέρος της. Όμως, η αξιοποίηση του δάνειου αυτού μελωδικού στοιχείου αποδυναμώνει διακριτικά την τονική σαφήνεια. Πιο συγκεκριμένα, ενώ η εμφάνιση του μι-ύφεση φαίνεται να εμπλουτίζει το ηχητικό τοπίο της ρε-ελάσσονος, δημιουργώντας μια ποιότητα φρύγιου τρόπου (φαινόμενο τροπικής εναλλαγής),¹⁰ επιφέρει ταυτόχρονα

¹⁰ Ο όρος «τροπική εναλλαγή» (“modal interchange”) αναφέρεται στη μετάβαση σε διαφορετικό τρόπο επί του ίδιου φθογγικού κέντρου (φέρ’ ειπείν, στη μετάβαση από τον φρύγιο από ρε στον μιζολύδιο από ρε κ.ο.κ.). Σχετικά με το περιεχόμενο του όρου, ο Persichetti αναφέρει: «[...] when the modes

μία ήπια τονική αμφισημία, δεδομένου ότι το μελωδικό τμήμα του τροπαρίου «Χριστός άνεστη» προέρχεται από άλλη τονική βάση (Πα = σολ). Ωστόσο, ο συνθέτης δεν περιορίζεται μόνο στη δημιουργία ενός βραχύβιου διτροπικού περιβάλλοντος (bimodality), αλλά φαίνεται να καλλιεργεί και να επεκτείνει την προαναφερθείσα αμφισημία (μ. 17-19). Πράγματι, η πρόθεση αυτή επιβεβαιώνεται, καθώς οι ποικιλματικο-διαβατικές κινήσεις στα χαμηλά έγχορδα αξιοποιούν το πρώτο τετράχορδο της φυσικής σολ-ελάσσονος, ενώ παράλληλα το φθογγικό υλικό των βιολιών και των βιολών αντλείται από τη φυσική ρε-ελάσσονα. Επιπρόσθετα, αξίζει να αναφέρουμε ότι στα δεύτερα βιολιά (μ. 16-19) παρατηρούμε το μελωδικό περίγραμμα της εκκίνησης του αναστάσιμου ύμνου (Παράδειγμα 4).

ρε-ελάσσων - φρύγιος τρόπος από ρε

Το μελωδικό τμήμα του τροπαρίου «Χριστός άνεστη» προέρχεται από διαφορετική τονική βάση (Πα = σολ)

Παράδειγμα 4: Μέσω της κόκκινης σκίασης επισημαίνονται παραλλαγμένες και αυτούσιες εκδοχές της καταληκτικής φράσης «χαρισάμενος» του αναστάσιμου ύμνου. Το διτροπικό περιβάλλον του αποσπάσματος καταδεικνύεται από το άθροισμα των περιοχών με μπλε και κίτρινη σκίαση (μ. 16-19). Η επικράτηση του τονικού κέντρου ρε αντικατοπτρίζεται στην υπερίσχυση της κίτρινης σκίασης σε όλες τις φωνές (μ. 20-22), ενώ οι ορθογώνιοι σχηματισμοί (μ. 16-18) υπογραμμίζουν την εκκίνηση του ύμνου «Χριστός άνεστη»

Η ευκρίνεια του τονικού πλαισίου αποκαθίσταται στο μ. 20, ενώ η λειτουργικότητα που εντοπίζουμε στα δύο ξεχωριστά ζεύγη μελωδιών, μεταξύ διαφορετικών ομάδων οργάνων (δεύτερα βιολιά – βιόλες, βιολοντσέλα – κοντραμπάσα), συμβάλλει προς την κατεύθυνση αυτή. Πιο συγκεκριμένα, η επικράτηση της φυσικής ρε-ελάσσονος (του αιολικού τρόπου από ρε) οφείλεται α) στον ισοκρατηματικό ρόλο των πρώτων βιολιών μέσω διπλασιασμών στην οκτάβα, β) στην εστίαση στην 5η μελωδική βαθμίδα από τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες, η οποία προσεγγίζεται και επαναπροσεγγίζεται διαρκώς μέσω ενός ανιόντος ημιτονιακού ποικιλματος, και γ) στην εμφάνιση της 3ης και της 1ης μελωδικής βαθμίδας της τονικής στα χαμηλά έγχορδα (διπλασιασμός στην οκτάβα στα

change while the tonal center remains, modal interchanges result» (Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*, W. W. Norton & Company, New York 1961, σ. 40).

βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα), που εδραιώνουν το αίσθημα της τονικής σαφήνειας. Το ορχηστρικό tutti που ακολουθεί (μ. 22-23) χαρακτηρίζεται από μια βηματική ανοδική πορεία και πραγματώνεται μέσω διπλασιασμών στην οκτάβα, ενώ η σταδιακή αύξηση της έντασης προετοιμάζει ένα ξέσπασμα που βρίσκει την εκφραστική του επιβεβαίωση στον μακρινό δώριο τρόπο από φα (Παράδειγμα 5). Το ξέσπασμα αυτό δεν υποστασιοποιείται μόνο με τη συνεισφορά της δυναμικής του fortissimo (*ff*) αλλά και με την παρουσία ενός *divisi*¹¹ σχεδόν σε ολόκληρη την ορχήστρα εγχόρδων (εκτός των κοντραμπάσων).

The image displays a musical score for Example 5, illustrating a double octave and pentatonic melodic expansion in eighth notes. The score is arranged in five systems, each representing a different instrument: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 24, marked with a box containing the number '24'. The dynamics start at fortissimo (*ff*) and transition to *dim.* (diminuendo) in the final measures. A yellow oval highlights the melodic line in the Violin I staff, which is also indicated by a yellow arrow from a separate staff above. The score shows a dynamic shift from fortissimo (*ff*) to *dim.* across the measures.

Παράδειγμα 5: Διπλασιασμός και πενταπλασιασμός μελωδιών σε διαστήματα οκτάβας. Ο διαμοιρασμός των μελωδιών αφορά διαφορετικές ομάδες οργάνων και η μετάβαση από τον δώριο τρόπο από φα στη σολ-ελάσσονα πραγματοποιείται μέσω κατιόντων συνημμένων τετραχόρδων με όμοιο διαστηματικό περιεχόμενο

Η επιστροφή στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος πραγματοποιείται μέσω της καθοδικής πορείας¹² συνημμένων τετραχόρδων με κοινό διαστηματικό περιεχόμενο.¹³

¹¹ Η λειτουργικότητα των *divisi* συνίσταται στον διπλασιασμό και τον πενταπλασιασμό μελωδιών σε διαστήματα οκτάβας, διαμοιρασμένων σε διαφορετικές ομάδες οργάνων, ενώ συνάμα ο συσχετισμός των μελωδιών (εντός των ίδιων ομάδων) παραπέμπει στην αρχή σε *divisi primo - secondo*. Βλ. Νέστωρ Ταϊήλορ, *Η τεχνική του ντιβίζι στα έγχορδα: θεωρητικά και πρακτικά ενορχηστρωτικά συμπεράσματα*, Μ. Νικολαΐδης - Edition Orpheus, Αθήνα 2007, σ. 25.

¹² Το στοιχείο της αξιοποίησης κλιμάκων στις συνθέσεις του Ευαγγελάτου επισημαίνεται από τον Αγαμέμνονα Μουρτζόπουλο: «Ως προς την αρμονική υφή - και βρισκόμαστε πάντοτε στην επιλογή αυτή - υπάρχουν βασικά στοιχεία. Υπάρχει πάλι πάντοτε στον Ευαγγελάτο η κλίμακα. Παρατηρούμε,

Με την υποστήριξη ισοκρατηματικών φθόγγων στα χαμηλά έγχορδα (βιόλες, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα) και με τη χρήση όμοιων μελωδικορυθμικών ζευγών στα βιολιά, αποτελούμενων από καθοδικές, διαβατικές μικρές τρίτες – η επανάληψη των οποίων παραπέμπει στις φράσεις «θανάτω θάνατον» του αναστάσιμου ύμνου – προάγεται μια επεξεργασία συμβατή με τη φύση του παραδοσιακού υλικού. Στο τέλος αυτής της δεύτερης ενότητας του έργου, η πρώτη περίπτωση της καταληκτικής φράσης του «Χριστός ανέστη» αξιοποιείται δύο φορές και μάλιστα σε πολύ κοντινή απόσταση. Πράγματι, στα μ. 29-31, στα πρώτα βιολιά, δύο εμφανίσεις της δάνειας φράσης «χαρισάμενος» συνδέονται παρατακτικά (Παράδειγμα 6). Η πρώτη, ελαφρώς παραλλαγμένη ρυθμικά, μολονότι προέρχεται από διαφορετική τονική βάση (ρε) από εκείνη της υπό εξέταση περιοχής, εντούτοις αφομοιώνεται απρόσκοπτα στο αρμονικό περιβάλλον της σολ-ελάσσονος.¹⁴ Η επανεμφάνιση της δάνειας φράσης αποτελεί άλλη μια παραλλαγμένη εκδοχή της αρχικής. Η παραλλαγή της δεν αφορά μόνο το ρυθμικό της στοιχείο, αλλά και την ελλειπτική της διατύπωση. Διευκρινιστικά, ας επισημανθεί ότι το φθογγικό της υλικό προκύπτει, αν ορίσουμε αξιωματικά τον φθόγγο σολ ως βάση εκκίνησης του τροπαρίου (Παράδειγμα 7). Ως εκ τούτου, το απόσπασμα του ύμνου ευθυγραμμίζεται πλήρως με τη σολ-ελάσσονα. Ο οριζόντιος διπλασιασμός της φράσης «χαρισάμενος» καθιστά περισσότερο ορατές τις καταβολές της, ενώ ταυτόχρονα αναστέλλεται η πτωτική της τελεσφόρηση.

«θανάτω θάνατον»

Επανεμφάνιση της ενότητας Α του έργου, μ. 33-42

The image shows a musical score for a string orchestra. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is marked with measures 28 to 35. A red box highlights the first appearance of the phrase «θανάτω θάνατον» in measures 33-34. A second, similar appearance is shown in measures 35-36. The score includes various dynamics such as *dim.*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *sul IV*. The first appearance is marked with a red box and an arrow pointing to the text «θανάτω θάνατον» above it. The second appearance is marked with a green box.

Παράδειγμα 6: Ισοκρατηματικοί φθόγγοι και παραλλαγμένα θραύσματα και φράσεις του «Χριστός ανέστη» προβάλλονται μέσω της κόκκινης σκίασης. Η διπλασιασμένη ημιτονιακή κίνηση στα δεύτερα βιολιά και στα βιολοντσέλα (πράσινη σκίαση) προετοιμάζει την ήχηση της δεύτερης εμφάνισης της καταληκτικής φράσης του αναστάσιμου ύμνου (μ. 31-32)

ουσιαστικώς, κλίμακες με τάση κατιούσα και σε μεγάλο μέρος διατονικές». Βλ. Αγαμέμνων Τ. Μουρτζόπουλος, «Τιμητική ομιλία στην “Βραδυά Αντίοχου Ευαγγελάτου” (3 Μαρτίου 1992)», *Μουσικολογία* 20, Νήσος, Αθήνα 2011, σ. 40.

¹³ Η συγκεκριμένη σκέψη αντικατοπτρίζει μια νοοτροπία μετάβασης σε νέο τονικό χώρο, η οποία διέπεται από μια αφομοιωτική ιδιότητα, όχι μόνο λόγω του κοινού φθόγγου, αλλά και λόγω της διαβατικής κίνησης, η οποία «κατακτά» σταδιακά το νέο τονικό περιβάλλον με τη συνεισφορά της διατηρηθείσας διαστηματικής αναλογίας.

¹⁴ Η απρόσκοπτη αφομοίωση της δάνειας φράσης στο αρμονικό περιβάλλον της σολ-ελάσσονος οφείλεται στην παρουσία της θεμελίου της κλίμακας μέσω της ισοκρατηματικής λειτουργίας των βιολών και των κοντραμπάσων, αλλά και στην απουσία του ηχητικού της διπλασιασμού.

Η παραλλαγμένη φράση «χαρισάμενος»
στο έργο του Ευαγγελάτου (μ. 29-30)

Η φράση «χαρισάμενος», μεταγεγραμμένη
στο πεντάγραμμο (τονική βάση ρε = Πα)

Η παραλλαγμένη φράση «χαρισάμενος»
στο έργο του Ευαγγελάτου (μ. 31-32)

Η φράση «χαρισάμενος», μεταγεγραμμένη
στο πεντάγραμμο (τονική βάση σολ = Πα)

Παράδειγμα 7: Οι παραλλαγμένες φράσεις «χαρισάμενος» που εμφανίζονται στο έργο, σε αντιπαραβολή με τις αυτούσιες του αναστάσιμου ύμνου

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η λιτή, ημιτονιακή κίνηση κάτω από την πρώτη φράση του αναστάσιμου ύμνου, η οποία προετοιμάζει έκδηλα τη διαδοχική επανεμφάνισή της. Η μετάβαση στην αρχική ιδέα πραγματοποιείται με έκθλιψη και επικάλυψη των ορίων μεταξύ των ενοτήτων Β και Α' αντίστοιχα.

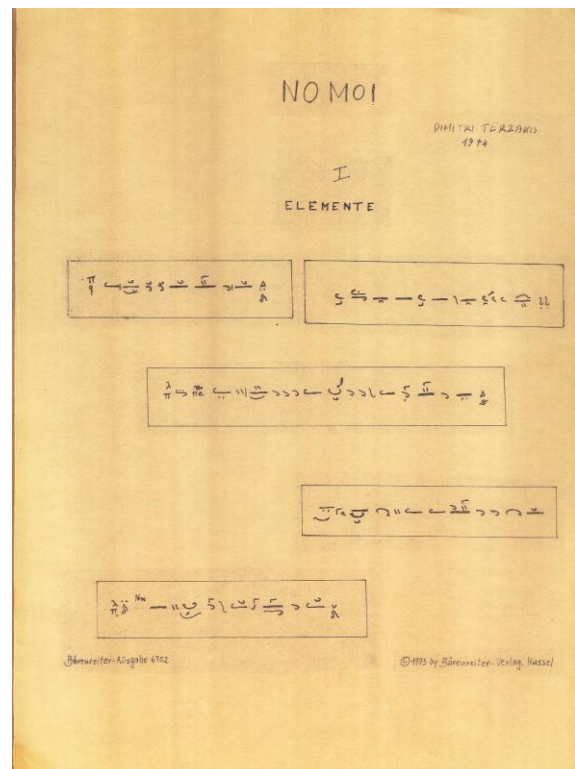
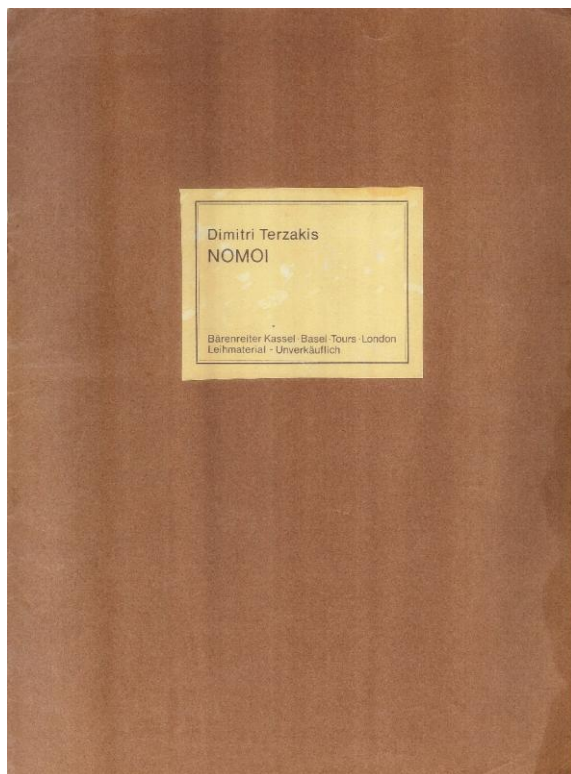
Επίλογος

Μολονότι η τιτλοφόρηση του έργου ταυτίζεται με το συγκείμενο της βυζαντινής μουσικής, εντούτοις απουσιάζει η ενσωμάτωση ενός ατόφιου και ολοκληρωμένου βυζαντινού ύμνου. Παραδόξως, όμως, ο Ευαγγελάτος φαίνεται να κυριολεκτεί μέσω αυτής της ονοματοδοσίας, υπό την έννοια ότι σημείο αναφοράς αποτελεί όντως μία συγκεκριμένη βυζαντινή μελωδία, η μελωδία του τροπαρίου «Χριστός ανέστη». Ωστόσο, το πρωτογενές παραδοσιακό υλικό δεν αντιμετωπίζεται ως θεματικό στοιχείο το οποίο θα διατηρήσει τα πιστοποιητικά της αναγνωρισιμότητάς του μέσω μιας αδιασάλευτης αφηγηματικής ροής και θα πορευθεί στον χρόνο μέσα από μια διαδικασία παραλλαγών (σε μορφή «θέματος και παραλλαγών») ή οποιαδήποτε άλλη αναπτυξιακή τεχνική. Ταυτόχρονα, δεν διακρίνουμε την πρόθεση μιας αντιστικτικής επεξεργασίας ή εναρμόνισης του βυζαντινού ύμνου. Τουναντίον, η συνειρμική διάσταση του τροπαρίου «Χριστός ανέστη» υπονομεύεται εξαιτίας της μη γραμμικής εκδίπλωσής του.¹⁵

Η αξιοποίηση μουσικού υλικού από τη βυζαντινή παράδοση στο έργο των συνθετών της Εθνικής Σχολής δικαιώθηκε εκφραστικά μέσω αναπτυξιακών τεχνικών, δομικών επιλογών και μουσικών μορφών που αναπτύχθηκαν στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική σκέψη, αλλά, σε κάθε περίπτωση, καθιστώντας ορατή και σαφή την ταυτότητα της προέλευσής του. Ιδιαίτερος χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το τέταρτο μέρος της *Συμφωνίας της Λεβεντιάς* του Μανώλη Καλομοίρη και οι παραλλαγές πάνω στα θέματα *Κύριε των δυνάμεων* και *Χριστός ανέστη* για ορχήστρα εγχόρδων του Πέτρου Πετρίδη. Στη *Βυζαντινή μελωδία* του Ευαγγελάτου αξιοποιούνται διαστηματικά περιγράμματα και μελωδικές καμπύλες, φόρμουλες και μελωδικορυθμικά θραύσματα του ύμνου εντός μιας διατονικής τροπικότητας, συμβατής με το περιβάλλον του δάνειου υλικού.

¹⁵ Η πρόθεση του Ευαγγελάτου να ενσωματώσει αυτούσιες και παραλλαγμένες εκδοχές της καταληκτικής φράσης του «Χριστός ανέστη» παραπέμπει στην τεχνική που απαντά στη Λειτουργία-παρωδία (Parody-Mass). Ο συσχετισμός αυτός επισημάνθηκε από τον καθηγητή Ιωάννη Φούλια σε συζήτηση που ακολούθησε μετά την εισήγηση του γράφοντος. Η Λειτουργία-παρωδία εμφανίζεται ως εξέλιξη της Λειτουργίας θεόρου ή cantus firmus (Tenor ή Cantus firmus Mass), που βασίζεται σε ένα προϋπάρχον μονοφωνικό θέμα (cantus prius factus), το οποίο υπόκειται σε διάφορες αντιστικτικές τεχνικές. Η Λειτουργία-παρωδία αντικατέστησε τη Λειτουργία cantus firmus ως κυρίαρχη μουσική μορφή περί το 1540. Στη Λειτουργία-παρωδία ή Λειτουργία-παραφραση, «ο συνθέτης, αποσκοπώντας στην επεξεργασία ή την επανεπεξεργασία του "δανεισμένου" υλικού, παίρνει από το πρωτότυπο μεμονωμένα μοτίβα ή φράσεις, μερικές φορές ενσωματώνει ολόκληρα σύνθετα μέρη του πρωτοτύπου με μικρές αλλαγές και ενίοτε σχηματίζει νέους αντιστικτικούς συνδυασμούς». Βλ. René Bernard Lenaerts, "The 16th-century Parody Mass in the Netherlands", *Musical Quarterly* 36/3, (July) 1950, σ. 410 και 411.

Αυτή η αφαιρετική – επί της ουσίας – αντίληψη του δημιουργού συνιστά μια πρωτότυπη σκέψη για εκείνη την εποχή. Διευρύνοντας τη συζήτηση προς την κατεύθυνση αυτή, αξίζει να σημειώσουμε ότι η έννοια της «αφαίρεσης» αξιοποιείται αρκετά χρόνια αργότερα στα έργα του συνθέτη Μιχάλη Αδάμη, αλλά αναλύεται και σε κείμενά του, προκειμένου ο δημιουργός να περιγράψει στη δική του δημιουργική πορεία μια γραμμή σκέψης που διαφοροποιείται από το αναγνωρίσιμο συμβολικό μουσικό υλικό και τις άμεσες αναφορές που εντοπίζουμε σε μία άλλη κατηγορία έργων του. Ο ίδιος αναφέρεται χαρακτηριστικά σε «μια τάση απομάκρυνσης και υπέρβασης του συμβολικού μουσικού υλικού, προώθησής του προς τις πλέον αφηρημένες του συνέπειες στο ιδεώδες της απόλυτης μουσικής».¹⁶ Αλλά και στην περίπτωση του Δημήτρη Τερζάκη, η λογική της αφαίρεσης ως προς τον τρόπο αξιοποίησης στοιχείων από τη βυζαντινή μουσική συναντάται στα έργα *Νόμοι*¹⁷ και *Legetos*.¹⁸ Στο πρώτο μέρος του έργου *Νόμοι*, πέντε φόρμουλες διαφορετικών ήχων συνιστούν τη δυναμογόνο αφετηρία για έναν αυτοσχεδιασμό από τον ψάλτη (Παράδειγμα 8), ενώ στο έργο *Legetos*, συγκεκριμένες μορφοποιητικές αρχές του Λεγέτου (ήχος Λέγετος) συμβάλλουν στη νέα μορφοπλασία (Παράδειγμα 9), δίχως όμως να αξιοποιεί ο συνθέτης αυτούσιο βυζαντινό μελωδικό υλικό.¹⁹



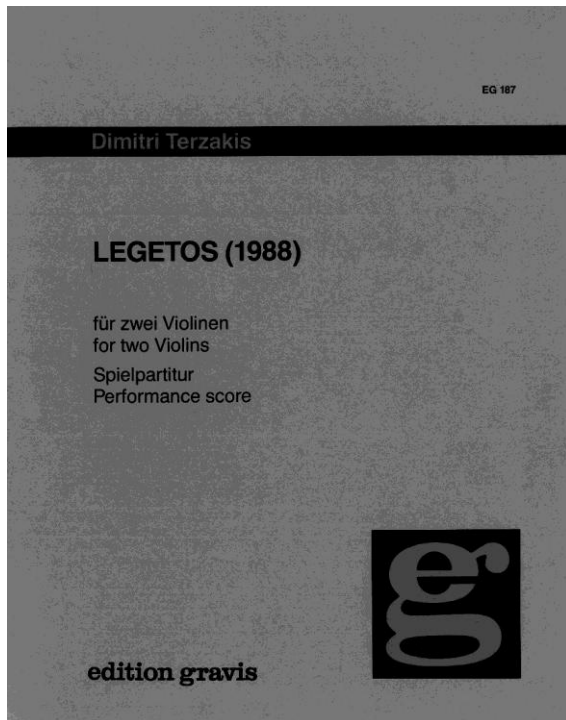
Παράδειγμα 8: Οι πέντε μελωδικές φόρμουλες που αποτελούν το μουσικό υλικό, προκειμένου να οργανωθεί ένας αυτοσχεδιασμός στο έργο *Νόμοι* του Δημήτρη Τερζάκη [Πηγή: χειρόγραφη παρτιτούρα, εκδοθείσα από την Bärenreiter Verlag, Kassel, © 1975]

¹⁶ Πληροφορίες που εμπεριέχονται στην επίσημη ιστοσελίδα του Μιχάλη Αδάμη. Ανάκτηση από: <https://www.adamis.gr/bio.html> (ημερομηνία πρόσβασης: 19 Μαρτίου 2024).

¹⁷ *Νόμοι* για ψάλτη, κλαρινέτο σε σι-ύφεση, βιολοντσέλο, σαντούρι και κρουστά (1974). Η παρτιτούρα του έργου εκδόθηκε από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Bärenreiter του Kassel.

¹⁸ *Legetos* για δύο βιολιά (1988). Η παρτιτούρα του έργου εκδόθηκε από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Gravis του Bad Schwalbach.

¹⁹ Θοδωρής Καραθόδωρος, «Ανιχνεύοντας τις μορφοπλαστικές ιδιότητες του Λεγέτου στο έργο *Legetos* για δύο βιολιά του Δημήτρη Τερζάκη», *Πολυφωνία* 33-34, Κουλτούρα, Αθήνα 2019, σ. 129-182.



**Παράδειγμα 9: Απόσπασμα από το έργο *Legetos* του Δημήτρη Τερζάκη
[Πηγή: παρτιτούρα εκδοθείσα από την Gravis, Bad Schwalbach, © 1988]**

Η αξιοποίηση ενός γνωστού και προσφιούς βυζαντινού ύμνου στη σύνθεση του Ευαγγελάτου ευθυγραμμίζεται με τα κριτήρια της αναγνωρισιμότητας και της επικοινωνιακής διεισδυτικότητας που συναντώνται στην επιλογή βυζαντινού μουσικού υλικού από τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής. Βάσει αυτής της θεώρησης, ο τίτλος *Βυζαντινή μελωδία* δεν είναι λειτουργικός, απλώς και μόνον επειδή παραπέμπει σε μουσικό υλικό από τη βυζαντινή παράδοση. Σε αυτή την ονοματοδοσία αντανακλάται επί της ουσίας η τεχνική της αυτοαναφορικότητας. Το έργο συνδιαλέγεται μυστικά με τεχνικά και εκφραστικά μέσα που ενυπάρχουν στην εσωτερική του διάρθρωση. Ο τίτλος προδίδει τον πυρήνα της σκέψης του βυζαντινού μουσικού πολιτισμού (*μελωδία*) και υποστασιοποιείται με την αξιοποίηση ενός θριαμβευτικού παιάνα που είναι εδραιωμένος στη συνείδηση του λαού.

Στη *Βυζαντινή μελωδία* του Ευαγγελάτου, το περιεκτικό ποιητικό περιεχόμενο του αξιοποιούμενου βυζαντινού ύμνου έγκειται στη σύνοψη των γεγονότων του τελευταίου τριμήρου της Μεγάλης Εβδομάδας. Πράγματι, ο Χριστός κατάργησε τον θάνατο μέσω του δικού του θανάτου («θανάτω θάνατον πατήσας»), χάρισε ζωή στους ενταφιασμένους («τοῖς ἐν τοῖς μνήμασι ζῶην χαρισάμενος») και, τέλος, ο ίδιος αναστήθηκε από τους νεκρούς («Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν»).²⁰ Τα τρία αυτά γεγονότα συνιστούν την πεμπτοσύνη της ορθόδοξης χριστιανικής θεολογίας και βρίσκουν, ίσως, μια συμβολική δικαίωση στην επιλογή της τριμερούς μορφής (A B A') στη *Βυζαντινή μελωδία* του Ευαγγελάτου, μέσω της οποίας επιτυγχάνεται μια σαφής αίσθηση ολοκλήρωσης.

²⁰ Farouk Soliman, "Re-Translating the Byzantine Paschal Troparion Χριστὸς Ἀνέστη into English on the basis of the two participles: (Πατήσας & Χαρισάμενος)", *Ephemerides Liturgicae* 130, Centro Liturgico Vincenziano (Edizione Liturgiche), Roma 2016, σ. 233.

«Πρελούδιο και φούγκα» για δύο πιάνο
των «πρώιμων» Καλομοίρη, Παπαϊωάννου και Χρήστου:
προσέγγιση σε τρεις σημαντικές συνθέσεις της ελληνικής
εργογραφίας για δύο πιάνο του α΄ μισού του εικοστού αιώνα

Απόστολος Παληός

Εξέχουσα θέση στη διεθνή εργογραφία της μουσικής δωματίου για δύο ομοειδή όργανα κατέχουν οι συνθέσεις για δύο πιάνο. Ως επέκταση του συνδυασμού «ένα πιάνο – τέσσερα χέρια», η ύπαρξη δύο ίδιων πολυφωνικών οργάνων σε μουσικό διάλογο, που πολλαπλασιάζει τις ούτως ή άλλως πλούσιες ηχοχρωματικές και αντιστικτικές δυνατότητες του πιάνου, αποτέλεσε διαχρονικά και ήδη από τον 18ο αιώνα έναν “ελκυστικό” συνδυασμό για σημαντικούς αλλά και ελάσσονες συνθέτες, οι οποίοι παρέδωσαν είτε πρωτότυπες συνθέσεις, είτε μεταγραφές μεγάλων συμφωνικών συνθέσεων ή έργων για μικρότερα σύνολα δικών τους ή άλλων δημιουργών, είτε ακόμη μεταγραφές της ορχηστρικής συνοδείας σε πιανιστικά κοντσέρτα. Στην εργογραφία για δύο πιάνο και στην κατηγορία των πρωτότυπων συνθέσεων, ειδικότερα, ξεχωρίζουν η *Σονάτα σε Ρε-μείζονα* (KV 448) του Mozart, το *Ρόντο σε Ντο-μείζονα* (opus 73) του Chopin, το *Παθητικό κοντσέρτο* (*Concerto pathétique*, S. 258) του Liszt, οι *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Beethoven* (opus 35) του Saint-Saëns, η *Lindaraja* του Debussy, η *Σονάτα* (FP 156), το *Καπρίτσιο* (πάνω στο “*Le bal masqué*”, FP 155) και το *L’embarquement pour Cythère* (FP 150) του Rouleuc, το *Κοντσερτίνο* (opus 94) του Σοστακόβιτς, οι δύο σουίτες (*Fantaisie tableaux / Σουίτα αρ. 1*, opus 5· *Σουίτα αρ. 2*, opus 17) του Ραχμάνινοφ, η *Σονάτα* και το *Κοντσέρτο* του Στραβίνσκυ, καθώς και συνθέσεις των Chabrier (*Trois valse romantiques*), Jolivet (*Hopi Snake Dance*), Messiaen (*Visions de l’Amen*), Boulez (*Structures*), Bolcom (*Recuerdos: The Garden of Eden*), Adams (*Hallelujah Junction*), Stockhausen (*Mantra*), Ligeti (*Τρία κομμάτια*) και Kagel (*Καπρίτσιο*). Παράλληλα, την πιανιστική φιλολογία κοσμούν κοντσέρτα για δύο πιάνο και ορχήστρα: ο J. S. Bach υπήρξε ο πρώτος που παρέδωσε τρία κοντσέρτα για δύο πληκτροφόρα με ορχηστρική συνοδεία, αλλά και για τρία και τέσσερα πληκτροφόρα· ομοίως, ο Mozart συνέθεσε ένα κοντσέρτο για δύο πληκτροφόρα και ένα τριπλό, ενώ δύο κοντσέρτα για δύο πιάνο και ορχήστρα κατέθεσε ο έφηβος Mendelssohn, για να ακολουθήσουν μετέπειτα αυτά των Bruch, Rouleuc, Vaughan Williams, Martinů, Berkeley και Berio. Επιπλέον, από τον πλούσιο κατάλογο μεταγραφών για δύο πιάνο συνθέσεων για άλλα οργανικά σύνολα ξεχωρίζουν αυτές του Brahms στο *Κουιντέτο για πιάνο και έγχορδα* (opus 34) του ιδίου, του Liszt στις συμφωνίες του Beethoven και του Berlioz, οι *Συμφωνικοί χοροί* του Bernstein πάνω στο μιούζικαλ *West Side Story* (μεταγραμμένοι για δύο πιάνο από τον John Musto) και οι αντίστοιχοι του Ραχμάνινοφ από τον ίδιο τον συνθέτη, οι μεταγραφές του Ravel στα δικά του έργα *La valse*, *Ισπανική ραψωδία* και *Boléro* αλλά και στο *Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φαύνου* του Debussy, του Reger στα *Βρανδεμβούργια κοντσέρτα* του Bach, του Zemlinsky στην *Έκτη συμφωνία* του Mahler και του Satie στο μπαλέτο του *Parade*. Από την άλλη, ελάχιστα έργα για δύο πιάνο με τη μορφή της φούγκας απαντούν στο ρεπερτόριο της δυτικής έντεχνης μουσικής· ενδεικτικά, και κατά χρονολογική σειρά, σημειώνουμε τα ακόλουθα: *Φούγκα σε ντο-ελάσσονα* (KV 426, 1783) του Mozart, *Πρελούδιο*

και φούγκα σε ντο-ελάσσονα (opus 32, 1878) του Busoni, *Θέμα, παραλλαγές και φούγκα* (opus 5, 1907-1911) του Kelly, *Παραλλαγές και φούγκα σε ένα θέμα του Beethoven* (opus 86, 1904) του Reger και *Εισαγωγή και φούγκα* (1947) του Vaughan-Williams.

Ερχόμενοι στους κόλπους της ελληνικής μουσικής δημιουργίας, δεν εντοπίζουμε ιδιαίτερα εκτεταμένη συνθετική παραγωγή για τον συνδυασμό των δύο πιάνων. Ακολουθεί ένας χρονολογικός κατάλογος πρωτότυπων αλλά και μεταγραμμένων – από τους ίδιους τους συνθέτες – έργων για δύο πιάνο, τα οποία καλύπτουν σε χρονικό εύρος έναν ολόκληρο αιώνα (1908-2009):

- Καλομοίρης: *Πρελούδιο και φούγκα*, έργο 2 (1908)
- Ριάδης: *Μακεδονικές σκιές*, σε τρία μέρη (1912)
- Σκαλκώτας: *Σουίτα* (1924)
- Γ. Α. Παπαϊωάννου: *Πρελούδιο και φούγκα*, ΑΚΙ 2 (1932)
- Μαργαρίτης: *Δύο μακεδονικοί χοροί*, έργο 22 (έως το 1937)· *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα*, έργο 23 (1932 και αργότερα)
- Χρήστου: *Πρελούδιο και φούγκα σε ρε-ελάσσονα* (1944)
- Θεοδωράκης: *Πασσακάλιες* (1955)
- Σισιλιάνος: *Ταναγραία* (1957)¹· *Αντιθέσεις* (1984)
- Γ. Πλάτων: *Ειδύλλιο και χορός· Ελληνικό σκίτσο· Μινωική τελετουργία· Ταραντέλα* (όλα αχρονολόγητα)
- Γ. Κωνσταντινίδης: *Οκτώ ελληνικοί νησιώτικοι χοροί* (1971)²
- Γ. Ιωαννίδης: *Πλοκές* (1982)
- Δραγατάκης: *Αναδρομές IV*, Α.Κ.Κα. 10.1 (1983)
- Κουμεντάκης: *Συμφάνεια I* (1984/1988)
- Ντ. Κωνσταντινίδης: *Σουίτα* (1985)
- Κουνάδης: *Σουίτα από το μπαλέτο «Νεκρές φύσεις»* (1990)
- Μάζης: *Κυματισμοί* (1990)
- Ι. Παπαδάτος: *Shadows I* (1997)· *M – five micrographies* (2006)
- Αλ. Αγραφιώτης: *Erinnerung I* (2007)
- Μπορμπουδάκης: *Loops 'n grains* (2009)
- Τερζάκης: *Τρεις θεοί* (2009)

Τρεις από τους πρώτους έλληνες συνθέτες οι οποίοι παρέδωσαν συνθέσεις για τη σύμπραξη δύο πιάνων στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, δίπλα στους Αιμίλιο Ριάδη, Νίκο Σκαλκώτα και Λώρη Μαργαρίτη, υπήρξαν οι Μανώλης Καλομοίρης, Γιάννης Α. Παπαϊωάννου και Γιάννης Χρήστου, κατά τα έτη 1908, 1932 και 1944, αντίστοιχα. Το έργο του Καλομοίρη δημοσιεύτηκε το 1933 στα *Μουσικά Χρονικά* (τεύχος 48) και επανεκδόθηκε από τον Σύλλογο Μανώλη Καλομοίρη το 1980.³ Η σύνθεση του Παπαϊωάννου είναι ανέκδοτη και βρίσκεται ως φωτογραφημένο χειρόγραφο στο αρχείο του συνθέτη στο Μουσείο Μπενάκη, ενώ το *Πρελούδιο και φούγκα* του Χρήστου εκδόθηκε το 1991 ως χειρόγραφο με φωτογραφική αναπαραγωγή από τον Φίλιππο Νάκα.⁴ Κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο και των τριών παραπάνω έργων υπήρξε το γεγονός ότι αποτέλεσαν ένα από τα πρώτα έργα για καθέναν από τους συνθέτες τους, τόσο εν γένει όσο και ειδικότερα στην κατηγορία της μουσικής δωματίου· και οι τρεις

¹ Αρχικά για δύο πιάνο και κρουστά, και μετέπειτα, στην εκδοχή του 1969, μόνο για δύο πιάνο.

² Μεταγραφή για δύο πιάνο του πρωτότυπου ομώνυμου έργου του 1954 για σόλο πιάνο.

³ Μανώλης Καλομοίρης, «Πρελούδιο και φούγκα για δύο πιάνο, έργο 2», *Μουσικά Χρονικά* 48, 1933, σ. 1-35· επανέκδοση ως: Μανώλης Καλομοίρης, *Πρελούδιο και φούγκα για δύο πιάνο, έργο 2*, Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης, Αθήνα 1980.

⁴ Γιάννης Χρήστου, *Πρελούδιο και φούγκα για δύο πιάνο*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1991.

τους, μάλιστα, βρήκαν στο συγκεκριμένο είδος συνθέσεων για δύο πιάνο πρόσφορο έδαφος για τις πρώιμες συνθετικές τους απόπειρες και ιδεολογικές προσεγγίσεις. Συγκεκριμένα, το έργο του Καλομοίρη εντάσσεται στην πρώιμη περίοδο της εργογραφίας του, πλάι σε συλλογές τραγουδιών και συνθέσεις για σόλο πιάνο⁵ συνελήφθη και σχεδιάστηκε το 1905, κατά την παραμονή του για σπουδές στη Βιέννη, και ολοκληρώθηκε στο Χάρκοβο τρία έτη αργότερα, ως *Πρωτοβάρεμα και διπλόφουγκα για επτά φωνές*. Για τον Παπαϊωάννου αυτό είναι το δεύτερο έργο του, με το προγενέστερο έργο 1 αλλά και τα επόμενα του ίδιου έτους να αποτελούν τραγούδια για φωνή και πιάνο,⁶ ενώ για τον Χρήστου τούτο είναι μόλις το πρώτο σωζόμενο του έργο, αφού οι συνθέσεις *Φαντασία* ή *Allegro quasi una fantasia* για πιάνο (βραβευμένη σε διαγωνισμό σύνθεσης),⁷ το πρώτο μέρος μίας *Σονάτας για δύο πιάνο* (εκτελεσμένη από τον συνθέτη και την καθηγήτριά του στο πιάνο Τζίνα Μπαχάουερ)⁸ και το τραγούδι για υψίφωνο και πιάνο με τίτλο *Everyone sang a poem* του ίδιου έτους έχουν χαθεί· σημειώνουμε ότι ο ίδιος ο Χρήστου ουσιαστικά θεωρούσε τη μεταγενέστερη *Μουσική του Φοίνικα* (1948-1949) ως το «πρώτο» του έργο.⁹

Το άλλο κοινό στοιχείο των τριών αυτών συνθέσεων, το οποίο γίνεται ήδη εύληπτο από τον τίτλο που φέρουν, είναι η επιλογή του ίδιου συνθετικού είδους, του συνδυασμού πρελουδίου και φούγκας, ως μίας “στιβαρής” ιστορικά παραδοσιακής μορφής με σαφείς επιρροές από τον γερμανόφωνο χώρο, στον οποίο είχε ανθίσει. Εξάλλου, η γερμανική παράδοση αποτέλεσε οδηγό για τα πρώτα συνθετικά βήματα τόσο του Καλομοίρη, με τις σπουδές του στο πιάνο, τα θεωρητικά, τη σύνθεση και την ιστορία της μουσικής στη Βιέννη, στο Ωδείο των Φίλων της Μουσικής (1901-1906),¹⁰ μαζί με τη συνειδητή επιλογή του να συμπορευτεί με τη δυτικότροπη αισθητική, όσο και του Παπαϊωάννου, με τη μαθητεία του στα ανώτερα θεωρητικά ανεπίσημα με τον Κώστα Σφακιανάκη και επίσημα με τον Αλέκο Κόντη – και οι δυο τους γερμανικής παιδείας,¹¹ που πρέσβευαν «την πυκνή μοτιβική οργάνωση μέσα σε προχωρημένο τονικό ιδίωμα»¹² – προτού ο Παπαϊωάννου στραφεί κατά την πρώτη “ιμπρεσιονιστική” συνθετική του περίοδο στον γαλλικό προσανατολισμό του Ριάδη, κοντά στον οποίο μαθήτευσε για μία σύντομη χρονική περίοδο,¹³ επιδεικνύοντας ωστόσο αναφορές στη χρωματική αρμονία του

⁵ Στα έργα αυτής της περιόδου περιλαμβάνονται οι συνθέσεις για σόλο πιάνο *Ανατολική ζωγραφιά* (1902), *Τρεις μπαλάντες* (1905-1906), *Νυχτιάτικο* (1906), *Πατινάδα* (1907) και η α' σειρά του κύκλου *Για τα ελληνόπουλα* (1905-1912), καθώς επίσης οι συλλογές τραγουδιών *Τρία τραγούδια δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον* (1902), *Από χώρες και χωριά* (1902-1908), *Ωρες* (1906) και *Από τον ταμπουρά και κόπανο* (1908).

⁶ *Βροχή καλοκαιριάτικη*, έργο 1 (1931)· *Δισταγμός*, έργο 3 (1932, χαμένο)· *Μυστικά*, έργο 4 (1932, χαμένο)· *Ψεύτικα λουλούδια* (1932).

⁷ Διακρίθηκε στον διαγωνισμό σύνθεσης Betsy Stross και εκτελέστηκε τον Ιανουάριο του 1944 στο Κάιρο από τον Hans Hickmann. Βλ. George S. Leotsakos, «Christou, Jani», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 1980, vol. 4, σ. 375-377.

⁸ Στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, στις 4 Ιουνίου του 1944. Βλ. Leotsakos, ό.π.

⁹ Anna-Martine Lucciano, *Γιάννης Χρήστου. Έργο και προσωπικότητα ενός έλληνα συνθέτη της εποχής μας*, πρόλογος – κατάλογος έργων – μετάφραση – επιμέλεια: Γιώργος Λεωτσάκος, Βιβλιοσυνοργατική, Αθήνα 1987, σ. 34.

¹⁰ Συγκεκριμένα, τον επηρέασαν οι δάσκαλοί του Hermann Graedener, από τον οποίο διδάχθηκε θεωρητικά και σύνθεση, και Eusebius Mandyczewski, με τον οποίο σπούδασε ιστορία της μουσικής. Βλ. Αλέκα Συμεωνίδου, «Καλομοίρης, Μανώλης», *Λεξικό ελλήνων συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 164-165.

¹¹ Ο πρώτος είχε σπουδάσει, μεταξύ άλλων, στις ακαδημίες του Μονάχου και της Λειψίας, και ο δεύτερος στο Μόναχο και στο Βερολίνο.

¹² Kostas Chardas, *The music for solo piano of Yannis A. Papaioannou up to 1960. An analytical, biographical and contextual approach*, Lambert Academic Publishing AG & Co, Saarbrücken 2010, σ. 31.

¹³ Κατά το σπουδαστικό έτος 1928-1929 στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Ωστόσο, παρά την ολιγόμηνη μαθητεία του δίπλα στον Ριάδη, η επιρροή που άσκησε ο τελευταίος στον γαλλικό προσανατολισμό του

δέκατου ένατου αιώνα αλλά και ψήγματα της κυκλικότητας της δομής που χαρακτηρίζει το μετέπειτα έργο του.¹⁴ κυκλικότητα συνθετικής σκέψης που αποτυπώνει και ο Χρήστου στην πρώιμη σύνθεσή του, ως προοίμιο του – μεταφυσικών εκφάνσεων – μεταγενέστερου σχήματος του Φοίνικα, που αποτέλεσε κεντρικό πυρήνα της δημιουργίας του και διακρίνεται από την αφετηρία, την αργή εξέλιξη, την κλιμάκωση και, τέλος, την αιφνίδια επαναφορά στην εναρκτήρια κατάσταση,¹⁵ σε ένα κατά τα άλλα περιβάλλον επιρροών από τον ευρύτερο νεοκλασικισμό του Μεσοπολέμου, όπως προκύπτει από τις παραμέτρους της μορφής, του χαρακτήρα, του ρυθμού και της αρμονίας, της παραθετικής μοτιβικής γραφής και της απουσίας κλασικής ανάπτυξης, ως συνέπεια των σπουδών του στα ανώτερα θεωρητικά και τη σύνθεση στην Αγγλία με τον Redlich,¹⁶ μαθητή και σχολιαστή του Alban Berg. Επιπλέον, αν για τον Καλομοίρη και τον Παπαϊωάννου η επιλογή των δύο πιάνων αποτέλεσε μία πρώιμη αποτύπωση των πιανιστικών τους σπουδών¹⁷ και έναν πρόσφορο οργανικό συνδυασμό προς διερεύνηση των πολυφωνικών και διαλογικών δυνατοτήτων στη συνθετική διαδικασία, στην περίπτωση του Χρήστου ένα επιπλέον κίνητρο υπήρξε πιθανότατα η συναναστροφή και η μαθητεία του με την Μπαχάουερ, και η προοπτική της εκτέλεσης του εν λόγω έργου μαζί της.¹⁸

Το πρελούδιο του Μανώλη Καλομοίρη, στη φα-ελάσσονα, σε μέτρο 4/4 και με χρονική ένδειξη *Andante ma non troppo lento*, όντας απέριττο στη δομή και τη σύλληψή του, βασίζεται σε μία απλή μονοφωνική θεματική ιδέα, η οποία εκτίθεται δύο φορές. Στην πρώτη ενότητα (μ. 1-15a), η μελωδική γραμμή παρουσιάζεται από το πιάνο II, φτάνοντας δύο φορές σε απατηλή πτώση, πρώτα στη φα-ελάσσονα (μ. 2-5) και ακολούθως στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 6-10). Το πιάνο I φέρει τη συνοδεία, εισάγοντας στο εναρκτήριο μέτρο ένα ρυθμικό συνοδευτικό σχήμα δεκάτων έκτων σε εξάχη ως μετρημένο *tremolo*, που παραπέμπει σε ορχηστρική γραφή και αντίστοιχα πιανιστικά σχήματα του δέκατου ένατου αιώνα. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ομοιότητας στη γραφή, παρατίθεται η έναρξη της *Σονάτας για τσέλο και πιάνο αρ. 2*, opus 99, του J. Brahms.

Παπαϊωάννου υπήρξε καθοριστική. Βλ. Ξένια Θεοδωρίδου, *Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα. Ιστορική-αναλυτική μελέτη*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2022, σ. 55-56.

¹⁴ Chardas, ό.π., σ. 37.

¹⁵ Χάρης Ξανθουδάκης, «Προλεγόμενα», στο: Γιάννης Χρήστου, *Πρελούδιο και φούγκα για δύο πιάνο*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1991, σ. 3.

¹⁶ Συμεωνίδου, «Χρήστου, Γιάννης», *Λεξικό ελλήνων συνθετών*, ό.π., σ. 439-440.

¹⁷ Τόσο στα σόλο πιανιστικά του έργα όσο και σε αυτά της μουσικής δωματίου με πιάνο, ο Καλομοίρης είναι επηρεασμένος από τον τρόπο γραφής του ρομαντισμού, κυρίως δε από τους δεξιότεχνες Liszt και Chopin – μάλιστα, τα περισσότερα συναυλιακά προγράμματα στα οποία συμμετείχε ο Καλομοίρης ως πιανίστας κατά την περίοδο σύνθεσης του έργου (1906-1910) περιείχαν έργα των δύο αυτών συνθετών. Βλ. Γιάννης Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών / Φιλοσοφική Σχολή / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2003, σ. 168.

¹⁸ Όπως αναφέρει ο Ξανθουδάκης, ό.π., σ. 1. Εξάλλου, η Μπαχάουερ υπήρξε καταλύτης για τον νεαρό πιανίστα και συνθέτη, αφού, σύμφωνα με μαρτυρία του, σε αυτήν απέδιδε ο ίδιος τις γνώσεις του στο πιάνο αλλά και την πρώιμη θεωρητική του κατάρτιση· βλ. Lucciano, ό.π., σ. 49.

Andante ma non
troppo lento

sf

f marcato

Παράδειγμα 1α: Καλομοίρης, πρελούδιο, μ. 1-2

Violoncello.

Klavier.

Allegro vivace.

Allegro vivace.

sf

p

Παράδειγμα 1β: Brahms, Σονάτα για τσέλο και πιάνο αρ. 2, opus 99, I. Allegro vivace, μ. 1-2

Από το μ. 10 το πιάνο I προσομοιάζει στη συνοδευτική γραφή του πιάνου II, ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσει το μελωδικό υλικό σε συμπόρευση με το έτερο πιάνο, ένα μέτρο αργότερα και με αντίθετες κινήσεις. Χαρακτηριστικό της γραφής είναι το ότι η μελωδία και η συνοδεία εκτελούνται ταυτόχρονα από το κάθε χέρι. Η πτώση στη δεσπόζουσα (Ντο-μείζονα) στο μ. 15 σηματοδοτεί την έναρξη της δεύτερης ενότητας (μ. 15b-31a) εν είδει φούγκας, προϊδεάζοντας για τη φούγκα που θα ακολουθήσει.

Παράδειγμα 2: Καλομοίρης, πρελούδιο, μ. 15-23

Η μελωδική ιδέα εκτίθεται διαδοχικά πέντε φορές, από τα δύο χέρια στο πιάνο II και από το δεξί χέρι στο πιάνο I, σε μια πορεία προς μία τέλεια πτώση στην ομώνυμη Φα-μείζονα στο μ. 31, δημιουργώντας μία σύντομη πεντάφωνη φούγκα, ενώ το αριστερό χέρι στο πιάνο I εξελίσσει το προηγούμενο συνοδευτικό ρυθμικό σχήμα μετρημένου tremolo σε ελεύθερο, πάνω σε ισοκράτημα επί του δεσπόζοντος φθόγγου της φα-ελάσσονος.

Η coda (μ. 31-36), η οποία ολοκληρώνει το καλομοιρικό πρωτοβάρεμα, εγκαθιδρύει την ομώνυμη μείζονα ως αναφορά στην “τρίτη της Πικαρδίας” του μπαρόκ, με μελωδικές παραθέσεις αφενός σε κάθετη αλληλουχία αρπισματικών συγχορδιών (μ. 31-33a) και αφετέρου με τη ρευστότητα της κίνησης εξάηχων δεκάτων έκτων που αποτέλεσαν τον μοτιβικό πυρήνα της σύντομης αυτής σύνθεσης.

Η πληθωρική προσωπικότητα του ανθρώπου που έμελλε να σφραγίσει το μέλλον της ελληνικής μουσικής αποτυπώνεται έξοχα στο δεύτερο μέρος της παρούσας σύνθεσης, τη διπλόφουγκα. Όπως δηλώνει και ο τίτλος, πρόκειται για μία διπλή φούγκα (με δύο θέματα) σε επτά φωνές και χωρίς αντιθέματα. Στην τονικότητα της Φα-μείζονος και με μετρική ένδειξη 2/4, στην έκθεση (μ. 1-28a) εισάγεται ένα τρίμετρο ζωηρό θέμα με ρυθμικό μοτιβικό πυρήνα τα τρήχα δεκάτων έκτων· η τελευταία είσοδος της απάντησης στη χαμηλότερη φωνή παραλείπεται, καθιστώντας τη φούγκα επτάφωνη.

Παράδειγμα 3: Καλομοίρης, φούγκα, μ. 1-5

Το συνακόλουθο σύντομο πρώτο επεισόδιο (μ. 28-38) επεξεργάζεται την κεφαλή και το τρίτο μέτρο του θέματος με τον κυρίαρχο ρυθμικό πυρήνα του σχήματος των τριήχων δεκάτων έκτων. Οι αλληπάλληλες παραθέσεις της κεφαλής του θέματος, ως επί το πλείστον στο πιάνο I, διαμορφώνουν κατόπιν ένα τμήμα *stretto* στα μ. 39-57, με το θέμα να εισάγεται και ανεστραμμένο (μ. 49, πιάνο II), ενώ το ηχητικό περιβάλλον εμπλουτίζεται με συχνές εναλλαγές στις δυναμικές ανάμεσα στα δύο πιάνο αλλά και “τεχνικές παραλλαγές” του θεματικού υλικού (με χρήση *staccato* άρθρωσης και τονισμών), τη στιγμή που ενίοτε το θέμα εκτίθεται σε οκτάβες αλλά και συγχορδίες με την προσθήκη του διαστήματος τρίτης. Στο δεύτερο επεισόδιο (μ. 58-63a), επί ενός ισοκρατήματος πάνω στη δεσπόζουσα με μικρή ένατη της σχετικής μείζονος της ομώνυμης φα-ελάσσοнос (Λα-ύφεση-μείζονα), το ηχητικό περιβάλλον “αποσυμφορίζεται”, με τα δύο πιάνο να βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση και την κεφαλή του θέματος να εκτίθεται από το πιάνο II, ενώ το πιάνο I απαντά με το ίδιο μοτίβο σε αναστροφή.

Στα μ. 63b-69a εισάγεται για πρώτη φορά το δεύτερο θέμα της φούγκας, στο πιάνο II, στην Λα-ύφεση. Πρόκειται για ένα θέμα διπλάσιας έκτασης και αντιθετικού χαρακτήρα σε σχέση με το πρώτο, καθώς χαρακτηρίζεται από το μοτίβο του παρεστιγμένου δεκάτου έκτου, ακολουθούμενου από δίμετρα με μορφή αλυσίδας και εναλλασσόμενες αξίες ογδόων και τριακοστών δευτέρων. Η είσοδος του δεύτερου θέματος τελείται οκτώ φορές, καθιστώντας τη φούγκα οκτάφωνη.



Παράδειγμα 4: Καλομοίρης, φούγκα, μ. 63-66

Τόσο η ενότητα της έκθεσης του δεύτερου θέματος (μ. 63-96α) όσο και τα επόμενα τμήματα της φούγκας – το τρίτο επεισόδιο (μ. 96-108), η παράλληλη παράθεση των δύο θεμάτων σε ευθεία ή ανεστραμμένη κίνηση (μ. 109-135α), το τέταρτο επεισόδιο (μ. 135-150) και ο επίλογος με τις τελευταίες παραθέσεις των δύο θεμάτων (μ. 150b-176) – κυριαρχούνται από τις πυκνές αξίες των τριακοστών δευτέρων του δεύτερου θέματος, σε συμπόρευση με το μοτίβο των τριήχων δεκάτων έκτων του πρώτου θέματος. Ως εκ τούτου, η γραφή της φούγκας καθίσταται ολοένα και πυκνότερη έως την κλιμακούμενη ολοκλήρωσή της.

Στη φούγκα γίνεται αισθητή η αντιμετώπιση του πιάνου από τον Καλομοίρη ως υποκατάστατου της ογκώδους ηχοχρωματικής παλέτας και της πολυφωνικής υφής της ορχήστρας,¹⁹ καθώς και η φιλόδοξη προσπάθειά του να παραδώσει ένα έργο πληθωρικό, πέρα από τη συνθετική του επεξεργασία, και σε επίπεδο πυκνότητας της πιανιστικής γραφής αλλά και τεχνικής δυσκολίας. Έτσι, η λιτότητα και η περισσότερο μονοφωνική υφή του πρελουδίου αντικαθίσταται στη φούγκα από μια – χαρακτηριστική και σε άλλα πιανιστικά έργα του Καλομοίρη – πλούσια και απαιτητική τεχνικά γραφή, η οποία εξελίσσεται βαθμιαία: παρατηρούνται κατά σειρά μονοφωνικές παρουσιάσεις του θέματος, έπειτα παραθέσεις του σε οκτάβες, ακολουθίες διπλών συνηχήσεων και τρίφωνων συγχορδιών, ως επί το πλείστον σε διάστημα οκτάβας στις εξωτερικές φωνές, γρήγορα χρωματικά περάσματα τριακοστών δευτέρων, αρχικά μονοφωνικά και ακολούθως σε παράλληλες τρίτες και σε αντίθετες κινήσεις στα δύο πιάνο (βλ. Παράδειγμα 5α), αλληλουχίες πεντάφωνων συγχορδιών, δεξιοτεχνικές καθοδικές χρωματικές σκάλες (βλ. Παράδειγμα 5β) και, τέλος, σχηματισμοί ταχύτατων οκτάβων που εκτελούνται εναλλάξ από τα δύο χέρια των εκτελεστών (βλ. Παράδειγμα 5γ). Με άλλα λόγια, εδώ εμφανίζεται η πιανιστική γραφή του δέκατου ένατου αιώνα σε ολόκληρο το εύρος της!

¹⁹ Στην πρακτική αυτή του Καλομοίρη, δηλαδή της δημιουργίας από το πιάνο μεγάλων ηχητικών μαζών και ανάλογης ηχητικής πυκνότητας, αναφέρεται και ο Μπελώνης (ό.π.).



Παράδειγμα 5α: Καλομοίρης, φούγκα, μ. 107-108

Handwritten musical score for two pianos, measures 161-162. The score is written on four staves. The top two staves are for the right hand of each piano, and the bottom two are for the left hand. The music is in a complex, chromatic style with many accidentals. The number '33' is written in the top right corner. Dynamics markings include 'pp'.

Παράδειγμα 5β: Καλομοίρης, φούγκα, μ. 161-162

Handwritten musical score for two pianos, measures 171-172. The score is written on four staves. The top two staves are for the right hand of each piano, and the bottom two are for the left hand. The music is in a complex, chromatic style with many accidentals. Dynamics markings include 'pp'.

Παράδειγμα 5γ: Καλομοίρης, φούγκα, μ. 171-172

Το πρελούδιο του Παπαϊωάννου παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον από δομικής και αισθητικής απόψεως. Σε αυτό το εισαγωγικό για τη φούγκα μέρος συναντώνται όλες οι διαφορετικές σχολές, οι οποίες επηρέασαν και διαμόρφωσαν το ύφος του συνθέτη. Η μελωδική και ηχοχρωματική εξερεύνηση του ιμπρεσσιονισμού συναντά εδώ όχι μόνο την αυστηρά σχεδιασμένη δομή αλλά και την επεξεργασία του «μοτιβικού κυττάρου» –

όπως το ονομάζει ο Vincent d'Indy²⁰ – το οποίο γεννά τη θεματική φράση, καθώς και τη «μεγάλη μοτιβική οικονομία».²¹ Το πρελούδιο είναι γραμμένο στην τονικότητα της σιλάσσονος, σε τετραμερές μέτρο, σε δραματικό κατά την ερμηνευτική ένδειξη ύφος (Dramatico) και σε μορφολογική διάρθρωση παρατακτικής διμερούς μορφής, Α – Α'. Η πρώτη ενότητα εκτείνεται από το μ. 1 έως το μ. 27, ενώ η παραλλαγμένη αναδιατύπωσή της από το μ. 28 έως το μ. 56· τις δύο ισομερείς ενότητες ακολουθεί μία εκτενής coda είκοσι τριών μέτρων (μ. 57-79). Το κομμάτι χαρακτηρίζεται από τη διαλεκτικότητα μεταξύ των δύο πιάνων, τα οποία κατέχουν απόλυτα ισότιμο ρόλο.

Το κύριο θεματικό υλικό εκτίθεται στο εισαγωγικό τρίμετρο από το πιάνο I (βλ. Παράδειγμα 6α) και επανέρχεται άλλες πέντε φορές, τρεις συνολικά στην ενότητα Α και άλλες τρεις στην ενότητα Α' (μ. 4-6 και μ. 16-18 στο πιάνο II, μ. 28-30 στο πιάνο II, μ. 31-33 και 46-48 στο πιάνο I). Επί του θεμέλιου φθόγγου σι στο μπάσο, το εναρκτήριο μοτίβο διαγράφει καθοδική πορεία επί της δεύτερης βαθμίδας με έβδομη και καταλήγει στην ομώνυμη μείζονα (Σι-μείζονα), ενώ η ταχύτατη συγχορδιακή εναλλαγή στα δύο χέρια ανασύρει στη μνήμη τη δεξιοτεχνική πρακτική του δέκατου ενάτου αιώνα. Από το έβδομο μέτρο ξεκινά η ύφανση ημιτονιακών μελωδικών κινήσεων, ως ένα δεύτερο κυρίαρχο θεματικό στοιχείο που σταδιακά οδηγεί σε απομάκρυνση από την κύρια τονικότητα. Με την ταυτόχρονη χρήση αλλοιώσεων όξυνσης και βάρυνσης, που απαντά αρχικά στα μ. 8-9 (βλ. Παράδειγμα 6β) και χρησιμοποιείται καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, σκιαγραφείται η γραμμική και πολυεπίπεδη μουσική σκέψη του Παπαϊωάννου σε μελωδικούς όρους, με τον μελλοντικό πειραματισμό του με τα ηχοχρώματα και το χρωματικό στοιχείο να γίνεται ήδη αντιληπτός: κάθε αλλοιωμένος φθόγγος λειτουργεί ως φθόγγος έλξης προς τον επόμενο. Οι χρωματικές κινήσεις των φωνών οδηγούν συχνά σε αναπάντεχες αρμονικές καταλήξεις στις μελωδικές φράσεις, με στιγμιαίες απομακρύνσεις από το τονικό κέντρο του εκάστοτε τμήματος, δίχως ωστόσο να χάνεται η αίσθηση της τονικότητας.



Παράδειγμα 6α: Παπαϊωάννου, πρελούδιο, μ. 1-3

²⁰ Το σύγγραμμα *Cours de composition musicale* του Vincent d'Indy (1851-1931), το οποίο ο νεαρός Παπαϊωάννου είχε εντοπίσει στη βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ωδείου και μελετήσει επισταμένως, υπήρξε θεμελιώδους σημασίας για τη συνθετική του αφετηρία και εξέλιξη, ως βατήρας των «τεχνικών και αισθητικών του κατευθύνσεων» (Θεοδωρίδου, ό.π., σ. 80).

²¹ Θεοδωρίδου, ό.π., σ. 107.



Παράδειγμα 6β: Παπαϊωάννου, πρελούδιο, μ. 7-9

Η χρωματική φράση των μ. 10-11 στο πιάνο II (βλ. Παράδειγμα 7α) – που επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο μέτρα από το πιάνο I – αποτελεί το τρίτο μελωδικό υλικό, το οποίο αξιοποιείται όχι μόνο στο πρελούδιο αλλά και στη φούγκα (στα μ. 46-48· βλ. Παράδειγμα 7β). Η αρμονική και μελωδική υφή της κατιούσας αλυσίδας παραπέμπει στην πιανιστική μουσική του Chopin,²² του οποίου εξάλλου συνθέσεις εντάσσονταν στο βασικό ρεπερτόριο που μελετούσε ο νεαρός Παπαϊωάννου ως σπουδαστής πιάνου.



Παράδειγμα 7α: Παπαϊωάννου, πρελούδιο, μ. 10-11



Παράδειγμα 7β: Παπαϊωάννου, φούγκα, μ. 46-48

²² Χάρδας, ό.π., σ. 37.

Περνώντας στη Φα-μείζονα στο μ. 20, το μοτιβικό υλικό – που απαντά στο μεν πιάνο I με τη χρήση επέρισης, στο δε πιάνο II με δέκατα έκτα σε ανιόντα διαστήματα τετάρτης καθαρής και τρίτης μικρής (βλ. Παράδειγμα 8α) – θα χρησιμοποιηθεί και στη φούγκα (στα μ. 39-41· βλ. Παράδειγμα 8β), ενώ η διασταυρούμενη εναλλαγή στα δύο χέρια αναφέρεται επίσης σε δεξιοτεχνικά τεχνικά περάσματα της εποχής του ρομαντισμού. Η διαλεκτική διαδικασία ανάμεσα στα δύο πιάνια, με τις χαρακτηριστικές ημιτονιακές κινήσεις τόσο στη γραμμή του μπάσου όσο και στις γραμμές του δεξιού χεριού, συνεχίζεται από το μ. 23 έως και την ολοκλήρωση της πρώτης ενότητας.



Παράδειγμα 8α: Παπαϊωάννου, πρελούδιο, μ. 20-21

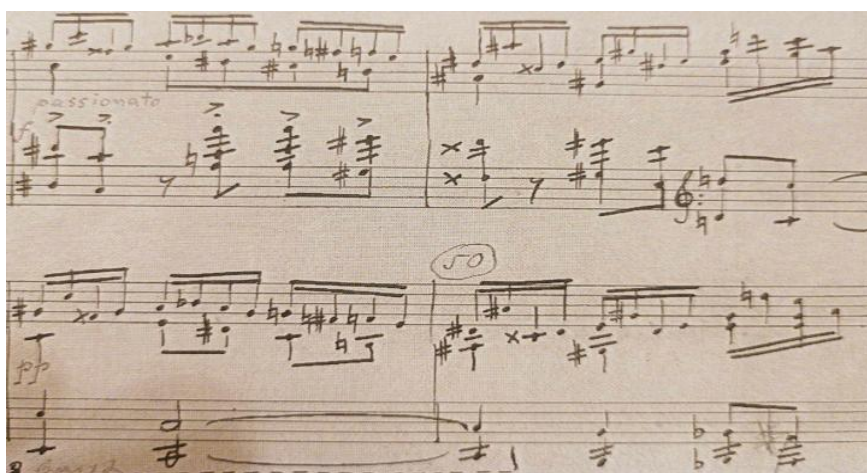
Παράδειγμα 8β: Παπαϊωάννου, φούγκα, μ. 39-41

Η δεύτερη ενότητα εξελίσσεται παρόμοια με την πρώτη, αν και με ορισμένες διαφοροποιήσεις,²³ με πλέον χαρακτηριστική την τοποθέτηση του εναρκτήριου μπάσου όχι στον θεμέλιο φθόγγο της σι-ελάσσονος αλλά στη συγχορδία της δεύτερης βαθμίδας με έβδομη σε πρώτη αναστροφή, ενώ το μοτιβικό υλικό συνεχών χρωματικών – ως επί το πλείστον – κινήσεων δεκάτων έκτων και ογδόων σε διαλογική γραφή ανάμεσα στα δύο πιάνια που εμφανίζεται στην coda (βλ. Παράδειγμα 9α) θα αξιοποιηθεί μετέπειτα και στη φούγκα (μ. 49-50· βλ. Παράδειγμα 9β). Το πρελούδιο δεν ολοκληρώνεται στην τονική αλλά στη συγχορδία της δεσπόζουσας με έβδομη, προετοιμάζοντας την άμεση μετάβαση στη φούγκα.

²³ Χαρακτηριστική είναι η μεταφορά του υλικού των μ. 10-15 της ενότητας Α στα αντίστοιχα μ. 38-43 της ενότητας Α' κατά μία τετάρτη καθαρή ψηλότερα.



Παράδειγμα 9α: Παπαϊωάννου, πρελούδιο, μ. 67



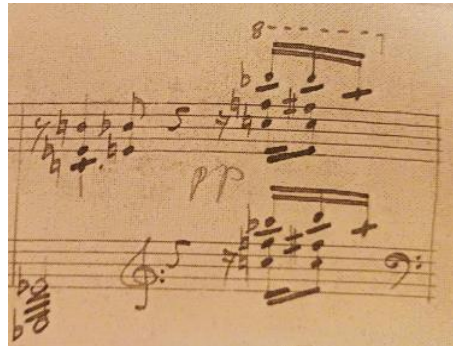
Παράδειγμα 9β: Παπαϊωάννου, φούγκα, μ. 49-50

Η φούγκα, σε μέτρο 3/4 και χρονική ένδειξη Andantino, τετράφωνη, με ένα αντίθεμα, πραγματική απάντηση στη δεσπόζουσα, τρεις εκθέσεις, δύο επεισόδια και stretto, είναι αρκετά συμβατική από δομικής απόψεως. Το τετράμετρο θέμα χαρακτηρίζεται από επερείσεις στους φθόγγους της θεμελίου και της πέμπτης της κλίμακας, καθώς και από ένα χαρακτηριστικό διάστημα ανιούσας εβδόμης μικρής.

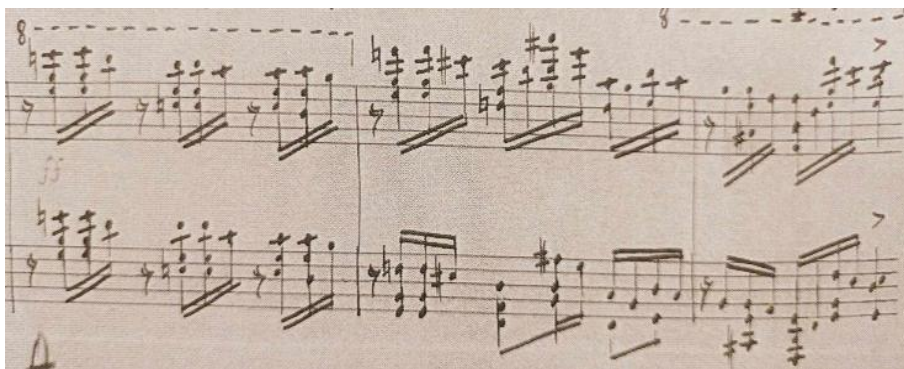


Παράδειγμα 10: Παπαϊωάννου, φούγκα, μ. 1-8

Στην πρώτη έκθεση (μ. 1-15), θέματα και απαντήσεις εισάγονται ανά τετράμετρο, με εξαίρεση την τελευταία είσοδο στο μπάσο που έρχεται ένα μέτρο νωρίτερα. Στο πρώτο σύντομο επεισόδιο (μ. 16-21) αξιοποιείται μοτιβικό υλικό όχι μόνον από το θέμα και το αντίθεμα της εκθέσεως αλλά και από το πρελούδιο, με την εμφάνιση στο μέρος του πιάνου I στο μ. 16 του μοτίβου παύσης δεκάτου έκτου και τριών δεκάτων έκτων²⁴ σε αντιστοιχία με το μ. 35 του πρελουδίου (βλ. Παράδειγμα 11α), το οποίο αξιοποιείται και αργότερα στα μ. 32-34 της δεύτερης έκθεσης (βλ. Παράδειγμα 11β), στο μ. 36, στα μ. 46-48 του δεύτερου επεισοδίου, καθώς και στο μ. 64, στο μέρος του πιάνου I σε μεγέθυνση (με όγδοα).



Παράδειγμα 11α: Παπαϊωάννου, πρελούδιο, μ. 35



Παράδειγμα 11β: Παπαϊωάννου, φούγκα, μ. 32-34

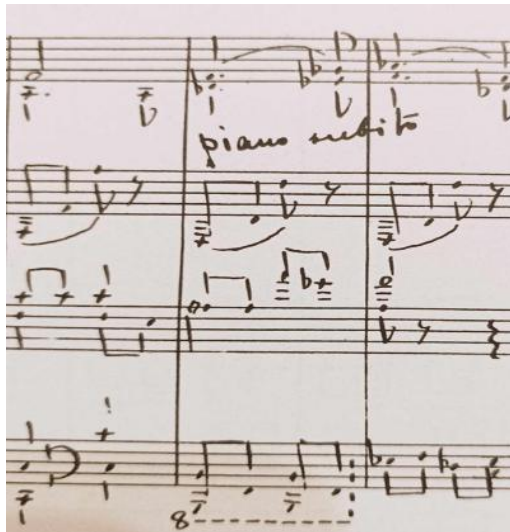
Η δεύτερη έκθεση (μ. 22-35) περιέχει τρεις παραθέσεις του θέματος στη σχετική Ρε-μείζονα και την υποδεσπόζουσα της σι-ελάσσονος (τη μι-ελάσσονα), ενώ το αντίθεμα εμφανίζεται μόνο κατά την πρώτη εμφάνιση του θέματος και μάλιστα από το προηγούμενο μέτρο. Το δεύτερο επεισόδιο (μ. 36-59) είναι εκτενές και διαθέτει ισχυρά στοιχεία μοτιβικής κυκλικότητας και επεξεργασίας του «κυτταρικού πυρήνα»: στα μ. 46-48 εκτίθεται η μελωδική φράση των μ. 10-11 του πρελουδίου σε ρυθμική παραλλαγή (βλ. Παραδείγματα 7α και 7β), ενώ μία ακόμη αναφορά στο πρελούδιο απαντά στα μ. 39-41 της φούγκας, κατ' αντιστοιχία προς τα μ. 20-22 του πρελουδίου (βλ. Παραδείγματα 8α και 8β), με τις αξίες δεκάτων έκτων στο πιάνο II και το χαρακτηριστικό μελωδικό μοτίβο με την επέριση στο πιάνο I: η μελωδική φράση των μ. 10-11 συνεχίζει να αποτελεί υλικό συνδιάλεξης ανάμεσα στα δύο πιάνο και στα επόμενα τέσσερα μέτρα, ενώ επιπλέον επανέρχεται στα μ. 57-58, με το πιάνο II να συνοδεύει με τριήχα ογδών' επιπλέον, μοτιβικό υλικό από την coda του πρελουδίου (μ. 67) συναντάται στα μ. 49-51

²⁴ Εξάλλου, το μοτίβο αυτό δεν είναι τίποτε άλλο από σμίκρυνση του αντίστοιχου μοτίβου που εμφανίζεται στον δεύτερο και τον τρίτο χρόνο του εναρκτήριου μέτρου του θέματος.

της φούγκας (βλ. Παραδείγματα 9α και 9β), ως συνοδεία σε παράθεση του θέματος σε οκτάβες από το αριστερό χέρι στο πιάνο I αλλά και κατά την πρώτη εμφάνιση του θέματος στην τρίτη έκθεση (μ. 59-61).

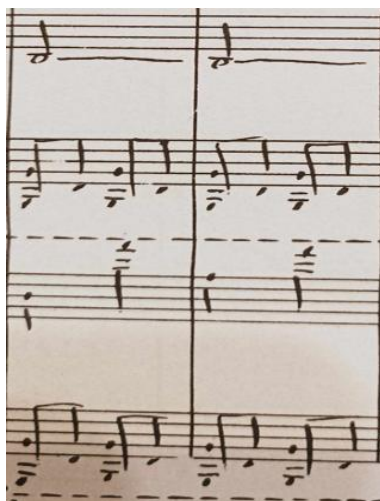
Στην τρίτη έκθεση (μ. 59-67), στην ομώνυμη μείζονα της κύριας τονικότητας και με επιτάχυνση της χρονικής αγωγής, πραγματοποιείται μία ακόμη αναδρομή στο πρελούδιο, με την κεφαλή του θέματος στο μ. 62, στο μέρος του πιάνου II, να παραλλάσσεται ρυθμικά εισαγόμενη με παύση δεκάτου έκτου. Στο *stretto* που έπεται (μ. 68-81) και ολοκληρώνει τη φούγκα, εκτίθεται διαδοχικά αλλά και αποσπασματικά η κεφαλή του θέματος, ενώ ο καταληκτικός ισοκράτης στη χαμηλή περιοχή επί του θεμέλιου φθόγγου ολοκληρώνει τις πλούσιες αναφορές της φούγκας στο προηγούμενο πρελούδιο, μαζί με τη δομικά κυκλική συνθετική σύλληψη του έργου.²⁵ Η ακροτελεύτια συγχορδιακή συνήχηση επί της τονικής με επιπρόσθετη έκτη (μ. 80-81), εξάλλου, υπογραμμίζει τις πρώιμες αρμονικές αναζητήσεις του Παπαϊωάννου πέραν της πεπατημένης. Επισημαίνουμε ότι ανάλογα σφιχτή μοτιβική επεξεργασία παρουσιάζει και το τραγούδι *Βροχή καλοκαιριάτικη*, AKI-Nτ 1, επιβεβαιώνοντας πόσο καθοριστική υπήρξε η επιρροή της πραγματείας του *d'Indy Cours de composition musicale* για την εξέλιξη της μελλοντικής δημιουργίας του Έλληνα συνθέτη.

Ο Χρήστου στο εναρκτήριο πρελούδιο, στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος, σε μέτρο 2/4 και με ένδειξη χρονικής αγωγής «Πολύ Γρήγορα», χρησιμοποιεί τριμερή μορφή, A – B – A', με χαρακτηριστική παραθετική μοτιβική γραφή και ευρεία χρήση μελωδικών αλυσίδων. Στην πρώτη ενότητα (μ. 1-70), το θεματικό υλικό εκτίθεται από το πιάνο I στη ρε-ελάσσονα στα πρώτα 36 μέτρα, για να ακολουθήσει στα επόμενα 18 μέτρα η έκθεση του ίδιου υλικού και από το πιάνο II. Χαρακτηριστική στο μ. 53 είναι η απότομη μακρινή μετατροπία στη σι-ύφεση-ελάσσονα (βλ. Παράδειγμα 12α), ενώ το αριστερό χέρι και στα δύο πιάνο παραθέτει από το μ. 61 ένα ρυθμικό μοτίβο εναλλαγής τονικής και δεσπόζουσας που παραπέμπει σε τύμπανα (βλ. Παράδειγμα 12β).



Παράδειγμα 12α: Χρήστου, πρελούδιο, μ. 52-54

²⁵ Ο Παπαϊωάννου ενστερνιζόταν τις απόψεις που εισήγαγε ο *d'Indy* περί "période génératrice", "idée musicale" και επίτευξης οργανικής συνοχής μέσω της χρήσης κοινού θεματικού υλικού μεταξύ των μερών. Βλ. Θεοδωρίδου, ό.π., σ. 90. – Για το θεματικό υλικό που υφίσταται οργανική εξέλιξη και μοτιβική ανακεφαλαίωση, πράγμα το οποίο επίσης υιοθετήθηκε από τον Παπαϊωάννου, βλ. και Chardas, ό.π., σ. 188-208.



Παράδειγμα 12β: Χρήστου, πρελούδιο, μ. 61-62

Η δεύτερη ενότητα του πρελουδίου (μ. 71-111) βρίσκεται σε διπλάσιο tempo και εκθέτει στην ομώνυμη Σι-ύφεση-μείζονα μελωδικό υλικό πρώτα στο πιάνο II (μ. 71-82), σε αντίθεση με την πρώτη ενότητα, ενώ το πιάνο I εισάγει μία αντιστικτική γραμμή στα μ. 79-82, με τα μελωδικά και αντιστικτικά αυτά στοιχεία να ανταλλάσσονται μεταξύ των δύο πιάνων στο επόμενο τετράμετρο. Στα μ. 87-103, χαρακτηριστική στα διαλεκτικά δεξιότεχνικά περάσματα των δύο πιάνων είναι η αναστροφή των διαστημάτων: οι κατιούσες σκάλες του πιάνου II, που εκτίθενται μονοφωνικά και μετέπειτα σε οκτάβες (μ. 87-94), επαναλαμβάνονται στο πιάνο I ως ανιούσες (μ. 95-99), ενώ τα διαστήματα ανιουσών τεταρτών καθαρών του πιάνου I (μ. 87-89) μετατρέπονται αντίστοιχα σε διαστήματα κατιουσών καθαρών πεμπτών στο πιάνο II (μ. 95-98) – βλ. Παράδειγμα 13α. Άξια αναφοράς είναι ενδιάμεσα και η χρήση σχημάτων αντιχρονισμού μεταξύ των δύο χεριών στο πιάνο I (βλ. Παράδειγμα 13β). Ακολουθώντας, τα μ. 104-111, αξιοποιώντας τα διατονικά περάσματα δεκάτων έκτων στο πιάνο I, λειτουργούν ως συνδεδετικό πέρασμα προς την ενότητα της επαναφοράς και την επιστροφή στην αρχική τονικότητα.



Παράδειγμα 13α: Χρήστου, πρελούδιο, μ. 87-88 και 95-96



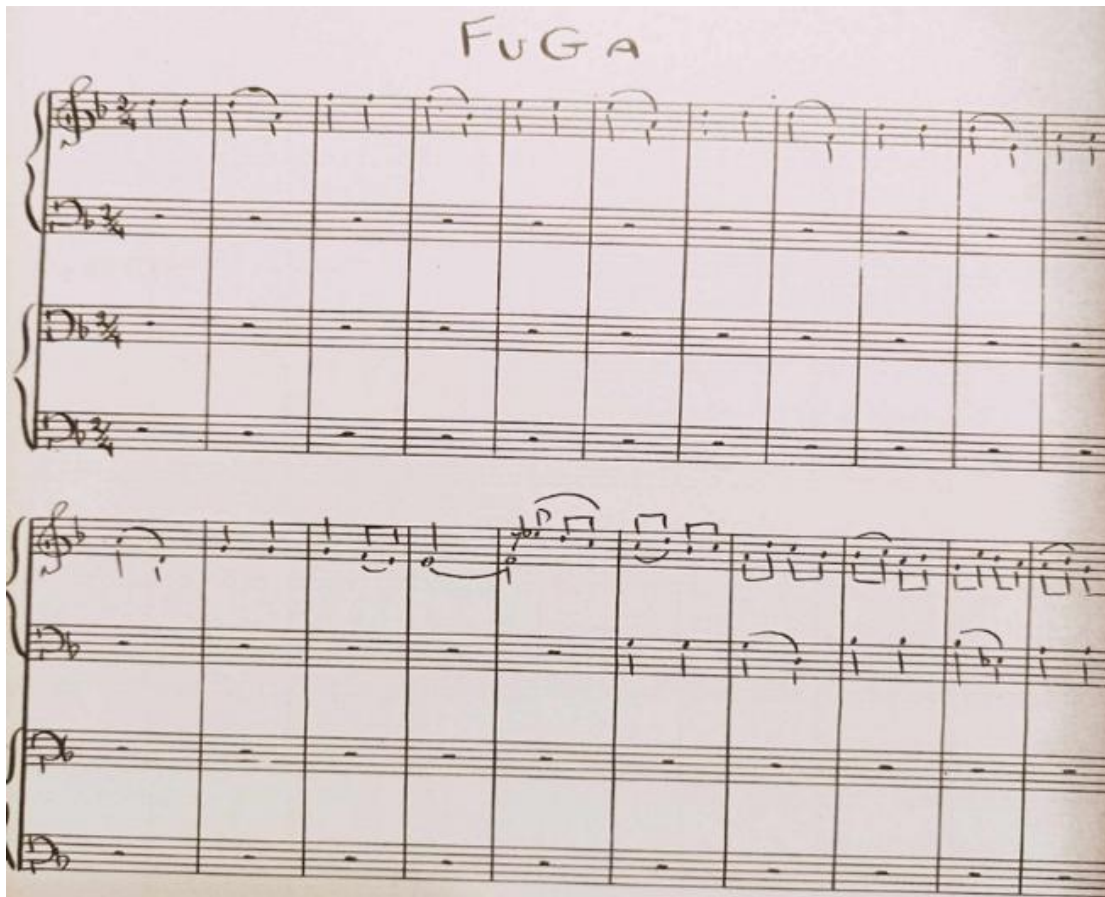
Παράδειγμα 13β: Χρήστου, πρελούδιο, μ. 91-92

Στην τρίτη ενότητα (μ. 112-184), η χρονική αγωγή γίνεται ακόμα γρηγορότερη, ενώ το εισαγωγικό τετράμετρο εμφανίζεται τέσσερις διαδοχικές φορές στο πιάνο I δίχως να ακολουθεί επανάληψή του από το πιάνο II, όπως στην αρχή. Στο μ. 120, εξάλλου, το ηχόχρωμα γίνεται φωτεινότερο με τη χρήση της συγχορδίας της Ρε-μείζονος στο πιάνο II. Στα μ. 128-183 επανεκτίθεται διαφοροποιημένο το θεματικό υλικό με διαλογικές αποκρίσεις και από τα δύο πιάνο. Στα μ. 160-167, μάλιστα, παρεμβάλλεται στο πιάνο I ένα μοτίβο επαναλαμβανόμενου φθόγγου (λα) σε αξία ογδού που προέρχεται από την εισαγωγική φράση του πρελουδίου και στο πιάνο II εισάγεται ένα συνοδευτικό σχήμα σε αντιστικτική υφή· το υλικό αυτό επαναλαμβάνεται στο καταληκτικό οκτάμετρο του κομματιού με εναλλαγή ρόλων ανάμεσα στα δύο πιάνο.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ρυθμική διάρθρωση του πρελουδίου: οι αξίες πυκνώνουν βαθμιαία από όγδοα σε ένα ρυθμικό σχήμα τετάρτου παρεστιγμένου – ογδού (μ. 37-60), στη συνέχεια σε έναν συνδυασμό ογδών και δεκάτων έκτων (από το μ. 71), έπειτα σε συνεχή δέκατα έκτα (μ. 87) και τελικά επανέρχονται στα εναρκτήρια όγδοα, από την επαναφορά του εισαγωγικού τμήματος και το μ. 112.²⁶ Τόσο η κλιμακωτή αύξηση της ταχύτητας του έργου όσο και η ρυθμική πύκνωση που συντελείται, υπογραμμίζουν το τόσο χαρακτηριστικό για τον Χρήστου «σχήμα του Φοίνικα» ήδη από το πρώτο του σωζόμενο έργο.

Η τετράφωνη φούγκα στη ρε-ελάσσονα που έπεται του πρελουδίου, όντας επίσης σε διμερές μέτρο και χωρίς να φέρει ένδειξη χρονικής αγωγής, εκθέτει αρχικά ένα εκτενέστατο δεκαεξάμετρο θέμα (βλ. Παράδειγμα 14), όπου κυριαρχούν οι ρυθμικές αξίες των τετάρτων και τα διαδοχικά χαρακτηριστικά κατιόντα διαστήματα τετάρτης καθαρής (μ. 2), πέμπτης καθαρής (μ. 4, 6 και 12), πέμπτης ελαττωμένης (μ. 10) και έκτης μεγάλης (μ. 8), μαζί με δύο αντιθέματα, τα οποία ωστόσο δεν έχουν μόνιμη παρουσία στην εξέλιξη της φούγκας. Το πρώτο αντίθεμα, με μια μελωδική αλυσίδα σε αξίες ογδών, συνοδεύει τις δύο ψηλές φωνές (πρώτη και τρίτη), ενώ το δεύτερο αντίθεμα, που κινείται με αξίες τετάρτων και ογδών, τις δύο χαμηλές (δεύτερη και τέταρτη).

²⁶ Βλ. και Ξανθουδάκης, ό.π., σ. 2.

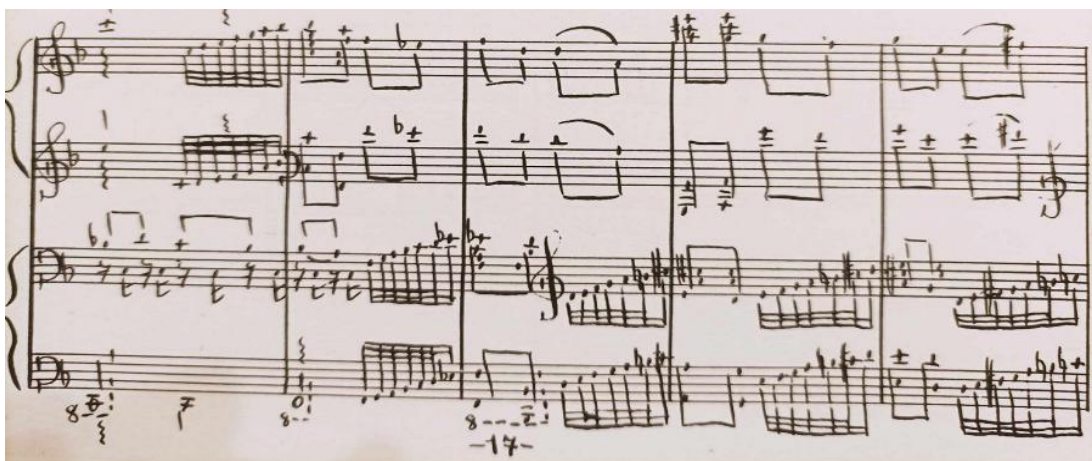


Παράδειγμα 14: Χρήστου, φούγκα, μ. 1-21

Από την επισκόπηση της φούγκας προκύπτουν τα ακόλουθα αξιοσημείωτα στοιχεία:

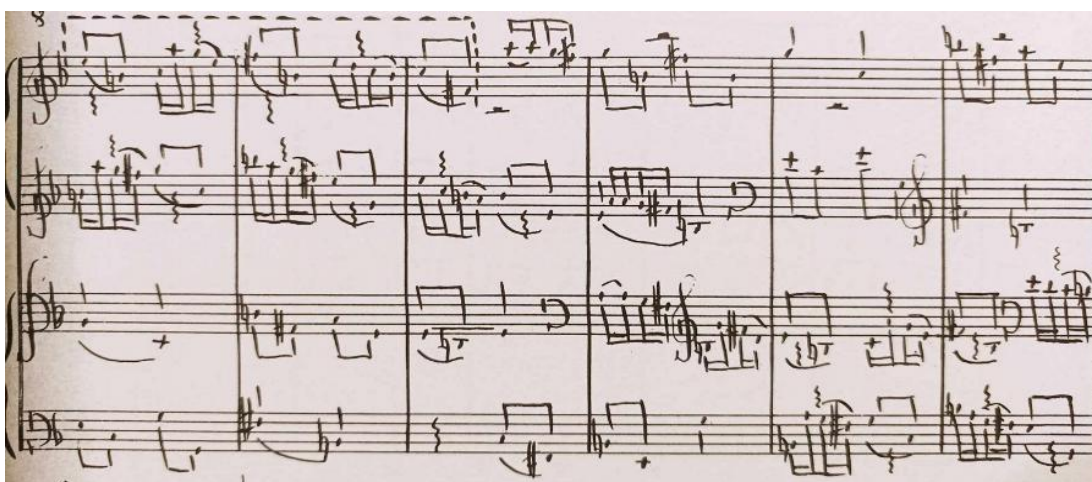
- Η απάντηση του θέματος είναι πραγματική και γίνεται στην υποδεσπόζουσα.
- Τα δύο αντιθέματα συνδυάζονται αντιστικτικά κατά τη δεύτερη εμφάνιση της απάντησης (μ. 48-64).
- Δεν χρησιμοποιείται *stretto*.
- Το θέμα εισαγόμενο από την πρώτη φωνή στην τονική (από τον φθόγγο της πέμπτης) στο πιάνο I (μ. 65-76) και η συνακόλουθη απάντηση από την τρίτη φωνή στην υποδεσπόζουσα (από τον φθόγγο της τονικής) στο πιάνο II (μ. 76-87) παρουσιάζονται παραλλαγμένα.
- Το υλικό των τεσσάρων επεισοδίων (μ. 103-122, 138-146, 163-179 και 196-209, αντίστοιχα) αντλείται κυρίως από το πρώτο αντίθεμα και τα ρυθμικά μοτιβικά σχήματα του πρελουδίου (κυρίως το σχήμα ογδού - δεκάτων έκτων).
- Όπως στο πρελούδιο, έτσι και στη φούγκα ο Χρήστου χρησιμοποιεί ασυνήθιστα απομακρυσμένες τονικότητες, προσεγγίζοντας πρώτα τη Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 147-162) και έπειτα τη λα-ελάσσονα (μ. 180).
- Στο μ. 180 εισάγεται το σχήμα με τους αντιχρονισμούς στο πιάνο II, το οποίο είχε ήδη παρουσιαστεί στο μ. 91 του πρελουδίου στο πιάνο I (βλ. Παράδειγμα 13β), ενισχύοντας τη μοτιβική συνοχή της σύνθεσης.
- Στις δύο τελευταίες παραθέσεις του θέματος χρησιμοποιούνται οι παραδοσιακές τεχνικές επεξεργασίας της σμίκρυνσης (μ. 210-217) και της μεγέθυνσης, με το θέμα να διαμοιράζεται στο δεξί χέρι και για τα δύο πιάνο ανά τετράμετρο (μ. 219-251).
- Τέλος, επιλέγεται η "μπαροκική" πτωτική κατάληξη στην ομώνυμη Ρε-μείζονα.

Αξιοσημείωτη είναι, όπως και στο πρελούδιο, η ρυθμική κλιμάκωση με την πύκνωση των αξιών – έναρξη της φούγκας με τέταρτα στο θέμα, όγδοα στο πρώτο αντίθεμα (μ. 16), όγδοα με δέκατα έκτα (μ. 89-135), τριακοστά δεύτερα (από το μ. 196 και κατ' εξακολούθηση στα μ. 208-218) – ενώ η απότομη ρυθμική αραίωση με μισά (από το μ. 219) υπηρετεί και εδώ το τόσο οικείο για τον συνθέτη «σχήμα του Φοίνικα». Σε επίπεδο πιανιστικής γραφής, η φούγκα υπερέχει σε τεχνική δυσκολία του πρελουδίου, κυρίως εξαιτίας της χρήσης διπλών συνηχίσεων τριτών (από το μ. 35 στο πιάνο I, δεξί χέρι), μη γειτονικών οκτάβων (από το μ. 88 στο πιάνο I, αριστερό χέρι), παράλληλων εκτών (από το μ. 113 στο πιάνο I, δεξί χέρι) και εβδόμων (από το μ. 143 στο πιάνο II, δεξί χέρι), καθώς και γρήγορων διατονικών περασμάτων σε δέκατα έκτα (από το μ. 136 στο πιάνο I, δεξί χέρι) και τριακοστά δεύτερα (από το μ. 196, τόσο στο πιάνο I όσο και στο πιάνο II):



Παράδειγμα 15: Χρήστου, φούγκα, μ. 196-200

Μιμητικές διαλογικές διαδικασίες όσον αφορά την πιανιστική γραφή λαμβάνουν χώρα τόσο ανάμεσα στα δύο πιάνο όσο και μεταξύ των χεριών σε κάθε πιάνο (μ. 171-178).



Παράδειγμα 16: Χρήστου, φούγκα, μ. 172-177

Συνοψίζοντας, σε όρους πιανιστικής γραφής ο νεαρός Χρήστου είναι ο πλέον λιτός, στο πλαίσιο μιας νεοκλασικής προσέγγισης, ο Παπαϊωάννου περισσότερο “πιανιστικός”, με σχήματα που παραπέμπουν στις εκτελεστικές πρακτικές του ρομαντισμού, ενώ ο Καλομοίρης, ειδικά στη φούγκα, αναδεικνύεται στον πιο απαιτητικό και φιλόδοξο τεχνικά ως προς τους ηχητικούς όγκους και την πυκνότητα της γραφής.

Κριτική έκδοση της μεταγραφής για πιάνο – τέσσερα χέρια του έργου *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (1946) του Μίκη Θεοδωράκη

Πανδώρα Λιασοπούλου

Η παρούσα μελέτη αφορά ζητήματα κριτικής έκδοσης της μεταγραφής για πιάνο – τέσσερα χέρια από τον Μίκη Θεοδωράκη του γνωστού ορχηστρικού έργου του *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (1946). Για την πραγματοποίηση της κριτικής έκδοσης μελετήθηκαν αρχικά το πλαίσιο και η εποχή σύνθεσης του έργου, οι επιρροές και οι προθέσεις του συνθέτη, ενώ ακολούθησε έρευνα γύρω από τις υπάρχουσες πηγές χειρογράφων, με έμφαση στην πρώτη εκδοχή της ορχηστρικής παρτιτούρας. Οι – δύο – πηγές τέθηκαν σε ενδελεχή σύγκριση ώστε να επιλυθούν ζητήματα δυναμικών, επαναλήψεων, αντιστοιχίας μέτρων, άρθρωσης, επαλήθευσης νοτών κ.ά., ενώ στην τελική εκδοχή της κριτικής έκδοσης όλες οι προσθήκες ή αλλαγές πραγματοποιήθηκαν με προσεκτική μελέτη του συνολικού έργου, μέτρο προς μέτρο, ώστε να υπάρχει συνέπεια και να μη γίνουν παρεμβάσεις που θα αλλοίωναν τις πιθανές προθέσεις του συνθέτη. Πρόκειται για ένα έργο που αντανακλά την προσπάθεια του ίδιου να συμπεριλάβει ρυθμικά στοιχεία από τους παραδοσιακούς χορούς και μελωδικά στοιχεία από το δημοτικό τραγούδι ακολουθώντας μια ραψωδική μορφή, όπου τα χορευτικά μέρη διαδέχονται το ένα το άλλο και παίζονται χωρίς διακοπή. Τέλος, το παρόν έργο αποτελεί σταθμό στην μουσική εξέλιξη του συνθέτη, όπως ο ίδιος ομολογεί.

A1. Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκα ανάμεσα σε δύο παγκόσμιους πόλεμους. Ακολούθησε ένας εμφύλιος και μια δικτατορία, καθώς και εκατοντάδες πολύνεκρες συρράξεις σε όλα τα μήκη και τα πλάτη του πλανήτη Γη· για να μην αναφερθώ στη βία, τον τρόμο, την πείνα και τις αρρώστιες που γονατίζουν και θερίζουν μέχρι και σήμερα αθώους ανθρώπους. Δικαιολογημένα, λοιπόν, από τότε που άρχιζα να γνωρίζω τον εαυτό μου, φοβήθηκα τους ανθρώπους και κλείστηκα στο δωμάτιό μου. Έτσι, ανακάλυψα τη μουσική, που με έβγαλε από το χάος που με περιτριγύριζε· με γνώριζε με την αρμονία και με συμφιλίωσε με τη ζωή, όμως ταυτόχρονα με γέμιζε με αυταπάτες ότι τάχα υπάρχει ελπίδα η αρμονία να νικήσει το χάος, με αποτέλεσμα να είναι η ζωή μου από τότε μια διαρκής συναλλαγή ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, νίκες και ήττες, ελπίδες και απογοητεύσεις, χαρές και λύπες, θριάμβους και τραγωδίες. Στο βάθος, ακολούθησα και εγώ με τον τρόπο μου την μοίρα του ανθρώπου, με τελικό συμπέρασμα ότι η αρμονία θα παραμένει πάντα μια εξαίρεση· και τυχεροί όσοι γίνονται άξιοι να τη γνωρίσουν.¹

Ο Μίκης Θεοδωράκης γεννήθηκε στις 29 Ιουνίου 1925 στη Χίο, όπου είχαν εγκατασταθεί οι γονείς του μετά την Μικρασιατική Καταστροφή. Λόγω των συνεχών μεταθέσεων του πατέρα του, έζησε σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας, όπως τη Μυτιλήνη, τη Σύρο, τα Γιάννενα, το Αργοστόλι, την Πάτρα, τον Πύργο, την Τρίπολη, μέχρι που

¹ Απόσπασμα από την ταινία του Αστέρη Κούτουλα *Ταξιδεύοντας με τον Μίκη*, η οποία προβλήθηκε την Τετάρτη, 24 Οκτωβρίου 2018 στο Studio New Star Art Cinema, παρουσία των συντελεστών, δημοσιογράφων και εκπροσώπων του καλλιτεχνικού χώρου· βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=vqb0xL85-oY> (τελευταία πρόσβαση στις 24 Ιανουαρίου 2024).

εγκαταστάθηκε οριστικά στην Αθήνα. Όλες αυτές οι μετακινήσεις ήταν φυσικό να επηρεάσουν σε μεγάλο βαθμό την ψυχοσύνθεση του συνθέτη. Ο Θεοδωράκης ανήκει σε μια σειρά σπουδαίων ελλήνων συνθετών, οι οποίοι, από τις αρχές ακόμα του 20ού αιώνα, αρχίζουν να ξεπροβάλλουν από αυτό το ανατολικό άκρο του Ελληνισμού, όπως ο πρωτεργάτης της Εθνικής Σχολής Μουσικής Μανώλης Καλομοίρης, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, ο Πέτρος Πετρίδης κ.ά. Το 1939 έρχεται σε επαφή με την ποίηση νεοελλήνων δημιουργών και τους μελοποιεί. Από το 1940 και μετά, διανύει μια περίοδο μεταφυσικών αναζητήσεων και μελέτης πέρα από τη μουσική, μελετώντας τους αρχαίους έλληνες φιλοσόφους. Το 1943 μετακινείται στην Αθήνα, όπου σε ηλικία δεκαοχτώ ετών γίνεται δεκτός με υποτροφία στο Ωδείο Αθηνών, το οποίο τελεί υπό τη διεύθυνση του Φιλοκτήτη Οικονομίδη. Το 1945 γνωρίζει τον Μάνο Χατζιδάκι. Στη συνέχεια, η δραστηριότητά του στον χώρο της μουσικής δημιουργίας συνδέεται στενά με την πολιτική του δράση αλλά και τις διώξεις τις οποίες υπέστη. Το 1947, εξαιτίας των πολιτικών του φρονημάτων, εξορίζεται στην Ικαρία. Το 1949 βρίσκεται στην Μακρόνησο, όπου θα αναγκαστεί να γράψει από μνήμης όλα τα έργα που συνέθεσε στην Ικαρία, καθώς τα χειρόγραφα τους χάθηκαν μέσα στη δύνη των γεγονότων. Μετά το πέρας των περιπετειών του επισκέπτεται για πρώτη φορά την Κρήτη, όπου του δίνεται η ευκαιρία να γνωρίσει και να μελετήσει την παραδοσιακή κρητική μουσική. Από το 1950 διαμένει πλέον στην Αθήνα και έχει την ευκαιρία να ακούσει σε πρώτη εκτέλεση το έργο του *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του δασκάλου του Φιλοκτήτη Οικονομίδη. Μετά το πέρας των σπουδών του στην Αθήνα, φεύγει το 1954 για μουσικές σπουδές στο Παρίσι δίπλα στον Olivier Messiaen. Από το 1954 μέχρι το 1959 διαμένει στο Παρίσι και το 1960 επιστρέφει στην Αθήνα, όπου στρέφεται πάλι προς την ελληνική λαϊκή μουσική, δημιουργώντας το κίνημα της «έντεχνης λαϊκής» μουσικής. Το 1970, και έπειτα από οδυνηρές περιπέτειες από το καθεστώς της δικτατορίας, ταξιδεύει για το Παρίσι, όπου ξεκινά μια έντονη μουσική δραστηριότητα μέχρι να γυρίσει πάλι στην Ελλάδα το 1974. Κατά τα επόμενα χρόνια συνεχίζει τη μουσική του δράση: την περίοδο 1981-1988 στρέφεται προς τη συμφωνική μουσική, ενώ το 1989 φτάνει στην αποκορύφωση της δημιουργικής του ωριμότητας και στρέφεται προς την απόλυτη λυρική μουσική έκφραση.²

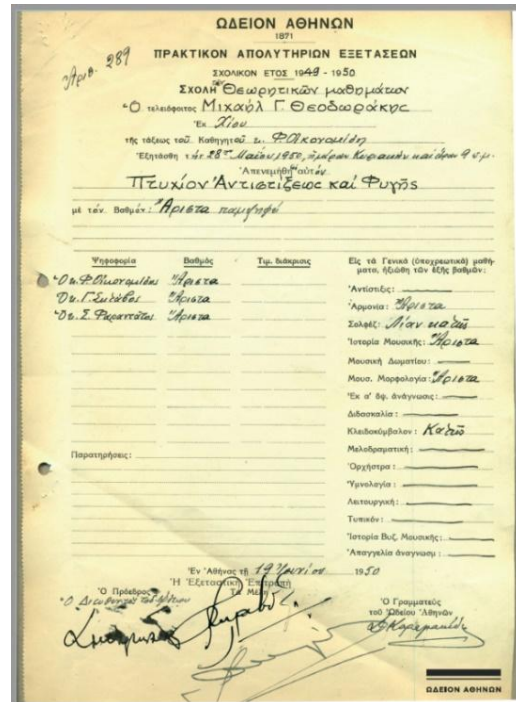
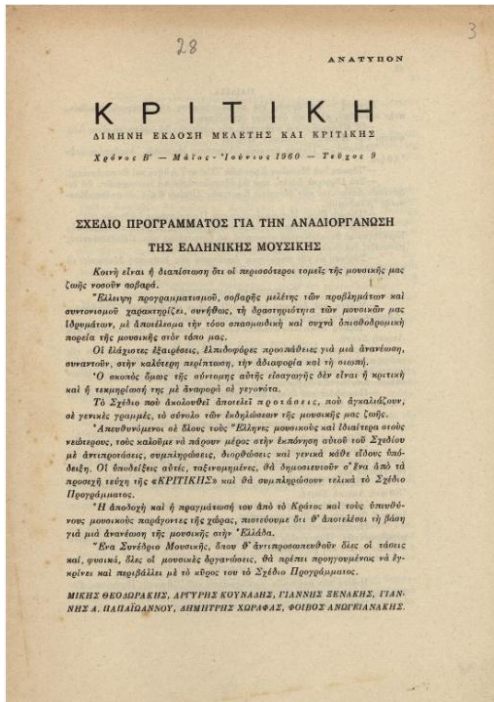
A2. Πλαίσιο και εποχή σύνθεσης του έργου

Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς γράφεται σε μια εποχή κατά την οποία οι τομείς της μουσικής ζωής νοσούν σοβαρά, όπως συνάγεται από το «Σχέδιο προγράμματος για την αναδιοργάνωση της ελληνικής μουσικής» που υπογράφουν στο περιοδικό *Κριτική* ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Αργύρης Κουνάδης, ο Γιάννης Ξενάκης, ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, ο Δημήτρης Χωραφάς και ο Φοίβος Ανωγειανάκης.³ Πρόκειται για ένα σχέδιο με προτάσεις που αποσκοπούν στη βελτίωση της μουσικής ζωής, ενώ οι συντάκτες του καλούν ιδιαίτερα τους νεότερους να συμβάλουν με αντιπροτάσεις σε αυτό. Οι προτάσεις αυτές περιλαμβάνουν σημαντικές αλλαγές τόσο στη σχολική και την ωδειακή όσο και στη λαϊκή παιδεία: συνιστάται, επίσης, η μελέτη και η επίλυση προβλημάτων που αντιμετώπιζαν οι συμφωνικές ορχήστρες, η όπερα αλλά και οι σχολές μπαλέτου, ενώ

² Δημήτριος Θέμελης, «Η δημιουργική πορεία και το έργο του Μίκη Θεοδωράκη», έπαινος κατά την αγόρευσή του σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ., <https://mikisguide.gr/d-themelis-i-dimioourgiki-poria-ke-to-ergo-tou-miki-theodoraki> (τελευταία πρόσβαση στις 24 Αυγούστου 2024).

³ Μίκης Θεοδωράκης, Αργύρης Κουνάδης, Γιάννης Ξενάκης, Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, Δημήτρης Χωραφάς και Φοίβος Ανωγειανάκης, «Σχέδιο προγράμματος για την αναδιοργάνωση της ελληνικής μουσικής», *Κριτική* 9, 1960, σ. 81-84 (διαθέσιμο και σε ψηφιακή μορφή στη διεύθυνση: <http://mikistheodorakis.gr/el/music/analysis/?nid=5000> τελευταία πρόσβαση στις 24 Ιανουαρίου 2024).

παρόμοιες αλλαγές ζητείται να πραγματοποιηθούν και στο ραδιόφωνο, καθώς κρίνεται αναγκαία η επίλυση διαφόρων συναφών με αυτό ζητημάτων. Ακόμα, οι συντάκτες του σχεδίου ζητούν το Φεστιβάλ Αθηνών να αποκτήσει δικό του χαρακτήρα, με έμφαση στην προβολή του νεοελληνικού λαϊκού μουσικού πολιτισμού, ενώ παράλληλα προτείνουν την επίλυση ζητημάτων που αφορούν τη σχέση μεταξύ μουσικής και εκκλησίας, την ενίσχυση του κλάδου της ελαφράς μουσικής, τη συλλογή μουσικού και χορευτικού φολκλόρ, την παροχή υποτροφιών αλλά και την ίδρυση εκδοτικών οίκων.



Εικόνες 1 και 2: «Σχέδιο προγράμματος για την αναδιοργάνωση της ελληνικής μουσικής» στο περιοδικό *Κριτική* (αριστερά) και Πτυχίο Αντιστιξέως και Φυγής του Μίκη Θεοδωράκη από το Ωδείο Αθηνών (δεξιά)

Ο Μίκης Θεοδωράκης είναι αφιερωμένος κατά την περίοδο 1940-1960 στη σύνθεση συμφωνικής μουσικής, ενώ κατά την επόμενη εικοσαετία (1958-1978) ασχολήθηκε με τη σύνθεση και διεύθυνση της «έντεχνης λαϊκής» μουσικής. Κύριο μέλημά του και καλλιτεχνικό του όνειρο, όπως αναφέρει, ήταν το δημιουργικό πάντρεμα ανάμεσα στη συμφωνική και τη λαϊκή μουσική, γεγονός που διαφαίνεται ήδη από το έργο του *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς*. Γράφει, λοιπόν, το έργο αυτό σε μια εποχή πνευματικού σκοταδισμού, όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος, με σκοπό να φέρει τον λαό σε επαφή με το «Ωραίο και το Αληθινό», δηλαδή με το πνευματικό και καλλιτεχνικό έργο, ενώ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ανάδειξη της συμφωνικής μουσικής και στην ιδέα πως αυτή η μουσική ανήκει στον λαό και γράφτηκε για αυτόν.⁴ Το έργο αντανάκλα την προσπάθεια του συνθέτη να συμπεριλάβει αφενός ρυθμικά στοιχεία από τους παραδοσιακούς χορούς και αφετέρου μελωδικά στοιχεία από το παραδοσιακό τραγούδι. Το μέλημά του αυτό έρχεται σε σύγκρουση με την επικρατούσα κατάσταση στα ωδεία, όπου γινόταν εγκεφαλική σύλληψη των μελωδικών και, προπαντός, των ρυθμικών φράσεων, χωρίς αυτές να εμπερικλείουν ήδη υπάρχοντα παραδοσιακά στοιχεία αλλά να διατυπώνονται εκ νέου.

⁴ Μίκης Θεοδωράκης, «Η συμφωνική μουσική κτήμα του λαού», Μόσχα, 14 Ιουλίου 1978, σ. 1-8 (διαθέσιμο σε ψηφιακή μορφή στη διεύθυνση: <http://mikistheodorakis.gr/el/music/analysis/?st=120&nid=4414> τελευταία πρόσβαση στις 24 Ιανουαρίου 2024).

A3. Ειδικές αναφορές για Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς

Ο μικρός Μίκης Θεοδωράκης, όπως ο ίδιος μαρτυρεί στην αυτοβιογραφία του *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου*, εντυπωσιάστηκε από τις διηγήσεις του πατέρα του για το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς στα βουνά της Κρήτης και μέσα στα χρόνια του πολέμου και της καταχνιάς, σε αντίθεση με το κλίμα της εποχής, συνέθεσε το ομώνυμο «συμφωνικό σκέρτσο» με ζωηρό και εύθυμο χαρακτήρα.⁵ Το έργο έχει έντονο το χορευτικό στοιχείο και ακολουθεί μια μορφή ραψωδίας, τα χορευτικά μέρη της οποίας διαδέχονται το ένα το άλλο και παίζονται χωρίς διακοπή· επίσης, είναι βασισμένο σε λαϊκά κρητικά μοτίβα με δύο κύρια θέματα: το πρώτο είναι βασισμένο στη μελωδία και τον ρυθμό του πεντοζάλι και, πιο συγκεκριμένα, στο τραγούδι «Μες του Μαγιού τις μυρωδιές», ενώ το δεύτερο είναι πρωτότυπο, με εμφανή όμως την επιρροή παραδοσιακών κρητικών ρυθμικών μοτίβων. Πρόκειται για ένα έργο σημαδιακό για τη μουσική του εξέλιξη, όπως ο ίδιος ομολογεί. Σε απόσπασμά του από την αυτοβιογραφία του *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου* γράφει:

Από τα 1943, όταν άρχισα να συνθέτω για ορχήστρα, δεν είχα αξιωθεί ν' ακούσω έστω και μια σελίδα απ' τη μουσική μου. Όλα ήσαν επάνω στο ψυχρό χαρτί και μέσα στη φαντασία μου, που κόχλαζε. Μ' έπιανε τρόμος κάθε φορά που έβαζα στον εαυτό μου το ερώτημα: «Κι αν αυτά που πλάθεις νοερά δεν έχουν καμιά σχέση μ' αυτό που τελικά θ' ακουστεί; Με το αποτέλεσμα;». Και να που η ώρα της αλήθειας φτάνει. Μόλις ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης μού ανάγγειλε ότι αποφάσισε να διευθύνει το έργο μου με την Κρατική, λύθηκαν τα γόνατά μου. Μ' έπιαναν ανορεξίες, ζαλάδες, με περιέλουσαν κρύοι ιδρώτες. «Τι έχεις; Είσαι άρρωστος;», με ρωτούσε ανήσυχη η Μυρτώ. Τι να της απαντήσω; Ότι φοβάμαι μήπως αποκαλυφθεί ότι οι νότες, οι δεκάδες, εκατοντάδες, χιλιάδες νότες, που χάραξα στα πεντάγραμμα όλα αυτά τα χρόνια, ήταν ένα παιχνίδι, ένα τίποτα; Τις νύχτες ξενυχτούσα στο θάλαμο του στρατώνα, γράφοντας με μωβ μελάνι τις «πάρτες» των μουσικών. Δεν υπήρχαν τότε φωτοτυπικά μηχανήματα. Και, όπως είναι γνωστό, το κάθε μέλος της ορχήστρας παίζει από το δικό του, προσωπικό μουσικό κείμενο, από τη δική του «πάρτα», που πρέπει να την αντιγράψεις απ' την παρτιτούρα. Μιλάμε για εβδομήντα και πλέον «πάρτες», με μέσον όρο τριάντα σελίδες. Τέλος, έφτασε η μέρα της πρώτης πρόβας στη μεγάλη αίθουσα, στο Αρχαιολογικό Μουσείο. Όπως συνήθως συμβαίνει με τις πρώτες εκτελέσεις συμφωνικών έργων, η πρώτη πρόβα είναι καταστροφική. Οι μουσικοί δυσκολεύονται να διαβάσουν τις χειρόγραφες «πάρτες», υπάρχουν λάθη αντιγραφής, ο μαέστρος, όσο κι αν έχει μελετήσει το έργο, στην ουσία το ανακαλύπτει κι αυτός εκείνη τη στιγμή. Με λίγα λόγια, η πρώτη πρόβα της «ΑΣΗ-ΓΩΝΙΑΣ» υπήρξε καταστροφική. Και όπως δεν είχε παιχτεί ποτέ πριν συμφωνικό έργο μου, τόσο εγώ όσο και οι μουσικοί πιστέψαμε πως δεν ξέρω να γράφω μουσική... Ο μόνος, φαίνεται, που κατάλαβε τι συμβαίνει, ήταν ο Οικονομίδης, που, βλέποντάς με συννεφιασμένο, μου λέει στο τέλος, που μείναμε μόνοι: «Πάμε στο γραφείο να μελετήσουμε καλά το έργο. Αυτό που άκουσες δεν είναι το έργο σου!». Έχω φυλάξει την παρτιτούρα με τις σημειώσεις του Δασκάλου μου με μπλε και κόκκινο μολύβι. Μείναμε ως αργά το απόγευμα. Έτσι, ω του θαύματος, την άλλη μέρα όλα αλλάζουν. Οι μελωδίες, οι ρυθμοί, οι αρμονίες δένουν μεταξύ τους σχηματίζοντας έναν άγνωστο, έναν καινούριο ηχητικό κόσμο... Αναπνέω... Νιώθω ότι νίκησα... ποιον άλλον;... τον ίδιο τον εαυτό μου, αναγκάζοντάς τον με τη μελέτη και την άσκηση να αποτυπώνει σωστά τους ήχους πάνω στο χαρτί, χωρίς τη μεσολάβηση μουσικού οργάνου... Τώρα η μελωδία του Κορ Ανγκλέ [σ.σ. αγγλικού κόρνου] λικνίζεται σαν κύκνος πάνω στα πολύχρωμα νερά... Και ξανά τα τύμπανα, τα έγχορδα, τα πνευστά, τα χάλκινα. Ο χείμαρρος σχηματίζεται. Τα ηχητικά νερά

⁵ Μίκης Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου: αυτοβιογραφία*, 2η έκδοση, επιμ. Σπύρος Καραχρήστος, Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 113-114.

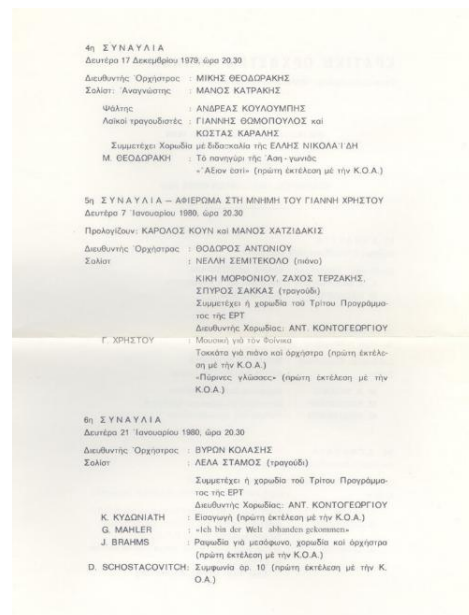
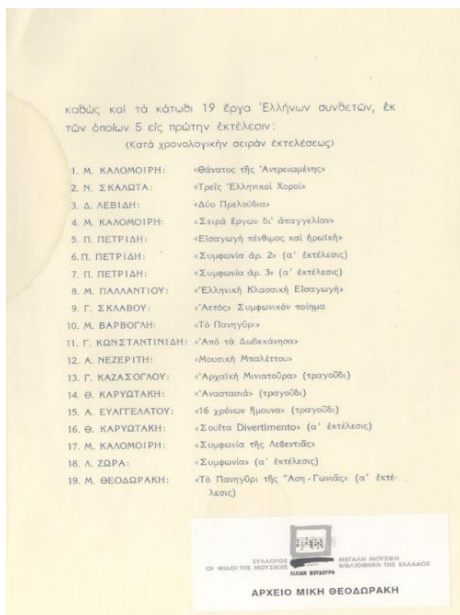
γίνονται καταρράκτες... Οι μουσικοί με κρυφοκοιτάζουν. Οι φίλοι μου χαμογελούν... Τέλος! Τα ιερά τέρατα, οι μουσικοί, χειροκροτούν. Μερικοί σηκώνονται όρθιοι. Και ο Δάσκαλος για πρώτη φορά με αγκαλιάζει και με φιλά. Ηρέμησα, καθώς σκεφτόμουν πως μάλλον ξέρω να γράφω μουσική. Πως η φαντασία μου σωστά βάζει τις νότες πάνω στο χαρτί, έστω κι αν μου λείπει το πιάνο, με το οποίο μπορείς να ελέγχεις τους ηχητικούς συνδυασμούς. Στη συναυλία στον Ορφέα, το μόνο που θυμάμαι είναι η δανεική γραβάτα και το άβολο πολιτικό παντελόνι, χωρίς ζώνη, που με ανάγκαζε να χαιρετώ κρατώντας το με δύναμη, μήπως μου πέσει. Χαιρέτησα πολλές φορές, κι απ' όλα περισσότερο μου άρεσαν τα πρόσωπα των μουσικών, που είχαν φωτιστεί, και η χαρά του Οικονομίδη, τόσο ασυνήθιστη σ' αυτόν τον συγκρατημένο αριστοκράτη που δεν επέτρεπε ποτέ στον εαυτό του να εκδηλώνεται.⁶

Από το παραπάνω απόσπασμα είναι φανερό πως η διαδικασία της δημιουργίας του συγκεκριμένου έργου ταλαιπώρησε αρκετά τον συνθέτη και πως το έργο πέρασε μέσα από μια διαδικασία ανασυγκρότησης, με διάφορες αλλαγές έπειτα από τη βοήθεια του Φιλοκτήτη Οικονομίδη. Έδωσε όμως αρκετό κουράγιο και θάρρος στον συνθέτη, κάτι που φαίνεται από τις παρακάτω χειρόγραφες σημειώσεις του:

Χανιά – Ιούνιος 1950

Η δουλειά μου είναι ατέλειωτη και επίπονη. Μόλις παίχτηκε η Ασή Γωνιά ξεθάρρεψα πολύ. Όλες οι δημιουργικές δυνάμεις που επί δύο χρόνια είχαν νεκρωθεί απ' τις αντίξοες συνθήκες που αντιμετώπιζα, ξύπνησαν ακμαίες. Τα βράδια δεν κοιμόμουν, τα μεσημέρια δεν ησύχαζα, στο γραφείο μου ήταν αδύνατο να δουλέψω, κάθε πηγή καινούργιας ιδέας ερχόταν στο μυαλό μου και για πρώτη φορά αναχαράκωσα (ύστερα από τόσους ατέλειωτους μήνες) τα πεντάγραμμά μου για μεγάλη ορχήστρα.⁷

A4. Εκτελέσεις του έργου



Εικόνες 3α-3β: Προγράμματα συναυλιών της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών με τις εκτελέσεις του έργου *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* του Μίκη Θεοδωράκη

⁶ Στο ίδιο, σ. 1076-1077.

⁷ Μίκης Θεοδωράκης, χειρόγραφες σημειώσεις, 1950: φυλάσσονται στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, αρ. φακέλου 29 (βλ. και <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/35653>: τελευταία πρόσβαση στις 24 Ιανουαρίου 2024).

Η πρώτη εκτέλεση του ορχηστρικού έργου πραγματοποιήθηκε στις 5 Μαΐου 1950 από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Φιλοκτήτη Οικονομίδη.⁸ Δεύτερη εκτέλεσή του έγινε στις 17 Δεκεμβρίου 1979 από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Μίκη Θεοδωράκη.⁹ Επόμενη εκτέλεσή του έλαβε χώρα στις 11 Φεβρουαρίου 2005 από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Ηλία Βουδούρη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Πιο πρόσφατη εκτέλεσή του σημειώνεται στις 26 Αυγούστου 2018 από την Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ υπό τη διεύθυνση του Μύρωνα Μιχαηλίδη, στην ακρόπολη του χωριού Ρόκκα Χανίων και στο πλαίσιο των Γιορτών Ρόκκας.

B1. Τύποι μουσικών εκδόσεων

Σε αυτό το σημείο, και πριν από την περιγραφή της παρούσας κριτικής έκδοσης, είναι απαραίτητο να γίνει μια ευρύτερη αναφορά στους τύπους των εκδόσεων που υφίστανται. Πέρα από την κριτική έκδοση, το ενδεχόμενο της ζωντανής εκτέλεσης ενός έργου συντελεί στη δημιουργία μιας έκδοσης κατάλληλης για μουσική εκτέλεση (performance edition), καθώς οι κριτικές εκδόσεις ενδείκνυνται περισσότερο για μουσικολογική μελέτη παρά για μελέτη από ερμηνευτές. Ο τύπος αυτός έχει διαφορές σε σχέση με την κριτική έκδοση, καθώς αποβλέπει στη διευκόλυνση της εκμάθησης του έργου από τον εκτελεστή. Έτσι, οι ενδείξεις έκφρασης και άρθρωσης, οι προσθήκες ή αφαιρέσεις αλλοιώσεων κ.ά. δεν βρίσκονται πλέον εντός αγκύλης ή άλλου συμβόλου που δείχνει ότι είναι αποτέλεσμα προσθήκης ενός επιμελητή, αλλά αποτυπώνονται ως εάν υπήρχαν ήδη στο αρχικό χειρόγραφο του έργου. Επίσης, στις παρούσες εκδόσεις λαμβάνονται υπόψη στοιχεία όπως το γύρισμα των σελίδων, ώστε αυτό να γίνεται σε βολικό σημείο για τον ερμηνευτή, καθώς και πιθανές προσθήκες, όπως δακτυλοθεσία σε ορισμένα δύσκολα, από τεχνικής απόψεως, σημεία. Εκτός από τις προαναφερθείσες εκδόσεις, την κριτική έκδοση αλλά και την έκδοση εκτέλεσης, η έκδοση που περιλαμβάνει το πρωτότυπο χειρόγραφο ονομάζεται facsimile edition και αφορά τη φωτομηχανική (έως φωτογραφική) ανατύπωση του ολοκληρωμένου χειρογράφου του έργου, είτε από τον συνθέτη (αυτόγραφο) είτε από αντιγραφέα (αντίγραφο), ή την ανατύπωση μιας παλαιάς (ιστορικού χαρακτήρα) έκδοσης του έργου. Σε περίπτωση που το χειρόγραφο έχει εισαχθεί σε πρόγραμμα ηλεκτρονικής μουσικής επεξεργασίας, με τα τυπογραφικά στοιχεία να αποτυπώνουν επακριβώς τις νότες του χειρογράφου (όπως σε μια πανομοιότυπη έκδοση / facsimile edition) και χωρίς κάποια άλλη προσθήκη ή παρέμβαση, τότε πρόκειται για μια έκδοση τύπου Urtext.¹⁰

Για τη διαμόρφωση της παρούσας κριτικής έκδοσης μελετήθηκαν εκδόσεις άλλων έργων νεοελλήνων συνθετών, οι οποίες έχουν πραγματοποιηθεί αφενός μέσα από συλλογικές προσπάθειες διαφόρων φορέων και αφετέρου από ατομικές επιμέλειες έργων. Ενδεικτικά, αναφέρονται το Εργαστήριο Νεοελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου με το πρόγραμμα «Μνημεία Νεοελληνικής

⁸ Πρόγραμμα συναυλιών της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, περίοδος 1949-1950· φυλάσσεται στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, αρ. φακέλου 12 (βλ. και <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/36449>· τελευταία πρόσβαση στις 24 Ιανουαρίου 2024).

⁹ Πρόγραμμα συναυλιών της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, περίοδος 1979-1980· φυλάσσεται στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, αρ. φακέλου 69 (βλ. και <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/36279>· τελευταία πρόσβαση στις 24 Ιανουαρίου 2024).

¹⁰ James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, University of Western Ontario, Ontario 1996, και James Grier, "Editing", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550> (τελευταία πρόσβαση στις 24 Αυγούστου 2024).

Μουσικής», το οποίο έως τώρα έχει εκδώσει μέρος του έργου του Νικόλαου Χαλικιόπουλου-Μάντζαρου,¹¹ και το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής,¹² το οποίο επιμελείται, έπειτα από μουσικολογική έρευνα, εκδόσεις έργων νεοελλήνων συνθετών, όπως του Χαρίλαου Περπέσα, του Νίκου Σκαλκώτα, της Ρένας Κυριακού, του Ανέστη Λογοθέτη κ.ά., με την προσθήκη εισαγωγικού κειμένου στην αρχή της έκδοσης, το οποίο παρέχει σημαντικές πληροφορίες για το εκάστοτε έργο. Εκτός από τις συλλογικές προσπάθειες, διακρίνονται επίσης οι εκδόσεις των έργων του Γ. Α. Παπαϊωάννου τις οποίες έχει επιμεληθεί ο Κώστας Χάρδας για λογαριασμό του εκδοτικού οίκου «Φίλιππος Νάκας»,¹³ η κριτική έκδοση των τονικών έργων μουσικής δωματίου του Γ. Α. Παπαϊωάννου (μέχρι το 1965) την οποία έχει επιμεληθεί στη διδακτορική της διατριβή η Πολυξένη Θεοδωρίδου¹⁴ αλλά και η κριτική αποκατάσταση και συμπλήρωση του μουσικού κειμένου της *Σονάτας για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* του Δημήτρη Μητρόπουλου που επιχειρεί ο Ιωάννης Φούλιας στο βιβλίο του *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*.¹⁵ Περαιτέρω, σε αυτή την προσπάθεια ανάδειξης έργων μέσω της κριτικής έκδοσής τους συμβάλλει σημαντικά το σεμιναρικό μάθημα «Κριτικές εκδόσεις έργων νεοελλήνων συνθετών» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης που εποπτεύει ο Γιώργος Σακαλλιέρος και δίνει τη δυνατότητα εκπόνησης μιας μουσικής έκδοσης που προκύπτει αφενός έπειτα από ενδελεχή εξέταση του χειρογράφου και αφετέρου μέσω της διαχείρισης των προβλημάτων που απορρέουν από αυτό. Τέλος, σημαντική είναι και η συμβολή του μαθήματος «Μουσική ελλήνων συνθετών για μικρά σύνολα (έρευνα, έκδοση, ανάλυση, ερμηνεία)» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών υπό τη εποπτεία του Νίκου Μαλιάρα, το οποίο έχει ως αντικείμενό του την καθαρογράφιση και έκδοση έργων ελλήνων συνθετών που βρίσκονται σε χειρόγραφο

¹¹ Πρόκειται για μία σειρά δίγλωσσων (στα ελληνικά και τα αγγλικά) κριτικών εκδόσεων έντεχνων έργων ελλήνων συνθετών, ο πρώτος τόμος της οποίας κυκλοφόρησε στα τέλη Ιανουαρίου 2006: Νικόλαος Χαλικιόπουλος-Μάντζαρος (1795-1872), *Πρώιμα έργα για φωνή και ορχήστρα - Α': Τρεις άριες του 1815*, επιμ. Inngard Lerch-Καλαβρυτινού, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα 2006. Μέλη της επιτελικής ομάδας του προγράμματος έχουν αποτελέσει οι Πάνος Βλαγκόπουλος, Βύρων Φιδετζής, Χάρης Ξανθοδάκης και Κώστας Καρδάμης, ενώ την επιστημονική εποπτεία της σειράς έχει ο καθηγητής Jim Samson (Royal Holloway, University of London). Σήμερα, το Εργαστήριο διευθύνεται από τον καθηγητή Κ. Καρδάμη και περιλαμβάνει στο δυναμικό του την καθηγήτρια Α. Σιώψη, τον αναπληρωτή καθηγητή Ευ. Μακρή, τον καθηγητή (και πρώην διευθυντή του) Π. Βλαγκόπουλο, υποψήφιους διδάκτορες, μεταπτυχιακούς φοιτητές καθώς και άλλο εξειδικευμένο προσωπικό. Άλλες εκδόσεις του εργαστηρίου: Δημήτρης Μητρόπουλος, *14 Invenzioni σε ποίηση του Κ. Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα 2010.

¹² Ιδρύθηκε τον Σεπτέμβριο του 2006, από τον Γιάννη Σαμπροβαλάκη και τον Γιάννη Τσελίκα, με τη μορφή αστικής μη κερδοσκοπικής εταιρείας. Σκοπός της εταιρείας, όπως αναφέρεται, είναι η μελέτη, η καλλιέργεια, η προαγωγή, η έκδοση, η εξύψωση και προβολή της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής στοχεύει στη συνεργασία για τη δημιουργία μιας ευρωπαϊκής σύγχρονης πολιτιστικής ταυτότητας, ώστε να φέρει σε επαφή την ελληνική κουλτούρα με τις κουλτούρες χωρών της Ευρώπης και του κόσμου, δημιουργώντας γέφυρες συνεργασίας με καλλιτέχνες και φορείς της μουσικής από όλον τον κόσμο. Βλ. σχετικά: <https://hellenicmusiccentre.com>.

¹³ Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *24 Πρελούδια*, επιμ. Κωνσταντίνος Χάρδας, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2007· Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *14 Παιδικά Πορτρέτα*, επιμ. Κωνσταντίνος Χάρδας, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2009 (βλ. σχετικά: <https://qa.auth.gr/el/cv/kchardas>).

¹⁴ Πολυξένη Θεοδωρίδου, *Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα: ιστορική-αναλυτική μελέτη και κριτική έκδοση*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/35602> (τελευταία πρόσβαση στις 24 Αυγούστου 2024).

¹⁵ Ιωάννης Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2011.

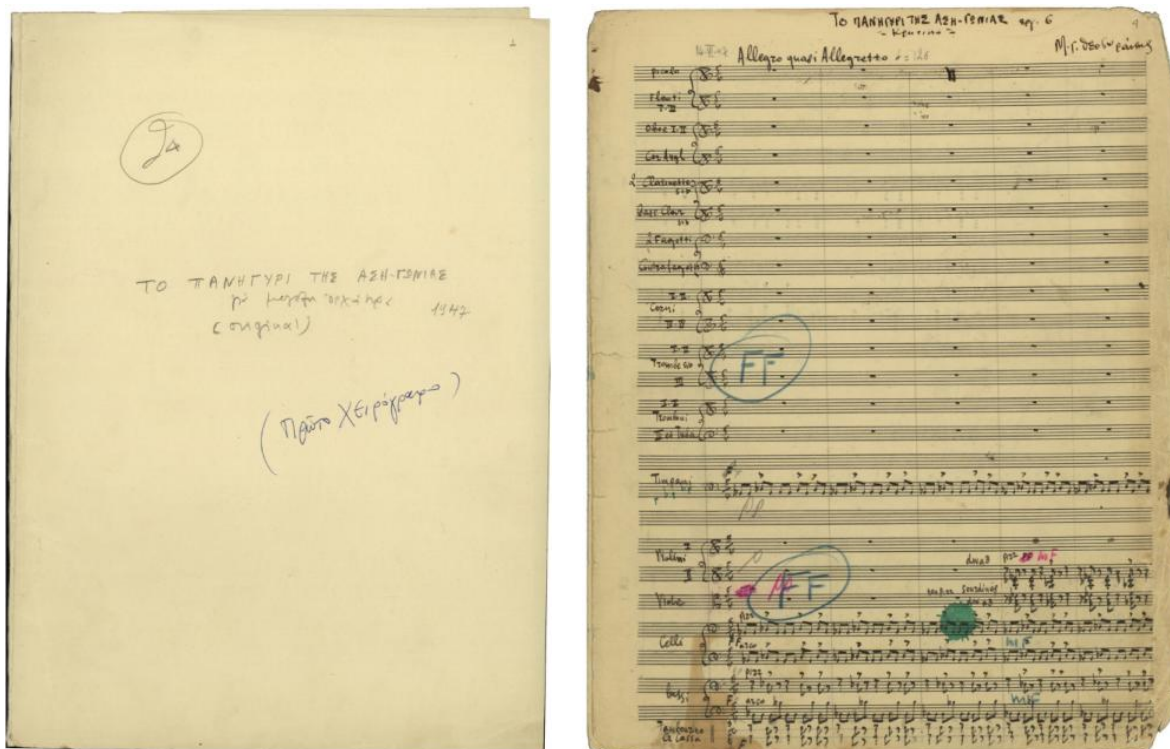
μορφή ή σε παλιές εκδόσεις σε προγράμματα ηλεκτρονικού υπολογιστή με σκοπό την παρουσίασή τους· απώτερος στόχος είναι η επιστημονική επεξεργασία και έκδοση των έργων μέσω του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής που λειτουργεί στο ίδιο τμήμα.

B2. Συγκρινόμενες πηγές για την τελική μορφή της κριτικής έκδοσης

Για την τελική κριτική έκδοση λήφθηκαν υπόψη οι παρακάτω πηγές:

- Πηγή A1: το χειρόγραφο για πιάνο – τέσσερα χέρια, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, αρ. καταλόγου 38, αρ. φακέλου 44, αρ. φύλλων 18.
- Πηγή A2: το χειρόγραφο για μεγάλη ορχήστρα, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, αρ. καταλόγου 48, αρ. φακέλου 55, αρ. φύλλων 138.

Από τις παραπάνω πηγές, η A1 αποτελεί την κύρια πηγή ενώ η A2 χρησιμοποιείται συγκριτικά με σκοπό να διαλευκανθούν σημεία αμφιβολίας αλλά και για να πραγματοποιηθεί παράλληλη μελέτη της ενορχήστρωσης και της αντίστοιχης μεταγραφής στο πιάνο.



Εικόνες 4α-4β: Χειρόγραφο της ορχηστρικής εκδοχής του έργου *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (χειμώνας 1946-1947) του Μίκη Θεοδωράκη

B3. Αναλυτικότερη περιγραφή των πηγών

B3.1. Περιγραφή και αποτίμηση της πηγής A2

Η ορχηστρική παρτιτούρα περιέχει στην πρώτη σελίδα τον τίτλο του έργου, «Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς», για μεγάλη ορχήστρα, τη χρονολογία 1947, καθώς και την ένδειξη ότι αποτελεί το πρώτο χειρόγραφο. Στη δεύτερη σελίδα βρίσκεται το σημείωμα του συνθέτη σχετικά με το έργο. Γι' αυτές τις σελίδες, η ψηφιοποιημένη μορφή του χειρογράφου περιλαμβάνει τόσο το recto όσο και το verso. Έπειτα, γίνεται αναφορά στα όργανα που συμμετέχουν στην ορχήστρα, ακολουθεί ένα δεύτερο σημείωμα με

περαιτέρω πληροφορίες για τη σύνθεση του έργου και, τέλος, αναφέρεται η προτεινόμενη διορθωμένη διάρκεια του έργου από 13 σε 10 λεπτά. Η χειρόγραφη παρτιτούρα είναι γραμμένη με μελάνι, αλλά περιλαμβάνει προσθήκες είτε νοτών με μολύβι είτε δυναμικών και αρθρώσεων με μολύβι, με ροζ, κόκκινη, μπλε ξυλομπογιά και με πράσινο στυλό· επίσης, εμπεριέχει μουτζούρες και διαγραφές μέτρων, μερών αλλά και σελίδων.

Η πηγή αυτή (A2) προσέφερε σημαντική βοήθεια για την τελική μορφή της κριτικής έκδοσης, καθώς παρείχε πολλές πληροφορίες. Τα σημειώματα που παρατίθενται στις πρώτες σελίδες της έδωσαν πολλά στοιχεία σχετικά με τις προθέσεις και τις επιρροές του συνθέτη. Επίσης, υπήρχαν εδώ αναγραμμένες η διάρκεια και η χρονική αγωγή (το tempo) του έργου, οι οποίες προστέθηκαν και στην κριτική έκδοση. Η πηγή A1 συγκρινόταν διαρκώς με την πηγή A2 για θέματα δυναμικών, επαναλήψεων, αντιστοιχίας μέτρων, άρθρωσης, επαλήθευσης νοτών κ.ά. Τέλος, μελετήθηκε σε μεγάλο βαθμό και η ενορχήστρωσή της.

Πρώτο σημείωμα του συνθέτη στην ορχηστρική παρτιτούρα (πηγή A2)

Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς είναι ένα συμφωνικό Σκέρτσο βασισμένο πάνω σε λαϊκά Κρητικά μοτίβα. Γράφοντάς το θέλησα να δώσω στο μέτρο των δυνάμεών μου τη λαϊκή ζωντάνια αντάμα με τον ήρεμο ρεμβασμό. Το αρχικό του γράψιμο ήταν για ορχήστρα εγχόρδων το φθινόπωρο του 1946. Πάντα όμως είχα στο νου μου μεγάλη ορχήστρα. Έτσι το καλοκαίρι του 1947 κατόρθωσα να του δώσω την τελική αυτή μορφή χωρίς να τσιγκουνευτώ στο χρώμα. Δεν ξέρω αν το παράκανα, όμως επιμένω να τονίσω πως στο έργο αυτό έδωσα εξ ίσου κι ίσως πιότερη σημασία στο χρώμα του παρ' ό,τι στη συμφωνική του επεξεργασία και ανάπτυξη.

Δεύτερο σημείωμα του συνθέτη στην ορχηστρική παρτιτούρα (πηγή A2)

Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς γίνεται κάθε χρόνο στα Χανιά της Κρήτης. Το έργο αυτό δεν το περιγράφει. Παίρνει αφορμή απ' αυτό για να δώσει την ατμόσφαιρα της λαϊκής ζωντάνιας, χαράς και δύναμης. Είναι πιο πέρ' ακόμα η νοσταλγία κι ο ρεμβασμός κάτω απ' το γαλάζιο φως του Αιγαίου. Όλο το έργο είναι χτισμένο πάνω [σε] δύο κυρίως θέματα που τότε ακούγονται αυτούσια και τότε παραλλαγμένα. Το [έγραψα] το χειμώνα του 1946-47 για ορχήστρα [εγχόρ]δων παρ' όλο που σκεφτόμουν μεγάλη [ορχήστρα]. Το ενορχήστρωσα το καλοκαίρι του [1947] με [τρόπο] φανταχτερό, ξεπερασμένο πια σήμερα για [μένα] όμως ταιριαστό, όπως νομίζω, με [...] και την ατμόσφαιρα του έργου.

B3.2. Περιγραφή της πηγής A1

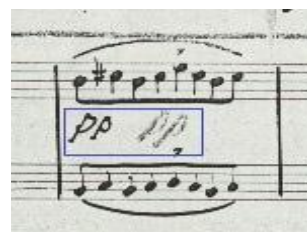
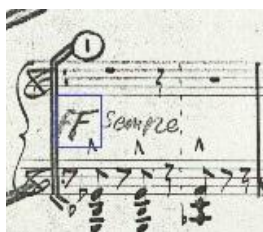
Εκ πρώτης όψεως, παρατηρήθηκε έλλειψη της σελίδας 4 με βάση την αρίθμηση του συνθέτη και έτσι κρίθηκε σκόπιμη η επικοινωνία με την κ. Βάλια Βράκα (μουσικολόγο και υπεύθυνη του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής»), η οποία και με διαβεβαίωσε πως δεν είχε γίνει κάποια παράλειψη στην ψηφιοποιημένη μορφή και πως η σελίδα αυτή δεν υπάρχει ούτε στο φυσικό αρχείο.

Τα πρώτα μέτρα του έργου είναι γραμμένα σε διαφορετικά φύλλα, με τις ενδείξεις primo και secondo. Η ψηφιοποιημένη μορφή του χειρογράφου περιλαμβάνει το recto και το verso για τις πρώτες τρεις σελίδες κάθε μέρους του πιάνου. Το υπόλοιπο μέρος του έργου είναι γραμμένο σε κοινή σελίδα και κάθετη στοίχιση μεταξύ primo και secondo.



Εικόνες 5α-γ: Χειρόγραφο της μεταγραφής για πιάνο – τέσσερα χέρια του έργου
Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς (1946) του Μίκη Θεοδωράκη¹⁶

Στο έργο φαίνεται να έχουν προστεθεί εκ νέου οι δυναμικές, οι οποίες συχνά δημιουργούν αμφιβολίες, λ.χ. για το αν πρόκειται για *ff* ή για *f* στο οποίο έχει προστεθεί το νέο *f* δίπλα, όπως διαφαίνεται και στον παρακάτω πίνακα σχολιασμού. Επίσης, αυτό συμβαίνει και με μουσικούς όρους, όπως π.χ. το *legato*, το οποίο φαίνεται να είναι σημειωμένο εκ νέου δίπλα σε προϋπάρχουσα γραφή του ίδιου.



Εικόνες 6α-γ: Αποσπάσματα του χειρογράφου

Πολλές φορές συνυπάρχουν το σύμβολο της δυναμικής του *crescendo* αλλά και η συντομογραφία της ίδιας λέξης ως αποτέλεσμα της διαδικασίας της «επανατοποθέτησης» που αναφέρθηκε και παραπάνω.



Εικόνα 7: Απόσπασμα του χειρογράφου

¹⁶ Όλο το χειρόγραφο υλικό δημοσιεύεται εδώ κατόπιν αδειάς που δόθηκε στη γράφουσα, έπειτα από επικοινωνία με την υπεύθυνη του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», κ. Βάλια Βράκα, την οποία και ευχαριστώ θερμά για τη συνεργασία. Η ενυπόγραφη άδεια για την παραχώρηση του Αρχείου Μίκη Θεοδωράκη στο Αρχείο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» επιτρέπει τη μερική δημοσίευση του υλικού, καθώς αυτό προορίζεται για επιστημονικούς-εκπαιδευτικούς σκοπούς.

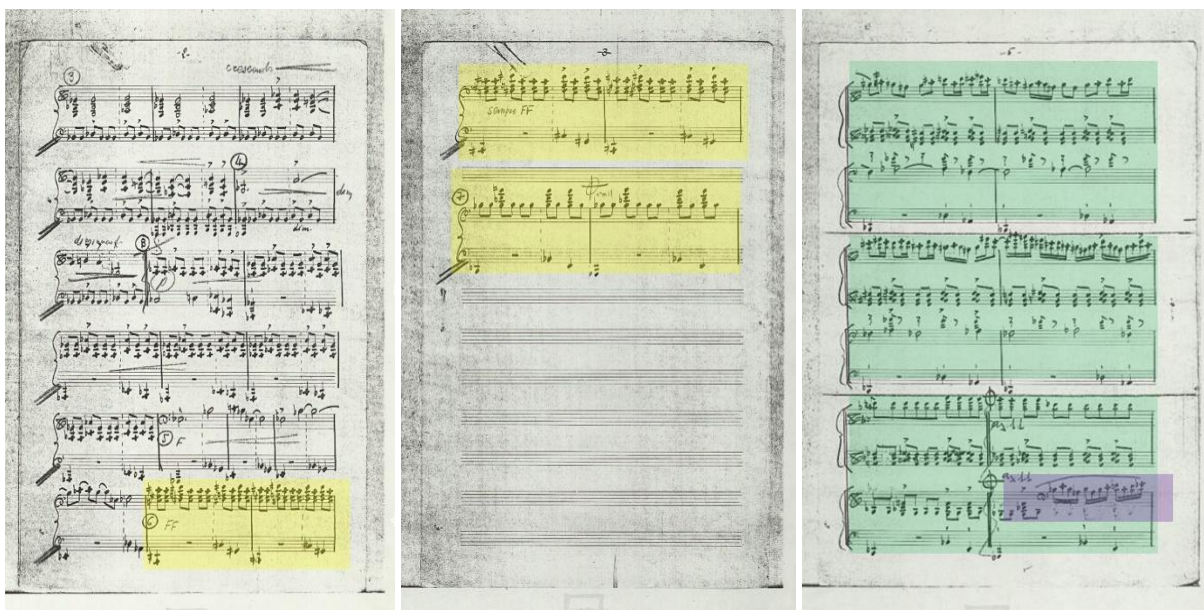
Σε πολλά σημεία του έργου υπάρχουν πυκνές εναλλαγές δυναμικών, όπου ο συνθέτης επιλέγει να χωρίσει τις δυναμικές μεταξύ των χεριών προκειμένου να δημιουργήσει μια αίσθηση χωρικότητας του ήχου.



Εικόνα 8: Απόσπασμα του χειρογράφου

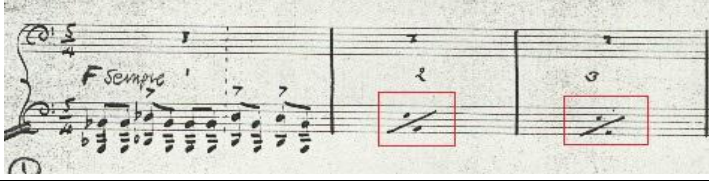






Σε περιπτώσεις που δεν είναι ορατές ή ευδιάκριτες κάποιες νότες ή οι αντίστοιχες αλλοιώσεις που βρίσκονται μπροστά από αυτές, γίνεται έλεγχος της αρμονίας αλλά και διασταύρωση με την πηγή A2.

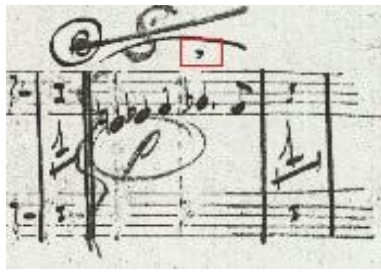

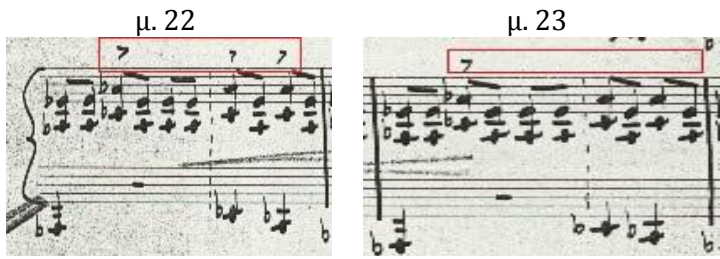
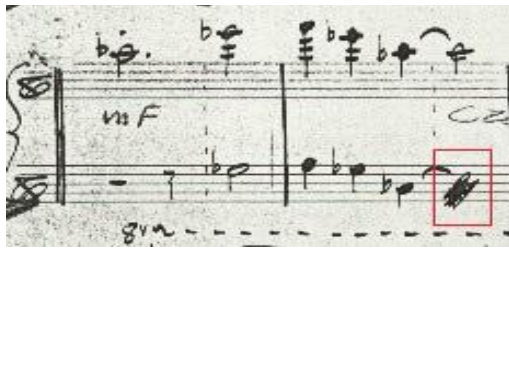


Μετά το μέτρο 29 της πηγής A1 υπάρχουν έξι μέτρα (σημειώνονται παρακάτω με κίτρινο), τα οποία δεν συμπεριλαμβάνονται στην πρώτη επανάληψη της κριτικής έκδοσης και γίνεται απευθείας σύνδεση με το πρώτο μέτρο της σελίδας 5 του χειρογράφου (σημειώνεται με πράσινο), όπου πραγματοποιείται και η ένωση των μερών του primo και του secondo στην ίδια σελίδα. Η σύνδεση γίνεται στη σελίδα 5, ώστε να υπάρχει και πλήρης αντιστοιχία μέτρων μεταξύ των πηγών A1 και A2. Τα έξι αυτά μέτρα έχουν επιλεγεί ως δεύτερη εκδοχή εκείνου του σημείου με τον ερχομό της επανάληψης. Κριτήριο επιλογής για το ποια εκδοχή θα μπει πρώτη και ποια δεύτερη στάθηκε μία μελωδική γραμμή (σημειώνεται με μωβ), καθώς δεν υπήρχε καμία άλλη διαφορά στην πηγή A2, ούτε στην ενορχήστρωση ούτε ως προς τις δυναμικές.

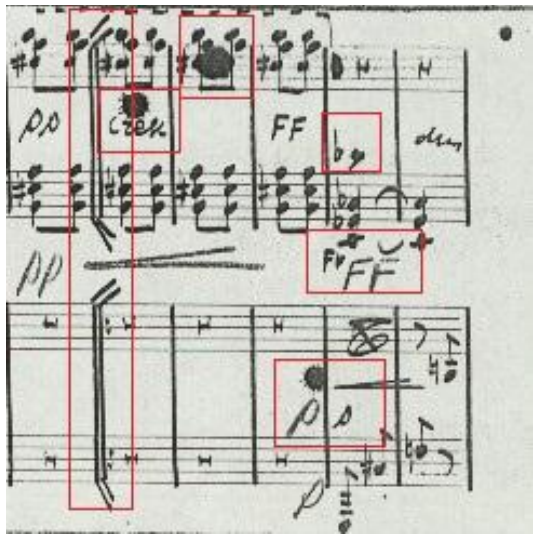
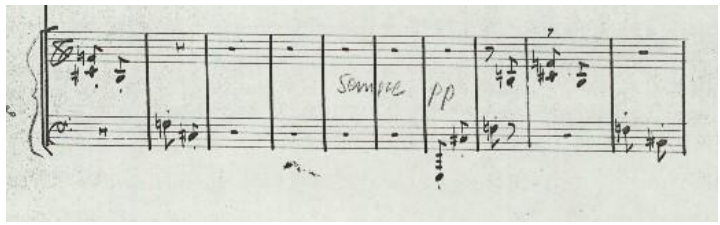




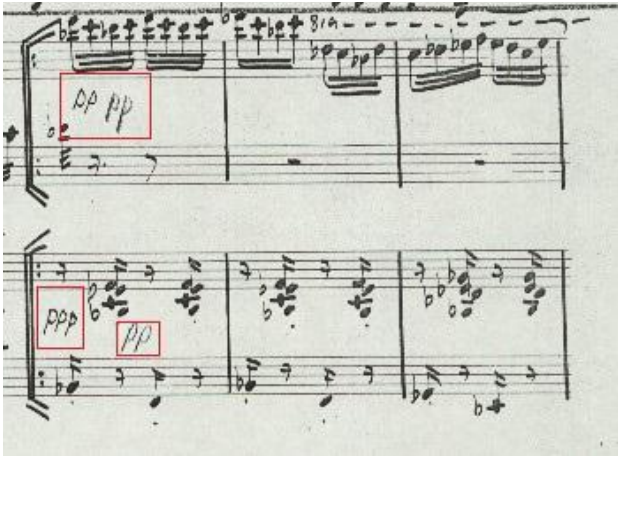
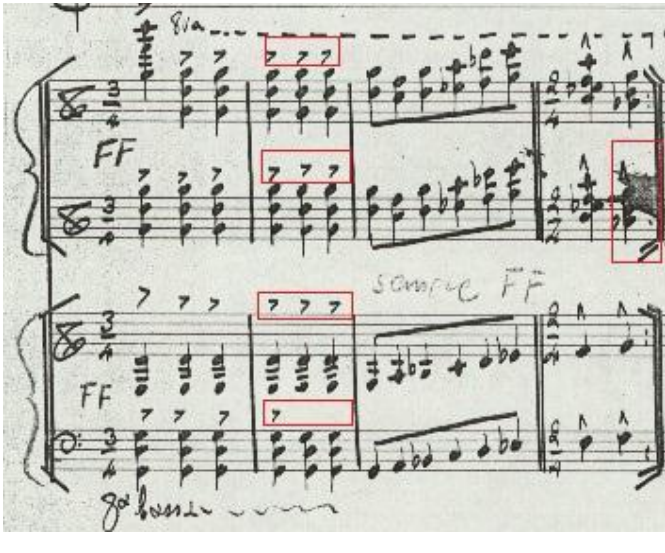
Εικόνες 9α-γ: Αποσπάσματα του χειρογράφου

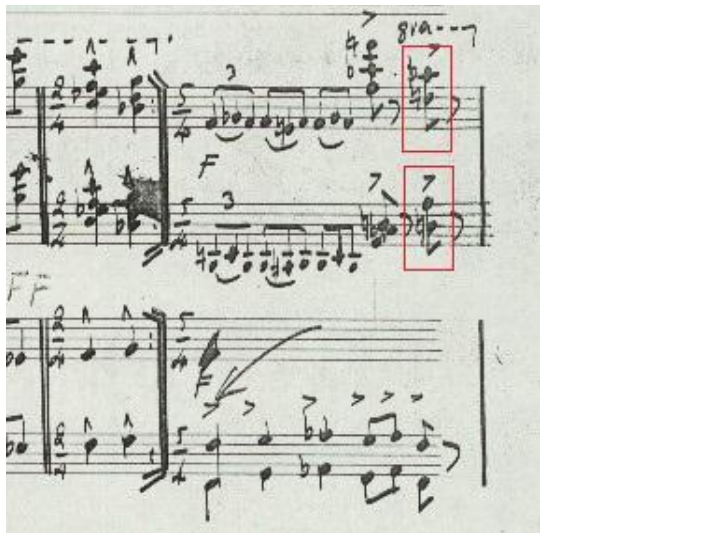

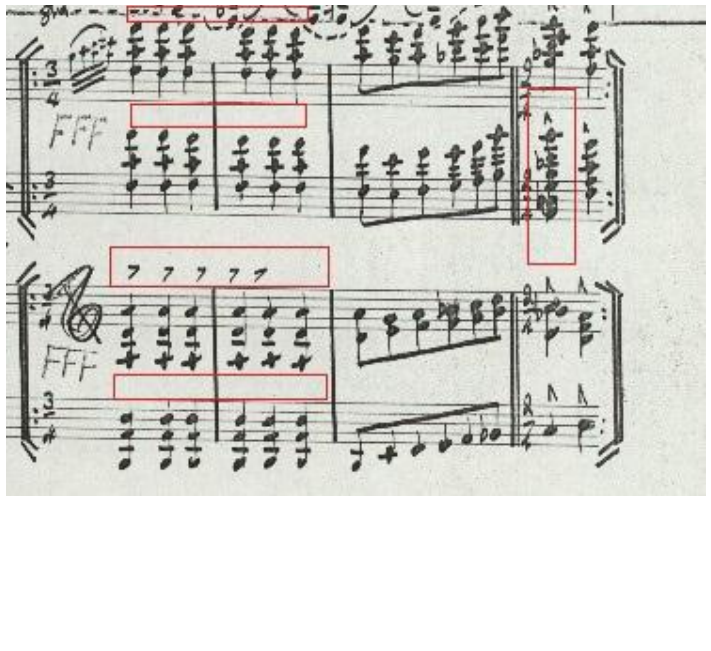
B4. Αναλυτικός πίνακας σχολιασμού

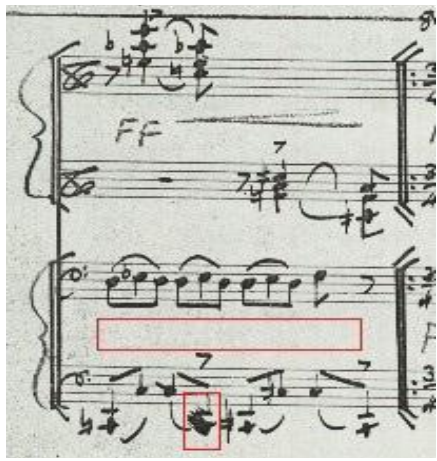
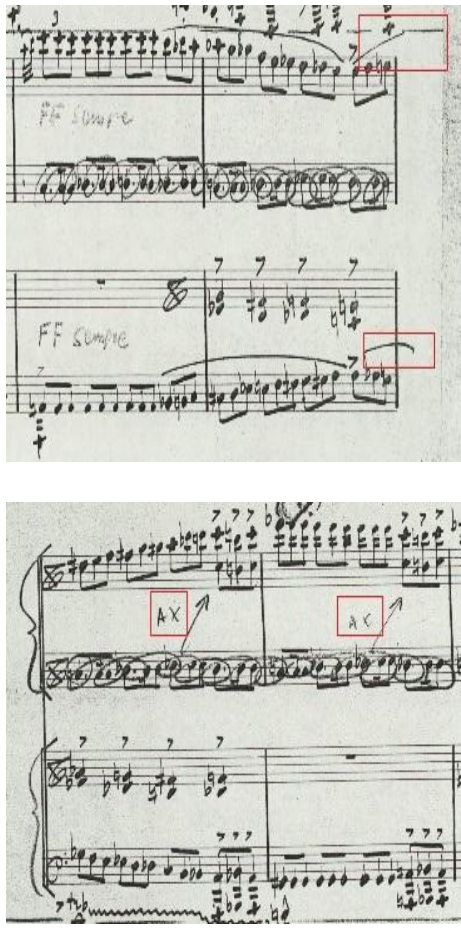
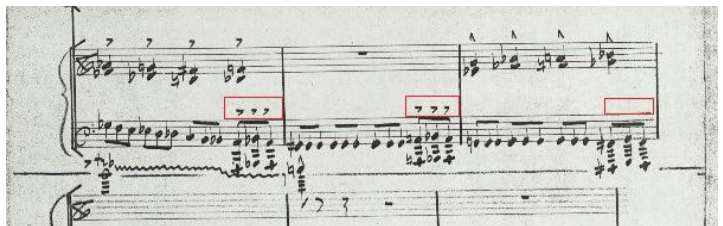
Μέτρα	Σημείο του χειρογράφου	Σχόλια
μ. 2-8 (sec.)		Στο σημείο αυτό υπάρχει ένδειξη επανάληψης του μοτίβου που παρουσιάζεται στο μ. 1 για οικονομία χώρου.
μ. 4 (prim.)		Στο σημείο αυτό υπάρχει αμφιβολία για το αν πρόκειται για ff ή για f στο οποίο έχει προστεθεί εκ νέου ένα f δίπλα. Στην κριτική έκδοση το δεύτερο f βρίσκεται σε παρένθεση, θεωρώντας πως είναι μετέπειτα προσθήκη στο ήδη υπάρχον.
μ. 9 (sec.)		Στο σημείο αυτό υπάρχει η ένδειξη simile sva για οικονομία χώρου, η οποία ακολουθείται στα μ. 12-20.
μ. 12 (sec.)	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>μ. 11</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>μ. 12</p>  </div> </div>	Στον τέταρτο χρόνο του μέτρου 12, στη συγχорδία του δεξιού χεριού, έχει προστεθεί η αλλοίωση της ύφεσης (b) στη νότα σι που φαίνεται να προϋπάρχει από συγχорδία στον πέμπτο χρόνο του μέτρου 11, η οποία και διατηρείται κρατημένη στο επόμενο μέτρο. Έχει ελεγχθεί και η πηγή A2 για το ενδεχόμενο να υπήρχε σιb.
μ. 16 (sec.)	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>μ. 15</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>μ. 16</p>  </div> </div>	Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί τονισμός στο δεξί χέρι, όπως στο μ. 15.



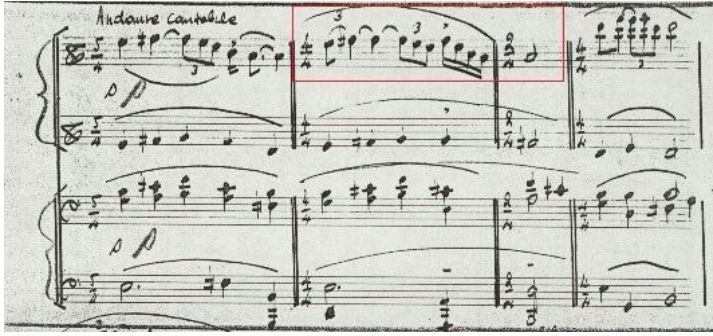

μ. 20 (prim.)		Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί τονισμός, ο οποίος φαίνεται να έχει τοποθετηθεί αρκετά αχνά στο χειρόγραφο.
μ. 21 (sec.)		Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί η αντίστοιχη άρθρωση στα επόμενα μέτρα.
μ. 23 (sec.)		Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί τονισμός, όπως στα προηγούμενα μέτρα με το ίδιο μοτίβο.
μ. 23 (prim.)		Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί το λαβ στο αριστερό χέρι με μικρότερο μέγεθος, σύμφωνα με την ίδια γραμμή του δεξιού χεριού αλλά και την πηγή A2, στην οποία δεν διακόπτεται καμία φορά η χρονική παράταση του λαβ.
μ. 25 (sec.)		Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί τονισμός, όπως στα προηγούμενα μέτρα με το ίδιο μοτίβο.
μ. 29 (prim.)		Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί στο αριστερό χέρι τονισμός, όπως στα προηγούμενα μέτρα.

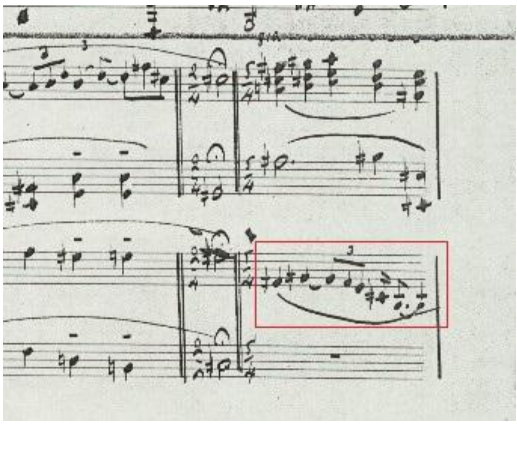


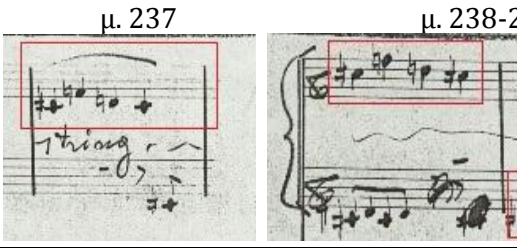
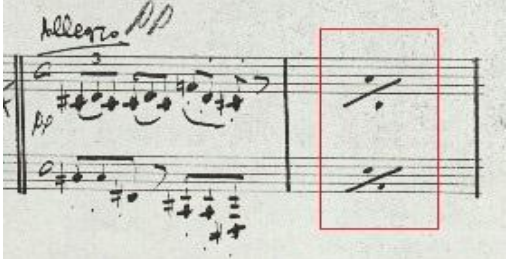
<p>μ. 71-74 (prim. & sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό φαίνονται κηλίδες από μελάνι, οι οποίες έχουν καλύψει και καθιστούν δυσδιάκριτες τις νότες, οι οποίες διασταυρώθηκαν από την πηγή A2. Στο ίδιο σημείο, είναι επίσης ορατή η επανατοποθέτηση της δυναμικής (βλ. ff και ff καθώς και p και p). Περαιτέρω, έχει αφαιρεθεί η διπλή διαστολή για επανάληψη, καθώς δεν υπάρχει σημείο που να «επιστρέφει» εδώ (έχει ελεγχθεί και η πηγή A2 για τυχόν επανάληψη). Τέλος, υπάρχει ένα σημάδι ύφεσης με μία πιθανή παύση ογδού: το σημείο αυτό αποτελεί, ενδεχομένως, μία άλλη σκέψη του συνθέτη, η οποία όμως άλλαξε στην πορεία και δεν έχει συμπεριληφθεί στην κριτική έκδοση.</p>
<p>μ. 74-77 (prim. & sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό, όπου παρατηρείται το συγκεκριμένο μοτίβο, έχει προστεθεί το αντίστοιχο staccato και ο αντίστοιχος τονισμός.</p>
<p>μ. 95 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει ελεγχθεί η εγκυρότητα της νότας φα# από την πηγή A2. Επίσης, το σι είναι όγδοο και όχι τέταρτο.</p>


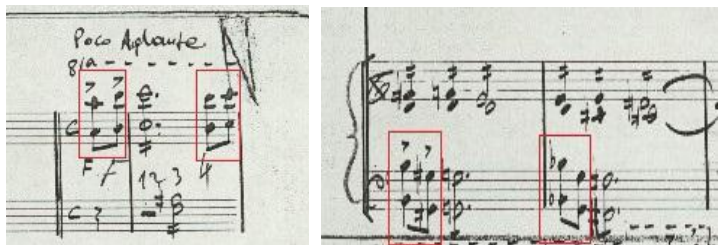
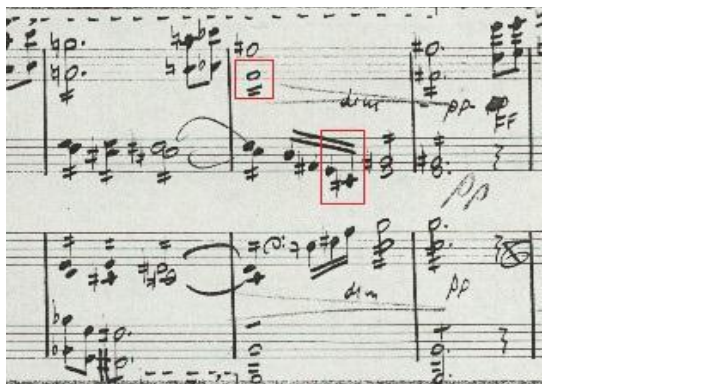
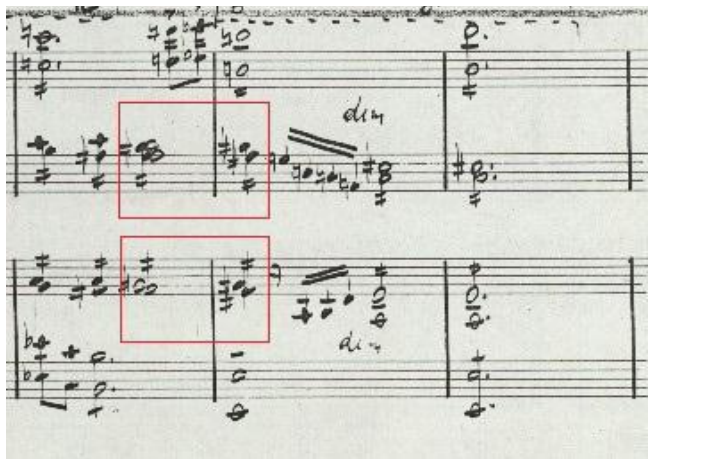
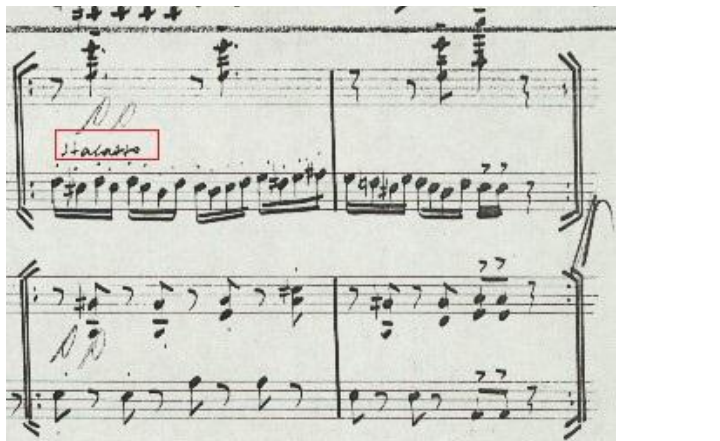
<p>μ. 128-129 (sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό παρατηρείται ένωση ή/και παράταση φθογοσήμων με σύζευξη, χωρίς αυτά να προέρχονται ή να οδηγούν σε αντίστοιχο φθογοσήμο. Υπάρχει όμως το ενδεχόμενο του let vibrate, γι' αυτό και στην κριτική έκδοση έχουν διατηρηθεί οι γραμμές.</p>
<p>μ. 130 (sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει επανατοποθετηθεί στο primo η ίδια δυναμική (pp), ενώ στο secondo έχει επανατοποθετηθεί διαφορετική δυναμική. Η πηγή A2 έχει p για το μέρος του primo και pp για το μέρος του secondo, που σημαίνει πως για το μέρος του secondo ζητείται μια δυναμική χαμηλότερη από το primo κι επομένως διατηρήθηκε η δυναμική ppp.</p>
<p>μ. 157 (sec.) μ. 159 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί ο αντίστοιχος τονισμός στο αριστερό χέρι του secondo, όπως φαίνεται να υπάρχει και στις υπόλοιπες φωνές. Η μουτζούρα στο αριστερό χέρι του primo δεν φαίνεται να δυσκολεύει την αναγνωσιμότητα των νοτών, καθώς το αριστερό χέρι διπλασιάζει μία οκτάβα χαμηλότερα ό,τι εμφανίζεται και στο δεξί χέρι του ίδιου μέρους.</p>

<p>μ. 160 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό, στον πέμπτο χρόνο του μέτρου, σημειώνεται αναίρεση στο ρε, η οποία και παραλείπεται στην κριτική έκδοση, καθώς αυτή προϋπάρχει από τον τέταρτο χρόνο του ίδιου μέτρου. Το ίδιο συμβαίνει και με τη νότα σι της συγχορδίας στο αριστερό χέρι του primo.</p>
<p>μ. 162 (sec.) μ. 165 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό ελέγχθηκε η πιθανή διάρκεια του φα στην πηγή A2, όπου εντοπίζεται ένα ostinato τριήχων, το οποίο παίζεται από τα κοντραμπάσα για όλο το μέτρο. Επίσης, παρακάτω υπάρχει η ορχηστρική ένδειξη α2.</p>
<p>μ. 167 (prim. & sec.) μ.170 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί ο αντίστοιχος τονισμός του δεξιού χεριού του secondo σε όλες τις φωνές. Έχει ελεγχθεί η εγκυρότητα των φθογοσήμων της σημειωμένης συγχορδίας από την πηγή A2. Επίσης, στη συγχορδία του αριστερού χεριού του primo φαίνεται να έχει διαγραφεί το χαμηλότερο μι και σιβ που παίζεται και από το δεξί χέρι του secondo, προκειμένου να είναι εφικτό το παίξιμο της συγχορδίας.</p>

<p>μ. 176 (sec.)</p>		<p>Έχει προστεθεί η ίδια δυναμική και το ίδιο crescendo του primo στο secondo. Η νότα ντο₂ που είναι μουτζουρωμένη αποτελεί αναπαραγωγή του προηγούμενου μέτρου έναν τόνο πιο πάνω, οπότε δεν τίθενται αμφιβολίες για την πιστότητά της.</p>
<p>μ. 178-182 (prim. & sec.)</p>	 <p>(μ. 177-178)</p> <p>(μ. 180-181)</p>	<p>Στο σημείο αυτό η γραμμή legato φαίνεται να μη συνεχίζεται στο επόμενο μέτρο. Ενδεχομένως να πρόκειται για παράλειψη λόγω αλλαγής της σελίδας και γι' αυτό έχει προστεθεί μέχρι και τον τρίτο χρόνο του μέτρου, όπως φαίνεται και στα μ. 177-178. Με το σημείο αυτό συμφωνεί και η γραμμή legato του αντίστοιχου σημείου της πηγής A2. Επίσης, στα μ. 180-182 υπάρχει ένδειξη το αριστερό χέρι του primo να διπλασιάζει το δεξί σε απόσταση οκτάβας.</p>
<p>μ. 181-183 (sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί ο αντίστοιχος τονισμός επί του ίδιου μοτίβου.</p>

<p>μ. 212-215 (sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό η γραμμή legato φαίνεται να ξεκινά για το συγκεκριμένο μοτίβο, αλλά δεν συνεχίζεται μετά. Στην πηγή A2 το δεύτερο κλαρινέτο και το κόντρα-φαγκότο δεν έχουν καμία σχετική γραμμή, ενώ τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα έχουν. Στην κριτική έκδοση, το πέρασμα αυτό έχει παραμείνει όπως στο χειρόγραφο A1.</p>
<p>μ. 220 (sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί κορώνα και στο μέρος του secondo, όπως στο μέρος του primo.</p>
<p>μ. 222 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προεκταθεί η γραμμή legato του δεξιού χεριού στο primo, όπως και στις υπόλοιπες φωνές.</p>
<p>μ. 226 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προεκταθεί η γραμμή legato, όπως και στα υπόλοιπα μέτρα.</p>

<p>μ. 228 (sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί το κλειδί του σολ μπροστά από το δεξί χέρι του <i>secondo</i>, το οποίο προστίθεται στο αμέσως επόμενο μέτρο της επόμενης σελίδας λόγω παράλειψης του συνθέτη. Ελέγχθηκε και η πηγή A2, όπου η ίδια φωνή παίζεται από τα κόρνα με την αντίστοιχη μεταφορά.</p>
<p>μ. 229 (sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχουν προστεθεί η αντίστοιχη γραμμή <i>legato</i> και ο αντίστοιχος τονισμός που υπάρχει και στο μ. 222.</p>
<p>μ. 233 (prim. & sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί η αλλαγή του μέτρου σε 5/4, η οποία έχει παραλειφθεί από τον συνθέτη.</p>
<p>μ. 238-239 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί στα μ. 238-239 η γραμμή <i>legato</i>, όπως στο μ. 237.</p>
<p>μ. 241 (sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό υπάρχει ένδειξη επανάληψης του μοτίβου που παρουσιάζεται στο προηγούμενο μέτρο για οικονομία χώρου.</p>

<p>μ. 242-244 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχουν προστεθεί ο ίδιος τονισμός στην τελευταία συγχορδία του μέτρου, όπως και στα δύο προηγούμενα μέτρα, καθώς και η αντίστοιχη γραμμή legato.</p>
<p>μ. 252-259 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί ο αντίστοιχος τονισμός σε όλα τα μέτρα με το συγκεκριμένο μοτίβο.</p>
<p>μ. 256 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί η αλλοίωση φα# ώστε να συμφωνεί η οκτάβα, κατόπιν ελέγχου και από την πηγή A2. Έχει επίσης διασταυρωθεί η πιστότητα της νότας ντο4 με την πηγή A2.</p>
<p>μ. 260-261 (prim. & sec.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχουν ενωθεί με γραμμή legato τα συγκεκριμένα σημεία, όπως στα μ. 255-256.</p>
<p>μ. 290 (prim.)</p>		<p>Στο σημείο αυτό έχει προστεθεί το staccato στις υπόλοιπες νότες, όπως υποδεικνύεται από την οδηγία αλλά και τα σημάδια στις αρχικές νότες.</p>

Γ. Μορφή της κριτικής έκδοσης

Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς
μεταγραφή για πιάνο για τέσσερα χέρια

Μ. Θεοδωράκης

[$\text{♩} = 126$]
[Διάρκεια 10']

Primo

Secondo

f sempre

Pr.

f [*f*] sempre

Sec.

Εικόνα 10: Μορφή της κριτικής έκδοσης του έργου *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (1946) του Μίκη Θεοδωράκη, έπειτα από την ηλεκτρονική επεξεργασία και την παραπάνω μουσικολογική μελέτη

Χρήση λαϊκού ή λαϊκότροπου υλικού, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός στην ελληνική μεταπολεμική έντεχνη μουσική

Βάλια Χριστοπούλου

Η χρήση υλικού από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τη βυζαντινή μουσική συνδέεται, σχεδόν αυτονόητα, με τη διαμόρφωση της ρητορικής και της συνθετικής πρακτικής της Εθνικής Σχολής, η οποία κυριάρχησε στη μουσική ζωή της Ελλάδας μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Ωστόσο, καθώς ο μοντερνισμός άρχισε να κερδίζει έδαφος, το αίτημα της ελληνικότητας και της σύνδεσής της με το λαϊκό στοιχείο παρέμεινε σημαντικό και βρήκε ποικίλες μορφές έκφρασης. Ο Γιώργος Σισιλιάνος και ο Δημήτρης Δραγατάκης,¹ δύο από τους βασικούς πρωταγωνιστές της γενιάς των ελλήνων συνθετών του '50 που υιοθέτησαν μοντερνιστικά ιδιώματα, έχουν χρησιμοποιήσει σε διαφορετικές φάσεις της συνθετικής τους παραγωγής λαϊκό ή λαϊκότροπο υλικό. Οι διαδρομές που ακολούθησαν παρουσιάζουν κοινά σημεία και διαφορές.

Κοινό σημείο εκκίνησης και για τους δύο ήταν αρχικά η προσέγγιση με την Εθνική Σχολή και, στη συνέχεια, η υιοθέτηση μοντερνιστικών ιδιωμάτων στη μουσική τους καθώς και η δραστηριότητά τους γύρω από θεσμούς που προωθούσαν τη μουσική πρωτοπορία. Η στροφή προς τον μοντερνισμό τοποθετείται για τον Σισιλιάνο στα μέσα της δεκαετίας του 1950 και για τον Δραγατάκη στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Πιο συγκεκριμένα, ο Σισιλιάνος από το 1954 με το *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, έργο 12, καθιερώθηκε ως ένας νέος μοντερνιστής συνθέτης και υιοθέτησε τεχνικές που συνδέονται με τη δωδεκάφθογγη μέθοδο και γενικότερα με τον σειραϊσμό.² Αντίστοιχα, ο Δραγατάκης από το 1960 και μετά χρησιμοποιεί μοντερνιστικά στοιχεία, κυρίως ελεύθερα ατονικά, και αποφεύγει τη χρήση υλικού από την ελληνική παραδοσιακή μουσική.³ Όσον αφορά τη θεσμική τους

¹ Ευχαριστώ το Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών για την παραχώρηση υλικού από το ψηφιακό αποθετήριο «Πολύμνια», καθώς και την Αλίνα Καλοπανά για την παραχώρηση υλικού από το προσωπικό της αρχείο.

² Για εκτενή αναφορά στη χρήση της δωδεκάφθογγης μεθόδου (ανάλυση του *Κοντσέρτου για ορχήστρα*, έργου 12) και σειραϊκών τεχνικών (ανάλυση του *Τέταρτου κουαρτέτου εγχόρδων*, έργου 28) στο έργο του Σισιλιάνου, βλ. Βάλια Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος: ζωή και έργο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009, σ. 42-65 και 126-149, αντίστοιχα (<https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/33700>, τελευταία πρόσβαση: 8 Ιουνίου 2024). Για μια συνοπτική παρουσίαση της στροφής του Σισιλιάνου στον μοντερνισμό, βλ. Valia Christopoulou, «Yorgos Sicilianos and the musical avant garde in Greece», στο: Costas Tsougras, Danae Stefanou & Kostas Chardas (επιμ.), *Proceedings of the International Conference Beyond the Centres: Musical avant gardes since 1950*, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 2010, <http://btc.web.auth.gr/proceedings.html> (http://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/CHRISTOPOULOU.pdf, τελευταία πρόσβαση: 8 Ιουνίου 2024).

³ Η Αλίνα Καλοπανά αναφέρει σχετικά: «[...] η κατεύθυνση του Δραγατάκη προς την ατονικότητα συνδυάζεται με τη γενικότερη στροφή του προς τον μοντερνισμό, στις αρχές της δεκαετίας του 1960. [...] κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70 επιχειρεί να αφήσει τα λαϊκά στοιχεία έξω από τη μουσική του». Alina Kalopana, «Folklore and Modernity in Greek Piano Music of the Twentieth Century: The Case of Dimitris Dragatakis (1914-2001)», στο: Mirjana Veselinović-Hofman, Sonja Marinković & Miško Šuvaković (επιμ.), *Musical Folklore as a Vehicle*, Serbian Musicological Society, International Musicological Society and the Departments of Musicology & Ethnomusicology / Faculty of Music, Belgrade 2008, σ. 181-182 (στα αγγλικά στο πρωτότυπο, σε μετάφραση στα ελληνικά της γράφουσας).

δραστηριότητα, ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι υπήρξαν και οι δύο ιδρυτικά μέλη του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (χρονολογία ίδρυσης: 1964) και του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής (χρονολογία ίδρυσης: 1965), αδελφών σωματείων που έπαιξαν εξέχοντα ρόλο στη διάδοση της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα. Μάλιστα, ο Σισιλιάνος υπήρξε αντιπρόεδρος των σωματείων αυτών κατά τα έτη 1964-1968 και 1965-1969, αντίστοιχα⁴ και, γενικότερα, έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στη διάδοση και την επικράτηση των νεωτεριστικών μουσικών τάσεων και στην υποχώρηση της κυριαρχίας της Εθνικής Σχολής.

Την περίοδο αυτή, τόσο το μουσικό έργο όσο και η ρητορική των δύο συνθετών εντάσσονται στο ευρύτερο περιβάλλον του μεταπολεμικού υψηλού μοντερνισμού, ο οποίος έχει κοσμοπολιτικό χαρακτήρα, δηλαδή επιχειρεί να δημιουργήσει ένα κοινό διεθνές μουσικό ιδίωμα και απομακρύνεται από στοιχεία τα οποία παραπέμπουν σε εθνικά χαρακτηριστικά.⁵ Ωστόσο, ενώ οι δύο συνθέτες κινούνται σε αυτό το πλαίσιο, παρατηρεί κανείς ότι, σε κάποιες περιπτώσεις, χρησιμοποιούν στοιχεία τα οποία συνδέονται με την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση.⁶ Στην παρούσα ανακοίνωση, θα αναφερθώ στην *Ταναγραία*, σουίτα για δύο πιάνο, έργο 17[γ] (1957), στις *Βάκχες*, χορόδραμα, έργο 19 αρ. 2 (1959), και στο *Επιτάφιο*, για μικτή χορωδία, φωνητικό σύνολο έξι γυναικείων φωνών, παιδική χορωδία, αφηγητή και ορχήστρα, έργο 31 (1971), του Γιώργου Σισιλιάνου, καθώς επίσης στο έργο *Οδυσσέας και Ναυσικά*, σουίτα μπαλέτου αρ. 2, Α.Κ.Κα. 17.3 (1964), και στην *Έκτη συμφωνία*, Α.Κ.Κα. 1.10 (1989), του Δημήτρη Δραγατάκη. Στα έργα αυτά χρησιμοποιείται λαϊκότροπο υλικό ή υπάρχουν συγκεκριμένες και άμεσα αναγνωρίσιμες αναφορές στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση. Για τους στόχους της παρούσας ανακοίνωσης, θα διερευνήσω τους τρόπους χρήσης του υλικού αυτού μέσα από πρακτικές που είτε συνδέονται με ένα μοντερνιστικό πλαίσιο σύνθεσης, είτε παραπέμπουν σε μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του υλικού,⁷ και θα σκιαγραφήσω, αντίστοιχα, δύο διαφορετικά στάδια προσέγγισης της παραδοσιακής μουσικής.

Το ευρύτερο μεθοδολογικό πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης προέρχεται από το κείμενο του Jonathan D. Kramer με τίτλο «Η φύση και οι απαρχές του μουσικού

⁴ Χριστοπούλου, ό.π., σ. 107-108.

⁵ Ο Jim Samson αναφέρει σχετικά: «[...] στη νέα μουσική της μεταπολεμικής εποχής καταγράφεται μια σημαντική αλλαγή. Σε μεγάλο βαθμό, αν και όχι ολοκληρωτικά, αυτή η μουσική αποκόπηκε από την αίσθηση του τόπου και του έθνους». Jim Samson, *Music in the Balkans*, Brill, Leiden – Boston 2013, σ. 581 (στα αγγλικά στο πρωτότυπο, σε μετάφραση στα ελληνικά της γράφουσας). Πρβλ. Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, Ίδρυμα Σάκη Καραγιωργα, Αθήνα 2011, σ. 130.

⁶ Η στάση αυτή μπορεί να ερμηνευτεί με βάση δύο από τις τρεις κατηγορίες τις οποίες προτείνει ο Τσέτσος ως τις βασικές δυνατές επιλογές για τους συνθέτες ελληνικής έντεχνης μουσικής κατά την περίοδο μετά την υποχώρηση της παντοδυναμίας της Εθνικής Σχολής: α) «ενός μουσικού κοσμοπολιτισμού [...]», β) «ενός πέραν της καλομοιρικής παράδοσης εκμοντερνισμένου εθνισμού στα πρότυπα της “γενιάς του ’30” [...]». Τσέτσος, ό.π., σ. 119. Σε κείμενό μου στο οποίο αναλύω την *Επίκληση*, για αφηγητή, ανδρική χορωδία, τέσσερις γυναικείες φωνές και δώδεκα εκτελεστές, έργο 29, του Σισιλιάνου, υποστηρίζω οι δύο αυτές κατηγορίες συνυπάρχουν στο έργο του Σισιλιάνου μετά το 1954 και ότι ο συνθέτης κινείται ανάμεσά τους προσεγγίζοντας περισσότερο τη μία ή την άλλη κατά περίπτωση. Βλ. Valia Christopoulou, «Between musical cosmopolitanism and modernized nationalism: the national element in the music of Yorgos Sicilianos», στο: Nikos Maliaras (επιμ.), *The National Element in Music (Conference Proceedings, Athens, 18-20 January 2013)*, University of Athens, Faculty of Music Studies, Athens 2014, σ. 175-184 (<http://nem2013.music.uoa.gr/NEMproc2013.pdf>, τελευταία πρόσβαση: 8 Ιουνίου 2024).

⁷ Για την πραγμάτευση ενός συναφούς ζητήματος, βλ. Costas Tsougras, «Elements of international avant-gardism, European post-modernism and Greek-byzantine individuality in “Three idiomela” and “Five Cavafy poems” by Arghyris Kounadis», στο: Tsougras, Stefanou & Chardas (επιμ.), *Proceedings of the International Conference Beyond the Centres*, ό.π. (http://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/TSOUGRAS.pdf, τελευταία πρόσβαση: 8 Ιουνίου 2024).

μεταμοντερνισμού».⁸ Από το κείμενο αυτό υιοθετώ, πρώτον, τη θέση του Kramer για τη διάκριση μεταξύ μοντερνιστικής και μεταμοντέρνας διαχείρισης ενός μουσικού υλικού: «Οι μοντερνιστές συνθέτες συχνά θέλουν να ενσωματώσουν, να κατακτήσουν, να επιδείξουν τη δεξιοτεχνία τους στον χειρισμό αυτού το οποίο παραθέτουν, είτε τοποθετώντας το σε μοντερνιστικά πλαίσια είτε αλλάζοντάς το. Στους μεταμοντέρνους αρέσει να αφήνουν τη μουσική στην οποία αναφέρονται να είναι απλώς αυτή που είναι, παρουσιάζοντάς τη χωρίς παραμόρφωση και χωρίς μουσικό σχολιασμό».⁹ Δεύτερον, τη διάκριση ανάμεσα σε μεταμοντερνισμό και «αντιμοντερνισμό»: «Η νοσταλγία για τις παλιές καλές ημέρες των μελωδιών και της τονικότητας [...] δεν είναι τόσο μεταμοντέρνα όσο αντιμοντέρνα. [...] Υπάρχει σημαντική διαφορά ανάμεσα σε αυτές τις δύο αισθητικές τάσεις. [...] η μεταμοντέρνα μουσική δεν είναι συντηρητική. Συνθέσεις όπως [αναφέρει πολλά έργα, μεταξύ των οποίων και τη *Sinfonia* του Luciano Berio] δεν συντηρούν τόσο το παρελθόν όσο το μεταμορφώνουν με ριζικό τρόπο, καθώς [...] ταυτόχρονα εναγκαλιζονται και αποκηρύσσουν το παρελθόν».¹⁰ Τρίτον, βασίζομαι στη θέση ότι «η μεταμοντέρνα μουσική δεν αποτελεί απλώς μια αποκήρυξη του μοντερνισμού ή μια συνέχισή του, αλλά έχει τα στοιχεία τόσο της τομής όσο και της επέκτασης» και ότι «είναι μάταιο να χαρακτηρίζει κανείς ένα έργο ως αποκλειστικά μεταμοντέρνο».¹¹ Έτσι, σκοπός μου δεν είναι να χαρακτηρίσω κάποια από τα έργα στα οποία θα αναφερθώ «μεταμοντέρνα» ούτε, πολύ περισσότερο, να χαρακτηρίσω τους συνθέτες στους οποίους θα αναφερθώ «μεταμοντέρνους», αλλά να διερευνήσω τη χρήση λαϊκού υλικού μέσα από το πρίσμα δύο καλλιτεχνικών ρευμάτων, του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού.¹²

Η τοποθέτηση των έργων αυτών σε ένα ευρύτερο πλαίσιο βασίζεται σε μια ανάγνωση του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα η οποία υιοθετεί τη διάκριση μεταξύ μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού καθώς και τη θέση ότι η ελληνική μουσική ζωή πέρασε κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα σε μια μεταμοντέρνα εποχή. Η Καίτη Ρωμανού, στο βιβλίο της *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, αναφέρεται σε μια «“μεταμοντέρνα” μουσική παραγωγή που θυμίζει συχνά την εθνική σχολή» και την τοποθετεί στη δεκαετία του 1980.¹³ Ο Jim Samson, στο βιβλίο του *Music in the Balkans*, χρησιμοποιεί τον όρο «μεταμοντερνισμός» για αλλαγές που συντελέστηκαν κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970.¹⁴ Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό που αποδίδει ο Samson σε κάποιες από αυτές τις αλλαγές είναι ένα είδος «επανεπένδυσης στον τόπο [re-investment in place]», η οποία «επέτρεψε στους συνθέτες να επιστρέψουν στην

⁸ Jonathan D. Kramer, «The nature and origins of musical postmodernism», στο: Judy Lochhead & Joseph Auner (επιμ.), *Postmodern music / Postmodern thought*, Routledge, New York – London 2002, σ. 13-26 (στα αγγλικά στο πρωτότυπο, σε μετάφραση της γράφουσας).

⁹ Ό.π., σ. 15.

¹⁰ Ό.π., σ. 13-14.

¹¹ Ό.π., σ. 16-17.

¹² Για το θεωρητικό υπόβαθρο της παρούσας ανακοίνωσης σχετικά με διαδικασίες που συνδέονται με τον μουσικό μεταμοντερνισμό βασίζομαι επίσης στο: Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

¹³ Πιο συγκεκριμένα, η Ρωμανού αναφέρει: «Η νέα γενιά, που διδάχθηκε από τους πρωτοποριακούς συνθέτες στις δυτικές ανώτατες μουσικές σχολές, εκδήλωσε μέσω της μελωδίας και της τονικότητας την επανάστασή της και η “μεταμοντέρνα” μουσική παραγωγή θυμίζει συχνά την εθνική σχολή». Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 258. Ωστόσο, με βάση την προαναφερθείσα διάκριση μεταξύ μεταμοντερνισμού και αντιμοντερνισμού που προτείνει ο Kramer (ό.π., σ. 13-14), η θέση αυτή της Ρωμανού μπορεί να αμφισβητηθεί: δηλαδή, η «μουσική παραγωγή» την οποία συνδέει με την τονικότητα, τη μελωδία και την Εθνική Σχολή μπορεί να θεωρηθεί όχι «μεταμοντέρνα», όπως τη χαρακτηρίζει, αλλά αντιμοντέρνα. Ωστόσο, επειδή η Ρωμανού δεν διευκρινίζει ακριβώς σε ποια παραγωγή αναφέρεται, ούτε δίνει συγκεκριμένα παραδείγματα, είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί κάποια από τις δύο τοποθετήσεις.

¹⁴ Samson, ό.π., σ. 535.

προβολή της εθνικότητας και της τοπικής ταυτότητας».¹⁵ Ακόμα, σε δημοσίευσή μου με τίτλο «A national perspective and international threads to postmodernism at the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music», επιχειρώ να αναδείξω τη σημασία της Πέμπτης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής, που πραγματοποιήθηκε το 1976, ως κομβικού σημείου για τη μετάβαση σε μια μεταμοντέρνα εποχή που χαρακτηρίζεται από την ειρηνική συνύπαρξη διαφορετικών τάσεων από την άποψη της μουσικής και, κυρίως, από την άποψη της πρόσληψης.¹⁶ Τέλος, ο Γιώργος Σακαλλιέρος, στο σύγγραμμά του *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, τοποθετεί την εμφάνιση μεταμοντέρνων τάσεων στο ελληνικό περιβάλλον στις αρχές της δεκαετίας του 1980 (και, σε πιο περιορισμένο βαθμό, στα τέλη της δεκαετίας του 1970).¹⁷

Τα τρία πρώτα έργα στα οποία αναφέρομαι (η *Ταναγραία*, έργο 17[γ], του 1957, και οι *Βάκχες*, έργο 19 αρ. 2, του 1959, του Σισιλιάνου, καθώς και το *Οδυσσέας και Ναυσικά*, Α.Κ.Κα. 17.3, του 1964, του Δραγατάκη), παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Κατ' αρχάς, είναι και τα τρία μπαλέτα με θεματολογία από το αρχαίο ελληνικό παρελθόν. Δεύτερον, χρησιμοποιούν λαϊκό ή λαϊκότροπο υλικό, απηχώντας έτσι την αντίληψη για τη συνέχεια μεταξύ του αρχαίου ελληνικού παρελθόντος και του παρόντος, η οποία αποτυπώνεται και μπορεί να ανιχνευθεί στον λαϊκό πολιτισμό και, στην προκειμένη περίπτωση, στη μουσική.¹⁸ Τρίτον, ο χειρισμός του λαϊκού ή του λαϊκότροπου υλικού γίνεται με τρόπο που μπορεί να χαρακτηριστεί μοντερνιστικός (δομική χρήση, επεξεργασία και ενσωμάτωση του υλικού), σύμφωνα με την προαναφερθείσα τοποθέτηση του Kramer.¹⁹

Το πρώτο από τα τρία έργα είναι η *Ταναγραία*, σουίτα μπαλέτου, έργο 17[γ], για δύο πιάνο, του 1957.²⁰ Όπως αναφέρει ο Σισιλιάνος σε σημείωμα προγράμματος, το έργο είναι «εμπνευσμένο από τα μικρά αρχαία ειδώλια που βρέθηκαν στην Τανάγρα της

¹⁵ Ό.π., σ. 581 (στα αγγλικά στο πρωτότυπο, σε μετάφραση της γράφουσας).

¹⁶ Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζω ότι η μετάβαση σε μια μεταμοντέρνα εποχή διαφαίνεται τόσο από την ίδια τη μουσική (αναλυτικός σχολιασμός του έργου *Le tricot rouge* του Γιώργου Κουρουπού, που παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση στην Εβδομάδα) όσο και μέσα από την αλλαγή στάσης της μουσικής κοινότητας (συνθετών, εκτελεστών, μουσικοκριτικών και κοινού), η οποία πέρασε από μια εποχή πολεμικής και έντονων αντιπαραθέσεων σε μια κατάσταση αποστασιοποίησης, αποδοχής και ειρηνικής συνύπαρξης διαφορετικών τάσεων. Βλ. Valia Christopoulou, «A national perspective and international threads to postmodernism at the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music», *Μυζικολογία / Musicology* 26/1, 2019, σ. 107-113 (http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/6332/Muzikologija%2026.pdf?sequence=1&isAllowed=y&fbclid=IwAR0a0UoUnTZgKD2sHrY4mewwG Y4AxADhye5Um_VhbqgWUYzAMcIYeggXZ70, τελευταία πρόσβαση: 3 Απριλίου 2024).

¹⁷ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί, Κάλλιπος / Άνοιχτες Ακαδημαϊκές Εκδόσεις*, Αθήνα 2023, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>, σ. xxi, xxiv κ.ε.

¹⁸ Ο Κώστας Χάρδας, σε κείμενό του, θέτει και αναπτύσσει το ζήτημα του προσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας με επίκεντρο την ελληνική αρχαιότητα στο κίνημα του μουσικού μοντερνισμού στην Ελλάδα μετά το 1950. Βλ. Kostas Chardas, «International vs. national? Issues of (Hellenic/Greek) identity within Greek musical modernism (1950-1970s)», στο: Maliaras (επιμ.), *The National Element in Music*, ό.π., σ. 346-355.

¹⁹ Kramer, ό.π., σ. 15.

²⁰ Η *Ταναγραία* υπάρχει σε δύο ακόμα εκδοχές: *Ταναγραία*, σουίτα μπαλέτου, έργο 17[α], για δύο πιάνο και κρουστά, και *Ταναγραία*, σουίτα μπαλέτου, έργο 17[β], για πλήρη ορχήστρα. Βλ. Βάλια Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2011, σ. 51-57. Η αναφορά στην *Ταναγραία* στην παρούσα ανακοίνωση αντλεί στοιχεία από την ανακοίνωσή μου με τίτλο «Χρήση δάνειου υλικού, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός στο έργο του Γιώργου Σισιλιάνου», στο: Μάρκος Τσέτσος και Ιάκωβος Σταϊνχάουερ (επιμ.), *Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005): Εκατό χρόνια από τη γέννησή του. Πρακτικά ημερίδας*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2021, σ. 50-69 (<https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2021/10/Sicilianos2021.pdf>, τελευταία πρόσβαση: 6 Ιουνίου 2024).

Βοιωτίας».²¹ Στο όγδοο μέρος του έργου (8. Dance) ακούγεται ένα τμήμα από τη μελωδία του δημοτικού τραγουδιού «Κοντούλα λεμονιά» σε παραλλαγμένη μορφή, με αντιστικτική επεξεργασία και με εναρμόνιση σε τονικό ιδίωμα (Παράδειγμα 1, μ. 192-202). Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή είναι η μοναδική περίπτωση επεξεργασίας ενός γνωστού και άμεσα αναγνωρίσιμου ελληνικού δημοτικού τραγουδιού στο σύνολο της συνθετικής δημιουργίας του Σισιλιάνου.²²

-23-

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 191-195) features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line in the treble clef. The piano part has a steady eighth-note accompaniment, while the vocal line has a melodic line with some rests. Dynamics include *sf* (sforzando) in measure 195. The second system (measures 196-200) continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 197. The vocal line has a *p* (piano) dynamic in measure 197. The score includes performance instructions such as *(en dehors)* and *8va* (8va) in measure 198. The score ends with a *l.v.* (left voice) instruction in measure 200.

²¹ Σισιλιάνος, Σημείωμα προγράμματος για την *Ταναγραία*, έργο 17[β], όπως παρατίθεται στο: Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, ό.π., σ. 54-55.

²² Βλ. Valia Christopoulou, «Modernism and Greek Antiquity in the Work of Yorgos Sicilianos», στο: Katerina Levidou & George Vlastos (επιμ.), *Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present. Conference Proceedings*, Hellenic Music Centre, Athens 2013, σ. 236-240 (https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_product=32&controller=product&id_lang=1, τελευταία πρόσβαση: 7 Ιουνίου 2024).

Το αμέσως επόμενο μπαλέτο που συνέθεσε ο Σισιλιάνος, οι *Βάκχες*, έργο 19, του 1959, αντλεί το πρόγραμμά του από την ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη και υπάρχει σε δύο εκδοχές.²³ Η εκδοχή από την οποία προέρχονται τα παραδείγματα για την παρούσα ανακοίνωση είναι η δεύτερη, έργο 19 αρ. 2, για συμφωνική ορχήστρα και γυναικεία χορωδία, η οποία αποτελείται από τρία μέρη: α) τον Πρόλογο, β) το Πρώτο μέρος (αποτελείται από τρεις επιμέρους σκηνές) και γ) το Δεύτερο μέρος (αποτελείται από τέσσερις επιμέρους σκηνές). Το ιδίωμα στο οποίο είναι γραμμένο το έργο αντλεί στοιχεία από τη δωδεκάφθογγη μέθοδο και γενικότερα από τον χώρο της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (κυρίως ο Πρόλογος και οι δύο τελευταίες σκηνές – 3η και 4η – του Δεύτερου μέρους) ή είναι ελεύθερα ατονικό με μια ιδιαίτερη έμφαση σε ρυθμικά μοτιβικά στοιχεία. Σε αυτό το μοντερνιστικό ηχητικό περιβάλλον ξεχωρίζει ένα λαϊκότροπο θέμα, το οποίο προαναγγέλλεται στο τέλος του Προλόγου και εμφανίζεται στην πλήρη του μορφή στην αρχή του Πρώτου μέρους, στα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά (Παράδειγμα 2, μ. 17-19).

Τόσο στο Πρώτο μέρος όσο και στις δύο πρώτες σκηνές του Δεύτερου μέρους, αυτό το λαϊκότροπο θέμα κυριαρχεί και δίνει στα τμήματα αυτά έναν μονοθεματικό χαρακτήρα: ακόμα, επανέρχεται ως ανάμνηση στο τέλος του έργου. Ο τρόπος με τον οποίο ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί το θέμα αυτό παραπέμπει σε παραδοσιακές διαδικασίες επεξεργασίας ενός θεματικού υλικού. Πιο συγκεκριμένα, εφαρμόζει τις εξής διαδικασίες: επέκταση του θέματος, μεταφορά σε διαφορετικό τονικό ύψος και πέρασμα από διαφορετικές ομάδες οργάνων, παραλλαγή, ανάπτυξη και κατάτμηση των στοιχείων του θέματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εμφάνιση του θέματος σε παραλλαγή και επέκταση από τη σόλο τρομπέτα (Παράδειγμα 3, μ. 28-36).

Σχετικά με το μουσικό υλικό του έργου, ο Σισιλιάνος αναφέρει σε σημείωμα προγράμματος: «Συχνά ακούγονται σκοποί που, χωρίς καθόλου ν' αντιγράφουν το δημοτικό ελληνικό τραγούδι, βαδίζουν ίσως παράλληλα προς αυτό. Θεώρησα πως αυτό ήταν το μόνο μέσο που μου απόμενε για ν' αποδώσω μουσικά τη λαϊκή βάση που υπάρχει ασφαλώς σε κάθε λατρεία και που εδώ αποτελεί τη ρίζα του μύθου. Όσο για τη μουσική γλώσσα που χρησιμοποίησα, προτίμησα ν' ακολουθήσω τη γνώμη εκείνων που θεωρούν απαραίτητο το ξαναζωντάνεμα των αρχαίων κειμένων και μύθων στο μουσικό ιδίωμα της εποχής μας».²⁴ Σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του έργου, μετά την πρώτη εκτέλεσή του σε ορχηστρική μορφή ως σουίτα μπαλέτου (στις 11 Ιανουαρίου 1960, από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών με διευθυντή τον Ανδρέα Παρίδη), παρουσιάζει ενδιαφέρον το μουσικοκριτικό σημείωμα της Αλεξάνδρας Λαλαούνη: «[...] υπάρχουν ωραίες ελληνικές μελωδίες που μερικές φορές αρπάζεις ανάμεσα στα ξεφωνητά των διαφόρων οργάνων [...]».²⁵ Επομένως, τόσο από την πλευρά του συνθέτη όσο και από την άποψη της πρόσληψης του έργου, το λαϊκότροπο θέμα και οι παραλλαγές του συνδέονται με το ελληνικό στοιχείο, το οποίο τοποθετείται σε ένα σύγχρονο πλαίσιο, είτε αυτό ονομάζεται «το ιδίωμα της εποχής μας» (Σισιλιάνος), είτε, ίσως λόγω έλλειψης εξοικείωσης με το συγκεκριμένο πλαίσιο, χαρακτηρίζεται με την αρνητική τοποθέτηση «ξεφωνητά των διαφόρων οργάνων» (Λαλαούνη).

²³ Οι δύο εκδοχές είναι: *Βάκχες*, χορόδραμα, έργο 19 αρ. 1, για 14 όργανα και μικρή γυναικεία χορωδία, και έργο 19 αρ. 2, για συμφωνική ορχήστρα και γυναικεία χορωδία. Βλ. Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, ό.π., σ. 58-62.

²⁴ Σισιλιάνος, Σημείωμα προγράμματος για τις *Βάκχες*, έργο 19 αρ. 2, όπως παρατίθεται στο: Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, ό.π., σ. 61-62.

²⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η Κρατική Ορχήστρα υπό τον Παρίδη. Σολίστ ο Ν. Θαμπαλέτα (άρπα). Αλέξανδρος Μπραϊλόφσκυ. Μαρτσέλλο Αμπάντο», εφ. *Βραδυνή*, Αθήνα, 16 Ιανουαρίου 1960 (απόκομμα).

11.

10.

The musical score is divided into several systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The second system includes Cornet in F, Trumpet in C, Trombone, and Tuba. The third system includes Timpani, Cymbals, and Snare. The fourth system includes Violins I and II, Viola, Cello, and Bass. The fifth system includes the women's chorus parts for Soprano and Mezzo. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, mf, sfz), articulations (acc, stacc), and performance instructions (rit., cresc., decresc.). There are also some handwritten annotations and a circled '10.' in the top right corner.

Παράδειγμα 3: Βάκχες, χορόδραμα, έργο 19 αρ. 2, για συμφωνική ορχήστρα και γυναικεία χορωδία. Πρώτο μέρος, 1η Σκηνή: «Χορός των Βακχών», μ. 28-39

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1964, ο Δραγατάκης συνέθεσε ένα μπαλέτο, το *Οδυσσέας και Ναυσικά*, Α.Κ.Κα. 17.3, το οποίο, όπως η *Ταναγραία* και οι *Βάκχες* του Σισιλιάνου, αντλεί το θέμα του από την αρχαία Ελλάδα. Θα κάνω εδώ μια πολύ σύντομη αναφορά στην πρόσληψη του έργου, όπως αυτή αποτυπώνεται σε σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη για την δισκογράφησή του που έγινε το 1967: «Με την ελεύθερη από τα δεσμά συμβατικών μορφών δομή της [η σουίτα μπαλέτου *Οδυσσέας και Ναυσικά*] κινείται σε μια ατονική γενικά ατμόσφαιρα [...]. Χαρακτηριστικοί ρυθμοί – όπως 7/8, 9/8 – ή μελωδικά μοτίβα-αναμνήσεις του δημοτικού μέλους πρέπει να θεωρηθούν ως ένα χρώμα στην όλη σύνθεση και όχι αιχμές στον χώρο της φολκλορικής μουσικής περιοχής». ²⁶ Βεβαίως, θα έπρεπε κανείς να διαβάσει την παρτιτούρα και να ακούσει το έργο για να κάνει μια πιο εμπειριστατωμένη τοποθέτηση, όμως και μόνο από την περιγραφή του μπαλέτου στο κείμενο του Ανωγειανάκη μπορεί να συμπεράνει ότι πρόκειται για ένα έργο που έχει κοινά στοιχεία με τις *Βάκχες* του Σισιλιάνου σε ό,τι αφορά το μουσικό υλικό, δηλαδή, σε γενικές γραμμές, λαϊκότροπα θεματικά στοιχεία που ενσωματώνονται σε ένα ατονικό περιβάλλον. Επιπλέον, και τα δύο έργα αντλούν τη θεματολογία τους από την αρχαία Ελλάδα και απηχούν την κυρίαρχη θέση για την ιστορική συνέχεια του ελληνισμού και την αναζήτηση της ελληνικότητας στην αρχαία Ελλάδα, η οποία μπορεί, έως έναν βαθμό, να ανιχνευθεί στο δημοτικό τραγούδι. ²⁷

Ωστόσο, κατά την ίδια περίοδο, τόσο ο Σισιλιάνος όσο και ο Δραγατάκης, σε έργα απόλυτης μουσικής, αναπτύσσουν τη μουσική τους γλώσσα στο ευρύτερο πλαίσιο του μεταπολεμικού υψηλού μοντερνισμού, ο οποίος, όπως αναφέρθηκε ήδη, έχει κοσμοπολίτικο χαρακτήρα. Χαρακτηριστικά έργα αυτής της περιόδου είναι το *Τρίτο κουαρτέτο εγχόρδων*, έργο 15 (1961), του Σισιλιάνου και η *Τρίτη συμφωνία*, Α.Κ.Κα. 1.4 (1964), του Δραγατάκη. Στα έργα αυτά καθώς και σε άλλα έργα, που ανήκουν επίσης στην κατηγορία της απόλυτης μουσικής, οι δύο συνθέτες αποφεύγουν στοιχεία που παραπέμπουν στην ελληνική μουσική παράδοση.

Εξάλλου, ενδεικτικό του προβληματισμού γύρω από το στοιχείο της ελληνικότητας είναι και ένα απόσπασμα από το κείμενο του Σισιλιάνου με τίτλο «Η μουσική μου της τελευταίας δεκαπενταετίας (1952-1967)», το οποίο παρουσίασε ως διάλεξη στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο στις 11 Ιανουαρίου 1967. Παραθέτω ένα απόσπασμα: «Η ιδέα πως βαδίζουμε προς έναν πολιτισμό με χαρακτήρα οικουμενικό, όπου οι παράγοντες που επηρεάζουν και τελικά διαμορφώνουν την τέχνη δημιουργούν μια ομοιομορφία αισθητικών απαιτήσεων ως απόρροια μιας καθολικότερης πραγματικότητας, μ' έκανε να πιστεύω ότι *το εθνικό στοιχείο δεν είναι πια δυνατόν να εκφράζεται με εξωτερικά μέσα*, όπως άλλοτε στην περίπτωση των Εθνικών Σχολών, αλλά με την ακτινοβολία και μόνο της προσωπικότητας αυτού τούτου του φορέα της τέχνης, δηλ. του καλλιτέχνη, που διαφέρει ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του, τις τοπικές συνήθειες και το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο στοχάζεται και μοχθεί». ²⁸

Ο Σισιλιάνος από το σημείο αυτό και για την υπόλοιπη διαδρομή του θα συνεχίσει με τον ίδιο τρόπο, αποκλείοντας τα «εξωτερικά μέσα», όπως τα χαρακτηρίζει ο ίδιος, όπως τη χρήση υλικού το οποίο παραπέμπει ή προέρχεται από την ελληνική λαϊκή παράδοση. Σημαντική εξαίρεση αποτελεί το έργο του *Επιτάφιο*, για μικτή χορωδία, φωνητικό σύνολο

²⁶ Παρατίθεται στο: Μαγδαληνή Καλοπανά, *Συστηματικός και βιο-βιβλιογραφικός κατάλογος έργων Δημήτρη Δραγατάκη*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2019, σ. 255.

²⁷ Βλ. Chardas, ό.π.

²⁸ Γιώργος Σισιλιάνος, «Η μουσική μου της τελευταίας δεκαπενταετίας: 1952-1967», *Για τη Μουσική*, επιμ. Έλλη Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου, Μουσείο Μπενάκη – Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, σ. 321-322 (η υπογράμμιση είναι της γράφουσας). Για μια ευρύτερη πραγμάτευση του εθνικού στοιχείου στο έργο του Σισιλιάνου, βλ. Christopoulou, «Between musical cosmopolitanism and modernized nationalism», ό.π.

έξι γυναικείων φωνών, παιδική χορωδία, αφηγητή και ορχήστρα, έργο 31 (1971).²⁹ Το *Επιτάφιο* συνδέεται με ένα τραγικό γεγονός στην προσωπική ζωή του συνθέτη, τον θάνατο του δεκάχρονου ανιψιού του, Νίκου Μαραγκόπουλου, με τον οποίο συνδεόταν πολύ στενά, και φέρει την αφιέρωση «to the memory of Nikos Marangopoulos who left us before he was eleven».³⁰ Στο έργο αυτό, τόσο από μουσικής απόψεως όσο και από την άποψη του κειμένου, συνυπάρχουν ετερόκλητα στοιχεία από άποψη υφολογική, χρονολογική και γεωγραφική. Για την οργάνωση του μουσικού υλικού ο συνθέτης χρησιμοποιεί σειραϊκές τεχνικές (για τις αριθμητικές ακολουθίες χρησιμοποιεί τη σειρά Fibonacci) αλλά παράλληλα και τεχνικές που δεν προϋποθέτουν προσυνθετικό σχεδιασμό, καθώς και απροσδιοριστία. Τα κείμενα του έργου περιλαμβάνουν: α) κείμενο του ίδιου του συνθέτη στα αγγλικά, β) ασύνδετα λόγια του παιδιού στα αγγλικά και στα ελληνικά, γ) κείμενο από τη δυτική νεκρώσιμη ακολουθία (Requiem) στα λατινικά, δ) κείμενο από τον *Μικρό Πρίγκηπα* του Antoine de Saint-Exupéry στα γαλλικά. Τέλος, σε αυτό το ετερόκλητο υλικό περιλαμβάνονται ακόμα αποσπάσματα από δύο βυζαντινούς ύμνους (αποσπάσματα από τον Θρήνο της Παρθένου που ακούγεται στην ορθόδοξη Ακολουθία της Μεγάλης Παρασκευής και από έναν αναστάσιμο ύμνο) στο πρωτότυπο κείμενο και μουσική (στα μ. 73-78 και στα μ. 110-133, αντίστοιχα). Αν εξαιρέσει κανείς τις προφανείς υφολογικές διαφορές ανάμεσα στην εκτέλεση των βυζαντινών ύμνων από έναν βυζαντινό χορό και από ένα γυναικείο (για τον πρώτο ύμνο) ή παιδικό (για τον δεύτερο ύμνο) φωνητικό σύνολο στο πλαίσιο της δυτικής έντεχνης μουσικής, οι δύο ύμνοι παρατίθενται αυτούσιοι. Επίσης, τα δύο παραθέματα παρουσιάζονται αποκομμένα και χωρίς να αλληλεπιδρούν με το υπόλοιπο υλικό του έργου (Παράδειγμα 4, απόσπασμα από τον αναστάσιμο ύμνο «νυν πάντα πεπλήρωται φωτός», μ. 110-112). Μάλιστα, και στις δύο περιπτώσεις, οι ύμνοι, σύμφωνα με οδηγία του συνθέτη, μπορούν εναλλακτικά να είναι ηχογραφημένοι (βλ. σημείωση του συνθέτη στην παρτιτούρα, στα αγγλικά, στο Παράδειγμα 4). Έτσι, λειτουργούν ως “found objects” και συμβάλλουν στην αποσπασματικότητα της δομής. Αυτός ο χειρισμός των παραθεμάτων αλλά και η γενικότερη συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων παραπέμπουν σε μια μεταμοντέρνα διαχείριση του υλικού. Με τον χειρισμό αυτό και λόγω της προφανούς σύνδεσης με ένα τραυματικό γεγονός στην οικογενειακή ζωή του συνθέτη, οι δύο βυζαντινοί ύμνοι λειτουργούν περισσότερο ως φορείς και εκφραστές προσωπικών συναισθημάτων, και λιγότερο ως φορείς πολιτισμικών συνδηλώσεων που αφορούν ζητήματα σχετικά με την ευρύτερη συζήτηση πάνω στην εθνική ταυτότητα και την ελληνικότητα.

²⁹ Η ενότητα της παρούσας ανακοίνωσης που αφορά το *Επιτάφιο* αντλεί στοιχεία από την αντίστοιχη ενότητα της ανακοίνωσής μου με τίτλο «Χρήση δάνειου υλικού, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός στο έργο του Γιώργου Σισιλιάνου», ό.π., αλλά και του κειμένου μου με τίτλο «A selective appropriation: Yorgos Sicilianos between modernism and postmodernism», στο: Eva Mantzourani, Costas Tsougras & Petros Vouvaris (επιμ.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*, Routledge, London 2025 (υπό έκδοση).

³⁰ Στα αγγλικά στο αυτόγραφο. Βλ. Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, ό.π., σ. 86.

Ενώ όμως ο Σισιλιάνος κινείται σταθερά σε ένα κοσμοπολίτικο πλαίσιο, ο Δραγατάκης, αντίθετα, από το 1969 και μετά επανέρχεται εμφιαστικά στη χρήση λαϊκότροπου υλικού με το εμβληματικό για την πορεία του *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*, Α.Κ.Κα. 3.4 (1969), το οποίο συνδέεται με την Ήπειρο, τόπο καταγωγής του συνθέτη.³¹ Από την άποψη της πρόσληψης, η στροφή αυτή του Δραγατάκη γίνεται αντιληπτή ως μια «επιστροφή» στη χρήση λαϊκότροπου υλικού, η οποία σχετίζεται με τοπικά (της Ηπείρου) μουσικά χαρακτηριστικά, όπως προκύπτει από μουσικοκριτικό σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη μετά την πρώτη εκτέλεση του έργου το 1977,³² στο οποίο αναφέρονται συγκεκριμένα τα εξής: «Με το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα, ο Δημήτρης Δραγατάκης δεν μας έδωσε απλώς ένα πολύ ενδιαφέρον έργο [...]. Έθεσε ένα πρόβλημα και πρότεινε λύσεις. *Τόλμησε ν' αντιμετωπίσει και πάλι το δημοτικό μέλος*. Να δοκιμάσει την "αντοχή" της σύγχρονης μουσικής γραφής, προβληματιζόμενος πάνω στο παραδοσιακό, "τροπικό" υλικό της ιδιαίτερης πατρίδας του, της Ηπείρου [...]».³³ Η έμφαση στη διαμόρφωση της ταυτότητας του Δραγατάκη σε συνάρτηση με την τοπική του καταγωγή ως Ηπειρώτη προκύπτει από δημοσιεύσεις τόσο της κύριας μελετήτριας του έργου του, Μαγδαληνής Καλοπανά,³⁴ όσο και από τη γενικότερη αντιμετώπιση της μουσικής κοινότητας,³⁵ συμπεριλαμβανομένου του φίλου του και επίσης Ηπειρώτη, βιολιστή Τάτση Αποστολίδη, στον οποίο ο συνθέτης αφιέρωσε το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*.³⁶ Η στροφή αυτή του Δραγατάκη μπορεί να ερμηνευθεί στο πλαίσιο της προαναφερθείσας θέσης του Samson για μια τάση του μεταμοντερνισμού που συνδέεται με μια επανεπένδυση (re-investment) σε τοπικά, εθνοτικά και εθνικά χαρακτηριστικά.³⁷

Για τους στόχους της παρούσας ανακοίνωσης, θα επικεντρωθώ σε ένα μεταγενέστερο έργο του Δραγατάκη, τη *Συμφωνία αρ. 6 («Το Χρέος»)*, Α.Κ.Κα. 1.10, του 1989, η οποία αποτελείται από τέσσερα μέρη. Η τοποθέτηση του Samson, ο οποίος χαρακτηρίζει την *Έκτη συμφωνία*, ή τουλάχιστον το τρίτο μέρος της, ως μια «μεταμοντέρνα χειρονομία», αποτέλεσε σημείο εκκίνησης για την πραγμάτευση του συγκεκριμένου έργου στην παρούσα ανακοίνωση.³⁸ Αναφορικά με τα ιστορικά στοιχεία αλλά και για έναν ευρύτερο και σε βάθος αναλυτικό σχολιασμό του έργου μπορεί να ανατρέξει κανείς σε δύο δημοσιευμένα άρθρα της Καλοπανά.³⁹ Εδώ θα αναφερθώ στο

³¹ Βλ. Δημήτρης Δραγατάκης, Σημείωμα προγράμματος για το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*, όπως αυτό παρατίθεται στο: Καλοπανά, ό.π., σ. 92. Για ανάλυση του *Κοντσεέρτου για βιολί και ορχήστρα* του Δραγατάκη, βλ. Giorgos Sakallieros, «Aspects of neoclassicism within post-war Greek musical avant-garde: the violin concertos by Dimitri Dragatakis (1969), Yannis A. Papaioannou (1971) and Yorgos Sicilianos (1987)», στο: Tsougras, Stefanou & Chardas (επιμ.), *Proceedings of the International Conference Beyond the Centres*, ό.π. (http://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/SAKALLIEROS.pdf, τελευταία πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2024).

³² Βλ. Καλοπανά, ό.π., σ. 95.

³³ Φοίβος Ανωγειανάκης, περ. *Επίκαιρα*, Αθήνα, 10 Μαρτίου 1977, όπως παρατίθεται στο: Καλοπανά, ό.π., σ. 97 (η υπογράμμιση είναι της γράφουσας).

³⁴ Βλ. ενδεικτικά: Μαγδαληνή Καλοπανά, «Ο Ηπειρώτης συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης», *Ηπειρώτικη Εταιρεία, Δελτίον πνευματικής ενημερώσεως* 316, Μάιος - Ιούνιος 2009, σ. 211-217.

³⁵ Βλ. ενδεικτικά: Δίων Αρύβας, «Δημήτρης Δραγατάκης: ένας Ηπειρώτης καλλιτέχνης», *Ραδιοτηλεόραση*, Αθήνα, 8-14 Αυγούστου 1971, σ. 45.

³⁶ Βλ. μαρτυρία του Αποστολίδη στην Καλοπανά, στο: Μαγδαληνή Καλοπανά, *Δημήτρης Δραγατάκης: κατάλογος έργων*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2009, σ. 135-136 (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/33704>, τελευταία πρόσβαση: 7 Ιουνίου 2004).

³⁷ Samson, ό.π., σ. 585.

³⁸ Ο Samson αναφέρει συγκεκριμένα: «[...] αναδύεται μάλλον ως μια μεταμοντέρνα χειρονομία, μια αρχετυπική τάση, παρά ως ένα νεύμα προς το πρόγραμμα του Καλομοίρη ["the Kalomiris agenda" στο πρωτότυπο]». Samson, ό.π., σ. 534 (σε μετάφραση στα ελληνικά της γράφουσας).

³⁹ Βλ. Μαγδαληνή Καλοπανά, «Φ. Τσαλαχούρης, Δ. Δραγατάκης, Γ. Κωνσταντινίδης: εκλεκτικές συγγένειες με αναφορά στον μικρασιατικό ελληνισμό», στο: Ιωάννης Φούλιας, Εμμανουήλ Γιαννόπουλος και Δημήτρης

τρίτο μέρος του έργου, στο οποίο δεσπόζει ένα λαϊκότροπο θέμα που παίζεται από κρητική λύρα. Το τρίτο μέρος έχει τριμερή μορφή (Α: μ. 1-43, Β: μ. 44-84, Α': μ. 85-103): το θέμα εμφανίζεται στην πρώτη ενότητα (Α), όπου παίζεται έξι φορές, ακολουθεί η μεσαία ενότητα (Β) που λειτουργεί ως ανάπτυξη, και το θέμα εμφανίζεται ξανά στην τρίτη ενότητα (Α'), η οποία έχει χαρακτήρα επανέκθεσης και όπου το θέμα της λύρας παίζεται τέσσερις φορές. Με εξαίρεση την πρώτη φορά που η κρητική λύρα παίζει το θέμα, από τη δεύτερη φορά και μετά, το θέμα της λύρας (Παράδειγμα 5, μ. 7-8) ακολουθείται από μία δεύτερη θεματική ιδέα που παίζεται από την ορχήστρα (Παράδειγμα 5, μ. 8-12).

Όπως επισημαίνει η Καλοπανά,⁴⁰ κάθε φορά που παίζεται το θέμα, εμφανίζεται αυτούσιο σε όλα τα στοιχεία που το απαρτίζουν (τονικό ύψος, ρυθμική διάρθρωση, κ.λπ.) και, επίσης, παίζεται μόνο από την κρητική λύρα. Αντίθετα, η δεύτερη θεματική ιδέα υπόκειται σε διαδικασίες επεξεργασίας του υλικού, όπως παραλλαγή και ανάπτυξη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τέταρτη εμφάνιση του θέματος της λύρας και, στη συνέχεια, η δεύτερη θεματική ιδέα σε ανάπτυξη από την ορχήστρα (Παράδειγμα 6, μ. 18-23).

Επομένως, τα στοιχεία που παίζονται από την ορχήστρα εξελίσσονται με όρους παραδοσιακής (στο πλαίσιο της δυτικής έντεχνης μουσικής) επεξεργασίας του υλικού. Αντίθετα, το θέμα της λύρας παραμένει αυτούσιο σε όλη τη διάρκεια τους μέρους, ακούγεται είτε χωρίς καμία συνοδεία είτε μόνο με μια ισχνή συνοδεία, και σε κανένα σημείο του μέρους δεν παίζεται από κάποιο άλλο όργανο. Όλα αυτά τα στοιχεία, δηλαδή α) η ίδια η ταυτότητα της κρητικής λύρας ως ενός οργάνου που προέρχεται από και ανήκει αποκλειστικά στον κόσμο της παραδοσιακής μουσικής, β) η εκφορά του θέματος συνολικά δέκα φορές, γ) το γεγονός ότι αυτό εκφέρεται απολύτως αυτούσιο και αποκλειστικά και μόνο από τη λύρα και, επίσης, ότι σε κανένα σημείο δεν συνυπάρχουν η λύρα με τη συμφωνική ορχήστρα, δ) το γεγονός ότι, αντίθετα, τα μέρη της ορχήστρας παραλλάσσονται, αναπτύσσονται και γενικά εξελίσσονται, όλα αυτά τα στοιχεία κάνουν το θέμα της λύρας να αναδεικνύεται ως κάτι ξεχωριστό, που δεν ενσωματώνεται στο υπόλοιπο υλικό, αλλά ακούγεται ξέχωρα και αποσπασματικά, και δίνουν τελικά την εντύπωση δύο κόσμων που συνυπάρχουν χωρίς όμως να ενώνονται, ίσως και χωρίς να αλληλεπιδρούν κατά βάθος. Συνολικά, συνυπάρχουν δύο κόσμοι: το λαϊκότροπο θέμα της λύρας που παραμένει στάσιμο και ανεπηρέαστο από ό,τι προηγείται και ό,τι έπεται, και το υλικό της ορχήστρας που εξελίσσεται με παραδοσιακές (στο πλαίσιο της δυτικής έντεχνης μουσικής) διαδικασίες. Κατά συνέπεια, ο χειρισμός του λαϊκότροπου θέματος έχει κοινά σημεία με μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του υλικού.

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, σ. 62-80 (<https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2023/03/ConfProc2021.pdf>, τελευταία πρόσβαση: 7 Ιουνίου 2024), και της ίδιας, «Ο Διαγωνισμός Σύνθεσης του 1991 με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους», στο: Κώστας Καρδάμης, Πέτρος Βούβαρης, Μαρία Ντούρου, Γιώργος Σακαλιέρος 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 (<https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2023/10/ConfProc2022.pdf>, τελευταία πρόσβαση: 7 Ιουνίου 2024).

⁴⁰ Καλοπανά, «Φ. Τσαλαχούρης, Δ. Δραγατάκης, Γ. Κωνσταντινίδης: εκλεκτικές συγγένειες με αναφορά στον μικρασιατικό ελληνισμό», ό.π., σ. 76.

Handwritten musical score for orchestra and strings. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Picc., 2 Fl., 2 Ob., C. Jol., Cl. Eb, 2 Cl. Bb, B. Cl. Bb, 2 Fag., C. Fag., 4 Cor. F, 3 Trp., 4 Trbn., B. Trbn., Timp., Perc., XII, and Pno. The second system includes staves for I. Vla., II Vla., Vla., VCel., and C.B. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *p*. A circled number '4' is written in the Percussion staff, and a boxed number '2' is written in the Piccolo staff. The Percussion staff also includes the word 'Lira' above a melodic line.

Παράδειγμα 6: Συμφωνία αρ. 6 («Το Χρέος»), Α.Κ.Κα. 1.10, του Δημήτρη Δραγατάκη.
Τρίτο μέρος: Lento (con mesto), μ. 17-24

Εκτός όμως από τις διαδικασίες που αφορούν το μουσικό υλικό και την αντιμετώπισή του από τους δύο συνθέτες με κοινές πρακτικές και διαφορές, μπορεί ακόμα να παρατηρήσει κανείς, σε επίπεδο αισθητικό και ιδεολογικό, ότι αμφότεροι ξεκινούν με κάποια σημεία ταύτισης, όμως στη συνέχεια ακολουθούν χωριστούς δρόμους. Συνοψίζω όσα έχω ήδη αναφέρει: πρώτον, κοινό σημείο εκκίνησης ήταν η προσέγγιση με την Εθνική Σχολή· δεύτερον, παρατηρούμε σε τρία μπαλέτα, την *Ταναγραία* και τις *Βάκχες* του Σισυλιάνου και το *Οδυσσέας και Ναυτικά* του Δραγατάκη, α) θεματολογία που προέρχεται από το αρχαίο ελληνικό παρελθόν, β) χρήση λαϊκότροπου υλικού σε μοντερνιστικό περιβάλλον, που μάλιστα στην περίπτωση των *Βακχών* του Σισυλιάνου «μπορεί να εκφράσει τη λαϊκή βάση του μύθου», σύμφωνα με τη δική του διατύπωση, και απηχεί την αντίληψη για την ιστορική συνέχεια μεταξύ αρχαίας και νεώτερης Ελλάδας. Ωστόσο, ενώ ο Σισυλιάνος συμπορεύεται όλο και πιο σταθερά με τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα του μεταπολεμικού υψηλού μοντερνισμού, ο Δραγατάκης, αντίθετα, ήδη από το 1969 με το *Κοντσέρτο για βιολί*, αναδεικνύει ως κεντρικό στοιχείο

της ταυτότητάς του την τοπική του καταγωγή ως Ηπειρώτη, ενώ στην περίπτωση της *Έκτης συμφωνίας*, η χρήση της λύρας έχει επίσης έναν τοπικό χαρακτήρα που σχετίζεται με την κρητική παράδοση. Έτσι, από την μια πλευρά, ο Σισιλιάνος βρίσκεται κοντά στην κυρίαρχη αντίληψη για την ελληνικότητα, που τη συνδέει με την αρχαία ελληνική κληρονομιά και τονίζει τον διεθνή και παγκόσμιο χαρακτήρα της, ενώ, από την άλλη πλευρά, ο Δραγατάκης στρέφεται στην ανάδειξη τοπικών χαρακτηριστικών που συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με την καταγωγή του, ως Ηπειρώτη, την οποία τονίζει ο ίδιος εμφατικά αλλά και όσοι προσεγγίζουν τη μουσική του (εκτελεστές, κριτικοί, μελετητές του έργου του). Επομένως, από την ευρύτερη τάση για μια πολιτισμική ομογενοποιητική αντιμετώπιση της ελληνικότητας με βάση το αρχαίο ελληνικό παρελθόν, ο Δραγατάκης οδηγείται σε μια αντίληψη που αναδεικνύει την τοπικότητα και που αναγνωρίζει και επιτρέπει τη συνύπαρξη διαφορετικών τοπικών «εθνικών» ταυτοτήτων.

Συμπερασματικά, η χρήση λαϊκού ή λαϊκότροπου υλικού στους δύο συνθέτες μπορεί να χωριστεί σε δύο φάσεις, οι οποίες συνδέονται, αντίστοιχα, με μοντερνιστικά και μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά. Πρώτον, η μοντερνιστική φάση εναρμονίζεται, έως έναν βαθμό, με τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα του «υψηλού» μεταπολεμικού μοντερνισμού και εντάσσεται σε ένα πλαίσιο απομάκρυνσης από το λαϊκό στοιχείο. Όταν αυτό χρησιμοποιείται – στις περιπτώσεις των έργων στα οποία αναφέρθηκα – τότε συνδέεται με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν, απηχώντας την αντίληψη για συνέχεια μεταξύ αρχαίας και νέας Ελλάδας, καθώς και για τον οικουμενικό και, κατ' επέκταση, διεθνή χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς. Από μουσική άποψη, το λαϊκό υλικό αξιοποιείται με παραδοσιακές (στο πλαίσιο της δυτικής έντεχνης μουσικής) διαδικασίες επεξεργασίας και ενσωμάτωσης στη μουσική υφή, σύμφωνα με τα μοντερνιστικά πρότυπα. Δεύτερον, στη μεταμοντέρνα φάση, το λαϊκό υλικό παραμένει αυτούσιο, δεν εξελίσσεται ούτε ενσωματώνεται, και δημιουργεί την αίσθηση της αποσπασματικότητας. Επιπλέον, στη μεταμοντέρνα φάση μπορεί κανείς να διακρίνει δύο επιμέρους κατηγορίες σε σχέση με τη χρήση λαϊκού υλικού: ένα είδος «κοσμοπολίτικου» μεταμοντερνισμού και ένα είδος μεταμοντερνισμού που χαρακτηρίζεται από την επιστροφή σε εθνικά ή τοπικά χαρακτηριστικά. Στην πρώτη κατηγορία, το λαϊκό υλικό απομακρύνεται από τις εθνικές συνδηλώσεις και αποκτά τον χαρακτήρα ενός προσωπικού, βιωματικού “found object” (*Επιτάφιο* του Σισιλιάνου), ενώ στη δεύτερη κατηγορία τονίζεται εμφατικά ο τοπικός χαρακτήρας του λαϊκού υλικού (κρητικός χαρακτήρας για την *Έκτη συμφωνία* του Δραγατάκη και, ακόμα, έργα του που συνδέονται με την καταγωγή του ως Ηπειρώτη), ο οποίος έρχεται σε αντίθεση με την ομογενοποιητική αντίληψη για την ελληνική εθνική ταυτότητα. Οι δύο αυτές κατηγορίες, τόσο από πλευράς συνθετικής πρακτικής όσο και από την πλευρά των ευρύτερων αισθητικών και ιδεολογικών τάσεων και της πρόσληψής τους, είναι ενδεικτικές της μετάβασης σε μια μεταμοντέρνα εποχή.

Αύρας Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής: μία πρότυπη έκδοση*

Μαγδαληνή Καλοπανά

Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο διακρίνεται σε τρεις ενότητες. Στη βιβλιογραφική ανασκόπηση – κατόπιν έρευνας σε αρχειακές εκδόσεις στη Βιβλιοθήκη της Φιλοσοφικής Σχολής, τη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», τη Μουσική Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Α. Ψάχου, τη Βιβλιοθήκη του Τομέα Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και σε αθηναϊκά παλαιοβιβλιοπωλεία – παρουσιάζονται οι εκδόσεις ιστορίας της δυτικής έντεχνης μουσικής στην ελληνική γλώσσα έως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Ξεχωριστή θέση ανάμεσά τους καταλαμβάνει το πόνημα της Αύρας Θεοδωροπούλου, ως η πρώτη απόπειρα συγγραφής – και όχι μετάφρασης – ιστορίας της μουσικής και, επίσης, ως η πρώτη ολοκληρωμένη συμπερίληψη της ιστορίας της ελληνικής έντεχνης μουσικής ως αναπόσπαστου τμήματος της δυτικής. Στην επόμενη, εμβόλιμη ενότητα, επισκοπείται η ζωή και το διττό έργο της Θεοδωροπούλου, τόσο στον μουσικό στίβο όσο και στον κοινωνικό. Στη συνέχεια, πραγματοποιείται ανάλυση περιεχομένου¹ της δίτομης έκδοσης, ποσοτική και ποιοτική· η ποιοτική ανάλυση εμβαθύνει σε κριτική ανάλυση κειμένου, σύμφωνα με το πρότυπο του Fairclough.² Η παρούσα ανάλυση της *Ιστορίας της μουσικής* της Θεοδωροπούλου εστιάζεται στη θεώρηση της ελληνικής μουσικής μέσα στο πλαίσιο της δυτικής. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν ανιχνεύουν διαδρομές και διασυνδέσεις στις πρώτες απόπειρες της ελληνικής μουσικής ιστοριογραφίας, και αναδεικνύουν τις αντιλήψεις που εμπεριέχονται.

Εγχειρήματα της μουσικής ιστοριογραφίας στην ελληνική γλώσσα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα

Η πρώτη ιστορία μουσικής στην ελληνική γλώσσα, την οποία καταγράφει η μουσικολογική έρευνα στην Ελλάδα,³ είναι η *Ιστορία της μουσικής*⁴ (*Histoire de la musique*)⁵

¹ Colin Robson, *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου. Ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*, μτφρ. Β. Νταλάκου & Κ. Βασιλικού, Gutenberg, Αθήνα 2010 (β' έκδοση), σ. 416-424.

² Norman Fairclough, *Critical discourse analysis: the critical study of language*, Longman, London – New York 1995, σ. 98.

³ Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού, «Ιστορία – Ιστορίες: Ιστορίες της μουσικής στην Ελλάδα πριν από το 1950», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και 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. 72-81: 73· Μαριάννα Αναστασίου, «Ιστορίες της Δυτικής Μουσικής στην ελληνική γλώσσα. Σχολιασμένη Βιβλιογραφία από τη συλλογή της Βιβλιοθήκης – Χρονολογικός Κατάλογος», <https://dspace.mmb.org.gr/mmb/bitstream/123456789/23115/1.pdf> (τελευταία πρόσβαση στις 28 Σεπτεμβρίου 2024).

⁴ Henri Lavoix, *Ιστορία της μουσικής*, μτφρ. Αθηνά Σερεμέτη, Αλεξ. Παπαγεωργίου, Αθήνα 1888 (β' έκδοση: 1908) [390 σελίδες].

⁵ Henri Lavoix, *Histoire de la musique*, Quantin, Paris 1885 [368 σελίδες].

του Henri Lavoix (1820-1892) σε μετάφραση της δραστήριας πιανίστας και μουσικολόγου Αθηνάς Σερεμέτη⁶ το 1888. Τα κεφάλαια που περιλαμβάνει αναφέρονται στη δυτική μουσική έως τον Richard Wagner (19ος αιώνας).

Δύο χρόνια έπειτα (1890), ο Γεώργιος Παπαδόπουλος (1862-1938), «Άρχοντας Μέγας Πρωτεύδικος» και Πρόεδρος του μουσικού συλλόγου «Ορφεύς» Κωνσταντινούπολης, εκδίδει ιστορία για τη βυζαντινή μουσική υπό τον τίτλο *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*.⁷ Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στην «Προεισαγωγή» της έκδοσης⁸ εκτίθεται η «Ιστορική και τεχνική άποψις της των αρχαίων Ελλήνων μουσικής» και έπειτα ακολουθεί η επισκόπηση της εκκλησιαστικής μουσικής, «από των αποστολικών χρόνων», η οποία διαιρείται σε τρία κεφάλαια, φθάνοντας μέχρι «των καθ' ημάς χρόνων». Ο Γ. Παπαδόπουλος επανέρχεται 14 χρόνια έπειτα από το πρώτο πόνημά του με μία συντομότερη έκδοχή αυτού, που φέρει τον σαφέστερο τίτλο *Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*.⁹ Στη λίαν συνοπτική αυτή έκδοση, ο συγγραφέας εκκινεί από την ελληνική αρχαιότητα και φθάνει μέσω των χριστιανικών χρόνων έως και τη βυζαντινή μουσική των ημερών του. Τα πονήματα του Γ. Παπαδόπουλου είναι ιδιαίτερα σημαντικά, καθώς αφενός παρέχουν μία εκτενή και τεκμηριωμένη ιστορική επισκόπηση της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής και αφετέρου λειτουργούν ως πολύτιμη βιβλιογραφία σε πολλές από τις ιστορίες της μουσικής στην ελληνική γλώσσα που εκδίδονται κατά τον 20ό αιώνα.

Λίγο αργότερα,¹⁰ το 1908 εκδίδεται η *Ιστορία της μουσικής εν περιλήψει* από τον Αναστάσιο Ν. Μάλτο (1851-1927),¹¹ ως μετάφραση της 5ης έκδοσης (1898) του έργου *Geschichte der Musik im Umriß für die Gebildeten aller Stände*¹² του Heinrich Adolf Köstlin (1846-1907). Το σημαντικό αυτό βιβλίο συμπεριλαμβάνει μία εκτενή ενότητα για την αρχαία ελληνική μουσική υπό τον τίτλο «Β'. Η μουσική των Ελλήνων» εντός του πρώτου κεφαλαίου («Ι. Η μουσική των αρχαίων χρόνων»),¹³ ενώ δεν πραγματοποιεί περαιτέρω αναφορά στην ελληνική μουσική. Η δυτική μουσική, από την άλλη πλευρά, καλύπτεται στα ακόλουθα τρία «μέρη» του τόμου, έως των ημερών της πρωτότυπης έκδοσης (τέλη 19ου αιώνα). Η κυκλοφορία της *Ιστορίας της μουσικής εν περιλήψει* στη

⁶ Δεν κατέστη εφικτό να εντοπιστούν στη βιβλιογραφία χρονολογίες γέννησης και θανάτου της Σερεμέτη.

⁷ Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Κουσουλίνος & Αθανασιάδης, Αθήναι 1890.

⁸ Στο ίδιο, σ. 1-32.

⁹ Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*, Πραξιτέλης, Αθήνα 1904 (ανατύπωση: Τέρτιος, Κατερίνη 1990) [337 σελίδες].

¹⁰ Σκόπιμο κρίνεται να αναφερθούν επίσης στο σημείο αυτό δύο περιπτώσεις, οι οποίες δεν εμπίπτουν στα χαρακτηριστικά των εκδόσεων που μελετώνται στο παρόν κείμενο· πρόκειται για την *Histoire de la musique* (1907-1908) στη γαλλική γλώσσα του καθηγητή του Ωδείου Αθηνών Frank Choisy, η οποία σώζεται σε ένα χειρόγραφο (ΕΛΙΑ/MIET, Αρχείο Frank Choisy, φακ. 6) και δύο δακτυλογραφημένες εκδοχές (ΜΒΛΒ, Αρχείο Frank Choisy, φακ. 3), όπως μας πληροφορεί η Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού (ό.π., σ. 72-73). Επιπροσθέτως, η Καλαβρυτινού (στο ίδιο, σ. 73) αναφέρεται και στην ημιτελή *Ιστορία μουσικής* του Αιμίλιου Ριάδη στην ελληνική γλώσσα (ΜΒΛΒ, Αρχείο Αιμιλίου Ριάδη, κείμενα, φακ. 1, 3, 4), η οποία φέρει ως χρονολογία το 1900.

¹¹ Heinrich Adolf Köstlin, *Ιστορία της μουσικής εν περιλήψει*, μτφρ. Αναστάσιος Ν. Μάλτος, Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1908 [823 σελίδες] (επανέκδοση: Πελεκάνος, Αθήνα 2013).

¹² Heinrich Adolf Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß für die Gebildeten aller Stände* [*Η ιστορία της μουσικής σε περίγραμμα για τους μορφωμένους ανθρώπους όλων των τάξεων*], Laupp, Tübingen 1875 (α' έκδοση) / 1898 (ε' έκδοση).

¹³ Köstlin, *Ιστορία της μουσικής εν περιλήψει*, ό.π., σ. 11-64.

μετάφραση του Μάλτου φαίνεται να συμπίπτει χρονικά¹⁴ με την επανέκδοση της *Ιστορίας της μουσικής* του Lavoix σε μετάφραση Αθηνάς Σερεμέτη.¹⁵

Στη συνέχεια, η Αύρα Θεοδωροπούλου (1880-1963) εκδίδει πονήματα τα οποία επισκοπούν συγκεκριμένα θέματα της ευρωπαϊκής ή της ελληνικής μουσικής ιστορίας. Πιο συγκεκριμένα, το 1911 εκδίδει στο περιοδικό *Παναθήναια*,¹⁶ αλλά και αυτόνομα,¹⁷ διάλεξη που πραγματοποίησε στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών, στις 25 Μαρτίου του 1911, με τίτλο *Η μουσική δια των αιώνων*. Στην έκδοση αυτή, με αφετηρία την αρχαία Ελλάδα, η Θεοδωροπούλου επισκοπεί τα βασικά πρόσωπα και θέματα της ευρωπαϊκής μουσικής ιστορίας, ολοκληρώνοντας την πραγμάτευσή της με τους R. Wagner, R. Strauss και τη Ρωσική Σχολή των Πέντε. Δύο επόμενες εκδόσεις της Θεοδωροπούλου, οι οποίες προσεγγίζουν ειδικότερα θέματα της ελληνικής και της δυτικής μουσικής ιστοριογραφίας, ακολουθούν αντίστοιχα το 1913 (επανεκτύπωση το 1915)¹⁸ και το 1915.¹⁹

Το 1919 ο Θεόδωρος Ν. Συναδινός (1880-1958) εκδίδει το πρώτο τεύχος του έργου του *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής (1824-1919)*.²⁰ Πρόκειται για έκδοση βαρύνουσας σημασίας για την ελληνική ιστοριογραφία, καθώς, πέραν ορισμένων πονημάτων – όπως αυτών της Αύρας Θεοδωροπούλου²¹ και του Γεωργίου Λαμπελέτ²² – περί συγκεκριμένων ζητημάτων της ελληνικής μουσικής, δεν υφίσταται πρότερη έκδοση στην ελληνική γλώσσα, η οποία να επισκοπεί ιστορικά τη νεότερη ελληνική μουσική. Η χρονική αφετηρία της ιστορικής επισκόπησης (1824) αντιστοιχίζεται στην εδραίωση της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 και όχι στην υπογραφή των πρωτοκόλλων της Ανεξαρτησίας (Λονδίνο 1830 και 1832). Εντούτοις, η εξιστόρηση στο «Μέρος Α΄» της έκδοσης εκκινεί από την περίοδο κατά την οποία «εις τὰς Ἀθήνας μετὰ τὴν ἐκ τοῦ βαρβάρου ζυγοῦ ἀπελευθέρωσιν μέρους τῆς Ἑλλάδος, ἤρχισε μικρά τις μουσική κινήσις»,²³ το «Μέρος Β΄» από την έξωση του βασιλιά Όθωνα (1862) και το «Μέρος Γ΄» από την αναδιοργάνωση του Ωδείου Αθηνών από τον Γ. Νάζο (1891), ενώ και τα τρία μέρη του τόμου υποδιαιρούνται σε κεφάλαια. Όπως είναι γνωστό, το δεύτερο τεύχος της *Ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής* του Συναδινού δεν εκδόθηκε ποτέ. Αντιθέτως, η βεβαιότητα συνέχισης της έκδοσης αφήνει ανολοκλήρωτη την τελευταία παράγραφο του τόμου· στην ίδια κατεύθυνση, της απόλυτης βεβαιότητας για την εκδοτική ολοκλήρωση

¹⁴ Lerch-Καλαβρυτινού, ό.π., σ. 73.

¹⁵ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 4.

¹⁶ Αύρα Θεοδωροπούλου, «Η μουσική δια των αιώνων», *Παναθήναια* ΙΑ΄, 31 Μαΐου 1911, σ. 99-110.

¹⁷ Αύρα Θεοδωροπούλου, *Η μουσική δια των αιώνων*, Αθήναι 1911 (ανατύπωση εκ των *Παναθηναίων*) [30 σελίδες].

¹⁸ Αύρα Θέρου, *Μουσικές μελέτες*, Περιοδικό «Γράμματα», Αλεξάνδρεια 1913· Αύρα Θέρου, *Ύμνοι και Ανάπαιστοι Παλαμά – Καλομοίρη. Μουσικές μελέτες*, Ελληνικά Γράμματα, Αλεξάνδρεια 1915 (ανατύπωση).

¹⁹ Αύρα Θέρου, *Μουσικές ομιλίες. Μπαχ – Μπετόβεν – Βάγκνερ*, Περιοδικό «Γράμματα», Αλεξάνδρεια 1915 [62 σελίδες]. Η γράφουσα εντόπισε σε παλαιοβιβλιοπωλείο αντίτυπο της έκδοσης αυτής με ιδιόχειρη σημείωση της Θεοδωροπούλου στη μπροστινή όψη του εσωτερικού εξωφύλλου: «Του κ. Θ. Συναδινού / φιλικώτατα / Αύρα Θέρου», η οποία φανερώνει ένα στοιχείο επικοινωνίας μεταξύ των μουσικογράφων των αρχών του 20ού αιώνα. Περαιτέρω, στην πίσω όψη του εσωτερικού εξωφύλλου είναι τυπωμένη η ακόλουθη φράση: «ΣΤΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΜΟΥ ΚΥΡΙΟ Γ. Ν. ΝΑΖΟ ΓΙΑ ΤΗΝ 25ΕΤΗΡΙΔΑ ΤΟΥ. ΑΥ. Θ.», που αποτελεί μία ακόμα ένδειξη των διασυνδέσεων της Θεοδωροπούλου με σημαίνουσες προσωπικότητες της αθηναϊκής μουσικής ζωής.

²⁰ Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919. Τεύχος πρώτον*, Τύπος, Αθήνα 1919 [336 σελίδες].

²¹ Θέρου, *Ύμνοι και Ανάπαιστοι Παλαμά – Καλομοίρη. Μουσικές μελέτες*, ό.π.

²² Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική» [α΄ μέρος], *Παναθήναια* 27 (τόμος Β΄, 15.11.1901), σ. 82-90· Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική» [β΄ μέρος], *Παναθήναια* 28 (τόμος Β΄, 30.11.1901), σ. 126-131. Το πόνημά αυτό αφορά σε τεχνικά και όχι σε ιστορικά ζητήματα, αναφέρεται δηλαδή κυρίως στην αξιοποίηση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στην έντεχνη δημιουργία.

²³ Συναδινός, ό.π., σ. 1.

του πονήματος, βρίσκεται και η διευκρίνιση του συγγραφέα σε ένθετο τμήμα σελίδας – πράσινου χρώματος – αμέσως μετά από το εξώφυλλο του βιβλίου: «Λόγω τῶν τελευταίων μουσικῶν γεγονότων²⁴ παρέστη ἀνάγκη ἀνατυπώσεως πέντε τυπογραφικῶν φύλλων. Ὡς ἐκ τούτου τὸ ὅλον ἔργον διηρέθη εἰς δύο τεύχη, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ ἀνὰ χεῖρας ἀποτελεῖται ἀπὸ 400 περίπου σελίδας, τὸ δὲ δεύτερον, τὸ ὁποῖον θὰ κυκλοφορήσῃ ἐντὸς μηνός, θ' ἀποτελεῖται ἀπὸ 300».

Πέντε ἔτη ἀργότερα²⁵ κυκλοφορεῖ ὁ τόμος Α΄ τῆς *Ἱστορίας τῆς μουσικῆς* τῆς Αύρας Θεοδωροπούλου (1924),²⁶ ἐνῶ ὁ τόμος Β΄ τοῦ ἴδιου ἔργου ἐκτιμάται πῶς ἐκδίδεται²⁷ – ελλείψει σχετικῆς ἀναγραφῆς – τὸ 1936.²⁸ Φαίνεται ἐπίσης πῶς τὸ ἔτος ολοκλήρωσης τῆς ἐκδόσης, τὰ υπολειπόμενα ἀντίτυπα τοῦ τόμου Α΄ ἀποκτοῦν ὁμοιογενές ἐξώφυλλο με τὸν τόμο Β΄. Στον τόμο Α΄ περιλαμβάνονται, ἐκτὸς τῶν ἐνοτήτων τῆς ἐυρωπαϊκῆς μουσικῆς, καὶ δύο κεφάλαια ποῦ ἀφοροῦν στὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ: τὸ κεφάλαιο Β΄, [ἀρχαῖοι] «Ἕλληνες», καὶ τὸ κεφάλαιο Δ΄, «Ἡ μουσικὴ στὴν Ἀνατολικὴ ἐκκλησία». Ὁ τόμος Β΄, ἐξάλλου, περιέχει στὸ πλαίσιο τῆς μεγάλης ἐνότητος «Ε΄ Ἐποχὴ. Ἡ μουσικὴ στὸ 19ον αἰῶνα» ἓνα εἰδικὸ κεφάλαιο (ΙΑ΄) με τίτλο «Ἡ μουσικὴ στὴν Ελλάδα». Εἶναι φανερό ὅτι ἡ Θεοδωροπούλου ἐνσωματώνει στὴν ἱστορία τῆς κεφάλαια γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ ποῦ ἔχουν σταδιακὰ καθιερωθεῖ στὴ σύγχρονή τῆς βιβλιογραφία.²⁹ Αἰξίζει ἐπίσης νὰ ἀναφερθεῖ ἡ ἀνοικτὴ ἐπιστολὴ τοῦ Ὑπουργοῦ τῶν Ἐκκλησιαστικῶν καὶ τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως, Κ. Σπυρίδη (ἀρ. πρωτ. 8512 / 21 Φεβρουαρίου 1924), «πρὸς τοὺς κ.κ. Διευθυντὰς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου καὶ τοῦ Ὁδείου Θεσσαλονίκης καὶ τῶν παραρτημάτων αὐτῶν», υποστηρίζοντας τὸ ἐγχεῖρημα τῆς συγγραφῆς με τὸ ἀκόλουθο αἰτιολογικόν: «Τὴν παντελεῖ σχεδὸν παρ' ἡμῶν ἔλλειψιν βιβλίου εἰδικοῦ, ἀπὸ πάσης ἀπόψεως ἀνταποκρινομένου πρὸς τὴν ἀνάγκην ταύτην, ἀνέλαβε νὰ θεραπεύσῃ ἡ κ. Αὔρα Θεοδωροπούλου [...]».³⁰ Ἡ θέση αὐτὴ, ἐν μέρει ἀσύμβατη με τὴ βιβλιογραφία ποῦ ἤδη παρατέθηκε, υποδεικνύει πιθανῶς τὴν ἀξιοποίησιν ἐκ μέρους τῆς συγγραφῆς ὑφιστάμενων κυβερνητικῶν διασυνδέσεων.³¹

Ἀνάμεσα στὴν ἐκδόσιν τῶν δύο τόμων τῆς ἱστορίας τῆς Θεοδωροπούλου, ἡ Σοφία Σπανοῦδη (1878-1952), με πατρικὸ ἐπώνυμο Ἰωαννίδη, μεταφράζει καὶ ἐκδίδει τὸ 1931³²

²⁴ Προφανῶς ἀναφέρεται στὴν ἰδρυση τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου, ἀπὸ ἀποχωρήσαντες καθηγητὲς καὶ καθηγήτριες τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, ὑπὸ τὸν Μ. Καλομοίρη.

²⁵ Προαναγγελία – με τὴ διατύπωση «Για τύπωμα» – τῆς ἐπικείμενης ἐκδόσης τῆς *Ἱστορίας τῆς μουσικῆς* πραγματοποιεῖται ἤδη ἀπὸ τὸ 1915, στὸ ὀπισθόφυλλο τῆς ἐκδόσης τῆς Θέρου, *Μουσικὲς ομιλίαι*, ὁ.π.

²⁶ Αὔρα Σ. Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Α΄, Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον, Ἀθήνα 1924 [240 σελίδες].

²⁷ Αὔρα Σ. Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β΄, Πυρσός, Ἀθήνα [1936] [191 σελίδες].

²⁸ Ὑπὸ τὸν τίτλο «Ἔργα τῆς ἰδίας» (Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β΄, ὁ.π., σ. 4) ἀναφέρεται ἡ ἐκδόσιν τοῦ 1935 *Ἡ μουσικὴ καὶ τὸ παιδί*, στοιχεῖο ποῦ τοποθετεῖ τὴν ἐκδόσιν τοῦ τόμου τουλάχιστον ἓναν χρόνο ἔπειτα. Ἐπιπλέον, ἡ μετάβαση τῆς Θεοδωροπούλου στὸ Ἐθνικὸ Ὁδεῖο τὸ 1936 καὶ ἡ ἀποκλειστικὴ ἀνάληψη τοῦ μαθήματος τῆς Ἱστορίας τῆς Μουσικῆς πιθανότατα σχετίζονται με τὴν ἐκδόσιν τοῦ τόμου Β΄ τῆς *Ἱστορίας τῆς μουσικῆς* τῆς. Με τὸ ἐκτιμώμενο ἔτος ἐκδόσης τοῦ τόμου Β΄ συμφωνεῖ καὶ ἡ Lerch-Καλαβρυτινοῦ (ὁ.π., σ. 72 καὶ 78), ἐνῶ ἡ Ἀναστασίου τοποθετεῖ τὴν ἐκδόσιν τοῦ μετὰ τὸ 1936 (ὁ.π., σ. 2).

²⁹ Ἐνόητα γιὰ τὴν «Ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ» περιλαμβάνει γιὰ πρώτη φορὰ ἡ *Ἱστορία τῆς μουσικῆς* τοῦ Köstlin σε μετάφραση τοῦ Μάλτου (1908), ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἐπισκοπεῖται στα συγγράμματα τοῦ Γ. Παπαδόπουλου (1890 καὶ 1904), ἐνῶ γιὰ τὴ «Νεότερη ἐλληνικὴ μουσικὴ» εἶχαν δημοσιεύσει ὁ Γ. Λαμπελέτ (1901), ἡ ἴδια ἡ Θεοδωροπούλου (1913/1915) καὶ ὁ Συναδινός (1919).

³⁰ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Α΄, ὁ.π., πίσω ὄψη τοῦ ἐσωτερικοῦ ἐξωφύλλου [χ.σ.].

³¹ Ὁ σύζυγός τῆς, Σπύρος Θεοδωρόπουλος, συμμετείχε στὴν κυβέρνησιν ποῦ προέκυψε ἔπειτα ἀπὸ τὴς ἐκλογῆς τοῦ 1923, ὡς βουλευτὴς Ἀθηνῶν – Πειραιῶς. Ἡ ἡμερομηνία τοῦ υποστηρικτικοῦ ἐγγράφου τοῦ ὑπουργεῖου συμπίπτει με τὴ μεταβατικὴ πρωθυπουργία τοῦ Γεωργίου Καφαντάρη (ἔπειτα ἀπὸ τὴν παραίτησιν τοῦ Ελ. Βενιζέλου στὶς 6 Φεβρουαρίου 1924) καὶ πρὶν ἀπὸ τὴ νέα κυβέρνησιν τοῦ Ἀλ. Παπαναστασίου (24 Μαρτίου 1924).

³² Ἀνδορμύ / Paul Landormy, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, μτφρ. Σοφία Κ. Σπανοῦδη, Ἐλευθερουδάκης, Ἀθήνα 1931 (2 τόμοι) [τόμος 1ος, 285 σελίδες, καὶ τόμος 2ος, 323 σελίδες].

την *Histoire de la musique* του Paul Landormy,³³ προσθέτοντας μάλιστα – παρά το γεγονός ότι μεταφράζει και δεν συγγράφει η ίδια – δύο κεφάλαια³⁴ αντίστοιχα με της Θεοδωροπούλου για την ελληνική μουσική,³⁵ όπως επισημαίνει και στον πρόλογο της έκδοσης: «Ενόμισα ότι έπεβάλλετο στην ελληνική αυτή μετάφρασι νὰ προσθέσω ἕνα κεφάλαιον γιὰ τὴ Βυζαντινὴ μουσική, τὸ ὁποῖον ὀφείλω στὰ συγγράμματα τοῦ Hugo Riemann, τοῦ [Hermann von] Helmholtz, τοῦ [Henri-Gustave] Casadesus καὶ τοῦ Μεγάλου Πρωτεκδίκου τῶν Πατριαρχείων Γεωργίου Παπαδοπούλου, καθὼς καὶ ἕνα κεφάλαιον γιὰ τὴ νεωτέρα ἑλληνικὴ μουσική καὶ τὴν ἐξέλιξί της μέχρι τῶν ἡμερῶν μας».³⁶ Επιπλέον, στις αρχές της επόμενης δεκαετίας, το 1940, η Σπανούδη εκδίδει ἑτέρα, τρίτομη *Ιστορία της μουσικής, από τα κείμενα του J. Combarieu (Histoire de Musique), Hugo Riemann (Musik-Lexikon) και Otto Keller (Geschichte der Musik) κατ' ελευθέραν διασκευὴν της κυρίας Σοφίας Κ. Σπανούδη*.³⁷

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμη η παράθεση κάποιων ιστορικών λεπτομερειών, οι οποίες καθιστούν σαφέστερη τη σχέση των εκδόσεων των ιστοριών της μουσικής που εκπονήθηκαν από τη Θεοδωροπούλου και από τη Σπανούδη σε συνάρτηση και με τη διδασκαλία του αντίστοιχου μαθήματος στο Εθνικό Ωδείο. Η Σπανούδη, μεταξύ των ιδρυτών και συνεταίρων του Εθνικού Ωδείου, διδάσκει πιάνο και ιστορία μουσικής από την ίδρυσή του (1926) ως Τακτική Καθηγήτρια. Η απασχόλησή της με τη διδασκαλία της ιστορίας της μουσικής είναι σαφώς σχετική με την έκδοση που πραγματοποιεί το 1931. Εντούτοις, από το «σχολικό έτος» 1936-1937 τη διδασκαλία της ιστορίας της μουσικής αναλαμβάνει η Αύρα Θεοδωροπούλου³⁸ ως Τακτική Καθηγήτρια, ενώ η Σπανούδη – όπως άλλωστε και η Θεοδωροπούλου – εμφανίζεται ως Τακτική Καθηγήτρια

³³ Paul Landormy, *Histoire de la musique*, Mellotée, Paris 1923 (γ' έκδοση) [470 σελίδες] [α' έκδοση: 1910].

³⁴ Πρόκειται για το «Κεφάλαιον τρίτον» του 1ου τόμου (σ. 46-56), με υπότιτλο «Βυζαντινή μουσική», καθώς και για το «Κεφάλαιον εικοστόν ένατον» του 2ου τόμου (σ. 304-314), με υπότιτλο «Η μουσική στην Ελλάδα», στο οποίο, με αφετηρία την άλωση της Κωνσταντινούπολης, η ιστορική αφήγηση φθάνει σε συνθέτες γεννημένους στο τέλος του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού, οι οποίοι κατονομάζονται ως η «νέα γενεά των Ελλήνων συνθετών» (Γ. Σκλάβος, Κ. Σφακιανάκης, Λ. Μαργαρίτης, Γ. Φραγκόπουλος, Α. Ευαγγελάτος, Α. Κόντης, Λ. Ζώρας, Κ. Νεζερίτης), σε διάκριση με την παρούσα Ελληνική Σχολή (Μ. Βάρβογλης, Αιμ. Ριάδης, Δ. Μητρόπουλος), της οποίας «αρχηγός είναι ο Μανώλης Καλομοίρης», ενώ αναφορά γίνεται επίσης και στους ἑλληνες συνθέτες που δρουν εκτός συνόρων (Θ. Σπάθης, Π. Πετρίδης, Δ. Λεβίδης, Γ. Πονηρίδης, Ν. Σκαλκώτας).

³⁵ Είναι τουλάχιστον ενδιαφέρουσα η αναφορά της Σπανούδη στη νεότερη ελληνική μουσική, καθώς αυτή χρονικά πραγματοποιείται – τουλάχιστον τυπικά – πριν από οποιαδήποτε ανάλογη, συγκεντρωτική ιστοριογραφική αναφορά στην ελληνική βιβλιογραφία. Σημειώνεται και πάλι εδώ ότι η αντίστοιχη αναφορά της Θεοδωροπούλου στη νεότερη ελληνική μουσική πραγματοποιείται στον τόμο Β' της *Ιστορίας της μουσικής* της, ο οποίος εκτιμάται πως εκδόθηκε το 1936, πολύ αργότερα δηλαδή από τον αντίστοιχο, δεύτερο τόμο της Σπανούδη (1931). Στη βιβλιογραφία του εν λόγω κεφαλαίου της Σπανούδη συμπεριλαμβάνονται τα ακόλουθα δύο άρθρα: Manolis Kalomiris, "La musique en Grèce", *Ménestrel* 137, 12.9.1924, σ. 385-386, στο οποίο διατυπώνεται κυρίως η ιδεολογία της Εθνικής Σχολής, και πιθανώς – λόγω ασαφούς διατύπωσης της συγγραφέως – Felix Petyrek, "(Neu)Griechen", στο: Guido Adler (επιμ.), *Handbuch der Musikgeschichte* (β' τόμος), Heinrich Keller Verlag, Berlin – Wilmersdorf 1930, σ. 1180-1182, στο οποίο πραγματοποιείται για πρώτη φορά ευσύννοπη αναφορά στους επτανήσιους συνθέτες, την ελληνική Εθνική Σχολή και τους άλλους ἑλληνες συνθέτες του μεσοπολέμου σε ξενόγλωσσο σύγγραμμα. Η ενδιαφέρουσα στενή σχέση που αναδύεται μεταξύ των κεφαλαίων περί ελληνικής μουσικής στις ιστορίες της μουσικής της Θεοδωροπούλου και της Σπανούδη δεν δύναται να αναπτυχθεί περαιτέρω στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου· αποτελεί ωστόσο αντικείμενο μελέτης της συγγραφέως, η οποία θα δημοσιευθεί προσεχώς.

³⁶ Λανδορμύ / Landormy, ὁ.π., τόμος 1ος, σ. 6.

³⁷ Σοφία Κ. Σπανούδη, *Ιστορία της μουσικής, από τα κείμενα του J. Combarieu (Histoire de Musique), Hugo Riemann (Musik-Lexikon) και Otto Keller (Geschichte der Musik) κατ' ελευθέραν διασκευὴν της κυρίας Σοφίας Κ. Σπανούδη*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1940 (3 τόμοι).

³⁸ Σημειωτέον ότι στο Διοικητικό Συμβούλιο του Ωδείου μετείχε πλέον ο σύζυγός της, Σπύρος Θεοδωρόπουλος.

πιάνου. Εκτάκτως και μόνο για το «σχολικό έτος» 1939-1940 – και ενώ η Θεοδωροπούλου παραμένει Τακτική Καθηγήτρια ιστορίας της μουσικής – η Σπανούδη εμφανίζεται να παραδίδει ιστορικές μουσικές διαλέξεις στην αίθουσα του «Παρνασσού».³⁹ Προφανώς και αυτή η επανασύνδεση της Σπανούδη με θέματα ιστορίας της μουσικής σχετίζεται με την έκδοση που πραγματοποιεί το 1940, καθώς το επόμενο έτος (1940-1941) η αναφορά των διαλέξεων της δεν εντοπίζεται στο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου. Η Θεοδωροπούλου δίδαξε ιστορία μουσικής στο Εθνικό Ωδείο έως το έτος 1955-1956⁴⁰ το επόμενο σπουδαστικό έτος (1956-1957) υπέβαλε την παραίτησή της για λόγους υγείας.⁴¹

Εμβόλιμα, ανάμεσα στην έκδοση των δύο τόμων της ιστορίας της Θεοδωροπούλου καθώς και των δύο εκδοτικών πονημάτων της Σπανούδη, τίθεται η *Επίτομος ιστορία της μουσικής* του Hugo Riemann⁴² σε μετάφραση Γεωργίου Σκλάβου (1933),⁴³ αλλά και η έκδοση της *Επιτόμου ιστορίας της μουσικής* του Λουκά Δάσιου (1934),⁴⁴ στην οποία «τονίζεται η επιρροή της Ανατολής πάνω στη μουσική και τον πολιτισμό της Δύσης», αλλά, «όσον αφορά στην νεότερη μουσική, δεν ασχολείται με έλληνες συνθέτες».⁴⁵ Τέλος, το 1947 εκδίδεται η *Επίτομη ιστορία της μουσικής στην Ευρώπη* του Norbert Dufourcq⁴⁶ σε μετάφραση Σπύρου Σκιαδαρέση,⁴⁷ ο οποίος έχει προσθέσει στην έκδοση μία σύντομη ενότητα για τη νεότερη ελληνική μουσική.⁴⁸

Η Αύρα Θεοδωροπούλου και η *Ιστορία της μουσικής* (1924, 1936)

Στη συνέχεια επιλέγεται από τις προαναφερθείσες εκδόσεις και αναλύεται η *Ιστορία της μουσικής* της Αύρας Θεοδωροπούλου, λόγω του γεγονότος ότι συνδυάζει δύο σημαντικά χαρακτηριστικά: πρόκειται για την πρώτη έκδοση ιστορίας της έντεχνης μουσικής στην ελληνική γλώσσα που δεν αποτελεί μετάφραση ξένου πονήματος και που, επιπλέον, συμπεριλαμβάνει τόσο την ελληνική όσο και τη δυτική μουσική, τις οποίες εκθέτει διαδοχικά, ως τμήματα μίας κοινής αφήγησης. Πριν από την ανάλυση της *Ιστορίας της μουσικής* της Αύρας Θεοδωροπούλου, σκόπιμη κρίνεται η παράθεση συνοπτικών βιογραφικών στοιχείων της συγγραφέως.

³⁹ *Δελτίο Εθνικού Ωδείου 1939-1940*, Αθήνα 1939, σ. 13.

⁴⁰ Από το 1936 έως το 1954 η Θεοδωροπούλου δίδαξε «Ιστορία της Μουσικής» στο Εθνικό Ωδείο κατ' αποκλειστικότητα. Τα σπουδαστικά έτη 1954-1955 και 1955-1956 μαζί με την Αύρα Θεοδωροπούλου ως Τακτικοί Καθηγητές «Ιστορίας της Μουσικής» εμφανίζονται οι Γεώργιος Βώκος και Σώτος Βασιλειάδης. Από το σπουδαστικό έτος 1956-1957 συνεχίζουν μόνο οι Βώκος και Βασιλειάδης.

⁴¹ «Η Καθηγήτρια Κα ΑΥΡΑ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ. Τὸ Ἐθνικὸν Ὦδεῖον ἀπέδεχ[θη] μετὰ λύπης τοῦ τὴν παραίτησιν διὰ λόγους ὑγείας τῆς Καθηγητρίας τῆς ἱστορίας τῆς Μουσικῆς Κας Αὔρας Θε[ο]δωροπούλου. Ἡ Κυρία Θεοδωροπούλου ἐτίμησε ἐπὶ μακρὰν σειρὰν ἐτῶν τὸ Ἐθνικὸν Ὦδεῖον διὰ τῆς διδασκαλίας της, ὡς καὶ πρότερον τὰ Ὦδεῖα Ἀθηνῶν καὶ Ἑλληνικόν. Ἡ Διεύθυνσις τοῦ Ἐθνικοῦ Ὦδείου θεωρεῖ καθήκον της νὰ ἐκφράσῃ καὶ δημοσίᾳ τὰς πρὸ θερμὰς εὐχαριστίας της στὴν κ. Θεοδωροπούλου γιὰ τὴν πολὺτιμη προσφορά της στὴ μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου γενικὰ καὶ εἰδικότερα τοῦ Ὦδείου. Τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Ἐθνικοῦ Ὦδείου τιμῆς ἔνεκεν ὠνόμασε τὴν Κα Θεοδωροπούλου ἐπίτιμον Καθηγήτριάν του» (*Δελτίο Εθνικού Ωδείου 1956-1957*, Αθήνα 1956, σ. 36). Η συγγραφέας ευχαριστεῖ ιδιαίτερα τον Δημήτρη Διαμαντάκο, τελειόφοιτο του Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν ΕΚΠΑ και Υπεύθυνο του Αρχείου του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης» για την επισήμανση αυτού του τεκμηρίου (11.1.2023).

⁴² Hugo Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*, Verlag von J. J. Weber, Leipzig 1888.

⁴³ Hugo Riemann, *Επίτομος ιστορία της μουσικής*, μτφρ. Γεώργιος Σκλάβος, Μουσικά Χρονικά, Αθήνα 1933 [480 σελίδες].

⁴⁴ Λουκάς Δάσιος, *Επίτομος ιστορία της μουσικής*, Νομική – Π. Α. Βεργιανίτης, Αθήνα 1934 [67 σελίδες].

⁴⁵ Lerch-Καλαβρυτινού, ό.π., σ. 79.

⁴⁶ Norbert Dufourcq (επιμ.), *La musique des origines à nos jours*, Larousse, Paris 1946.

⁴⁷ Norbert Dufourcq, *Επίτομη ιστορία της μουσικής στην Ευρώπη*, μτφρ. Σπύρος Σκιαδαρέσης, Melody, Αθήνα 1947 [216 σελίδες].

⁴⁸ Αναστασίου, ό.π., σ. 3.

Βιογραφικά στοιχεία

Η Αύρα Θεοδωροπούλου, με πατρικό επώνυμο Δρακοπούλου, γεννήθηκε στην Αδριανούπολη στις 3 Νοεμβρίου του 1880 και πέθανε στην Αθήνα στις 20 Ιανουαρίου του 1963. Ο πατέρας της, Αριστομένης Δρακόπουλος – γιος της Θεώνης Καλαμογάρτη και εγγονός του Ανδρέα Καλαμογάρτη – ήταν γόνος μεγαλοαστικής πατρικής οικογένειας, με πρόγονο τον Κάρολο Δρακόπουλο, Κεφαλήνα από τα Δρακοπουλάτα, ο οποίος πολιτογραφήθηκε πολίτης Πάτρας και πολέμησε στην Ελληνική Επανάσταση του 1821.⁴⁹ Ο Αριστομένης Δρακόπουλος υπηρέτησε στην Κωνσταντινούπολη ως πρώτος Διερμηνέας της Ελληνικής Πρεσβείας, διορίστηκε Γενικός Πρόξενος της Ελλάδας στην τουρκοκρατούμενη Κρήτη και εν συνεχεία εγκαταστάθηκε οριστικά στην Αθήνα με την οικογένειά του το 1893. Για τη μητέρα της Αύρας, Ελένη Δρακοπούλου, δεν εντοπίστηκαν πληροφορίες κατά την παρούσα έρευνα. Αδελφή της Αύρας υπήρξε η Θεώνη Δρακοπούλου (1885-1968), ηθοποιός και βραβευμένη ποιήτρια (Βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών το 1932 και Κρατικό Βραβείο Ποίησης το 1939), γνωστή ως Μυρτιώτισσα.

Η Αύρα Δρακοπούλου ολοκλήρωσε τις γυμνασιακές της σπουδές και έλαβε δίπλωμα πιάνου από το Ωδείο Αθηνών με αργυρό μετάλλιο Ανδρέου και Ιφιγενείας Συγγρού (1910). Γνώστρια της γαλλικής, της αγγλικής και της γερμανικής γλώσσας, δήλωνε ως επάγγελμα καθηγήτρια πιάνου και ιστορίας της μουσικής, μουσικολόγος και μουσικοκριτικός.⁵⁰ Στη συνέχεια και έως το 1919 δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών. Το 1919 μετέχει στην ομάδα των καθηγητών οι οποίοι με επικεφαλής τον Μ. Καλομοίρη⁵¹ ιδρύουν το Ελληνικό Ωδείο, στο οποίο η Αύρα διδάσκει πιάνο και ιστορία μουσικής. Το 1936 μετακινείται στην ίδια θέση στο Εθνικό Ωδείο (1936-1955). Από το 1900 σχετίστηκε με τον λογοτέχνη και λαογράφο Σπύρο Ι. Θεοδωρόπουλο (1875-1961), με καταγωγή από τη Σπάρτη, ο οποίος μετείχε στις πρώτες κυβερνήσεις του Ελευθερίου Βενιζέλου, ίδρυσε το Εργατικό Κέντρο Αθήνας, υπήρξε εισηγητής της Εργατικής Νομοθεσίας και διετέλεσε Πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών.⁵² Από κοινού σημείωσαν σημαντική κοινωνική δράση, προσκείμενοι στον προοδευτικό πολιτικό χώρο· συχνά, μάλιστα, η Θεοδωροπούλου υπέγραφε ως Αύρα Θέρου, χρησιμοποιώντας ως επώνυμο το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του συζύγου της, ενώ εξέδωσε επίσης κείμενα με τα ψευδώνυμα Δέσπω Θαλασσινού και Κογχύλη.⁵³

Ευρισκόμενη τόσο στη νεότητα όσο και στην ώριμη ηλικία της σε περιβάλλον άμεσα σχετικό με την κρατική διοίκηση, η Αύρα δραστηριοποιήθηκε σε τομείς της κοινωνικής πολιτικής. Ήδη ως μαθήτρια εργάστηκε κατά τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897 ως εθελόντρια νοσοκόμος στο νοσοκομείο Βόλου· ομοίως σε όλους τους πολέμους που ακολούθησαν (Α΄ Βαλκανικός Πόλεμος, 1912-1913· Β΄ Βαλκανικός Πόλεμος, 1913· Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, 1917-1918· Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, 1940-1944) και τιμήθηκε

⁴⁹ Έγγραφο πολιτογραφήσεως του πάππου Καρόλου Δρακόπουλου, το οποίο παραχώρησε η Δημογεροντία Πατρών στις 7.2.1830 (Αλεξάνδρα Μπουτζουβή, *Αύρα Θεοδωροπούλου: δραστηριότητες, ιδεολογία και στρατηγικές της χειραφέτησης, 1910-1922*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2003, «Παράρτημα Α΄», σ. 13-14.

⁵⁰ Από αυτοβιογραφικά σημειώματα που παρατίθενται συνολικά ως «Βιογραφικό χρονολογικό σχέδιασμα» (Μπουτζουβή, ό.π., «Παράρτημα Α΄», σ. 2).

⁵¹ Ο Καλομοίρης διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του μουσικού τοπίου και στην οργάνωση της μουσικής παιδείας στην Ελλάδα. Διετέλεσε καθηγητής πιάνου και ανωτέρων θεωρητικών στο Ωδείο Αθηνών (1911-1919), Γενικός Επιθεωρητής Στρατιωτικής Μουσικής (1918-1920 και 1922-1937), αναδιοργάνωσε το πρώην Ωδείο «Λότνερ», το οποίο μετονόμασε σε Ελληνικό Ωδείο (1919), και ίδρυσε το Εθνικό Ωδείο (1926), το οποίο διηύθυνε μέχρι το 1948, οπότε ανέλαβε πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου, θέση που κράτησε έως τον θάνατό του.

⁵² Προς τιμήν του, η Εταιρεία έχει θεσπίσει ετήσιο βραβείο λαογραφίας με την επωνυμία «Άγιος Θέρος».

⁵³ Μπουτζουβή, ό.π., «Παράρτημα Α΄», σ. 2. Με βάση τη νομοθεσία της εποχής (πριν τον νυν ισχύοντα Ν. 1329/1983), οι γυναίκες σύζυγοι λάμβαναν υποχρεωτικά το επώνυμο του συζύγου τους.

με αντίστοιχα μετάλλια.⁵⁴ Το 1920 πρωτοστάτησε – μαζί με τη Μαρία Νεγρεπόντη και τη συμμετοχή της Μαρίας Σβώλου, της Ρόζας Ιμβριώτη και της Ελένης Κορρυλού, γνωστής ως «Αλκής Θρύλος» – στην ίδρυση φεμινιστικής οργάνωσης,⁵⁵ του «Συνδέσμου για τα δικαιώματα της γυναίκας», της οποίας προήδρευσε από το 1922 έως το 1958, οπότε και ανακηρύχθηκε επίτιμη πρόεδρος. Ο «Σύνδεσμος για τα δικαιώματα της γυναίκας» ανέλαβε με επιτυχία ενεργό δράση τόσο στο θέμα της ψήφου των γυναικών όσο και σε άλλα νομικά ζητήματα ισότητας των φύλων, και μάλιστα αποτέλεσε τμήμα της «Διεθνούς Συμμαχίας των Γυναικών» (“Alliance Internationale pour le suffrage et l’action civique et politique des femmes”) από το 1923.⁵⁶ Από κοινού με τη Γιουγκοσλαβία, την Πολωνία, την Τσεχοσλοβακία και τη Ρουμανία, ο Σύνδεσμος ίδρυσε τη «Μικρά Αντάντ των Γυναικών» (1923) και συμμετείχε στα ετήσια συνέδρια που πραγματοποιήθηκαν στις πρωτεύουσες των συμμετεχουσών χωρών (Βουκουρέστι 1923, Βελιγράδι 1924, Αθήνα 1925, Πράγα 1927, Βαρσοβία 1929).⁵⁷ Η Θεοδωροπούλου διηύθυνε το δελτίο που εξέδιδε ο Σύνδεσμος υπό τον τίτλο *Ο αγώνας της γυναίκας*.⁵⁸

Η Αλεξάνδρα Μπουτζουβή, που έχει μελετήσει εκτενώς τη ζωή και το κοινωνικό έργο της Θεοδωροπούλου, καταλήγει στο εξής πόρισμα: «Η Αύρα Θεοδωροπούλου, προερχόμενη από αστική οικογένεια, απολαμβάνει πολλά από τα πλεονεκτήματα που της παρέχει η τάξη της, όπως είναι η εκπαίδευση, η πνευματική καλλιέργεια και ο κοινωνικός κύκλος, τον οποίο θα διευρύνει η σχέση της με τον Σπύρο Θεοδωρόπουλο»: ωστόσο, «με τους αγώνες της θα αμφισβητήσει τις αρχές της τάξης από την οποία προέρχεται και θα αγωνιστεί για τη χειραφέτηση των γυναικών. Τα μέσα που σε κάθε περίπτωση χρησιμοποιεί ανταποκρίνονται στις προσωπικές της επιλογές, στις πολιτικο-κοινωνικές συγκυρίες τις οποίες αξιοποιεί, καθώς κινείται παράλληλα στον ευρύτερο κύκλο των δημοτικιστών, των φιλελεύθερων, των σοσιαλιστών και των κομμουνιστών, αλλά και στη συνεργασία με την κεντρική εξουσία για την προώθηση των στόχων της».⁵⁹

Το συγγραφικό έργο της Αύρας Θεοδωροπούλου διακρίνεται και στους δύο τομείς της δράσης της, τη μουσική και το γυναικείο κίνημα, με τον πρώτο να καλύπτει ολόκληρη

⁵⁴ Αύρα Θεοδωροπούλου, «Δήλωση προς τη Γενική Ασφάλεια Κηφισιάς, 19.4.1948», στο: Μπουτζουβή, ό.π., «Παράρτημα Α’», σ. 9-11.

⁵⁵ Μετά την ανεξαρτησία της Ελλάδας το 1828, υπήρξαν πολλές πρωτοβουλίες για την υποστήριξη των γυναικών, ιδιαίτερα στον τομέα της εκπαίδευσης. Το 1872 η Καλλιόπη Κεχαγιά (1839-1905) ίδρυσε την Εταιρεία Προώθησης της Γυναικείας Εκπαίδευσης και η Καλλιρόη Παρρέν (1861-1940), αντίστοιχα, την Ένωση για τη Χειραφέτηση των Γυναικών το 1894 και την Ένωση Ελληνίδων το 1896· και οι δύο τελευταίες οργανώσεις απέφυγαν να ασχοληθούν με την παραχώρηση δικαιώματος ψήφου στις γυναίκες, το ακανθώδες τότε ζήτημα του παγκόσμιου φεμινιστικού κινήματος. Το Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων, μια οργάνωση-ομπρέλα για περίπου 50 φιλανθρωπικούς συλλόγους που ασχολούνταν με τις γυναίκες και τα παιδιά, ιδρύθηκε το 1911. Την ίδια περίοδο το φεμινιστικό κίνημα πέτυχε την εισαγωγή γυναικών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και το 1911 συνέβαλε στην ίδρυση του Λυκείου των Ελληνίδων.

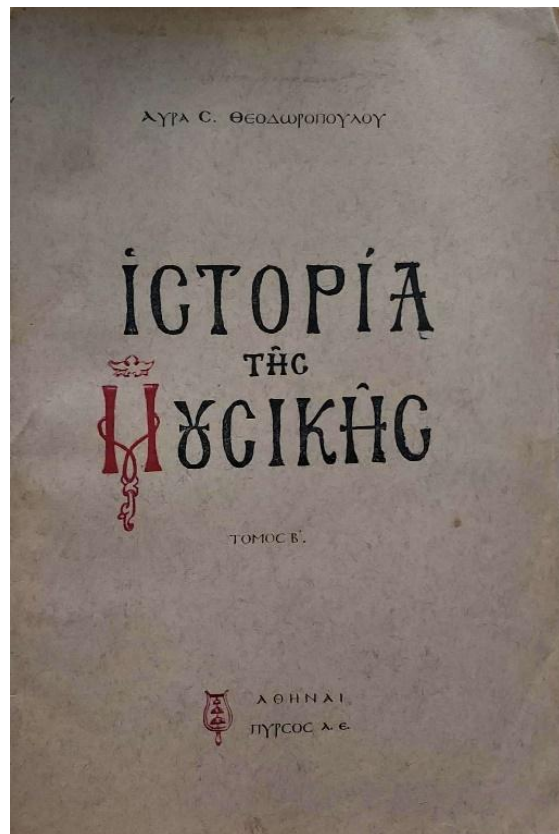
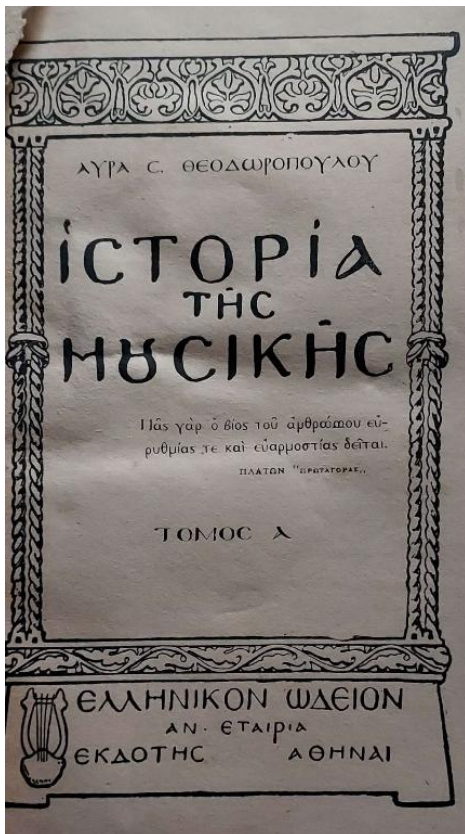
⁵⁶ Στο πλαίσιο αυτό, η Αύρα Θεοδωροπούλου πήρε μέρος σε 20 διεθνή φεμινιστικά συνέδρια (Γενεύη 1920· Ρώμη 1923, Παρίσι 1926, Πράγα 1927, Βερολίνο 1929, Αθήνα 1929, Δαμασκός 1930, Αθήνα 1930, Βελιγράδι 1931, Θεσσαλονίκη 1933, Κωνσταντινούπολη 1935, Κοπεγχάγη 1939, Ιντερλάκεν Ελβετίας 1946, Αθήνα 1946, Άμστερνταμ 1949, Στοκχόλμη 1951, Νέαπολη 1952, Κολόμπο 1955, Κοπεγχάγη 1957, Αθήνα 1958· βλ. Μπουτζουβή, ό.π., Παράρτημα Α’, σ. 3-4), ενώ στο Συνέδριο της Ρώμης εξελέγη μέλος της διοίκησης της Διεθνούς Ένωσης «για την ψήφο και την ισοπολιτεία των γυναικών» (Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γαλλελής, Αθήνα 1998, τ. 2 , σ. 381).

⁵⁷ Μπουτζουβή, ό.π., «Παράρτημα Α’», σ. 3.

⁵⁸ Ξανθή Πετρινώτη, «Ο Αγώνας της Γυναίκας: Ένας παλαιομοδίτικος τίτλος για ένα μοντέρνο περιοδικό», *Σπουδές Φύλου και Ισότητας στις Πολιτικές και Κοινωνικές Επιστήμες*, https://www.gender.panteion.gr/gr/arχεια_agonas.php (τελευταία πρόσβαση στις 28 Σεπτεμβρίου 2024).

⁵⁹ Μπουτζουβή, ό.π., σ. 17-18.

τη δημιουργική της διαδρομή (1911-1957)⁶⁰ και τον δεύτερο να εστιάζεται στη δεκαετία του 1920.⁶¹ Ειδική μνεία οφείλεται στο μοναδικό λογοτεχνικό έργο της, πιθανή απόρροια των επιδράσεων του οικογενειακού περιβάλλοντός της, το τρίπρακτο αδημοσίευτο θεατρικό έργο *Σπίθες που σβύνουν*.⁶² Επιπλέον, συνεργάστηκε με εφημερίδες και περιοδικά της εποχής, και υπήρξε συνεργάτρια της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*,⁶³ καθώς και τακτικό μέλος της Εταιρείας Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών, και της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών,⁶⁴ όπου και κατέλιπε το πλούσιο και οργανωμένο αρχείο της.



Εικόνες 1-2: Αύρα Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Α', Ελληνικόν Ωδείον, Αθήνα 1924· Αύρα Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Β', Πυρσός, Αθήνα [1936]

⁶⁰ Θεοδωροπούλου, *Η μουσική δια των αιώνων*, ό.π.: Θεοδωροπούλου, *Ύμνοι και Ανάπαιστοι Παλαμά – Καλομοίρη. Μουσικές μελέτες*, ό.π.: Θεοδωροπούλου, *Μουσικές ομιλίες. Μπαχ – Μπετόβεν – Βάγκνερ*, ό.π.: Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Α', ό.π.: Θεοδωροπούλου, *Η μουσική και το παιδί*, ό.π.: Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Β', ό.π.: Αύρα Θεοδωροπούλου, *Δέκα μεγάλοι μουσουργοί, Κέδρος*, Αθήνα 1958.

⁶¹ Στο πλαίσιο της κοινωνικής δράσης της για τα δικαιώματα των γυναικών εξέδωσε τις ακόλουθες μονογραφίες και δημοσιεύματα: Αύρα Θεοδωροπούλου, *Το διεθνές Συνέδριον της Γενεύης*, Φεμινιστική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1920· Αύρα Θεοδωροπούλου, *Ο Αγώνας της Γυναίκας*, Φεμινιστική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1923· Αύρα Θεοδωροπούλου, «Το φεμινιστικό κίνημα – Γύρω από το γυναικείο Συνέδριο του Παρισίου», *Αναγέννηση* 1/4, 1926, σ. 210-216· Αύρα Θεοδωροπούλου, «Ο φεμινισμός στην Ελλάδα», *Νέα Εστία* 1/16-17, 1927, σ. 867-869.

⁶² Το έργο παραστάθηκε ως παραγωγή του Ωδείου Αθηνών στις 2 Ιουλίου του 1912 στο θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη, με πρωταγωνίστρια την ίδια την Κοτοπούλη, μουσική Αρμάνδου Μαρσίικ και διεύθυνση ορχήστρας Γ. Σκλάβου, τελειόφοιτου τότε του Ωδείου Αθηνών (Μπουτζουβή, ό.π., «Παράρτημα Α'» σ. 450).

⁶³ Στο ίδιο, σ. 5.

⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 6.

Ανάλυση περιεχομένου

Η ανάλυση περιεχομένου της δίτομης ιστορίας της Θεοδωροπούλου ακολουθεί τη μεθοδολογία του Robson.⁶⁵ Το ερευνητικό ερώτημα που τίθεται έγκειται στα ποσοτικά και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της επισκόπησης της ιστορίας της έντεχνης μουσικής με έμφαση στην ελληνική μουσική. Η έμφαση αυτή αιτιολογείται από το δεύτερο διακριτικό χαρακτηριστικό της έκδοσης, που ήδη αναφέρθηκε. Ως στρατηγική δειγματοληψίας ορίζεται η αποδελτίωση του συνόλου των δύο τόμων της *Ιστορίας της μουσικής* της Θεοδωροπούλου. Η μονάδα καταγραφής συμπίπτει με έκαστο στοιχείο των τόμων περί ελληνικής μουσικής και μελετάται τόσο ποσοτικά (αριθμοί σελίδων, απόλυτα και σχετικά) όσο και ποιοτικά (κριτική ανάλυση περιεχομένου).

Στον τόμο Α΄ της *Ιστορίας της μουσικής* της Θεοδωροπούλου παρατίθενται οι εξής ενότητες: «Α΄ εποχή – Μονοφωνία», «Β΄ εποχή – Πολυφωνία», «Γ΄ εποχή – Η μουσική Αναγέννηση» και «Δ΄ εποχή – Οι κλασικοί», ενώ ο τόμος Β΄ περιλαμβάνει τις ενότητες: «Ε΄ εποχή – Η μουσική στο 19ον αιώνα» και «ΣΤ΄ εποχή – Η σύγχρονή μας μουσική». Σημειώνεται ότι η «Β΄ εποχή – Πολυφωνία» υποδιαιρείται σε «Κεφάλαιο Α΄: Οί πρώτες δοκιμές τῆς πολυφωνίας», το οποίο αναφέρεται στον Μεσαίωνα, και σε «Κεφάλαιο Β΄: Ἡ ἀκμή τῆς πολυφωνίας, 14ος, 15ος, 16ος αἰῶνες», το οποίο αναφέρεται εν μέρει στον Μεσαίωνα (*ars nova*) καθώς και στην Αναγέννηση,⁶⁶ ενώ η «Γ΄ εποχή – Η μουσική Αναγέννηση» αναφέρεται στην περίοδο 1600-1750, γνωστή ως Μπαρόκ.⁶⁷

Τα υποκεφάλαια που αφορούν στην ελληνική μουσική πραγματεύονται περί αρχαίας ελληνικής μουσικής (τόμος Α΄, «Α΄ εποχή: Μονοφωνία» – «Κεφάλαιο Β΄. Ἑλληνες»: 19 υποκεφάλαια), περί βυζαντινής μουσικής (τόμος Α΄, «Α΄ εποχή: Μονοφωνία» – «Κεφάλαιο Δ΄. Η μουσική στην Ανατολική Εκκλησία»: 16 υποκεφάλαια) και περί νεότερης ελληνικής μουσικής (τόμος Β΄, «Ε΄ εποχή: Η μουσική στο 19ον αιώνα» – «Κεφάλαιο ΙΑ΄. Η μουσική στην Ελλάδα»: 6 υποκεφάλαια).

Η ελληνική βιβλιογραφία που χρησιμοποιείται συμπυκνώνεται στα εξής:⁶⁸ Heinrich Adolf Köstlin, *Ιστορία τῆς μουσικῆς ἐν περιλήψει*, μτφρ. Αναστάσιος Ν. Μάλτος, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1908· Ελισαίος Γιαννίδης, «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἑναρμόνισή της», *Νεοελληνικά Γράμματα* 130-134, 1939· Κωνσταντίνος Δ. Παπαδημητρίου, *Οἱ τρόποι τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Εστίας, Αθήνα 1933· Θεόδωρος Συναδινός, *Τὸ ἑλληνικὸ τραγοῦδι*, Ακρόπολη, Αθήνα 1922· Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ιστορία τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς, 1824-1919* (τεύχος πρώτον), Τύπος, Αθήνα 1919. Επιπροσθέτως, διευκρινίζεται ότι «τὸ κεφάλαιο γιὰ τὴ Βυζαντινὴ μουσικὴ στηρίχτηκε, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς διαφορὲς μελέτες καὶ τὰ εἰδικὰ συγγράμματα, καὶ στὶς προφορικὰς πληροφορίες, πού μοῦ δόθηκαν ἀπὸ τοὺς κ.κ. Κ. Ψάχο, Κ. Παπαδημητρίου, Κ. Σφακιανᾶκη καὶ ἀπὸ τὸ Μακαριώτατο Μητροπολίτη Ἀθηνῶν κ. Χρυσόστομο Παπαδόπουλο,⁶⁹ πὺ τοὺς ἐκφράζω γι [sic] αὐτὲς τὴν εὐγνωμοσύνην μου».⁷⁰

⁶⁵ Robson, ὁ.π., σ. 418.

⁶⁶ Ο γαλλικός όρος "Renaissance" (Αναγέννηση) χρησιμοποιήθηκε εν πρώτοις από τον Michelet το 1855 σε σχέση με τη γενική ιστορία (Jules Michelet, *Histoire de France*, Hachette, Paris 1833-1867), ενώ έπειτα από τουλάχιστον μία δεκαετία (1868) αξιοποιήθηκε από τον Ambros, ο οποίος προσέγγισε τον 15ο και τον 16ο αιώνα ως μία ενιαία περίοδο, άποψη η οποία στη συνέχεια άρχισε να υιοθετείται ευρύτερα στη μουσική ιστοριογραφία (August W. Ambros, *Geschichte der Musik*, F. E. C. Leuckart, Breslau 1862). Στις μεταφρασμένες ιστορίες της μουσικής στα ελληνικά που προηγήθηκαν της *Ιστορίας* της Θεοδωροπούλου, ο όρος δεν έχει αντιστοιχιστεί χρονολογικά με σαφήνεια.

⁶⁷ Ας ληφθεί υπ΄ όψιν εδώ ότι ο όρος «μπαρόκ» χρησιμοποιήθηκε για την αντίστοιχη ιστορική περίοδο στη μουσική από τον Curt Sachs μόλις το 1919 (Curt Sachs, "Barockmusik", στο: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919*, C. F. Peters, Leipzig 1920, σ. 7-15) και ότι στην έγκριτη – κατά τα λοιπά – βιβλιογραφία της Θεοδωροπούλου το εν λόγω σύγγραμμα δεν περιλαμβάνεται.

⁶⁸ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Β΄, ὁ.π., σ. 187-188.

⁶⁹ Ενδεικτική της χειραφέτησης της συγγραφέως είναι η αναγραφή του Αρχιεπισκόπου Αθηνών Χρυσόστομου Α΄ με το κοσμικό ονοματεπώνυμό του.

⁷⁰ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Α΄, ὁ.π., σ. 234.

– Ποσοτική αποτύπωση δομής

Τα κεφάλαια τα οποία αναφέρονται στην ελληνική μουσική είναι τρία (τόμος Α': κεφάλαια Β' και Δ', τόμος Β': κεφάλαιο ΙΑ') σε σύνολο 21 κεφαλαίων στον τόμο Α' και 12 κεφαλαίων στον τόμο Β'. Με άλλα λόγια, τα δύο ελληνικού ενδιαφέροντος κεφάλαια επί του συνόλου των 21 στον τόμο Α' αντιστοιχούν σε ποσοστό 9,52% και το ένα ελληνικού ενδιαφέροντος κεφάλαιο επί συνόλου 12 κεφαλαίων στον τόμο Β' αντιστοιχεί σε ποσοστό 8,3%. Συνολικά, επί 33 κεφαλαίων, τα τρία κεφάλαια περί ελληνικής μουσικής αντιστοιχούν σε ποσοστό 9,09%.

Οι σελίδες οι οποίες αφορούν στην ελληνική μουσική από τον τόμο Α' είναι 19 (Κεφάλαιο Β') και 16 (Κεφάλαιο Δ'), και από τον τόμο Β' άλλες 16 (Κεφάλαιο ΙΑ'). Ποσοστιαία, επί συνόλου 214 σελίδων που καλύπτουν οι Εποχές Α' έως Δ' στον τόμο Α', στην ελληνική μουσική αναφέρονται οι (19+16=) 35 σελίδες, δηλαδή το 16,36%. Από τις 180 σελίδες του τόμου Β', στην ελληνική μουσική αναφέρονται οι 16, δηλαδή ποσοστό 8,89%. Και στους δύο τόμους, Α' και Β', και σε σύνολο (214+180=) 394 σελίδων, στην ελληνική μουσική αφορούν 51 σελίδες, που αντιστοιχούν σε ποσοστό 12,94%.

Η ποσοτική αποτύπωση φανερώνει κατ' αρχάς μία σημαντική παρουσία της ελληνικής ιστορίας στο σύνολο της δυτικής. Περαιτέρω ανάλυση και ερμηνεία των ποσοτικών δεδομένων θα επέβαλλε ποσοτικούς συσχετισμούς μεταξύ όλων των κεφαλαίων της έκδοσης καθώς και την αντίστοιχη στατιστική ανάλυση.

– Ποιοτική αποτύπωση δομής

Η ιστορία της έντεχνης μουσικής σκιαγραφείται σε συμπόρευση με την ιστορική ανάδυση και πτώση των πολιτισμών της Ανατολικής Μεσογείου και της Δυτικής Ευρώπης. Η εξιστόρηση εκτείνεται χρονικά από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή της συγγραφής. Σαφής καθίσταται η ενιαία αντιμετώπιση της ελληνικής και της ευρωπαϊκής μουσικής, ως τμημάτων της ίδιας αφήγησης και ιστορικής εξέλιξης. Σαφής, επίσης, είναι η διάκριση της ελληνικής έντεχνης μουσικής σε αρχαία, βυζαντινή και νεότερη. Οι ενότητες αυτές για πρώτη φορά συλλαμβάνονται ως συνιστώσες της ελληνικής έντεχνης μουσικής, ως χρονικά ακόλουθες και ως σχετικές με την παράλληλη εξέλιξη της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής.

Συνολικά, η αφήγηση φανερώνει ουσιαστική ιστορική γνώση, καθώς το κείμενο δεν εστιάζεται στην παροχή πληροφοριών αλλά, αντίθετα, διατρέχεται από την ερμηνευτική προσέγγιση της συγγραφής, η οποία ισορροπεί ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα, προσφέροντας μια ολοκληρωμένη άποψη για τα ιστορικά γεγονότα. Πρόσωπα και συμβάντα επανέρχονται ενίοτε σε άλλο πλαίσιο, φωτισμένα από διαφορετική οπτική, ωστόσο σε γενικές γραμμές η ιστοριογράφος διατηρεί ενιαία προσέγγιση και καλό χειρισμό του εκτεταμένου υλικού της.

Κριτική ανάλυση κειμένου

Στην ενότητα αυτή καταχωρείται το σχετικό με την ελληνική μουσική περιεχόμενο, είτε αυτό προέρχεται από κεφάλαια που αφορούν σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες είτε από κεφάλαια αφιερωμένα στην Ελλάδα, και παράλληλα σχολιάζονται οι ιδεολογίες που αναδύονται με βάση το πρότυπο του Fairclough.⁷¹

Στον «Πρόλογο» του Τόμου Α' γίνεται εμφανής η συμπερίληψη της βυζαντινής μουσικής στην έντεχνη μουσική, προφανώς με την έννοια της θρησκευτικής μουσικής του χριστιανισμού της Ανατολής, σε αντίθεση με τη συνήθη ήδη από τον 19ο αιώνα κατηγοριοποίηση της βυζαντινής μουσικής ομού με το δημοτικό τραγούδι.⁷² «Και είναι

⁷¹ Fairclough, ό.π., σ. 98.

⁷² «Η μουσική άλλοτε, ότε έδέσποζε σύμπαντος τοῦ έλληνικοῦ έθνους, ήτο μία καί μόνη· διηρέθη δ' ακόλουθως εἰς έκκλησιαστικήν καί έξωτερικήν» (Δημήτριος Βερναρδάκης, *Λόγος αυτοσχέδιος περί της*

τόλμη και αὐθάδεια νὰ λέμε πὼς ἡ σημερινὴ τέχνη πραγματοποίησε τὸνειρο τῆς ὁμορφιάς τελειότερα ἀπὸ τὸν Γκλόουκ, τὸν Παλεστρίνα ἢ τοὺς Βυζαντινοὺς ὑμνογράφους τῆς Ἐκκλησίας».⁷³ Επίσης, σαφῆς γίνεται ἡ επιδραστικὴ βαρῦτητα που αποδίδεται στη μουσικὴ τῆς ἐλληνικῆς αρχαιότητας κατὰ τὴν Αναγέννηση: «Κάπου 18 αἰῶνες ἔπρεπε νὰ περάσουν γιὰ νὰ ξαναγυρίση ἡ ἀνθρωπότητα, ὕστερα ἀπὸ ἓνα μακρῦτατο ταξίδι μέσα στοὺς ὠκεανούς τῆς πολυφωνίας, πίσω πάλι στὴν αἰσθητικὴν ἀντίληψη τοῦ Σταγειρίτη, καὶ νὰ ζητήση ὁ περίφημος καλλιτεχνικὸς κύκλος τῆς Φλωρεντίας νὰ ξαναφέρῃ τὴ μουσικὴ στὴν ἀρχαίαν ἀπλότητα κι ἐκφραστικότητα, δένοντάς τη σφιχτὰ μὲ τὴν ἀδερφή της τὴν ποίηση [...]».⁷⁴

Στὴν «Εἰσαγωγή» τοῦ Τόμου Α΄ φανερώνεται ἡ γνώση τῆς σύγχρονης τῆς συγγραφῆς ἔρευνας⁷⁵ γιὰ τὰ λείψανα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς: «Ὁ Ὑμνος στὸν Ἀπόλλωνα, ἓνα ἀπὸ τὰ τέσσερα πέντε μουσικὰ μνημεῖα ποὺ σώθηκαν ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα [...]»,⁷⁶ καθὼς και γιὰ τὴ σημασία τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ κληρονομιά: «[...] ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ μελωδία, ποὺ συναποτελοῦν τὴν οὐσία τῆς μουσικῆς, εἶναι, καὶ ἡ πρώτη ἐκφραση τοῦ ἀνθρώπου, ἡ φυσικὴ του γλῶσσα [...] σὰ μοιρολόγι στὴ Μάνη, σὰ φαιδρὲς κοντυλιῆς καὶ μαντινάδες στὴν Κρήτη, σὰν κλέφτικο τραγούδι στὴ Ρούμελη, σὰν τραγούδια τοῦ χοροῦ καὶ τοῦ πανηγυριοῦ σὺν τὴν Ἑλλάδα [...]».⁷⁷ Σε ἀντίθεση, ὡστόσο, με τὴ βαρῦτητα που δόθηκε στὸν Πρόλογο στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, στὴ σχηματικὴ παρουσίαση τῶν ἑξὶ ἐποχῶν τῆς Ἱστορίας δεν συμπεριλαμβάνεται καμία ἀναφορά στὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ.⁷⁸

Στὴν «Α΄ ἐποχὴ: Μονοφωνία» καὶ εἰδικότερα στὸ «Κεφάλαιο Α΄. Ἀρχαίοι λαοί», ἐπισημαίνεται ἡ ἀμφίδρομη σχέση τῶν Ἑλλήνων με ἄλλους μείζονες πολιτισμούς τῆς ἀρχαιότητος μέσω ἀναφορᾶς σε μουσικούς τῆς Ανατολῆς, οἱ ὁποῖοι ἀξιοποιούνταν ἀπὸ εὐκατάστατους ἀρχαίους Ἕλληνας «γιὰ νὰ δίνουν ζωὴ καὶ λαμπρότητα στὰ γλέντια καὶ στὶς γιορτὲς τους». «[...] Ὅσο κι ἂν ἔδειχναν οἱ Ἕλληνες πὼς περιφρονοῦσαν καὶ τὰ ὄργανα καὶ τὴ μουσικὴ τῶν δούλων αὐτῶν, [...] σιγὰ σιγὰ ὄχι μόνο δέχτηκαν τὰ ὄργανά τους, μὰ καὶ ἡ μουσικὴ τους ἐπηρεάστηκε σημαντικὰ ἀπὸ τὴν ἀσιατικὴ μουσικὴ. Ἀπὸ τὶς ἀρμονίες τους, δηλ. τοὺς τρόπους, πῆραν τὸ Φρύγιον καὶ τὸ Λύδιον, καὶ τὶς ἔκαναν στὸ τέλος ἐλληνικές».⁷⁹

Στὴ συνέχεια, στὸ «Κεφάλαιο Β΄. Ἕλληνες», ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσες, ἀν καὶ μάλλον ἀπλοποιημένες, εἶναι οἱ καταληκτικὲς παρατηρήσεις τῆς συγγραφῆς σχετικὰ με τὸν υπολογισμὸ τῶν μουσικῶν διαστημάτων ἀπὸ τὸν Πυθαγόρα (*μονόχορδο*) καὶ τὴν ἐναλλακτικὴ προσέγγιση τοῦ Ἀριστόξενου, ἐννοώντας προφανῶς τὴ μακρὰ πορεία διαμόρφωσης τοῦ συγκεκριασμοῦ στὴ δυτικὴ μουσικὴ:⁸⁰ «Ἀπὸ τότε χωρίστηκαν οἱ

καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐν Αθήναις Ἐκκλησιαστικὸς Μουσικὸς Σύλλογος, Τεργέστη 1876, σ. 8-9).

⁷³ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Α΄, ὁ.π., σ. 6.

⁷⁴ Στὸ ἴδιο, σ. 13.

⁷⁵ Βλ. σχετικὰ Théodore Reinach, "La musique du nouvel hymne de Delphes", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 18, 1894, σ. 363.

⁷⁶ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Α΄, ὁ.π., σ. 16.

⁷⁷ Στὸ ἴδιο, σ. 15.

⁷⁸ Στὸ ἴδιο, σ. 19.

⁷⁹ Στὸ ἴδιο, σ. 22.

⁸⁰ Ἡ Θεοδωροπούλου γενικεύει ἐδῶ ὁρμώμενη ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴ διαφοροποίηση κατὰ τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα μεταξύ τῶν Πυθαγορείων (ὀρθολογιστῶν) καὶ τῶν Ἐμπειριστῶν φιλοσόφων που ἐκπροσωποῦνται στὴ θεωρία τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸν Ἀριστόξενο. Βλ. σχετικὰ John Z. McKay & Alexander Rehding, "The Structure of Plato's Dialogues and Greek Music Theory: A Response to J. B. Kennedy", *Apeiron* 44/4, σ. 15-16. Στὴ βιβλιογραφία τῆς συγγραφῆς περιλαμβάνονται συγγράμματα με ἀνάλογες ἀναφορές: Jules Combarieu, *Histoire de la musique, Tome I: Des origines à la fin du XVIe siècle*, Armand Colin, Paris 1913, σ. 155 καὶ 165· Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῶν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ὁ.π., σ. 29.

μουσικοί σὲ δυὸ στρατόπεδα, στοὺς ὄπαδους τοῦ Πυθαγόρα, ποὺ αναγνώριζαν μονάχα τὴ φυσικὴ κλίμακα καὶ στοὺς ὄπαδους τοῦ Ἀριστόξενου, ποὺ δέχονταν γιὰ πραχτικούς σκοποὺς τὴ συγκεκριμένη. Οἱ γνῶμες καὶ σήμερα ἀκόμα ἐξακολουθοῦν ἀπὸ τότε νὰ εἶναι χωρισμένες στὸ ζήτημα αὐτό, ὅσο κι ἂν εἶναι φανερό πὼς στὴν ἐπικράτηση τῆς συγκεκριμένης κλίμακας χρωστοῦμε ὄλο τὸν πλοῦτο τῆς νεώτερης μουσικῆς δημιουργίας καὶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα τῆς συμφωνικῆς».⁸¹ Ακολουθῶς, κατὰ τὴ διασύνδεση τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ καὶ τοῦ ρωμαϊκοῦ πολιτισμοῦ χρησιμοποιεῖται ἱστορικὰ ἀνακριβῶς ἡ φράση «νεκρὲς μορφές», ἡ ὁποία σχετίζεται προφανῶς με τὸν Μεσαίωνα: «Ὡς τόσο ὄλο καὶ ξέπεφτε τὸ ἐλληνικὸ κράτος, ὡς ποὺ ἔγινε ἐπαρχία ρωμαϊκὴ. Μαράθηκε τὸ καλλιτεχνικὸ ἄνθισμα τὸ μοναδικὸ στὴν ἱστορία, ἔσβησε κάθε δημιουργικὴ πνοή, καὶ δὲν ἔμειναν γιὰ νὰ κληρονομήσῃ ὁ κατακτητὴς παρὰ στεγνὲς θεωρίες καὶ νεκρὲς μορφές, ποὺ ὁ ἴδιος δὲν εἶχε καμμιά δύναμη νὰ τὶς ζωντανέψῃ. [...] Ἔπρεπε νὰ περάσουν κάπου δεκαπέντε αἰῶνες, γιὰ νὰ ξανάβρῃ πάλι μετὰ τὴν Ἀναγέννηση τὸ δρόμο τῆς πρὸς τὸ φῶς [...]»⁸² ἐντούτοις, ἡ ἐπισημάνση ὡς πρὸς τὸν καθοριστικὸ ρόλο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς στὴν Ἀναγέννηση εἶναι ὀρθή.

Ἡ διασύνδεση μετὰ τὸ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ καὶ ρωμαϊκοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ⁸³ διατυπώνεται ἐπιτυχῶς στὸ ἀκόλουθο «Κεφάλαιο Γ'. Ἡ μουσικὴ τῶν Ρωμαίων»: «Ἡ [sic] Ρωμαῖοι ἦταν οἱ διάδοχοι καὶ κληρονόμοι τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ νικημένη Ἑλλάδα νίκησε μετὰ τὴν τέχνη καὶ τὸν πολιτισμὸ τῆς τὸ βάρβαρο κατακτητὴ τῆς. [...] Στὴ μουσικὴ κρατοῦν τὶς βάσεις τῆς θεωρίας τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, τὶς κλίμακες, τὰ γένη, τοὺς ξεφεύγουν ὅμως οἱ λεπτότητες τοῦ ρυθμοῦ ποὺ συνδυάζονται μετὰ τὴν ἐλληνικὴ προσωδία. Ἐκεῖνο ποὺ τοὺς χαρακτηρίζει εἶναι ἡ μανία γιὰ τὴν ἐπίδειξη, γιὰ τὰ φανταχτερὰ θεάματα».⁸⁴

Στὴ συνέχεια, στὸ «Κεφάλαιο Δ'. Ἡ μουσικὴ στὴν Ἀνατολικὴ Ἐκκλησία», ἡ σχηματικὴ ἀπλούστευση τῶν ἱστορικῶν γεγονότων προκαλεῖ σύγχυση τῆς ἱστορικῆς διαδοχῆς ἐλληνιστικῆς, ρωμαϊκῆς καὶ βυζαντινῆς περιόδου, ἐπιτυγχάνεται ὡστόσο ἡ ἀπόδοση τῶν ἀλληλεπιδράσεων ποὺ υπῆρξαν: «Ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ, ἔπειτα ἀπὸ τὸν ξεπεσμό τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ κράτους, χωρίστηκε σὲ δύο μεγάλα ρεύματα. Τὸ ἓνα μετὰ τὴν κατάκτηση τῶν Ρωμαίων, [...] τράβηξε πρὸς τὴ Δύση [...]. Τὸ ἄλλο, μετὰ τὶς νικηφόρες ἐκστρατεῖες τοῦ Μεγάλου Ἀλέξανδρου, ξεχύθηκε μαζὶ μετὰ τὸν ἐλληνικὸ πολιτισμὸ στὴν Ἀνατολή, στὴ Μικρὰ Ἀσία, Ἀρμενία, Ἀραβία, Περσία. Ἀργότερα, στράφηκε πάλι πρὸς τὴ Δύση, σχηματίζοντας ἔτσι ἓνα μεγάλο δέλτα, ἦρθε κι ἐνώθηκε μετὰ τὶς ἀρχικὲς πηγές, πλουτίζοντάς τὶς μετὰ καινούρια στοιχεῖα, δημιουργώντας ἔτσι μιὰ νέα καὶ γόνιμη σύνθεση».⁸⁵ Παράλληλα, ἐπισημαίνεται μετὰ οξυδέρκεια ἡ ὑπαρξὴ ἐντεχνῆς μουσικῆς ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, ὁπότε «τὸ [...] αὐθόρμητο λαϊκὸ τραγούδι μορφώθηκε σὲ τέχνη θαυμαστὴ καὶ χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὴ λατρεία τῶν θεῶν»,⁸⁶ ἐνῶ διατυπώνεται μετὰ παρρησία πὼς ἡ μουσικὴ υπῆρξε «ἓνα ἰσχυρότατο μέσο στὰ χέρια τῶν ἱερέων γιὰ τὴν ἐπικράτησή τους [...]».⁸⁷ Σχολιάζεται ἐπίσης πὼς ἡ εξέλιξη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς κρατήθηκε μακριὰ ἀπὸ κάθε «νεωτερισμὸ» καὶ μάλιστα κατονομάζονται οἱ βασικὲς – μη νεωτεριστικὲς – ἀρχές τῆς: «[...] α' ἀπαγορεύει κάθε ἀρμονικὴ καὶ πολυφωνικὴ ἐπεξεργασία τῶν λειτουργικῶν μελῶν, β' ἀπαγορεύει τὴ σύμπραξη ὀργανικῆς μουσικῆς στὴ λειτουργία,

⁸¹ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Α', ὁ.π., σ. 41.

⁸² Στὸ ἴδιο.

⁸³ Βλ. σχετικὰ Günther Wille, *Musica romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Grüner, Amsterdam 1967· Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Edizioni di Torino, Torino 1979.

⁸⁴ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Α', ὁ.π., σ. 42-43.

⁸⁵ Στὸ ἴδιο, σ. 46.

⁸⁶ Στὸ ἴδιο.

⁸⁷ Στὸ ἴδιο, σ. 47.

γ' διατηρεί τη βυζαντινή μουσική γραφή που είναι δυσκολώτατη και πολύπλοκη [...]».⁸⁸ Αναφορά γίνεται ακόμα σε θέματα περί βυζαντινής μουσικής σπανίως θιγόμενα στη βιβλιογραφία,⁸⁹ όπως η αφομοίωση ανατολικών στοιχείων και εβραϊκών ψαλμών,⁹⁰ η χρήση της θεωρίας της αρχαίας ελληνικής μουσικής (διατονικό γένος και δομή κλιμάκων)⁹¹ αλλά και η σημαντική επίδραση της βυζαντινής μουσικής στη Δύση μέσω του Αγίου Γρηγορίου, πάπα Ρώμης, που επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη (σχολές ψαλτών, προσθήκη των «Κύριε Ελέησον» και «Αλληλούια» στη Λειτουργία, τάγματα ελλήνων αδελφών),⁹² ενώ στα γραφόμενα περί της υμνογράφου Κασσιανής⁹³ αποκαθίσταται σημαντικά η ιστορική αλήθεια περί του γνωστού τροπαρίου της Μεγάλης Τρίτης.

Συνολικά περί αρχαίας ελληνικής και βυζαντινής μουσικής, η συγγραφέας υπογραμμίζει δύο θέματα: α) την αρχαία ελληνική βάση του θεωρητικού συστήματος τόσο της ευρωπαϊκής μουσικής όσο και της βυζαντινής, θέση η οποία πλέον έχει αποκρυσταλλωθεί στη μουσική ιστοριογραφία,⁹⁴ και β) τον γόνιμο διάλογο του Βυζαντίου με την Εγγύς και Μέση Ανατολή, παράγωγα του οποίου στην πορεία ενσωματώθηκαν στην ευρωπαϊκή μουσική. Το δεύτερο αυτό σημείο αποτελεί καινοτόμο οπτική της Θεοδωροπούλου, καθώς ο ελληνικός μουσικός πολιτισμός τοποθετείται δίπλα στην Ανατολή αλλά στραμμένος προς την Ευρώπη· η άποψη αυτή, ακόμη και αν αναδεικνύεται κατά περίπτωση στην πρόσφατη βιβλιογραφία,⁹⁵ δεν έχει ίσως ακόμα γίνει ευρέως αποδεκτή.

Στο «Κεφάλαιο Ε'. Η μουσική στη Λατινική Εκκλησία» υπογραμμίζεται εκ νέου ο ελληνόφωτος χαρακτήρας της χριστιανικής μουσικής στη Δύση: «Η λατινική Έκκλησία δέ δημιούργησε τη μουσική της. Τη δανείστηκε από τις Έκκλησίες της Συρίας και της Αντιόχειας, που είχαν κληρονομήσει τις έλληνο-ιουδαϊκές παραδόσεις»⁹⁶ και αλλού: «Η επίδραση της Ανατολικής Έκκλησίας έξακολούθησε για πολλούς αιώνες, ακόμα κι έπειτα από το Σχίσμα (1050) που τη χώρισε από τη Δυτική Έκκλησία. Ός το τέλος του 3ου αιώνα χρησιμοποιείται ή έλληνιμη [sic] γλώσσα στη λατινική Έκκλησία, κι έτσι, μαζί με τὰ ποιητικά κείμενα, μεταφέρονται και τὰ μουσικά. Η βυζαντινή επίδραση δέν περιορίζεται μονάχα στην άντιφωνία και στην ύμνωδία που είναι παρμένη άπ' ευθείας άπό κείμενα της Γραφής, και πρό πάντων άπό τους Ψαλμούς. Φαίνεται καθαρά πώς και πολλοί άλλοι ύμνοι έκκλησιαστικοί είναι μεταφράσεις άπό πρωτότυπα κείμενα των βυζαντινών μελών».⁹⁷ Με άλλα λόγια, επικυρώνεται με νέα στοιχεία και συλλογισμούς η καινοτόμος προσέγγιση περί της βαρύτητας της βυζαντινής μουσικής για την εκκλησιαστική μουσική της Δύσης.

Στη «Β' εποχή: Πολυφωνία», όπου καλύπτεται η περίοδος από τον 10ο έως τον 16ο αιώνα, δεν εντοπίζονται αναφορές σχετικές με την ελληνική μουσική. Στη «Γ' εποχή: Η

⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 48.

⁸⁹ Είναι σαφής εδώ η αξιοποίηση των μελετών του Γ. Παπαδόπουλου από τη Θεοδωροπούλου. Βλ. σχετικά Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, ό.π., σ. 39 (επίδραση της εβραϊκής μουσικής), σ. 93-96 (αξιοποίηση της θεωρίας της αρχαίας ελληνικής μουσικής), σ. 76-78 και 163 (επίδραση της βυζαντινής μουσικής στη Δύση).

⁹⁰ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Α', ό.π., σ. 49.

⁹¹ Στο ίδιο.

⁹² Στο ίδιο, σ. 56.

⁹³ Στο ίδιο, σ. 56-57.

⁹⁴ Βλ. σχετικά Thomas J. Mathiesen, Dimitri Conomos, George Leotsakos, Sotirios Chianis & Rudolph M. Brandl, "Greece", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11694> (τελευταία πρόσβαση στις 28 Σεπτεμβρίου 2024).

⁹⁵ Βλ. ενδεικτικά Νίκος Μαλιάρας, *Ελληνική μουσική και Ευρώπη*, Παπαγρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2012, σ. 20-36· Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαιώνα. Εισαγωγή στη νευματική επιστήμη*, μτφρ. Κ. Κακαβελάκης, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 71-82.

⁹⁶ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Α', ό.π., σ. 62.

⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 63.

μουσική Αναγέννηση», και ειδικότερα στην αρχή του Κεφαλαίου Α',⁹⁸ εξηγούνται οι διαδικασίες που ωριμάζουν κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση και οδηγούν στα 1600 στη γέννηση της όπερας. Επισημαίνεται η μακρά πορεία εξοβελισμού του αρχαίου δράματος και κατόπιν της επανασύστασής του, αρχικώς στο πλαίσιο της χριστιανικής λατρείας (ιερές παραστάσεις / *sacrae rappresentazioni*) και στη συνέχεια έξω από αυτή (Μάηδες, αρχαϊκές κωμωδίες, ποιμενικά δράματα, απαγγελτικό ύφος / *stile recitativo*, η ιστορική όπερα του Claudio Monteverdi *Η στέψη της Ποππαίας*). Η «Δ' εποχή: Οι κλασικοί» αναφέρεται στην περίοδο που ξεκινάει από τα μέσα του 18ου αιώνα και ολοκληρώνεται με τον Beethoven· δεν περιέχει αναφορές στην ελληνική μουσική.

Ο Τόμος Β' ανοίγει με την «Ε' εποχή: Η μουσική στο 19ο αιώνα». Στο «Κεφάλαιο Γ'. Προγραμματική μουσική» γίνεται ειδική μνεία στον Hector Berlioz,⁹⁹ ο οποίος «βρίσκει αντίδραση από τη διεύθυνση της Όπερας, πού αρνιέται να έκτελέσει την “Ελληνική Έπανάσταση”, μιάν ήρωική σκηνή με χορωδία».¹⁰⁰ Στο τέλος του «Κεφαλαίου Γ'. Οι εθνικές σχολές μουσικής», υπάρχει αναφορά στην Ελλάδα: «Οι έθνικες μουσικές σχολές πού άναφέραμε – ρωσική, σκανδιναυική, τσέχικη και ισπανική – είναι οι πιό χαρακτηριστικές και οι πιό πλούσιες σε μουσική παραγωγή. Ωστόσο και όλοι οι άλλοι εύρωπαϊκοί λαοί, ποιός λίγο, ποιός περισσότερο, δείχνουν από τα μέσα [sic] 19ου αιώνα, και ύστερα μιάν ανάλογη προσπάθεια να μελετήσουν [sic] τη λαογραφία τους, να στηρίξουν τη μουσική τους δημιουργία στα τοπικά τους μουσικά στοιχεία και να προσθέσουν έτσι κάτι καινούργιο στην παγκόσμια τέχνη. Οι Βαλκανικοί λαοί, τελευταίοι άπ' όλους στην κίνηση αυτή, ζητούν σήμερα όλοι να δημιουργήσουν ό καθένας δική τους μουσική γλώσσα. Στη Ρουμανία, τη Βουλγαρία, τη Γιουγκοσλαβία, την Τουρκία και την Ελλάδα περισυλλέγονται και φωνογραφοούνται τα λαϊκά τραγούδια και τα χρησιμοποιούν στη μουσική τους παραγωγή οι συνθέτες, ό καθένας σύμφωνα με τη δική του αισθητική και την άτομική του αντίληψη».¹⁰¹ Στο σημείο αυτό φανερώνεται η αξιόλογη γνώση της συγγραφέως περί της εθνομουσικολογικής έρευνας και της αξιοποίησής της στην έντεχνη δημιουργία, ενώ σημαντική είναι επίσης η τοποθέτηση της ελληνικής Εθνικής Σχολής μαζί με τις προβεβλημένες Εθνικές Σχολές Μουσικής άλλων ευρωπαϊκών χωρών.¹⁰²

Προχωρώντας στο «Κεφάλαιο ΙΑ'. Η μουσική στην Ελλάδα», ενδεικτική είναι η πρώτη παράγραφος, όπου διατυπώνονται οι απόψεις της Θεοδωροπούλου – επηρεασμένες σαφώς από την ιδεολογία της Εθνικής Σχολής Μουσικής – για τη διαμόρφωση εθνικής συνείδησης στη μουσική δημιουργία, σε άμεση διασύνδεση με τη δημιουργία των ευρωπαϊκών Εθνικών Σχολών: «Στην Ελλάδα, ή έθνικη συνείδηση στη μουσική άργησε πολύ να φανερωθή. Πέρασε σχεδόν ένας αιώνας από την έθνικη άποκατάσταση, ώσπου να νιώσουν οι έλληνες συνθέτες την ανάγκη να στηρίξουν τó έργο τους άπάνω στα μουσικά στοιχεία τού τόπου. Η έλλειψη άυτοπεποίθησης, πού ήταν φυσική συνέπεια τής μακρόχρονης σκλαβιάς, έσπρωχνε τούς διανοούμενους και τούς καλλιτέχνες, άπό τη μιά μεριά πρός την ούτοπία τής άναβίωσης τού άρχαίου ελληνικού κόσμου, άπό την άλλη πρός τη δουλική μίμηση κάθε ξένης δημιουργίας στη φιλολογία και στην τέχνη. Έτσι ό στείρος λογιοτατισμός και ή ταπεινή ξενολατρεία έπνιξαν για πολλά χρόνια

⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 93-95.

⁹⁹ Η αναφορά γίνεται στο έργο του Berlioz *La révolution grecque, scène héroïque*, το οποίο συνετέθη το 1825-1826, στο πλαίσιο του ακμάζοντος ενδιαφέροντος των Ευρωπαίων για την Ελληνική Επανάσταση. Οι λόγοι για τους οποίους το έργο δεν εκτελέστηκε, ωστόσο, δεν σχετίζονται απαραίτητα με το θέμα του, αλλά μάλλον αποδίδονται στο μουσικό κατεστημένο που αντιμετώπισε ο νέος συνθέτης.

¹⁰⁰ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Β', ό.π., σ. 48.

¹⁰¹ Στο ίδιο, σ. 153.

¹⁰² Βλ. σχετικά Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990.

κάθε αϋθόρμητη και ειλικρινή προσπάθεια του ἑλληνικοῦ λαοῦ νὰ εκφραστῆ μὲ τὴ δική του γλῶσσα καὶ τὴ δική του μουσική».¹⁰³ Σημειώνεται ὅτι τα γραφόμενα αὐτὰ σχετίζονται με καταγεγραμμένα γεγονότα τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς ἱστορίας: ευρήματα καὶ αναβιώσεις τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς κατὰ τις δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰῶνα (1883 καὶ ἐξῆς), παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων στὴν Ἀθήνα στα τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα (1889 κ.εξ.), ἀπὸ τὴ μια μεριά, καὶ, ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴ διάχυση τῆς ἰταλικῆς ὄπερας στα Ἐπτάνησα (ἀπὸ τὸν 18ο αἰῶνα) καὶ τὴν Ἀθήνα (1834 κ.εξ.), με τὴν επικράτηση στὴ συνέχεια τῆς γερμανικῆς μουσικῆς πρῶτα στὸν χώρο τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσης (1891 κ.εξ.) καὶ ἔπειτα στὸν συναυλιακὸ, εἰς βάρος τῆς εγχώριας δημιουργίας.¹⁰⁴ Σὲ γενικὲς γραμμὲς, στὶς ἀπόψεις αὐτὲς ἀνακαλεῖται τὸ συλλογικὸ ἀφήγημα τὸ ὁποῖο ἀναπαράγεται ευρέως ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ κατὰ τὸν μεσοπόλεμο, ἰσχυροποιώντας τὴν ἀναγκαιότητα τοῦ ρόλου τῆς.¹⁰⁵ Ἡ παράγραφος αὐτή, μαζί με ἄλλες που σχολιάζονται ἀκολουθῶς, σχετίζεται πιθανῶς καὶ με τὴ μετακίνηση τῆς συγγραφῆς ἀπὸ τὸ Ἑλληνικὸ στο Ἐθνικὸ Ὡδεῖο τὸ 1936.

Στὴν εἰσαγωγικὴ παράγραφο γιὰ τὴ μουσικὴ δημιουργία στα Ἐπτάνησα διατυπώνεται ὁ ἐξῆς συλλογισμὸς: «Οἱ ἑφτανήσιοι μουσικοὶ μορφώνονταν στὴ γειτονικὴ Ἰταλία, καὶ ἦταν φυσικὸ νὰ ἔχουν τὰ ἔργα τους τὴ σφραγίδα τῆς ἰταλικῆς τέχνης. Ἦταν οἱ πρῶτοι ποὺ καλλιέργησαν συστηματικὰ τὴ μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα καί, μολονότι δὲν παρουσιάζουν στὰ ἔργα τους καμιά πρωτοτυπία, οὔτε κανένα ξεχωριστὸ γνῶρισμα ἔθνικὸ, ὅμως ἐργάστηκαν μὲ ἀφοσίωση, γιὰ νὰ ἀναπτύξουν τὸ μουσικὸ αἶσθημα τοῦ κοινοῦ καὶ προετοίμασαν ἔτσι τὸ ἔδαφος γιὰ τὴ νεώτερη γενεὰ τῶν ἑλλήνων μουσουργῶν».¹⁰⁶ Ἡ τοποθέτηση τῆς συγγραφῆς εἶναι ὀρθή στὸ γενικὸ τῆς πλαίσιον, καθὼς υπογραμμίζεται ὁ κομβικὸς ρόλος τῶν Ἐπτανησίων στὴν καθιέρωση τῆς ἐλληνικῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς.¹⁰⁷ Ἀστοχο, ἐντούτοις, εἶναι τὸ σχόλιο περὶ τῆς ἔλλειψης πρωτοτυπίας στα ἔργα τῆς Ἐπτανησιακῆς Σχολῆς, ὅπως καὶ ἐθνικῶν γνωρισμάτων.¹⁰⁸ Προφανῶς, καὶ αὐτὴ ἡ ἀποψη τῆς συγγραφῆς ἀντανακλά καὶ πάλι τις θέσεις τῆς Ἐθνικῆς Σχολῆς, με τις ὁποῖες ἡ ἴδια πιθανότατα εἶχε ἐξοικειωθεῖ στὸν χώρο τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὡδεῖου κατὰ τὴ διεύθυνση τοῦ Μ. Καλομοίρη (1919-1926). Ἡ ἀκόλουθη ἀναφορά στὸν Καρρὲρ ἀνακαλεῖ ἐν μέρει τα προηγούμενα: «Ὁ Καρρὲρ εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἔνωσε τὴν ἀνάγκη, νὰ ἐκφράσει τὴν ἔθνικὴ ψυχὴ μὲ τὰ μουσικὰ στοιχεῖα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Κι αὐτὸ ἔχει ἐξαιρετικὴ σημασία, ἂν συλλογιστῆ κανένας, ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ γράφτηκαν μεταξὺ τοῦ 1850 καὶ τοῦ 1870, τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς τοῦ ἰταλιανισμοῦ [sic] στὴν Ἑλλάδα καὶ τοῦ ἄγονου καθαρευουσιανισμοῦ, ποὺ, θαμπωμένος ἀπὸ τὴν ἀρχαία δόξα μονάχα, ἀγνοοῦσε καὶ περιφρονοῦσε κάθε σύγχρονη καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση τοῦ ἔθνους στὴ γλῶσσα καὶ στὴ μουσική».¹⁰⁹ Ἀνάλογη ἀναφορά πραγματοποιεῖται στους ἐπτανήσιους συνθέτες Νικόλαο Τζανὴ Μεταξά, Χρήστο Στρουμπούλη, Γεώργιο Λαμπίρη καὶ Ναπολέοντα Λαμπελῆ, ἐνῶ εἰδικὰ γιὰ τὸν τελευταῖο σημειώνεται καὶ τὸ ἐξῆς: «Ἔτσι, μὲ τὴν ἐπιμελημένη τους τεχνικὴ καὶ τὸν εὐχάριστο ἑφτανησιακὸ τους λυρισμὸ, οἱ

¹⁰³ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β', ὅ.π., σ. 154.

¹⁰⁴ Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἱστορία τῆς ἐντεχνῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς*, Κουλτούρα, Ἀθήνα 2000, σ. 90-95.

¹⁰⁵ Βλ. σχετικὰ Θανάσης Τρικούπης, «Νεοελληνικὴ Μουσικὴ καὶ Ἐθνικὴ Σχολή: θεώρηση τῆς ἱστορικῆς πορείας», ἀνακοίνωση στὸ Μουσικολογικὸ Συμπόσιο «Ὁ Μανώλης Καλομοίρης καὶ ἡ Ἑλληνικὴ Ἐθνικὴ Σχολή» (Ἑλληνικὲς Μουσικὲς Γιορτές, 14ος Κύκλος), Ἀθήνα, 1-2 Ἰουνίου 2018, <https://www.academia.edu/36784780> (τελευταία πρόσβαση στὶς 28 Σεπτεμβρίου 2024).

¹⁰⁶ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β', ὅ.π., σ. 154.

¹⁰⁷ Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἐντεχνὴ ἑλληνικὴ μουσικὴ στὸν νεότερον χρόνον*, Κουλτούρα, Ἀθήνα 2006, σ. 141-142.

¹⁰⁸ Βλ. σχετικὰ Kostas Kardamis, "Orientalism in the art music of the Ionian islands", στο: Reinhard Strohm (ἐπιμ.), *The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*, The British Academy (Proceedings of the British Academy), London 2019, σ. 296-317.

¹⁰⁹ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β', ὅ.π., σ. 156.

μελωδίες του Λαμπελέτ εξύψωσαν και εξευγένισαν τὸ λαϊκὸ τραγούδι, πὸν βρισκόταν τότε σὲ πολὺ χαμηλὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο».¹¹⁰ Ἡ ειλικρινὴς ἐκ μέρους τῆς Θεοδωροπούλου διευκρίνιση περὶ τῆς ὑπαρξῆς ἐθνικῶν στοιχείων σὲ ἔργα τοῦ Καρρέρ καὶ ἄλλων Ἐπτανησίων φέρνει στὸ ἱστορικὸ προσκῆνιο συνθέτες τοῦ ὕστερου 19ου αἰώνα, οἱ ὁποῖοι, προ Ἐθνικῆς Σχολῆς, ὀρθώνουν τὸ ἀνάστημά τους – μέσα ἀπὸ ἔργα τοῦ λυρικοῦ θεάτρου, πατριωτικὰ ἐμβατήρια, ἔργα μουσικῆς δωματίου γιὰ τὰ ἀστικά σαλόνια τῆς ἐποχῆς, τετράφωνα ἐκκλησιαστικὰ ἄσματα κ.ά. – δίπλα στὴν ὁμολογουμένως δημοφιλέστατη ἰταλικὴ ὄπερα καὶ τὴν ὀπερέτα.¹¹¹ Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ἡ ἀποψη τῆς συγγραφέως περὶ ἐξύψωσης τοῦ «λαϊκοῦ τραγουδιοῦ» μέσω των τραγουδιῶν γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο τοῦ Ν. Λαμπελέτ ἐνσωματώνει οὐσιαστικὰ ὅλη τὴν ἀντίστοιχη πληθωρική καὶ κοσμογάπητη παραγωγὴ τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς τῆς περιόδου, πὸν ἐνίστε συγχέεται ὑφολογικά με τὴν ἀστικὴ λαϊκὴ (δημοφιλή) μουσικὴ τῆς ἐποχῆς.¹¹²

Στὴ συνέχεια, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ στὸν Σπύρο Σαμάρρα καὶ Διονύσιο Λαυράγκα, ἐκτίθεται ἡ ἐξῆς ἀποψη: «Κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19ου αἰώνα ὁ δημοτικισμὸς ἀρχίζει νὰ καταχτᾷ τὴν ποίηση καὶ τὴ λογοτεχνία καὶ νὰ ἐκτοπίζει τὸ σχολαστικὸ λογιωτατισμὸ. [...] Οἱ μουσικοὶ ἀρχίζουν κι αὐτοὶ νὰ προσέχουν κάπως τὸ δημοτικὸ τραγούδι καὶ τὴ νεοελληνικὴ ποίηση. Ἡ δευτέρη περίοδος τῆς ἐφτανησιακῆς σχολῆς παρουσιάζει μερικὲς δειλὲς ἀπόπειρες νὰ χρησιμοποιηθοῦν δημοτικὰ τραγούδια στὸ μελόδραμα. Στὴν περίοδο αὐτὴ ξεχωριστὴ θέση κατέχουν δυὸ διακεκριμένοι μουσουργοί, ὁ Σπύρος Σαμάρρας καὶ ὁ Διονύσιος Λαυράγκας».¹¹³ Σαφῆς καὶ πάλι καθίσταται ἡ υποστήριξη των ἰδεολογικῶν βάσεων τῆς Ἐθνικῆς Σχολῆς, ὅπως σαφῆς, ὡστόσο, εἶναι καὶ ἡ ἀναγνώριση τοῦ ρόλου των Ἐπτανησίων στὴ θεμελίωση ἐθνικῆς μουσικῆς,¹¹⁴ ἀποψη τὴν ὁποία ἡ συγγραφέας σταδιακὰ διατυπώνει μέσω τῆς ἱστορικῆς ἀφήγησῆς τῆς. Ὠστόσο, ἀκολουθῶς προκύπτει μιὰ ἀντίφαση, ὅταν ἡ ἀναφορὰ στὸν Σ. Σαμάρρα καταλήγει με τὰ ἐξῆς: «Ἔτσι τὸ ἔργο τοῦ Σαμάρρα, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων ἐφτανησίων συνθετῶν, δὲν παρουσιάζει κανένα χαρακτήρα ἐθνικὸ, πὸν νὰ τὸ ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ μουσικὴ τῆς ὄπερας».¹¹⁵ Εἶναι προφανῆς ἐδὼ ἡ μεροληπτικὴ, ὑπὲρ τοῦ ἀντίπαλου δέους τοῦ Σαμάρρα¹¹⁶ – τοῦ Καλομοίρη – κρίση τῆς συγγραφέως, σὲ ἀντίθεση με ὅ,τι ἔχει διατυπωθεῖ ἀμέσως προηγουμένως. Ἀντιθέτως, στὴ συνέχεια προβάλλεται ὁ ἐθνικὸς χαρακτήρας ἔργων τοῦ Διονυσίου Λαυράγκα: «Ἡ λαμπρὴ μουσικὴ τοῦ τραγωδία “Διδώ”, πὸν πρωτοπαίχτηκε στὴν Ἑλλάδα στὰ 1909, σημειώνει σταθμὸ στὴν ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, γιὰτὶ εἶναι τὸ πρῶτο ἑλληνικὸ μελόδραμα μεγάλης πνοῆς, με ἄφθοно πλοῦτο μελωδικὸ καὶ συμφωνικὸ. [...] Στὰ μελοδράματά του “Τὰ δυὸ ἀδέρφια”, καὶ “Ἡ μάγισσα” καί, πὸ πολὺ ἀκόμα, στὰ συμφωνικά του ἔργα, τὴν Α’ καὶ τὴ Β’ “Ἑλληνικὴ Σουίτα”, τὴν “Ἑλληνικὴ Οὐβερτούρα”, συνταιριάζει ἔντονον ἐθνικὸ χαρακτήρα, με τὴ λατινικὴ διαύγεια καὶ λιτότητα τῆς ὄριμης τεχνικῆς του».¹¹⁷ Κατὰ συνέπεια, ὁ ρόλος των Ἐπτανησίων στὴν ἑλληνικὴ ἐντεχνῆ μουσικὴ ἀντιμετωπίζεται μάλλον ὀρθολογιστικά. Οἱ μόνες περιπτώσεις ὅπου οἱ ἀπόψεις πὸν διατυπώνονται ἀντιφάσκουν εἶναι ἐκεῖνες στὶς ὁποῖες ἀντιπαραβάλλονται οἱ Ἐπτανῆσιοι – καὶ δη ὁ Σαμάρρας – με τὸν Καλομοίρη καὶ τὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ Μουσικῆς.

¹¹⁰ Στὸ ἴδιο.

¹¹¹ Βλ. σχετικὰ Ἀπόστολος Κώστιος, *Ἐπτανησιακὴ Μουσικὴ. Ἡ ἀναψηλάφηση μιᾶς δικαστικῆς πλάνης*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Ἀθήνα 2019.

¹¹² Avra Xerapadaku & Alexandros Charkiolakis, *Music in Greek Salons of the 19th Century*, Hellenic Music Centre, Athens 2017, σ. 25-28.

¹¹³ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β’, ὅ.π., σ. 157.

¹¹⁴ Κώστιος, ὅ.π., σ. 293-296.

¹¹⁵ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β’, ὅ.π., σ. 157-158.

¹¹⁶ Βλ. σχετικὰ Γιώργος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρρας (1861-1917). Ὁ μεγάλος ἀδικημένος τῆς ἐντεχνῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς. Δοκιμὴ βιογραφίας*, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 2013, σ. 625-626 καὶ 650-651.

¹¹⁷ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β’, ὅ.π., σ. 158.

Ακολούθως επισημαίνεται με αντικειμενικότητα η σημασία του κωμειδύλλιου ως ελληνικού είδους μουσικού θεάτρου, που οδήγησε στην ελληνική οπερέτα και συνέβαλε στην απαγκίστρωση από το ξένο ρεπερτόριο και στην ενίσχυση της ελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας:¹¹⁸ «Η μονοκρατορία της ιταλικής όπερας στην Ελλάδα άρχισε να κλονίζεται από τότε που πρωτοφανερώθηκε, κατά το 1875, ένα νέο μουσικό είδος, το κωμειδύλλιο, πού, όσο κι αν βρισκόταν σε πολύ χαμηλή βαθμίδα από καλλιτεχνική άποψη, είχε σημαντική επίδραση στην εξέλιξη της ελληνικής μουσικής. [...] Είναι χαρακτηριστικό [sic], ότι το έθνικ στοιχείο στο λυρικό θέατρο φανερώνεται στην αρχή στις κωμικές σκηνές μέσα στα πρώτα ελληνικά μελοδράματα και με τους λαϊκούς τύπους που παρουσιάζει το κωμειδύλλιο».¹¹⁹

Η διασύνδεση της έντεχνης μουσικής με την ελληνική παραδοσιακή μουσική τεκμηριώνεται εκ νέου στη συνέχεια και μάλιστα εκτός της ιδεολογίας της Εθνικής Μουσικής Σχολής: «Από τα πρώτα χρόνια του τωρινού αιώνα, αρχίζει να γίνεται συνειδητή η ανάγκη να χρησιμοποιηθούν συστηματικά τα μουσικά στοιχεία του λαού, μελωδίες, ρυθμοί και βυζαντινή ύμνωδία».¹²⁰ Μάλιστα, η άποψη αυτή τεκμηριώνεται, μάλλον απρόσμενα, μέσα από το έργο όχι μελών της Εθνικής Σχολής αλλά του Γ. Λαμπελέρ και του Γ. Αξιώτη: «Ο Γεώργιος Λαμπελέρ (1875) γράφει άρθρα στα “Παναθήναια” το 1901 και άλλοι, για να υποστηρίξει την ιδέα αυτή. Τα τραγούδια του: “Η άνθοστεφάνωτη” [...], τα συμφωνικά του έργα: “Γιορτή”, “Ελεγεῖο” κ.ά. έχουν άφθονο και έντονο έθνικ χρώμα. [...] Ο Γεώργιος Αξιώτης (1875-1924) εργάστηκε επίσης έντατικά, για να καλλιεργήσει την ιδέα της έθνικ μουσικής, με άρθρα, μελέτες και με το περιοδικό “Κριτική” που εξέδιδε μαζί με το Γ. Λαμπελέρ».¹²¹

Σε συνέχεια των παραπάνω, η έναρξη της “επίσημης” δημιουργίας μουσικής με εθνική συνείδηση τοποθετείται στα 1909 και πιστώνεται εν τέλει στον Μανώλη Καλομοίρη: «Έτσι προετοιμάστηκε το έδαφος για την πλούσια μουσική άνθιση, που συμπίπτει με την έντατική περίοδο του έθνικισμού στην Ελλάδα, άμέσως έπειτα από τη στρατιωτική Έπανάσταση του 1909 και πρό πάντων την εποχή των Βαλκανικών πολέμων. Ο Μανόλης [sic] Καλομοίρης είναι ο σημαιοφόρος κι ο πρωτεργάτης της κίνησης αυτής».¹²² Επίσης, υπογραμμίζεται η διασύνδεση του Καλομοίρη τόσο με την ελληνική παράδοση – απαραίτητη με βάση όσα έχουν προαναφερθεί για την εθνική μουσική συνείδηση – όσο και με τους δημοτικιστές, για αντίστοιχους λόγους: «Το δημοτικό τραγούδι και η νεοελληνική ποίηση, μεγαλόπνοο πρό πάντων έργο του Παλαμά, είναι οι δυο πλούσιες και καθαρίες πηγές, από τις οποίες άντλει ο Καλομοίρης τις μουσικές του έμπνεύσεις».¹²³ Η πολυσέλιδη αναφορά στον Καλομοίρη¹²⁴ ολοκληρώνεται ως εξής: «Η βαγκνερική επίδραση, ολοφάνερη στην αρχή – Πρωτομάστορας, Συμφωνία της Λεβεντιᾶς – σβήνει ολοένα. Ο Καλομοίρης, κύριος πια τῶν έκφραστικῶν μου [sic] μέσων, διαμορφώνει στα μεταγενέστερα έργα του – Τρίο, Συμφωνικό κονσέρτο [sic], Β΄ σειρά τῶν Ίάμβων – έντελῶς προσωπικό ὕφος, πού απέχει τόσο από τῆ βαγκνερική τεχνοτροπία, όσο κι από τῆ μοντέρνα καθαρὰ ἐγκεφαλικὴ μουσική, πού ἀρνεῖται τὸ αἴσθημα καὶ τῆ μουσικὴ ιδέα, ὕφος πού τὸ χαρακτηρίζει τρυφερὸς λυρισμὸς, δραματικὸτητα, ἀφθονία καὶ πρωτοτυπία μουσικῶν ιδεῶν, σοφὴ ἀνάπτυξη τῶν θεμάτων, ρυθμικὸς πλοῦτος, τολμηρὴ ἀρμονία,

¹¹⁸ Βλ. σχετικά Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, «Κρίσιμα ιστορικά και ιδιωματικά χαρακτηριστικά της οπερέτας: Αναφορές, συσχετισμοί και συγκρίσεις», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ – Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2007, σ. 55-65.

¹¹⁹ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Β΄, ό.π., σ. 159-160.

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 160.

¹²¹ Στο ίδιο.

¹²² Στο ίδιο, σ. 161.

¹²³ Στο ίδιο.

¹²⁴ Στο ίδιο, σ. 161-163.

πολύχρωμη ένορχήστρωση». ¹²⁵ Συμπερασματικά, η μάλλον εγκωμιαστική αναφορά της συγγραφέως στον Καλομοίρη, υπερτονίζοντας ενδεχομένως τα χαρακτηριστικά της μουσικής και της ιδεολογίας του, έτσι ώστε αυτά να καθίστανται διακριτά μέσα στην αφήγηση της ελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας, ¹²⁶ έρχεται σε εμφανή αντίθεση με τις μετριοπαθέστερες έως και επικριτικές απόψεις που διατυπώθηκαν για τους επτανήσιους συνθέτες που έδρασαν νωρίτερα – και κυρίως – παράλληλα στην Ελλάδα.

Στη συνέχεια κατονομάζονται όσοι συνθέτες συντάσσονται στη δημιουργία της Εθνικής Σχολής Μουσικής: «Κι άλλοι έλληνες συνθέτες έξω από την Ελλάδα, την εποχή εκείνη, ο Πέτρος Πετρίδης, ο Γεώργιος Πονηρίδης, ο Μάριος Βάρβογλης, ο Αίμιλιος Ριάδης, ο Δημήτριος Λεβίδης, που έμπνέονται από το ίδιο έθνικιστικό ιδανικό, ακολουθώντας ο καθένας τους ξεχωριστά μονοπάτια, βαδίζουν κι αυτοί πρὸς το ίδιο τέρμα, τὴ δημιουργία ελληνικῆς μουσικῆς, πὸν νὰ στηρίζεται στὰ έθνικὰ μουσικὰ στοιχεῖα». ¹²⁷ Ενδιαφέροντα είναι τα ευσύνοπτα και ιδιαίτερα εύστοχα σχόλια της Θεοδωροπούλου – για τον Πετρίδη: «Ο Πετρίδης άντλεῖ τις έμπνεύσεις του από τις πλούσιες πηγές τῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Είναι ένας ακούραστος και εύσυνείδητος έρευνητής, πὸν ζητᾷ νάποκαλύψει τις άρμονίες πὸν σχηματίζονται μέσ' από τις ιδιότυπες κλίμακες τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, δωρική, φρυγική κ.ά. και νὰ πλουτίσει έτσι τὴ γενικὴ μουσικὴ γλῶσσα με νέα έκφραστικά στοιχεῖα». ¹²⁸ ως προς τον Πονηρίδη: «[στα τραγούδια του] ὅπου, με τὴν πρωτότυπη ὄργανικὴ του συνοδεία, δημιουργεῖ ένα μουσικὸ φόντο, πὸν δείχνει ακόμα πὸν έντονο τὸ έθνικὸ τους χρῶμα [...]». ¹²⁹ για τον Μάριο Βάρβογλη: «Συντηρητικώτερος στὴν τεχνικὴ του, έχει και λιγώτερο έντονο έθνικὸ χαραχτήρα». ¹³⁰ για τον Αίμιλιο Ριάδη: «[...] εῖναι πρὸν πάντων ένας έμπνευσμένος και γλυκόλαλος τραγουδιστής, πὸν συνταιριάζει μέσα στὸ έντελῶς προσωπικὸ του ὕφος, έντονον ελληνικὸ χαραχτήρα, με τεχνικὴ νεωτεριστικὴ». ¹³¹ ως προς τον Δημήτριο Λεβίδη: «Τὰ έργα τοῦ Λεβίδη έχουν πολὺ άνατολικὸ χρῶμα και πλέουν μέσα σὲ μιάν άτμοσφαῖρα [sic] ὕπερκόσμια και φαντασμαγορικὴ». ¹³² σχετικά με τον Δημήτρη Μητρόπουλο: [...] φανερώνεται συνθέτης πὸν πολὺ διεθνιστής, πολὺ προσωπικός, με έντελῶς νεωτεριστικὴ τεχνοτροπία. Οἱ “Κυθηραῖκοὶ” και “Κρητικοὶ χοροὶ” του για πιάνο, τὰ μόνα ἴσως έργα του με έθνικὸ χρῶμα, εῖναι μιὰ λαμπρὴ δεξιοτεχνικὴ χρησιμοποίησι τῶν λαϊκῶν χορευτικῶν ρυθμῶν». ¹³³ Επιπλέον, πριν από μια σύντομη αναφορά στον Θεόδωρο Σπάθη και τον Νικόλαο Λάβδα, διατυπώνεται το ακόλουθο σχόλιο: «Έκτὸς από αὐτοὺς κι άλλοι μουσικοὶ εργάστηκαν κι εργάζονται, ο καθένας στὸ εῖδος του, προσθέτοντας και κάτι στὸ οἰκοδόμημα τῆς Έλληνικῆς μουσικῆς πὸν ὕψωνεται ὀλοένα». ¹³⁴ Προφανώς, η συγγραφέας δίνει βαρύτητα στα «έθνικά» χαρακτηριστικά της εργογραφίας των συνθετῶν, ερμηνεύοντας τὴ μουσικὴ παραγωγή τῆς εποχῆς με βάση το κυρίαρχο ὄραμα τῆς Εθνικῆς Σχολῆς. ¹³⁵

¹²⁵ Στο ίδιο, σ. 163.

¹²⁶ Βλ. σχετικά Αναστασία Σιώψη, «Ο Μανῶλης Καλομοίρης στο πολιτισμικὸ πλαίσιο τῆς Ελλάδας (1908-1940)», στο: Νίκος Μαλιάρης και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης (επιμ.), *Μανῶλης Καλομοίρης: 50 χρόνια μετά. Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισοῦ αἰῶνα από το θάνατο του συνθέτη*, Fagotto books, Αθήνα 2013, σ. 35-59.

¹²⁷ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β', ὀ.π., σ. 163-164.

¹²⁸ Στο ίδιο, σ. 164-165.

¹²⁹ Στο ίδιο, σ. 165.

¹³⁰ Στο ίδιο.

¹³¹ Στο ίδιο, σ. 166.

¹³² Στο ίδιο, σ. 167.

¹³³ Στο ίδιο.

¹³⁴ Στο ίδιο.

¹³⁵ Ειδικά για τὴν κομβικὴ περίπτωση του Δ. Μητρόπουλου, βλ. Ιωάννης Φούλιας, «Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η ελληνικὴ Εθνικὴ Σχολὴ Μουσικῆς», *Πολυφωνία* 23, 2013, σ. 7-36.

Στη συνέχεια, η αναφορά στους νεότερους συνθέτες προλογίζεται με την ακόλουθη παράγραφος: «Οι κατευθύνσεις που ακολουθούν οι σπουδαιότεροι από τους Έλληνες έθνικιστές μουσουργούς, με τὸ νὰ εἶναι τόσο διαφορετικές ἀναμεταξύ τους, θέτουν τὸ ζήτημα τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς ἀπὸ ὅλες του τὶς πλευρές, τόσο τὶς θεωρητικὲς ὅσο καὶ τὶς αἰσθητικὲς. [...] Αὐτὸ ἄλλωστε φάνηκε κίολας μετὰ τὴ νεώτερη μουσικὴ παραγωγὴ στὴν Ἑλλάδα, πού δὲν εἶναι καθόλου ἀσήμαντη, ἂν λογαριάσει κανένας τὶς τόσο δυσμενεῖς συνθήκες μέσα στὶς ὁποῖες ἐργάζονται οἱ Ἕλληνες συνθέτες».¹³⁶ Εἶναι ενδιαφέρουσα ἡ ἐπισημάνση τῆς πολυστυλιστικότητας, ἡ ὁποία σταδιακὰ χαρακτηρίζει τὴν ἐντεχνή μουσικὴ ἀπὸ τὸν μεσοπόλεμο καὶ ἐντεύθεν,¹³⁷ ὅπως καὶ τῆς ἀδυναμίας τῶν συνθετῶν νὰ βιοποριστοῦν ἀπὸ τὴν τέχνη τους. Ακολουθεῖ σύντομη ἀναφορά στὸν Γεώργιο Σκλάβο καὶ Ἀντίοχο Ευαγγελάτο, καθὼς ἐπίσης συνοπτικὴ ονομαστικὴ παράθεση τῶν Λώρη Μαργαρίτη, Ἀλέκου Κόντη, Σταύρου Προκοπίου, Ἀνδρέα Νεζερίτη, Νίκου Σκαλκώτα, Λεωνίδα Ζώρα καὶ Χαρίλαου Περπέσσα, μετὰ τὴν ἐξῆς γενικὸ σχόλιο: «[...] ὅσο κι ἂν βρίσκονται στὴν ἀρχὴ τοῦ σταδίου τους, καὶ δὲν ἔχουν δώσει ἀκόμα, πρὸ πάντων οἱ νεώτεροι, τὸ μέτρο τοῦ δημιουργικοῦ τους ταλέντου, παρουσιάζουν ἐργασία σοβαρὴ καὶ εὐσυνειδητὴ καὶ δικαιώνουν τὶς πρὸ αἰσιόδοξες προβλέψεις γιὰ τὸ μουσικὸ μέλλον τῆς χώρας μας».¹³⁸ Ἐδῶ ἐπιτυγχάνεται μιὰ αντικειμενικὴ ματιὰ στὴ δεδομένη ιστορικὴ στιγμὴ τῆς συγγραφῆς τοῦ πονήματος, μέσω τῆς ἀρρητῆς διατύπωσης τῆς ἀναπόφευκτης ἀλλαγῆς τοῦ μουσικοῦ ὕφους στὴν ιστορικὴ διαδοχὴ καὶ, συνεπῶς, τῆς μετατόπισης ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ σε μιὰ διάδοχη πραγματικότητα.

Τέλος, γίνεται θετικὴ ἀναφορά στὸν Σύλλογο Δημοτικῶν Τραγουδιῶν ὑπὸ τὴ φροντίδα τῆς Μέλπως Μερλιέ: «Πολύτιμες ὑπηρεσίες, σὲ ὅσους ἐνδιαφέρονται νὰ γνωρίσουν καλύτερα τὴν ἑλληνικὴ λαϊκὴ μουσικὴ καὶ νὰ στηρίζουν σαυτὴ [sic] τὴ δημιουργία τους, προσφέρει ὁ Σύλλογος Δημοτικῶν Τραγουδιῶν [...]».¹³⁹ παρ' ὅλο που ἡ παράγραφος κλείνει μετὰ τὴν ἀκόλουθη ἐπισημάνση: «Ὅμως τὸ λαογραφικὸ στάδιο τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς ἔχει ξεπεραστῆ. Ἡ μουσικὴ δημιουργία στὴν Ἑλλάδα ἔχει φτάσει σήμερα σὲ σημεῖο ὠριμότητας, πού τῆς ἐξασφαλίζει τιμητικὴ θέση πλάι στὶς ἄλλες ἐθνικὲς σχολὲς τῆς Εὐρώπης».¹⁴⁰ Προφανῶς, ἐννοεῖται ὅτι ἡ ἑλληνικὴ Ἐθνικὴ Σχολὴ, ναι μεν, ἀποτελεῖ πλέον ἀποδεκτὸ τμῆμα τοῦ ἀντίστοιχου ρεύματος τῶν ἐθνικῶν σχολῶν τῆς ἐυρωπαϊκῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς, ἀλλὰ παράλληλα καὶ ὅτι ἡ σύγχρονή της συγγραφῆς μουσικὴ ἐξέλιξη ἀπομακρύνεται πλέον ἀπὸ τὴ διασύνδεση μετὰ τὴν παράδοση πρὸς νέα μονοπάτια.¹⁴¹

Στὴν τελευταία ἐνόητα, «ΣΤ' ἐποχὴ: Ἡ σύγχρονή μας μουσικὴ», ἡ ὁποία ἰσοδυναμεῖ με κεφάλαιο, ἐπιχειρεῖται ἡ ἀποτύπωση τῆς σύγχρονης τῆς συγγραφῆς μουσικῆς πραγματικότητας στὴν Εὐρώπη καὶ σκιαγραφεῖται μετὰ μεγάλη ευστοχία μιὰ – σε ἐξέλιξη ἀκόμα – υφολογικὴ ἀναδιαμόρφωση τῆς ἐυρωπαϊκῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς.¹⁴² Στὴν εἰσαγωγὴ

¹³⁶ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β', ὁ.π., σ. 168.

¹³⁷ Βλ. σχετικὰ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Ὅψεις τοῦ μουσικοῦ μοντερνισμοῦ στὸν ἐλληνικὸ 20ό αἰῶνα. Πρόσωπα, ρεύματα, ἐργα, θεσμοί*, Κάλλιπος / Ἀνοικτὲς Ἀκαδημαϊκὲς Ἐκδόσεις, Ἀθήνα 2023, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178> (τελευταία πρόσβαση στὶς 28 Σεπτεμβρίου 2024).

¹³⁸ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β', ὁ.π., σ. 168.

¹³⁹ Στὸ ἴδιο, σ. 169.

¹⁴⁰ Στὸ ἴδιο.

¹⁴¹ Βλ. σχετικὰ Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou & Roderick Beaton (ἐπιμ.), *Music, Language and Identity in Greece. Defining a national art music in the nineteenth and twentieth centuries*, Routledge, London – New York 2021· Μάρκος Τσέτσος, *Νεοελληνικὴ Μουσικὴ. Δοκίμια ἰδεολογικῆς καὶ θεσμικῆς κριτικῆς*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Ἀθήνα 2013.

¹⁴² Γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ μουσικοῦ ρομαντισμοῦ, γιὰ τὴν ὁποία γράφει ἡ Θεοδωροπούλου, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἀκόλουθη μουσικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα που ἡ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ σκιαγραφήσει, βλ. ἀντίστοιχα: Μάρκος Τσέτσος, «Ἡ ἐποχὴ τοῦ μουσικοῦ ρομαντισμοῦ», στο: Irmgard Lerch-Καλαβρυτινοῦ & Ἰωάννης Φούλιας (ἐπιμ.), *Ἱστορία τῆς δυτικῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Ἀθήνα 2023, σ. 313, καὶ Ἰάκωβος Σταϊνχάουερ, «Ἡ μουσικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα», στο ἴδιο, σ. 397.

του κεφαλαίου αυτού¹⁴³ τίθεται – ορθώς – ο ιστοριογραφικός προβληματισμός για τη δυνατότητα αποτύπωσης της ζώσας πραγματικότητας: «Γιὰ νὰ πραγματοποιήσει τὸ σκοπὸ αὐτὸν ὁ ἱστορικός της [sic], εἶναι ἀπαραίτητη κάποια χρονικὴ ἀπόσταση, πού νὰ ἐξασφαλίζει τὴν ἀναγκαία προοπτικὴ γιὰ τὴ σωστὴ καὶ δίκαιη ἐκτίμηση τῶν μουσικῶν γεγονότων»,¹⁴⁴ ἐνὼ ταυτόχρονα ἐπισημαίνεται ἡ ἀνάγκη καταγραφῆς του παρόντος ὡς τεκμηρίου μελλοντικῆς μελέτης:¹⁴⁵ «Ὅμως πῶς ν' ἀγνοήσει κανένας τὴ σημερινὴ μουσικὴ πραγματικότητα, πού εἶναι ἡ ἔκφραση μαζί κι ὁ παλμὸς τῆς σημερινῆς ἀνθρωπότητας;».¹⁴⁶ Στὴ συνέχεια ἀποδίδεται τὸ ευρωπαϊκὸ μουσικὸ γίνεσθαι τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα (σε Γερμανία, Γαλλία, Ρωσία, Ἰταλία, Ουγγαρία καὶ Ἀγγλία). Ἀναφορὰ στὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ δὲν πραγματοποιεῖται σε αὐτὸ τὸ κεφάλαιο, καθὼς ἔχει ἤδη προηγηθεῖ ἀναφορὰ στους ἔλληνες συνθέτες τόσο τοῦ 19οῦ αἰῶνα ὅσο καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ στο προηγούμενο κεφάλαιο («Κεφάλαιο ΙΑ'. Ἡ μουσικὴ στὴν Ελλάδα»).

Ἡ τελευταία ἐνότητα, ὁμοῦ καὶ ὁ τόμος Β' τῆς *Ἱστορίας τῆς μουσικῆς*, ὁλοκληρώνεται με τὴν ἐξῆς παράγραφο: «Ὅμως στὴ νεώτερη τέχνη ἡ τελευταία λέξη ἀνήκει σὲ τὶς μεγάλες καὶ δυνατὲς προσωπικότητες, πού, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν πάτρια γῆ, κατακτοῦν τὴν οἰκουμένη ὁλόκληρη. [...] Σήμερα ἕνας Ραβέλ, αὔριο ἕνας Σόνμπεργκ [sic], ἕνας Στραβίνσκυ. Ἀδιάφορο ἂν εἶναι Γάλλος, Γερμανὸς ἢ Ρῶσος. Οἱ μουσικοὶ θησαυροὶ τοῦ κάθε ἔθνους ἀνήκουν στὸν κόσμον ὅλον, ἀπὸ τὴ μακρυνὴ Ἀνατολὴ ὡς τὶς χῶρες τῶν Νέγκρων [sic]. Τὰ ἐρτσιανὰ [sic] κύματα ἔχουν καταργήσει τὰ μουσικὰ σύνορα, ὅσο κι ἂν τὰ πολιτικὰ σύνορα ὑψώνονται ὅλο καὶ πιὸ ἀπειλητικά».¹⁴⁷ Ἐν κατακλείδι, ἡ ευρύτητα γνώσεων, ἡ ευθυκρισία καὶ ἡ παρηρησία τῆς Θεοδωροπούλου ἀναδεικνύουν τὴν παγκοσμιότητα τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς, ὡς μουσικῆς κατηγορίας που υπερβαίνει τὰ ἐθνικὰ δεδομένα, καθὼς ἡ συγγραφέας διαβλέπει τὴ διεθνή δράση τῶν συνθετῶν, ἀνεξαρτήτως τῆς χώρας προέλευσής τους. Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, ἀρκετὰ διορατικὰ, ἐπισημαίνονται ἀκόμα ἡ συμβολὴ τῆς τεχνολογίας ἀλλὰ καὶ ὁ κομβικὸς ρόλος τῆς γόνιμης συνύπαρξης τῶν λαῶν γιὰ τὴν προαγωγή τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς διεθνῶς.

Συμπεράσματα

Στὴ δίτομη *Ἱστορία τῆς μουσικῆς* τῆς Θεοδωροπούλου ἐντοπίζονται κάποιες καινοτόμες ἀπόψεις, ἀμεσα συναρτώμενες με τὴν κοινωνικὴ δράση τῆς συγγραφέως, οἱ ὁποῖες φανερώνουν – πέραν τῶν ἐμβριθῶν ἱστορικῶν γνώσεων τῆς – μιὰ νέα ἐρμηνευτικὴ ἱστορικὴ προσέγγιση, που διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὴ στερεοτυπικὰ καθιερωμένη. Ὡς βασικὲς καινοτομίες καταγράφονται συγκεντρωτικὰ:

- Ἡ συγγραφή ἱστορικοῦ πονήματος καὶ ὄχι ἡ μετάφραση κάποιας προϋπάρχουσας ἐκδόσεως σε ευρωπαϊκὴ γλῶσσα.
- Ἡ παρουσίαση τῆς ἱστορίας τῆς δυτικῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς – ἀπὸ κοινού με τὶς μεσανατολικὲς καταβολές τῆς – με παράλληλη ἐξιστόρηση τῆς ἱστορίας τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς.
- Ἡ υιοθέτηση τῆς διαδοχῆς «ἀρχαία Ελλάδα – Βυζαντινὴ Αυτοκρατορία – νεότεροι χρόνοι (ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 18οῦ αἰῶνα ἕως τὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ)», ἡ ὁποία ἀντιστοιχεῖ στὴν ἱστορικὴ θεώρηση τοῦ Κ. Παπαρρηγόπουλου¹⁴⁸ γιὰ τὴν τριμερὴ διαίρεση

¹⁴³ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β', ὁ.π., σ. 170-172.

¹⁴⁴ Στὸ ἴδιο, σ. 170.

¹⁴⁵ Βλ. σχετικὰ Ἀπόστολος Κώστιος, *Μέθοδος Μουσικολογικῆς Ἐρευνας*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000, σ. 43-46.

¹⁴⁶ Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Β', ὁ.π., σ. 170.

¹⁴⁷ Στὸ ἴδιο, σ. 185.

¹⁴⁸ Βλ. σχετικὰ Κωνσταντῖνος Παπαρρηγόπουλος, *Ἱστορία τοῦ ἐλληνικοῦ ἔθνους ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον, πρὸς διδασκαλίαν τῶν παιδῶν*, Α. Κορομηλάς, Αθήνα 1853· Κωνσταντῖνος Παπαρρηγόπουλος, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, Παυλίδης, Αθήνα 1869-1876 (3 τόμοι).

της ελληνικής ιστορίας (αρχαία, μεσαιωνική και νέα) και είχε καθιερωθεί μέσω της Μεγάλης Ιδέας ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα. Είναι ενδιαφέρον το ότι, παρ' όλο που ο τόμος Α' του πονήματος της Θεοδωροπούλου εκδίδεται δύο χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και την εγκατάλειψη της Μεγάλης Ιδέας, η συγγραφέας δεν απομακρύνεται διόλου από την αντίληψη της ιστορικής συνέχειας.

- Η αρχαία ελληνική μουσική παρουσιάζεται ως βάση όλου του θεωρητικού συστήματος τόσο της ευρωπαϊκής μουσικής όσο και της βυζαντινής, ενώ και ο γόνιμος διάλογος του Βυζαντίου με την Εγγύς και Μέση Ανατολή παρουσιάζεται ως στοιχείο το οποίο στην πορεία ενσωματώθηκε στην ευρωπαϊκή μουσική. Η οπτική αυτή είναι ιδιαίτερα καινοτόμα, καθώς ο ελληνικός μουσικός πολιτισμός τοποθετείται στη θέση του φωτοδότη της Ευρώπης ή – έστω – ενός βασικού συντελεστή του ευρωπαϊκού μουσικού πολιτισμού.
- Ο ορθολογικός – μη δογματικός – σχολιασμός της βυζαντινής μουσικής: η μουσική χαρακτηρίζεται εμμέσως ως μέσο ισχύος του κλήρου, πολλά εκ των χαρακτηριστικών της θεωρούνται συντηρητικά και υποστηρίζεται ότι ενσωματώνει σε μεγάλο βαθμό στοιχεία της μουσικής των ανατολικών πολιτισμών.
- Παρά την εμφανή στήριξη της συγγραφέως στον Μ. Καλομοίρη και την Εθνική Σχολή Μουσικής, οι υπόλοιπες πληροφορίες που προσφέρονται για τη νεότερη ελληνική μουσική διέπονται από αξιοσημείωτη αντικειμενικότητα, αποκαθιστώντας ενίοτε λανθασμένες – καίτοι καθιερωμένες – απόψεις για τους επτανήσιους μουσουργούς, με εξαίρεση μάλλον την περίπτωση του Σπ. Σαμάρα. Επιπλέον, κατατίθεται η ψύχραιμη και αντικειμενική ματιά της Θεοδωροπούλου απέναντι στους σύγχρονους της συνθέτες, ανεξαρτήτως της «Σχολής» που ακολουθούν.

Εντούτοις, είναι τουλάχιστον παράδοξο το γεγονός ότι η πρόμαχος των γυναικείων δικαιωμάτων δεν αναφέρεται σε γυναίκες μουσουργούς: μοναδική εξαίρεση αποτελούν η βυζαντινή υμνογράφος Κασσιανή¹⁴⁹ και η λαογράφος και μουσικολόγος Μέλπω Μερλιέ.¹⁵⁰ Η πιθανότερη εξήγηση σχετίζεται ενδεχομένως με την προσβάσιμη – κατά την εποχή της συγγραφής του πονήματος – βιβλιογραφία τόσο περί της ευρωπαϊκής όσο και περί της ελληνικής μουσικής, ώστε να εντοπιστούν οι απαιτούμενες πληροφορίες προς ανατροπή του – μάλλον πατριαρχικού – στερεότυπου του άνδρα συνθέτη. Σε κάθε περίπτωση, η συγγραφέας δεν αναγνωρίζει ούτε εξηγεί την αποκλειστική εκ μέρους της προσέγγιση του έργου αρρένων συνθετών.

Φανερή γίνεται επίσης η επίδραση της διαφοροποιημένης – αν όχι καινοτόμας – ιστοριογραφικής προσέγγισης της Θεοδωροπούλου στις ιστορίες της δυτικής ή της ελληνικής μουσικής που ακολούθησαν τη δική της έκδοση. Ήδη αναφέρθηκε πως η Σπανούδη στη μετάφραση της ιστορίας του Landormy¹⁵¹ προσθέτει κατά περίπτωση και τελικώς περιλαμβάνει τα τρία ενδεδειγμένα κεφάλαια για την ελληνική μουσική (αρχαία – βυζαντινή – νεότερη). Ανάλογες προσθήκες σε επίτομες ιστορίες της δυτικής έντεχνης μουσικής πραγματοποιούν επίσης οι έλληνες μεταφραστές επόμενων εκδόσεων,¹⁵² ενώ η τριμερής θεώρηση της ελληνικής μουσικής ιστορίας της Θεοδωροπούλου υιοθετείται ενίοτε και από συγγραφείς ιστοριών της ελληνικής μουσικής.¹⁵³

¹⁴⁹ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Α', ό.π., σ. 56-57.

¹⁵⁰ Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος Β', ό.π., σ. 169.

¹⁵¹ Λανδορμύ / Landormy, *Ιστορία της μουσικής*, ό.π.

¹⁵² Βλ. Riemann, *Επίτομος ιστορία της μουσικής*, ό.π.: Dufourcq, *Επίτομη ιστορία της μουσικής στην Ευρώπη*, ό.π.: Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, μτφρ. – προσθήκες – επιμ. Φοίβος Ανωγειανάκης, Απόλλων, Αθήνα 1960.

¹⁵³ Ενδεικτικά, η Καίτη Ρωμανού και στα δύο σχετικά πονήματά της (*Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, ό.π.: *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, ό.π.) αντιμετωπίζει την ελληνική

Εν κατακλείδι, η παρούσα μελέτη δεν μπορεί παρά να είναι ενδεικτική· αποτελεί μία εναρκτήρια αναφορά στο ιστοριογραφικό έργο της Αύρας Θεοδωροπούλου, επισημαίνοντας την ανάγκη περαιτέρω διερεύνησης των διασυνδέσεων που αναδείχθηκαν με άλλες και άλλους ιστοριογράφους, και – κυρίως – υπογραμμίζοντας τη συνεκτική πορεία της ελληνικής μουσικής ιστοριογραφίας. Η ανάδυση ανθεκτικών ιστορικών απόψεων, καθώς και άλλων, ήδη παρωχημένων στη μουσικολογική κοινότητα, είναι ενδεικτική της ανάγκης διαρκούς ιστοριογραφικής μελέτης και έρευνας μέσα από επιστημονικά εργαλεία και έγκριτη μεθοδολογία, ώστε να επιτυγχάνεται μια συνεπής και αξιόπιστη ερμηνεία της μουσικής ζωής εντός των κοινωνικών γεγονότων που την πλαισιώνουν.

έντεχνη μουσική στην ολότητά της. Μερική επισκόπηση της ελληνικής μουσικής ιστορίας πραγματοποιείται στις εκδόσεις: Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958· Δημήτριος Χαμουδόπουλος, *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής. Ανασκοπήσεις και σκέψεις*, Εστία, Αθήνα 1980.

Ιερός (sic) ή θρησκευτικός μινιμαλισμός:
ζητήματα ορισμού και προσδιορισμού.
Η περίπτωση του συνθέτη John Tavener (1944-2013)

Πάυλος Κόρδης

Το 1995, ο κριτικός Paul Griffiths εισάγει τον όρο «ιερός μινιμαλισμός» για να περιγράψει το έργο των συνθετών John Tavener (1944-2013), Henryk Górecki (1933-2010) και Arvo Pärt (γεν. 1935), καθώς επίσης των Σοφία Γκουμπαϊντούλινα (γεν. 1931), Γκίγια Καντσέλι (1935-2019), Andrzej Panufnik (1914-1991) και Γκαλίνα Ουστβόλσκαγια (1919-2006).¹ Η φύση του όρου είναι ιδιαίτερος προβληματική, καθώς δεν διευκρινίζεται επαρκώς η σχέση του έργου των συνθετών του κινήματος αυτού με τον μινιμαλισμό ως αισθητική, ύφος ή τεχνική, ενώ η ομαδοποίηση του έργου τους υπό μία κοινή θεωρητική ομπρέλα γίνεται βάσει ορισμένων κριτηρίων, η εγκυρότητα των οποίων είναι αμφίβολη. Στην πραγματικότητα, όμως, η θεωρητική σύγχυση δεν έχει ως αφετηρία της τη συμβολή του Griffiths· εκεί απλώς διαιωνίζεται. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, οι προσπάθειες θεωρητικής διευκρίνισης του φαινομένου ήταν πολλές, προερχόμενες μάλιστα από διαφορετικούς χώρους. Αποκορύφωμα των παράπλευρων αυτών θεωρητικών προσπαθειών αποτελεί ο όρος του Fisk «νέα απλότητα» (“new simplicity”),² τον οποίο ενστερνίζεται αργότερα και ο θεολόγος Ανδρέας Ανδρεόπουλος.³ Ο όρος αυτός θα λέγαμε ότι δεν επιδέχεται ανάλυση – άλλωστε, δεν χρησιμοποιείται περαιτέρω στην βιβλιογραφία· εμφανίζεται όμως σε φιλολογικού ενδιαφέροντος τεκμήρια, όπως εγχειρίδια και φυλλάδια που συνοδεύουν δίσκους, σε ανακοινώσεις ραδιοφωνικών εκπομπών, προγράμματα συναυλιών κ.ά. Αξίζει λοιπόν να γίνει μια νύξη στον προαναφερθέντα όρο, δίχως να απορριφθεί, μιας και η απόρριψη ενός όρου έναντι ενός άλλου θα σήμαινε την καθολική αποδοχή και κατάταξη της εν λόγω συνθετικής τάσης στον χώρο των κινημάτων, γεγονός που προκαλεί θεωρητικά προβλήματα, τα οποία αναφέρονται στην πορεία του παρόντος κειμένου. Στον αντίποδα του όρου αυτού, επισημαίνεται η άποψη του Pärt για τη σημασία της αναγωγής της πολυπλοκότητας στην απλότητα, την οποία θεωρεί και ως την ουσία μιας ηχητικής πραγματικότητας, αντιδιαστέλλοντάς την από την a priori ακαθόριστη απλότητα που θυσιάζεται στον βωμό του πρόσκαιρου και του εύκολου: πρόκειται για την «πιο συστηματική επιμονή στην ουσία των πραγμάτων»,⁴ όπως γράφει χαρακτηριστικά ο εσθονός συνθέτης αναφορικά με την έννοια της εν λόγω αναγωγής (reduction) στο έργο του, το οποίο, μέσω αυτής, αντιτίθεται στην απλότητα μίας δήθεν ανεπιτήδευτης, απροσδιόριστα πνευματικής μουσικής.

¹ Paul Griffiths, *Modern Music and After*, Oxford University Press, Oxford 1995.

² Josiah Fisk, “The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt”, *The Hudson Review* 47/3, Spring 1994, σ. 394-412.

³ Andreas Andreopoulos, “The Return of Religion in Contemporary Music”, *Literature and Theology* 14/1, March 2000, σ. 81-95.

⁴ Βλ. Thomas Robinson, “Pärt in his Own Words”, στο: Andrew Shenton (επιμ.), *Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, σ. 120.

Παράλληλα, η πρωτοφανής δημοτικότητα των τριών συνθετών⁵ προσείλκυσε και έντονο δημοσιογραφικό ενδιαφέρον, το οποίο καλλιέργησε μία, αν όχι διαστρεβλωμένη, σίγουρα παραπλανητική εικόνα για την εν λόγω τάση, με την οποία δεν χρειάζεται να ασχοληθούμε εδώ. Αναφέρομαι στο φαινόμενο αυτό ως τάση, διότι είναι σημαντικό να ξεκαθαρίσουμε ότι η γέννηση της τριάδας Pärt, Tavener και Górecki έχει έναν κοινό παρονομαστή: την θητεία των συνθετών αυτών στον μοντερνισμό και την απάρνησή του προς όφελος της δημιουργίας ενός νέου συνθετικού προφίλ που βασίζεται σε μια σχετική λιτότητα μέσω και υλικών. Στο νέο αυτό συνθετικό προφίλ εντάσσεται, φυσικά, και η αναφορά σε κάποια θρησκευτική ποιότητα. Προς αποφυγή παρεξηγήσεων, η επιστροφή σε μια σχετική λιτότητα μέσω, γενικότερα, δεν μεταφράζεται σε μια στείρα επιστροφή στην τονικότητα, με τον ίδιο τρόπο που αυτό δεν ισχύει ούτε στον αμερικανικό μινιμαλισμό. Στο σύνολό τους, τα έργα των επιμέρους συνθετών διαγράφουν εντελώς διαφορετική πορεία πάνω σε αυτόν τον κοινό άξονα. Ξεκαθαρίζουμε λοιπόν ότι δεν πρόκειται για μία άλλη «ομάδα των πέντε» ή, σε αυτή την περίπτωση, για μία «ομάδα των τριών», ούτε βέβαια για μια παραγωγική σχέση του τύπου Schönberg, Webern, Berg. Ο Pärt, μάλιστα, αμφισβητεί δημοσίως τον χαρακτηρισμό του ως μινιμαλιστή· αντίστοιχα, δεν υπάρχει πηγή που να φανερώνει ότι ο Tavener ασχολήθηκε με οποιονδήποτε θεωρητικό προσδιορισμό του έργου του. Τονίζεται, δηλαδή, ότι οι τρεις συνθέτες δρουν αυτόνομα, πράγμα που δεν αποσαφηνίζεται επαρκώς στην υπάρχουσα βιβλιογραφία.

Εξαίρεση αποτελεί η μελέτη του David Dies,⁶ ο οποίος χρησιμοποιεί έναν παραπλήσιο όρο – «πνευματικός μινιμαλισμός» – και επιχειρεί να θέσει μία σειρά από κριτήρια, η

⁵ Όπως σωστά επισημαίνει ανακεφαλαιώνοντας ο Dies, ένας από τους αδιαμφισβήτητους κοινούς παρονομαστές της τριάδας Pärt, Tavener, Górecki είναι, πράγματι, η αναγνωρισιμότητα που απόλαυσαν από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 και έπειτα. Το έργο του Tavener *Song For Athene* (1993), για μεικτή χορωδία, ακούστηκε στην κηδεία της πριγκίπισσας Diana (1997), ενώ αποσπάσματα από το αργό μέρος της *Τρίτης συμφωνίας* του Górecki συνοδεύουν σκηνές από γνωστές παραγωγές του Hollywood. Η ευρεία αυτή αποδοχή σήμαινε ότι η αισθητική αυτής της ομάδας συνθετών δεν απευθυνόταν στο περιορισμένο κοινό των συναυλιών, αλλά έβρισκε απήχηση σε ένα ευρύτερο πλήθος ανθρώπων που αγαπούσαν την τέχνη. Αντίστοιχα, η φήμη του Pärt πολλαπλασιάζεται με την απρόσμενη επιτυχία του δίσκου *Tabula Rasa* (1984), που κυκλοφόρησε από τη γερμανική δισκογραφική εταιρεία ECM του παραγωγού Manfred Eicher (γεν. 1943) με τα έργα του Pärt *Fratres* (1977) στην εκδοχή για βιολί και πιάνο, *Cantus in Memoriam of Benjamin Britten* (1977), *Fratres* (1977) στην εκδοχή για δώδεκα βιολοντσέλα και, φυσικά, το *Tabula Rasa* (1977). Σύμφωνα με τον Dies, κάποια χρόνια μετά την αρχική έκδοση (για την ακρίβεια, το 1992) πουλήθηκαν πάνω από είκοσι πέντε χιλιάδες αντίτυπα μόνο στο Ηνωμένο Βασίλειο. Λίγα χρόνια πριν, το έργο του Tavener *The Protecting Veil* (1988), για σόλο βιολοντσέλο και ορχήστρα εγχόρδων, αποσπά το Βραβείο Gramophone, μεταξύ άλλων, ενώ, αργότερα, η δισκογραφική εταιρεία Elektra Nonesuch θέτει σε κυκλοφορία την *Τρίτη συμφωνία* του Górecki με την London Sinfonietta υπό τον αμερικανό αρχιμουσικό David Zinman, τότε διευθυντή της Συμφωνικής Ορχήστρας της Βαλτιμόρης· το μέρος της σοπράνο αποδίδεται εξαιρετικά από την αμερικανίδα σοπράνο Dawn Upshaw και ο δίσκος γνωρίζει παγκόσμια επιτυχία. Η μεγαλύτερη όμως επιτυχία του δίσκου αυτού ήταν ότι κατάφερε να βγάλει τον Górecki από την αφάνεια και την καταφρόνηση, όπου τον είχαν καταδικάσει οι πολιτικές συνθήκες. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται, επίσης, και στο έργο του Pärt *Tabula Rasa*, για δύο βιολιά, ορχήστρα εγχόρδων και προετοιμασμένο πιάνο, το οποίο βρίσκει θέση σε κινηματογραφικές παραγωγές, δίχως οι αναφορές στο έργο του συνθέτη να περιορίζονται μόνο στη συγκεκριμένη σύνθεση, αφού η δημοτικότητα της μουσικής του εσθονού συνθέτη εκτοξεύθηκε μετά την έκδοση του ομότιτλου δίσκου από την ECM. Βλ. Luke B. Howard, "Henryk M. Gorecki's Symphony No. 3 (1976) as a Symbol of Polish Political History", *The Polish Review* 52/2, 2007, σ. 215-222· John Rockwell, "Classical Music: In Eastern Europe Minimalism meets Mysticism (II)", *New York Times*, 4 Ιουλίου 1993, σ. 24· David Dies, "Defining Spiritual Minimalism", στο: Keith Potter, Kyle Gann & Pwyll Ap Siôn (επιμ.), *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Ashgate Publications, Surrey 2013, σ. 315-337.

⁶ Dies, ό.π.

εκπλήρωση των οποίων καθιστά ένα έργο πνευματικώς μινιμαλιστικό. Πιο συγκεκριμένα, η λογική του Dies περιέχει μία κρίση σε επίπεδο μεμονωμένων έργων· δεν κρίνει, δηλαδή, ολόκληρη την εργογραφία ενός συνθέτη ως πνευματικώς μινιμαλιστική, αλλά εξετάζει, ορθώς κατά τη γνώμη μας, κάθε έργο ξεχωριστά. Ακριβέστερα, στον κατατοπιστικότατο τόμο *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ο αμερικανός συνθέτης και θεωρητικός David Dies αναλαμβάνει να προσδιορίσει τον λεγόμενο «πνευματικό μινιμαλισμό» (“spiritual minimalism”) εστιάζοντας συγκεκριμένα την προσοχή του στους συνθέτες Pärt, Górecki και Tavener, δίχως παράλληλα να αποκλείει και άλλους συνθέτες από την ένταξή τους σε αυτό το κοινό θεωρητικό πλαίσιο. Ο Dies επιχειρεί αρχικά να αποδομήσει τον όρο και ύστερα να εξετάσει, μέσω μουσικής ανάλυσης, τη συνάφεια της συνθετικής αυτής τάσης, στον πυρήνα της, με τον μινιμαλισμό. Πράγματι, η ανάλυσή του στο *Fratres* του Pärt αποδεικνύει την ύπαρξη κάποιων μινιμαλιστικών τεχνικών στο συγκεκριμένο έργο του εσθονού δημιουργού. Στη συνέχεια, ο Dies, με βάση τα πορίσματά του από την ανάλυση του έργου του Pärt, εφαρμόζει την ίδια μεθοδολογία και στα έργα του Tavener και του Górecki, χωρίς όμως να επιμένει ιδιαίτερα. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας καταλήγει στο ότι ο όρος δεν είναι κατάλληλος για να περιγράψει καθολικά το έργο κανενός από τους συνθέτες που παραδοσιακά ορίζουν τη βασική σύνθεση της ομάδας αυτής. Ο Dies επιρρίπτει την ευθύνη για τη δημιουργία ενός τέτοιου ασαφούς όρου – ο οποίος θα μπορούσε να ομαδοποιήσει σε μία θεωρία τα πάντα και τίποτε – στην εμπορική επιτυχία του κινήματος και στον ρόλο των δισκογραφικών εταιρειών. Στην πράξη, για τον Dies, ορισμένα έργα του κινήματος κατέχουν, πράγματι, μινιμαλιστικές ποιότητες ενώ κάποια άλλα όχι, γεγονός που τον οδηγεί στην υιοθέτηση χαλαρότερων κριτηρίων για το επίμαχο θέμα.

Αντιλαμβανόμαστε, επομένως, ότι από την ανάγνωση του Dies προκύπτει ένα *ad hoc* θεωρητικό πλαίσιο, ένας θεωρητικός προσανατολισμός ο οποίος λειτουργεί κατά περίπτωση και σε μεμονωμένα έργα. Σύμφωνα με αυτόν, ως έργα του «πνευματικού μινιμαλισμού» (*sic*) μπορούν να χαρακτηριστούν όσα πληρούν κάποιες συγκεκριμένες προϋποθέσεις. Αρχικά, ο Dies χρονολογεί τη συνθετική αυτή τάση από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και ανιχνεύει τη βάση της στην ανατολική Ευρώπη. Ως πλέον σημαντική προϋπόθεση, βέβαια, θεωρεί τη σχέση των εν λόγω συνθετών με την παράδοση και την θρησκεία της ανατολικής Ευρώπης, δηλαδή με τον Χριστιανισμό (εννοώντας την Ορθόδοξη Χριστιανική Εκκλησία). Μορφολογικά, ο Dies σημειώνει ότι το πρωταρχικό υλικό των εν λόγω έργων θα πρέπει να παρουσιάζεται φειδωλά από τον συνθέτη, με παραδειγματική οικονομία μέσων· δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, μάλιστα, που σε αυτό ακριβώς το υλικό εφαρμόζονται τεχνικές του αμερικανικού μινιμαλισμού. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι οι θρησκευτικές αυτές ποιότητες, που αποτελούν τη βασική προϋπόθεση για την ένταξη ενός έργου κάτω από την θεωρητική ομπρέλα που καλείται «πνευματικός μινιμαλισμός», προσδίδουν στο έργο έναν χαρακτήρα τελετουργικό, επιβλητικό και καταλυτικό, ο οποίος ενδέχεται να προκαλέσει στον αποδέκτη του συναισθήματα ευλάβειας και να τον στρέψει προς τον διαλογισμό. Τέλος, ως αντιπροσωπευτικοί συνθέτες του κινήματος αναγνωρίζονται από τον Dies οι Henryk Górecki, Γκίγια Καντσέλι, Arvo Pärt, John Tavener και Pēteris Vasks.

Άρα, σε μεγαλύτερη κλίμακα, ο ερευνητής του εν λόγω ρεπερτορίου οφείλει αρχικά να απομονώσει τα έργα των επιμέρους συνθετών, στη συνέχεια να εξετάσει τις επιμέρους τυχόν συνθετικές περιόδους του κάθε συνθέτη και ύστερα να προχωρήσει σε επίπεδο μεμονωμένων έργων. Θα έλεγε κανείς, βέβαια, ότι η εν λόγω ερευνητική μέθοδος βασίζεται στην τυφλή παραδοχή του όρου του Griffiths, δηλαδή στην προσπάθεια ένταξης ενός μουσικού έργου σε μια ήδη υπάρχουσα και ιδιαιτέρως προβληματική θεωρητική υπόσταση, αντί να δημιουργηθεί ένα θεωρητικό υπόβαθρο που να καλύπτει τις ανάγκες του μουσικού έργου. Εντούτοις, τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε ότι οι

σύγχρονες συγκεντρωτικές μελέτες για το έργο του Pärt ανοίγουν ένα νέο μονοπάτι, όντας επικεντρωμένες στο έργο του αυτό καθαυτό. Και με τούτο το έναυσμα, στη σύντομη αυτή εργασία θα επιχειρήσω να ανοίξω μία συζήτηση για το έργο του John Tavener, αντίστοιχα, έχοντας ως αφετηρία και στόχο το έργο αυτό καθαυτό. Αξίζει να υπογραμμιστεί και να ληφθεί ως δεδομένο ότι το έργο του συνθέτη χωρίζεται σε επιμέρους συνθετικές περιόδους, στις οποίες διακρίνονται διαφορετικές επιρροές. Για λόγους ερευνητικής αρτιότητας της παρούσας εργασίας, ας αναφερθεί επιπλέον ότι θα εξετάσουμε εν συντομία δύο χαρακτηριστικά έργα του συνθέτη, στα οποία θα παρατηρήσουμε οργανωτικά στοιχεία που βρίσκουν εφαρμογή στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του.

Στεκόμαστε σε αυτό το σημείο, προτού πυροδοτήσουμε μία συζήτηση σχετικά με το θεωρητικό υπόβαθρο της μουσικής του Tavener, στο θεωρητικό πλαίσιο που ορίζουν τα έργα του μινιμαλισμού και, ακριβέστερα, τα έργα του αμερικανικού μινιμαλισμού. Τονίζουμε, μάλιστα, ότι η κατανόηση αυτού του πλαισίου αποτελεί βασικό εφόδιο για την θεωρητική διερεύνηση που έπεται στην συνέχεια. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, η μουσικολογική κοινότητα ασχολήθηκε με το ζήτημα του μινιμαλισμού στη μουσική. Ο Mertens, στην πρώτη ολοκληρωμένη μελέτη για τον μινιμαλισμό, σημειώνει ότι «η μινιμαλιστική μουσική δεν είναι αναπαραστατική και δεν αποτελεί πλέον μέσο έκφρασης υποκειμενικών συναισθημάτων».⁷ Αντίστοιχα, η Broad χαρακτηρίζει τον μινιμαλισμό ως αισθητική, το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της οποίας είναι «η σύλληψη ενός μη αφηγηματικού έργου σε εξέλιξη».⁸ Την ίδια περίοδο, ο Watkins διατυπώνει έναν πιο γενικό όρο, σύμφωνα με τον οποίο μινιμαλισμός είναι η «συνολική μείωση των υλικών και η έμφαση στα επαναλαμβανόμενα σχήματα και στην αίσθηση της στάσης».⁹ Η αλήθεια είναι πως οι συνθετικές / τεχνικές καινοτομίες, σε συνάρτηση με την κατηγορηματική άρνηση του αλεατορισμού, υπό το πρίσμα της επιστροφής στην τονικότητα με έναν ανανεωτικό τρόπο, της εδραίωσης του συνθέτη ως εκτελεστή, καθώς και της επανασύνδεσής του με το κοινό, έφεραν το εν λόγω κίνημα πιο κοντά στην λαϊκή κουλτούρα γενικότερα, καλλιεργώντας σχέσεις με διαφορετικά ιδιώματα και, φυσικά, με τις υπόλοιπες τέχνες. Όλα αυτά συνέβησαν πάντοτε εκτός του αυστηρά συναυλιακού και ακαδημαϊκού περιβάλλοντος, και σχεδόν αποκλειστικά σε χώρους όπως γκαλερί, λοφτ και μπαρ, σε μια προσπάθεια ταύτισης με τη σύγχρονη τότε ποπ αισθητική των Rauschenberg, Lichtenstein και Warhol, το ανατρεπτικό έργο της χορογράφου Trisha Brown και το ανανεωτικό κίνημα του νέου αμερικανικού κινηματογράφου. Τελικά, η ισορροπία μεταξύ κατανοητού, προσιτού και εμπορικού επήλθε και δημιουργήθηκε εν τέλει μία νέα κατεύθυνση στη σοβαρή έντεχνη σκηνή.

Με μεγάλη επιφύλαξη θα έλεγε κανείς ότι το έργο του John Tavener υπακούει σε οποιαδήποτε μορφή του μινιμαλισμού, είτε ως αισθητική είτε ως ύφος ή τεχνική· και αυτό είναι ένα σημείο που ανοίγει ένα εκτενές πεδίο μελέτης. Από την άλλη πλευρά, παρατηρούμε ότι ένας εκ των ορισμών του μουσικού μινιμαλισμού, για την ακρίβεια ο ορισμός του Watkins περί γενικής μείωσης των υλικών και έμφασης σε επαναλαμβανόμενα σχήματα, δεν απέχει πολύ από την οργάνωση του μουσικού υλικού στο έργο του Tavener. Στο έργο *Great Canon of St Andrew of Crete* (1981), για παράδειγμα, παρατηρούμε ότι ο συνθέτης επιχειρεί να εκφράσει την έννοια της μετάνοιας εφαρμόζοντας την μαζική κάθοδο όλων των μουσικών συστατικών με σταδιακό τρόπο ως μία μουσική διαδικασία,

⁷ Wim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, μτφρ. J. Hautkiet, Kahn & Averill, London 1983, σ. 88.

⁸ Elaine Broad, "A New X? An Examination of the Aesthetic Foundations of Early Minimalism", *Music Research Forum* 5, 1990, σ. 51-62.

⁹ Glenn Watkins, *Soundings: Music in the Twentieth Century*, Schirmer, New York 1988, σ. 572-580.

την οποία θα μπορούσε κανείς να συνδέσει, για παράδειγμα, με την οργανωτική τεχνική του κατεξοχήν μινιμαλιστικού έργου, *In C* (1969) του Terry Riley, όπου η παρτιτούρα του έργου λειτουργεί ως χάρτης που αποτελείται από πενήντα τρία (53) μοτίβα (modules).¹⁰

Η ουσιαστική διαφορά τους έγκειται στο πού τοποθετείται η ειδική βαρύτητα του έργου, που συνιστά και την ουσία του· με άλλα λόγια, ποιο σημείο φορτίζεται με οντολογική σημασία: κάποιο εξωμουσικό περιεχόμενο, υπό την έννοια ενός προγράμματος ή ιδέας προς επικοινωνία, ή η μουσική διαδικασία αυτή καθ' εαυτή; Στην περίπτωση του Riley, επί παραδείγματι, η διαδικασία είναι μέσο και σκοπός, ενώ για τον Tavener είναι απλώς μέσο. Λαμβάνοντας όμως ως δεδομένο ότι η τεχνική αυτή του αμερικανικού μινιμαλισμού χρησιμοποιείται από τον Tavener ως εργαλείο έκφρασης ενός περιεχομένου έναντι της έκφρασης μιας διαδικασίας, πόσο καταλυτική θα μπορούσε να αποβεί, για την θεωρητική κατεύθυνση του έργου του, αυτή η αποκαθήλωση της διαδικασίας ως αυτοσκοπού;

Ανοίγουμε εδώ μία παρένθεση, γιατί αξίζει να σταθούμε σε αυτό το σημείο, εν συντομία, στην έννοια της διαδικασίας (process), η οποία λειτουργεί ως θεωρητική βάση για τον μινιμαλισμό αλλά και ως τεχνικό οργανωτικό στοιχείο. Σύμφωνα με αυτή, όλα τα μουσικά συστατικά ενός έργου είναι μέρος μιας μουσικής διαδικασίας, εύκολα διακριτής από τον δέκτη· η μουσική υφίσταται μέσω αυτής της διαδικασίας, η οποία ταυτόχρονα τη νοηματοδοτεί. Ανεξάρτητα όμως από τα δομικά συστατικά και την τεχνική με την οποία αυτά εφαρμόζονται, πρέπει να τονίσουμε ότι η έννοια της διαδικασίας σε αυτό το πλαίσιο ξεπερνά τα όρια της διαρθρωτικής ανάγκης: η διαδικασία ανάγεται σε λειτουργία, υπαγορεύει όλα τα συστατικά του έργου, τα οποία τοποθετούνται αναλόγως προκειμένου να εξασφαλιστεί η διεξαγωγή της. Τα ηχητικά γεγονότα επιτελούνται σε αργό ρυθμό, ώστε να κατανοούνται από τον δέκτη, και εν τέλει νοηματοδοτούν το ηχητικό συμβάν που λαμβάνει χώρα μπροστά του, χωρίς να παρεμβάλλονται επιπλέον διεργασίες. Κατ' επέκταση, η οντολογική φόρτιση της διαδικασίας αυτής καθ' εαυτήν αναταράσσει και την παραδοσιακή έννοια του μουσικού χρόνου, εφόσον η ίδια η διαδικασία ως σκοπός και μέσο αφαιρεί το αφηγηματικό στοιχείο από αυτόν, προβάλλοντας αντ' αυτού ένα αέναο χρονικό ιδεώδες – ένα ιδεώδες, όπου τα μουσικά συστατικά παρουσιάζονται ως όμηροι της διαδικασίας και προορίζονται να την εκτελούν ακατάπαυστα. Με λίγα λόγια, η μουσική είναι αμείλικτη ως προς το νόημά της, το οποίο ταυτίζεται με τη διαδικασία μέσω της οποίας υφίσταται υπό μορφή τελετουργίας, σε έναν χρόνο που μοιάζει αμετάκλητος.

Κλείνουμε την παρένθεση και στρέφουμε την προσοχή μας πιο ειδικά στο έργο του Tavener, εξετάζοντας τώρα το χαρακτηριστικό έργο *Eonia* (1989). Σε γενικές γραμμές, η λιτότητα των μέσων είναι προφανής, εξίσου όπως και η επαναληπτικότητα σε επίπεδο συνηχήσεων. Θυμίζουμε ότι ως κεντρικό κείμενο του λιμπρέτου ορίζεται το χαϊκού του Γιώργου Σεφέρη *Το γιασεμί*, στο οποίο παρεμβάλλονται μία προσευχή στα σλαβονικά και μερικοί στίχοι στα αγγλικά της μοναχής Θέκλας, η οποία εδώ εμπνέεται από το χωρίο του Ματθαίου «ἢ τίς ἐστὶν ἐξ ὑμῶν ἄνθρωπος, ὃν ἐὰν αἰτήσῃ ὁ υἱὸς αὐτοῦ ἄρτον, μὴ λίθον ἐπιδώσει αὐτῷ;» (7:9). Ο συνθέτης οργανώνει το μουσικό υλικό σε τρεις

¹⁰ Το εν λόγω έργο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αισθητικής του αμερικανικού μινιμαλισμού. Στο έργο του Riley, ο κάθε μουσικός καλείται να περάσει αυτοσχεδιαστικά από το ένα μοτίβο στο άλλο σε δεδομένο χρόνο. Τα εν λόγω μοτίβα έχουν ως τονικό κέντρο την Ντο-μείζονα, πέρα από την σποραδική εμφάνιση ορισμένων αλλοιώσεων, όπως το φα-δίεση και το σι-ύφεση. Ανεξάρτητα από τις αυτοσχεδιαστικές αποφάσεις των μουσικών, το τονικό αποτέλεσμα συγκλίνει σταδιακά προς τη μι-ελάσσονα (τονικότητα που θεμελιώνεται στην τρίτη μελωδική βαθμίδα), αρχικά, και καταλήγει στη δεσπόζουσα, όπου η αλλοίωση σι-ύφεση της προσδίδει έναν μπλουζ χαρακτήρα. Η συστηματική επανάληψη του φθόγγου ντο στο μέρος του πιάνου, καθ' όλη την διάρκεια του έργου, κρατάει σφιχτή τη δομή του από την αρχή μέχρι το τέλος.

επιμέρους ενότητες, αντίστοιχα. Οι εν λόγω ενότητες δεν συνδέονται με μεταβατικά τμήματα αλλά, αντιθέτως, διαχωρίζονται με σημάδια αναπνοής· φαίνεται, δηλαδή, ότι ο συνθέτης στοχεύει ακριβώς στην πλήρη απόσβεση του προηγούμενου ήχου προτού ηχήσει ο επόμενος. Σημαντικότερο, όμως, είναι το γεγονός ότι γίνεται ξεκάθαρο από τον συνθέτη πως το κεντρικό ζήτημα του έργου είναι ένα: ο θάνατος· ότι, δηλαδή, το έργο δεν επιχειρεί να μεταφέρει στον δέκτη του τρεις διαφορετικές ψυχικές καταστάσεις. Παρ' ότι τα επιμέρους κείμενα που χρησιμοποιούνται σε αυτό έχουν διαφορετικό νοηματικό περιεχόμενο, ο συνθέτης θέτει ως στόχο του τη σύνθεση ενός έργου με μία θεματική: τον θάνατο. Προκειμένου να μεταδώσει αυτό το περιεχόμενο χρησιμοποιεί τρία διαφορετικά κείμενα, τα οποία φαινομενικά δεν σχετίζονται με το κεντρικό θέμα, συνιστώντας έτσι μία σύνθεση, με την έννοια της συναρμολόγησης διαφορετικών μερών, τα οποία δεν συνδέονται μεταξύ τους, αλλά υφίστανται ως αυθύπαρκτες οντότητες.

Ας συνεχίσουμε, παρατηρώντας κάποια στοιχεία από το εξίσου χαρακτηριστικό έργο *Song for Athene* (1993), για μεικτή χορωδία a cappella. Εδώ, ο συνθέτης πραγματεύεται και πάλι το θέμα του θανάτου. Το κείμενο της μοναχής Θέκλας αποτελείται από δύο βασικούς άξονες: αποσπάσματα από την νεκρώσιμη ακολουθία της Ορθόδοξης Εκκλησίας και μερικούς στίχους από τον *Hamlet* του Shakespeare. Από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου, όμως, ουδέποτε ακούμε τα δύο κείμενα ταυτόχρονα: το καθένα κινείται στον δικό του ειδικό χώρο, με ένα μεταβατικό υλικό να υφίσταται ως προανάκρουσμα των ενοτήτων και έτσι να διαχωρίζει νοηματικά τα επιμέρους τμήματα, δημιουργώντας μια αποσπασματική, τμηματική αίσθηση. Από την άλλη, η ρυθμική συνέπεια των μορφωμάτων, η συστηματική ροή της υφής και η ενιαία, απλή αρμονική γλώσσα θα μπορούσαν να παραπέμπουν, πράγματι, σε κάποια ελεύθερη μετάφραση ενός μινιμαλιστικού ιδεώδους. Σε κάθε περίπτωση, διαφαίνεται και εδώ η τάση του Tavener προς μια αποσπασματοποίηση σε μεγάλη κλίμακα. Ως εκ τούτου, η οργάνωση αυτή προάγει ένα μουσικό ιδεώδες από το οποίο απουσιάζει η μουσική επεξεργασία. Η μουσική δεν συνιστά ένα μουσικο-αφηγηματικό χρονικό, γεγονός που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως έλλειψη αφήγησης, έλλειψη δηλαδή του δραματικού στοιχείου και, ως αποτέλεσμα αυτού, έλλειψη του ανθρώπινου στοιχείου, με φανερή μια τάση προς το μη πραγματικό, το μη κανονικό.

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρούμε ότι ο συνθέτης εφαρμόζει συστηματικά μια στρατηγική που επί της ουσίας αφορά την οργάνωση της μουσικής του σε διακριτά μέρη με συγκεκριμένη ταυτότητα, σε συνδυασμό και με τη χρήση πολλαπλών κειμένων, τα οποία εκτίθενται και επανεκτίθενται κυκλικά. Τα κείμενα που χρησιμοποιούνται δεν σχετίζονται απαραίτητα με το κεντρικό θέμα του έργου, αλλά – κάτι που είναι πολύ πιο σημαντικό – ο συνδυασμός τους αποσκοπεί στην έκφραση μίας ενιαίας εννοιολογικής θεματικής. Παράλληλα, βλέπουμε ότι τα μινιμαλιστικά στοιχεία, όπως η γενική μείωση των μέσων και η έμφαση σε επαναλαμβανόμενα σχήματα, υπάρχουν μεν ως αναφορά, αλλά η ουσία του μινιμαλισμού, ήτοι η έννοια και η σημασία της διαδικασίας, απουσιάζει.

Σημαντικές όμως πληροφορίες αντλούμε και από τα γραπτά του συνθέτη· για την ακρίβεια, διαθέτουμε λιγοστά αλλά εξαιρετικής πυκνότητας γραπτά κείμενά του, στα οποία ο δημιουργός εκθέτει σκέψεις και ιδέες του σχετικά με την συνθετική διαδικασία και την μουσική γενικότερα. Στο άρθρο του με τίτλο “The sacred in art”,¹¹ εν είδει θεολογικού και φιλοσοφικού *credo*, και παραθέτοντας από Δάντη (*Divina Commedia*, *Inferno*, Canto IX, στ. 61-63)¹² μέχρι Απόστολο Παύλο (Προς Γαλάτας 2:20),¹³ ο Tavener

¹¹ John Tavener, “The sacred in art”, *Contemporary Music Review* 12/2, 1995, σ. 49-54.

¹² “O voi, che avete gl'intelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto il velame delli versi strani!”. Πρβλ. Mark Musa, *Dante's Inferno: The Indiana Critical Edition*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana) 1995.

παραλληλίζει την ενασχόληση με την ιερή μουσική με το πιο λαμπρό παράδειγμα χριστιανικής τέχνης για εκείνον, τη σύνθεση μιας εικόνας. Το σημείο αυτό είναι ιδιαιτέρως σημαντικό για την πορεία της σκέψης αναφορικά με το έργο του συνθέτη συνολικά. Το σημαντικότερο, όμως, είναι ότι, μέσω των γραπτών αυτών κειμένων, ο Tavener θέτει έναν ξεκάθαρο σκοπό στο έργο του: την μεταφορά μιας θεολογικής πραγματικότητας και την προτροπή του δέκτη, μέσω της μουσικής, στο κατώφλι της προσευχής. Με άλλα λόγια, στα έργα του προσδίδεται μια λειτουργία και μέσω αυτής δημιουργείται μια εγγύτητα με τον δέκτη, ο οποίος πλέον γίνεται το επίκεντρο και το έναυσμα. Σε υπέρμετρο βαθμό, η λειτουργία αυτή προσλαμβάνει ισοπεδωτική σημασία για την οντολογία του έργου, αφού το έργο υφίσταται λόγω και μέσω αυτής. Κατ' επέκταση, θα λέγαμε ότι το έργο κρίνεται βάσει αυτής και όχι αποκλειστικά βάσει των συνθετικών του συστατικών και λύσεων, στοιχεία τα οποία εδώ επίσης εφαρμόζονται έτσι ώστε να επιτευχθεί όσο το δυνατόν αποδοτικότερα η λειτουργία: εφόσον, δηλαδή, η έκφραση μιας συγκεκριμένης θεολογικής πραγματικότητας είναι ο στόχος του κάθε έργου, μπορούμε να πούμε ότι τα μουσικά του συστατικά τοποθετούνται αναλόγως της επίτευξης αυτού ακριβώς του στόχου και όχι βάσει μιας μουσικής διαδικασίας. Επομένως, φαίνεται ότι δεν δίνεται οντολογική σημασία στα συνθετικά εργαλεία που συνιστούν την μουσική διαδικασία αλλά στον πρωταρχικό στόχο, και έτσι η έννοια του έργου διαχωρίζεται εν μέρει από το εννοιολογικό περιεχόμενο, σε αντίθεση με τον αμερικανικό μινιμαλισμό, όπου η διαδικασία αναλαμβάνει τον ρόλο της λειτουργίας στο μουσικό έργο.

Ο μεγάλος ζωγράφος Βασίλι Καντίνσκι (1866-1944), στην πραγματεία του *Για το πνευματικό στην τέχνη*,¹⁴ αναφέρεται στη δημιουργία μιας τέχνης ικανής να αποδώσει ή να εκφράσει το εσωτερικό, το πνευματικό. Ως διακριτό χαρακτηριστικό της ορίζει την μη παραστατικότητα, με την μορφή της απόσπασης οποιουδήποτε παραστατικού ή επεξηγηματικού ρόλου από τα ζωγραφικά στοιχεία, πλησιάζοντας μια άμορφη τέχνη, όπου η μορφή και τα χρώματα έχουν την δυνατότητα, ως αυτόνομη γλώσσα, να εκφράσουν συναισθήματα αλλά και αντικειμενικότητες, χωρίς να αναπαριστούν ή να περιγράφουν φυσικές μορφές. Παράλληλα, τα ίδια τα στοιχεία περιέχουν αυτή την αντικειμενικότητα, την ουσία που επιχειρούν να εκφράσουν· και ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι να τη φανερώσει. Η εν λόγω απόπειρα προς το συμβολικό, το καθολικό, με άλλα λόγια, η έκφραση της αντικειμενικότητας των πραγμάτων, η οποία μετουσιώνεται ακριβώς με την μη παραστατικότητα των μορφών, ονομάζεται αφαίρεση. Ένας άλλος σημαντικός ζωγράφος, κατεξοχήν εκπρόσωπος, μεταξύ άλλων κινήσεων, και της λεγόμενης αφαιρετικής εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής, ο Ελβετός Paul Klee (1879-1940), επισημαίνει ότι ο αφαιρετικός τρόπος σκέψης, η σύνθεση δηλαδή στοιχείων που κατά τα άλλα είναι ικανά να υπάρξουν και να εξελιχθούν αυτόνομα, στοχεύει στην έκφραση μιας αντικειμενικότητας, καθιστώντας ορατό το μη ορατό, όχι επειδή μπορεί να αποδώσει ένα περιεχόμενο, ορατό ή μη ορατό, αλλά διότι έχει την ικανότητα να φανερώσει ένα σύμβολο.¹⁵

¹³ «Χριστῶ συνεσταύρωμαι· ζω δὲ οὐκέτι ἐγώ, ζῆ δὲ ἐν ἐμοὶ Χριστός· ὁ δὲ νῦν ζω ἐν σαρκί, ἐν πίστει ζω τῆ τοῦ υἱοῦ τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀγαπήσαντός με καὶ παραδόντος ἑαυτὸν ὑπὲρ ἐμοῦ». Πρβλ. Bruce Longenecker, "Galatians", στο: James D. G. Dunn (επιμ.), *Cambridge Companion to St. Paul*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 65· James D. G. Dunn, *The Theology of Paul the Apostle*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids (MI) & Cambridge (UK) 1997.

¹⁴ Βασίλι Καντίνσκι, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχος, Νεφέλη, Αθήνα 1981. Βλ. επίσης Βασίλι Καντίνσκι, *Σημείο, γραμμή, επίπεδο, Δωδώνη*, Αθήνα 1996. Πρβλ. ακόμη Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944: The Journey to Abstraction*, Taschen, Köln 2003.

¹⁵ Susanna Partsch, *Klee, 1879-1940*, Taschen, Köln 2003. Βλ. επίσης Paul Klee, *Για τη μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 2000.

Η ιδέα της αφαιρετικότητας, ως τεχνική που βασίζεται στη σύνθεση αυτόνομων μερών που στοχεύουν στην έκφραση μιας εξωμουσικής πραγματικότητας, θα λέγαμε ότι εν μέρει βρίσκει πράγματι εφαρμογή στο θεωρητικό κομμάτι του έργου του Tavener· θα μπορούσαμε μάλιστα να ισχυριστούμε ότι η εν λόγω αφαιρετική σύνθεση των επιμέρους μερών, και κατ' επέκτασιν η απουσία της διεξοδικής επεξεργασίας, υπαγορεύει την αντίληψη και την έννοια του χρόνου στο έργο του. Με λίγα λόγια, το αποσπασματικό στοιχείο θρυμματίζει την παραδοσιακή αντίληψη για τον χρόνο, όπως αυτή διαμορφώνεται, για παράδειγμα, στο ρεπερτόριο του κλασικισμού και για την οποία ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης σημειώνει ότι «έμελλε να συλλάβει με μουσικά μέσα τον άνθρωπο στην ιδιοτυπία του, το ειδικά ανθρώπινο, την ελεύθερη βούληση, την ανθρώπινη δράση»· το ρεπερτόριο του κλασικισμού, δηλαδή, είναι η μουσική που αφορά την ανθρώπινη ψυχοσύνθεση, τον πραγματικό κόσμο. Η έννοια του χρόνου εκεί συμπυκνώνει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, συνιστώντας μια αμείλικτη μουσική ροή, στην οποία παρεμβάλλονται «απρόβλεπτες δυνάμεις που αλλάζουν την πορεία της». Ως εκ τούτου, προκύπτει μια συνειδητή παραστατικότητα, που αποτελεί την «τελευταία δυνατή ένταση του Εγώ μας».¹⁶ Στην περίπτωση του Tavener, όμως, δεν ισχύει το ίδιο, αφού δεν υφίσταται η έννοια της μουσικής ροής, όπως την σκιαγραφεί ο Γεωργιάδης· για την ακρίβεια, εδώ μιλάμε για πολλαπλές αυθύπαρκτες ροές που τοποθετούνται η μία δίπλα στην άλλη και αναπτύσσονται αυτόνομα.

Έτσι λοιπόν, η οπτική του Tavener συμβάλλει στην αλλοίωση αυτής της παραδοσιακής ροής και αντ' αυτής παρουσιάζεται μια νέα πραγματικότητα, στην οποία η αντίληψη του χρόνου είναι ασαφής. Από τη μία πλευρά προάγεται η αποσπασματικότητα του μουσικού υλικού, την οποία ο χρόνος ακολουθεί πιστά, αλλά από την άλλη έχουμε ταυτόχρονα και την ενοποίηση όλων των δυνάμεων προς μία ενιαία κατεύθυνση – αυτό που θέσαμε παραπάνω ως λειτουργία του έργου. Όλα τα εξωτερικά και εσωτερικά συστατικά του βρίσκονται σε συνεχή σύγχυση ως προς την ταυτότητά τους αλλά ποτέ ως προς την λειτουργία τους, την μετάδοση δηλαδή μιας θεολογικής πραγματικότητας. Η οργάνωση των μουσικών υλικών στη μουσική του Tavener θα μπορούσε να κατανοηθεί ως απόπειρα αφαίρεσης ή, τουλάχιστον, ως μια αφαιρετική τάση· παρατηρούμε, μάλιστα, ότι τα συνθετικά συστατικά τείνουν εξίσου προς αυτή την κατεύθυνση, όπως, για παράδειγμα, η χρήση του εκτενούς ισοκρατήματος, εφόσον η αίσθηση που αποπνέει αυτό το στοιχείο διαπερνά τα όρια των επιμέρους ενοτήτων και συνθέτει ένα άχρονο, χωρίς προοπτική, περιβάλλον. Παράλληλα, η ένταξη μουσικού υλικού από τη βυζαντινή μουσική σε ένα ετερογενές αρμονικό και μελωδικό τοπίο, εκτός του ότι συμβαδίζει με την γενικότερη τεχνική της αποσπασματικότητας, θα μπορούσε να μεταφραστεί ακριβώς και ως μια αλλοίωση του αυθεντικού, του κανονικού, του πραγματικού, παραπέμποντας περίτρανα στις αρχές της αφαιρετικότητας. Μπορούμε όμως να χρησιμοποιήσουμε το θεωρητικό πλαίσιο του αφαιρετισμού για την θεωρητική θεμελίωση του έργου του Tavener; Η απάντηση είναι όχι.

Στην πραγματικότητα, η μουσική των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα χαρακτηρίζεται από πολυφωνία των συνθετικών τεχνικών και το στοιχείο αυτό ορίζει την εκφραστική αντίληψη των δημιουργών. Ο Γιώργος Ζερβός αναφέρει ότι η σύγχυση γύρω από την θεωρητική τεκμηρίωση της μουσικής των δεκαετιών αυτών σχετίζεται, στην πραγματικότητα, με την πολλαπλότητα της έκφρασης των ίδιων των συνθετών, η οποία, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά, «δηλώνει τη συνεχή προσπάθεια εύρεσης μίας μουσικής γλώσσας ικανής να παράγει έργα».¹⁷ Με λίγα λόγια, η θεωρητική σύγχυση,

¹⁶ Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα. Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας*, μτφρ. Δημήτρης Θέμελης, Νεφέλη, Αθήνα 1994, σ. 155-162.

¹⁷ Γιώργος Ζερβός, *Schönberg, Webern, Berg: Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001, σ. 133.

στην οποία αναφερθήκαμε εκτενώς, είναι προφανώς γενικευμένη και, αυτονόητα, δεν περιορίζεται στη μουσική του John Tavener. Λαμβάνοντας ως δεδομένα τα πορίσματα της μουσικής ανάλυσης του corpus των έργων του Tavener, θα λέγαμε ότι ο Ζερβός διατυπώνει έναν ορισμό για το μεταμοντέρνο στον οποίο αξίζει να αναφερθούμε, αφού, σε μεγάλο βαθμό, βρίσκει εφαρμογή και στην περίπτωση του συνθέτη· για την ακρίβεια, ο Ζερβός ορίζει μία σειρά κριτηρίων, βάσει των οποίων ένα έργο αποτιμάται ως μεταμοντέρνο. Τα κριτήρια αυτά είναι τα εξής: α) η ύπαρξη τονικού ή τονικών κέντρων, β) η παρουσία συμμετρικών ρυθμικών δομών που συνιστούν μία ρυθμική ενότητα, γ) η εμφάνιση επαναλαμβανόμενων μελωδικών μοντέλων μεγάλης ή μικρής συχνότητας, δ) η αναφορά σε κάποια εξωευρωπαϊκή παράδοση ή στο παρελθόν, και ε) το στοιχείο της απάρνησης του νεωτερισμού και της μοναδικότητας. Η αντανάκλαση των παραπάνω κριτηρίων στο έργο του συνθέτη που μελετάμε είναι προφανής· άλλωστε, ακόμη και ο ίδιος ο Tavener επισημαίνει την κοντινή συγγένεια του έργου του με τον μινιμαλισμό ως μία επίσης μεταμοντέρνα έκφανση.

Βάσει των προαναφερθέντων, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το έργο του συνθέτη συνιστά, πράγματι, μία μεταμοντέρνα αναζήτηση, με κύρια χαρακτηριστικά την αποσπασματικότητα του μουσικού υλικού, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την απουσία του στοιχείου της μουσικής επεξεργασίας, και την έντονη αναφορά στην παράδοση της Ορθόδοξης Χριστιανικής Εκκλησίας, ειδικά από το 1977 και έπειτα – σημείο, φυσικά, που δεν μας προκαλεί έκπληξη· άλλωστε, οι συστηματικότερες συνθετικές πρακτικές του Tavener και η σύσταση ενός συνθετικού προφίλ με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά αποτελούν προϊόν διανοητικής διεργασίας του δημιουργού. Καταστατική αρχή αυτής της αναζήτησης συνιστά η απάρνηση όχι απλώς του μοντερνισμού αλλά και της νεωτερικότητας και, γενικώς, του στοιχείου της καινοτομίας.¹⁸

Ανακεφαλαιώνοντας, παρ' ότι δεν θα ήταν άτοπο να ισχυριστεί κανείς ότι ένα μέρος της δημιουργικής έκφρασης του Tavener διαθέτει αφαιρετικές τάσεις, στην πραγματικότητα, η εξπρεσιονιστική φύση του αφαιρετισμού στο πλαίσιο του έργου του συνθέτη παρουσιάζει σοβαρά θεωρητικά σφάλματα. Αφενός, η εργαλειοποίηση μιας εικαστικής πραγματικότητας για την θεωρητική εξήγηση ενός μουσικού φαινομένου είναι a priori προβληματική και, αφετέρου, η φύση των σχέσεων που σχηματίζονται μεταξύ των παραμέτρων *καλλιτέχνης – έργο – περιεχόμενο* σε ένα πλαίσιο εικαστικής αφαιρετικότητας αποκλίνει σημαντικά από την φύση των εν λόγω σχέσεων στο έργο του Tavener, σημείο το οποίο δεν θα αναπτύξουμε περαιτέρω στο παρόν κείμενο. Εντούτοις, με τόλμη θα λέγαμε ότι η παραπάνω θεωρητική σύνδεση αποτελεί μια αφετηρία για την θεωρητική συζήτηση γύρω από το έργο του συνθέτη μέσα στο ατέρμονο γίνεσθαι της ιστορίας της μουσικής αλλά και της ιστορίας της λεγόμενης θρησκευτικής τέχνης. Η εγκυρότητα της εν λόγω αφετηρίας τίθεται προς κρίση και συζήτηση· το βέβαιο είναι, όμως, ότι η αφετηρία αυτή θέτει στο επίκεντρο το έργο του συνθέτη αυτό καθαυτό. Από την άλλη πλευρά, το γενικότερο πλαίσιο του μεταμοντέρνου καλύπτει πιο αποτελεσματικά όλα τα χαρακτηριστικά του έργου του Tavener· θα λέγαμε, μάλιστα, ότι συνιστά και ένα κοινό πλαίσιο ανάμεσα στο έργο του και τον μινιμαλισμό, ικανό να γεφυρώσει, τρόπον τινά, και τις δύο κατευθύνσεις, αναδεικνύοντας ορισμένα κοινά τους σημεία. Σε κάθε περίπτωση, για την περαιτέρω εμβάθυνση σε άλλα ζητήματα που προκύπτουν από την παρούσα εισήγησή μου, παίρνω το θάρρος να παραπέμψω το αναγνωστικό κοινό στη διδακτορική μου διατριβή, στην οποία επιχειρώ να καλύψω ένα μέρος των προβλημάτων και των ερωτημάτων που δημιουργούνται από τα παραπάνω πορίσματα.

¹⁸ Τα στοιχεία αυτά επισημαίνονται και στα κείμενα του Tavener, ενώ αναπτύσσονται περαιτέρω στο πρώτο μέρος της διδακτορικής διατριβής του γράφοντος, *Η έννοια του ιερού στο έργο του συνθέτη John Tavener (1944-2013): Μουσική ανάλυση των έργων της περιόδου 1977-2000*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2024.

Αναβιώνοντας και αξιοποιώντας το *dedillo*, μια ξεχασμένη τεχνική της βιχουέλας, στη σύγχρονη κλασική κιθάρα

Δημήτρης Κοτρωνάκης

Εισαγωγή – Η αναγεννησιακή βιχουέλα

[Τη μουσική] δεν την έβαλε ο Θεός σε κανένα άλλο γήινο πλάσμα με τέτοια λογική και τελειότητα όπως στον άνθρωπο, ούτε σε κανένα άλλο έγχορδο όργανο όπως στη βιχουέλα.¹

Αν και μας χωρίζουν σχεδόν τέσσερις αιώνες, η ύστερη Αναγέννηση αποτελεί μια πολύ γόνιμη και απολαυστική πηγή μουσικής για τον κάθε κιθαριστή. Οι μελωδίες ήταν ζωντανές και ξεκάθαρες, οι μορφές απλές και, το σημαντικότερο όλων, μερικοί από τους καλύτερους συνθέτες της περιόδου έγραφαν για νυκτά έγχορδα. Η μεταγενέστερη δημοτικότητα των πληκτροφόρων οργάνων υποβίβασε την κιθάρα και το λαούτο σε σχετικά δευτερεύοντα ρόλο στην ιστορία της μουσικής, αλλά κατά την Αναγέννηση το ρεπερτόριο για νυκτά έγχορδα συνιστούσε το μεγαλύτερο και σημαντικότερο σώμα οργανικής μουσικής.²

Όπως και το λαούτο, η βιχουέλα υπάρχει στο μυαλό πολλών ως τίποτα περισσότερο από ένα σύμβολο ενός μακρινού και ρομαντικού παρελθόντος, ως ένα πολυδύναμο πολιτιστικό κόσμημα. Μέσα στον λαβύρινθο των ποιητικών συνειρμών είναι δύσκολο να συμπεριλάβει κανείς αυτά τα όργανα μεταξύ των ακρογωνιαίων λίθων της δυτικής μουσικής παράδοσης – ακόμη και μέσα στον κλάδο της μουσικολογίας εξακολουθούν να θεωρούνται περιθωριακά στην ευρωπαϊκή μουσική κουλτούρα της Αναγέννησης.³

Όπως είναι ευρύτατα γνωστό, κυρίαρχο ρόλο στην αναγεννησιακή μουσική κουλτούρα έπαιξε το λαούτο, ένα όργανο που άνθησε σε όλη την Ευρώπη από τον Μεσαίωνα έως τον 18ο αιώνα. Αυτό όμως που δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο είναι ότι στην Ισπανία του 16ου αιώνα την πρώτη θέση δεν κατείχε το λαούτο αλλά η βιχουέλα (*vihuela*). Πρόκειται για ένα νυκτό χορδόφωνο της οικογένειας της βιέλας, στο οποίο οι εντέρινες χορδές ήταν συνήθως διατεταγμένες σε έξι ζεύγη, καθένα από τα οποία ήταν κουρδισμένο, πιθανότατα, σε ταυτοφωνία.⁴ Ο βραχίονας είχε συνήθως δέκα εντέρινα κινητά τάστα, που επέτρεπαν στον εκτελεστή να προσαρμόζει ελαφρώς το κούρδισμα σύμφωνα με τις απαιτήσεις κάθε μουσικού τρόπου.⁵ Ήταν το όργανο της έντεχνης μουσικής παράδοσης, ενώ η ισπανική λαϊκή μουσική παιζόταν σε ένα μικρότερο όργανο, με λιγότερες χορδές, την κιθάρα (*guitarra*). Η βιχουέλα είχε το επίπεδο και οκτώσχημο σώμα της κιθάρας, αλλά το μέγεθος και το κούρδισμά της έμοιαζαν περισσότερο με εκείνα του λαούτου.

¹ «Ésta en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela» Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas (Valladolid, 1547)*, τ. 1, επιμ. Emilio Pujol, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, Barcelona 1965, σ. 12.

² Frederick Noad, *The renaissance guitar*, Ariel Music Publications, New York 1974, σ. 11.

³ John Griffiths, "Extremities: The Vihuela in Development and Decline", στο: *Luths et luthistes en Occident: actes du colloque*, Musée de la Musique, Paris 1999, σ. 51-61: 51.

⁴ Diana Poulton & Antonio Corona Alcalde, "Vihuela", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29360> (πρόσβαση: 27.02.2024).

⁵ David Grimes, *The complete fantasias of Luys Milán*, Mel Bay Publications, Pacific (Missouri) 2000, σ. vii.

Μόλις τρία τέτοια όργανα έχουν επιβιώσει μέχρι σήμερα και η ταυτότητά τους, το ότι δηλαδή είναι όντως βιχουέλες, έχει επιβεβαιωθεί επιστημονικά για δύο ακόμα επιζώντα όργανα υπάρχουν αμφιβολίες, καθώς πιθανολογείται ότι αυτά είναι πεντάχορδες κιθάρες.⁶



Εικόνα 1: Βιχουέλα ή κιθάρα Belchior Dias (1581) – Royal College of Music, Λονδίνο



Εικόνα 2: Βιχουέλα Guadalupe (πρώιμος 16ος αιώνας) – Musée Jacquemart-André, Παρίσι

Η βιχουέλα άκμασε κυρίως στην Ισπανία και σε περιοχές που είχαν πολιτιστικούς δεσμούς με την Ισπανία, την Πορτογαλία, την Ιταλία και τη Λατινική Αμερική, καθώς και σε άλλα μέρη, από τις Κάτω Χώρες έως την Ιαπωνία, κατά την περίοδο 1475-1625. Στην Πορτογαλία και την Ιταλία είχε το όνομα *viola da mano*. Αρχικά η λέξη *vihuela* αποδόθηκε σε διάφορα έγχορδα όργανα που διακρίνονταν ανάλογα με τον τρόπο εκτέλεσής τους: οι μεσαιωνικές και αναγεννησιακές πηγές αναφέρουν την *vihuela de pendola* (ή *reñola*, η οποία παιζόταν με πένα) και τη *vihuela de arco* (που παιζόταν με δοξάρι), καθώς επίσης την *vihuela de mano* (που παιζόταν με τα δάχτυλα). Κατά τον 16ο αιώνα, ωστόσο, ο όρος *vihuela* αναφερόταν χωρίς περιορισμούς στο όργανο που παιζόταν με τα δάκτυλα.⁷

Η βιχουέλα ήταν κουρδισμένη σε τέταρτες, με μία μεγάλη τρίτη μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου ζεύγους χορδών. Η *vihuela común* (“κοινή” ή τυπική *vihuela*) ήταν ονομαστικά κουρδισμένη σε ΣΟΛ – ντο – φα – λα – ρε’ – σολ’, ωστόσο επρόκειτο για ένα όργανο στο οποίο οι διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των χορδών είχαν μεγαλύτερη σημασία από το ακριβές τονικό ύψος. Έτσι, σε πολλές περιπτώσεις τροποποιούσαν το ακριβές τονικό ύψος των χορδών μέχρι και μία τέταρτη ψηλότερα ή χαμηλότερα προκειμένου να “τοποθετηθεί” η μουσική στο όργανο (*poner en la vihuela*). Αυτό γινόταν εξαιτίας της σχετικά περιορισμένης μουσικής έκτασης της βιχουέλας, αλλά κυρίως για την διευκόλυνση των εκτελεστών μέσω της μέγιστης δυνατής χρήσης των ανοιχτών χορδών.⁸ Είναι αξιοσημείωτο ότι το κούρδισμα της σύγχρονης κιθάρας (ΜΙ – ΛΑ – ρε – σολ – σι – μι’) μπορεί εύκολα να προσαρμοστεί σε αυτό της βιχουέλας, χαμηλώνοντας απλώς την τρίτη χορδή κατά ένα ημιτόνιο.

⁶ Ian Pittaway, “The vihuela and viola da mano: siblings of the lute”, *Early Music Muse*, <https://earlymusicmuse.com/vihuela-and-viola-da-mano> (πρόσβαση: 27.02.2024).

⁷ Poulton & Alcalde, ό.π.

⁸ John Griffiths, “Music for the vihuela”, *Vihuela Database: The Vihuela de mano and related instruments in Renaissance Spain*, <https://vihuelagriffiths.com/vihuela/music/info> (πρόσβαση: 01.03.2024).

Το ρεπερτόριο της βιχουέλας αποτελείτο από διασκευές φωνητικών πολυφωνικών συνθέσεων (*intabulaciones*), ενώ υπήρχαν και συνθέσεις ειδικά γραμμένες για αυτήν από ισπανούς δημιουργούς, σε επτά συλλογές που τυπώθηκαν μεταξύ των ετών 1536 και 1576, περιέχοντας 700 περίπου μουσικά έργα.⁹ Οι συλλογές αυτές, κατά χρονολογική σειρά έκδοσης, με σύντομους τίτλους και τα ονόματα των δημιουργών στην επικρατέστερη σύγχρονη εκδοχή τους, είναι οι εξής:

- Luis Milán, *El maestro*, Valencia 1536,
- Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin*, Valladolid 1538,
- Alonso Mudarra, *Tres libros de música*, Sevilla 1546,
- Enríquez de Valderrábano, *Silva de sirenas*, Valladolid 1547,
- Diego Pisador, *Libro de música de Vihuela*, Salamanca 1552,
- Miguel de Fuenllana, *Orphénica Lyra*, Sevilla 1554, και
- Esteban Daza, *El Parnasso*, Valladolid 1576.

Σε αυτές μπορεί να προστεθεί ένας μικρός αριθμός χειρογράφων καθώς και τα βιβλία των Antonio de Cabezón, *Obras de música* (Madrid 1578), Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva* (Alcalá de Henares 1557), και Tomás de Santa María, *Libro Llamado arte de tañer fantasía* (Valladolid 1565), των οποίων το περιεχόμενο προσφέρεται για πληκτροφόρα όργανα, άρπα και βιχουέλα.¹⁰

Dedillo¹¹ (redoblar de dedillo) – τεχνικές δεξιού χεριού

Φαίνεται ότι το *dedillo* αντιπροσώπευε ένα αυξανόμενο πρόβλημα για τους ίδιους τους βιχουελίστες του 16ου αιώνα. Στο σύνολό τους, οι πηγές δίνουν την εντύπωση ότι η ακμή του *dedillo* χρονολογείται από μια προγενέστερη περίοδο της ιστορίας της βιχουέλας. [...] Καθώς ο 16ος αιώνας προχωράει, με την εμφάνιση καινούργιων εκδόσεων για τη βιχουέλα, η τεχνική του *dedillo* σιγά-σιγά εγκαταλείπεται.¹²

Όσον αφορά στο δεξί χέρι, οι βιχουελίστες του 16ου αιώνα χρησιμοποιούσαν δύο διαφορετικά είδη χτυπημάτων για την εκτέλεση των γρήγορων μουσικών φράσεων (*redobles*), τόσο σε καταληκτικά ποικίλματα όσο και σε περάσματα τύπου κλίμακας: το χτύπημα με ένα δάχτυλο (*dedillo*) και διάφορους τρόπους παιξίματος με δύο δάχτυλα (*dos dedos*).¹³ Στην μάλλον αρχαιότερη μέθοδο, το *dedillo*, ο δείκτης χρησιμοποιείτο ως πένα με μια κίνηση μέσα – έξω (πάνω – κάτω), ενώ το *dos dedos* δήλωνε την εναλλαγή του αντίχειρα και του δείκτη και αποτελούσε την πιο συνηθισμένη τεχνική αυτή την περίοδο. Ο Miguel de Fuenllana περιγράφει (στο έργο του *Orphénica Lyra*) έναν τρίτο τρόπο παιξίματος τέτοιων περασμάτων, με εναλλαγή του δείκτη και του μεσαίου δακτύλου, η οποία είναι σήμερα η βασική τεχνική εκτέλεσης της κιθάρας. Ως τεχνική, το *dedillo* φαίνεται να αποτελεί κατάλοιπο της πρώιμης περιόδου της ζωής της βιχουέλας. Από τη δεκαετία του 1550 ο Fuenllana έπαψε να θεωρεί την τεχνική αυτή ως ιδανικό τρόπο νύξης, ενώ από την περιγραφή του μπορεί να συναχθεί ότι για την τονισμένη νότα κάθε ζεύγους νοτών χρησιμοποιείτο η σάρκα του δακτύλου και όχι η εξωτερική πλευρά του νυχιού.¹⁴

⁹ Pittaway, ό.π.

¹⁰ John Griffiths, "At Court and at Home with the Vihuela de mano: Current Perspectives on the Instrument, its Music, and its World", *Journal of the Lute Society of America* 22, 1989, σ. 1-27: 3.

¹¹ Προφέρεται «ντεντίγιο» ή, με χρήση του διεθνούς φωνητικού αλφαβήτου, «/dediίλο/».

¹² Phillip Rukavina, "What's the Problem with Dedillo Technique?", *Lute Society of America Quarterly* 50/3, 2015, σ. 18-20: 20.

¹³ John Griffiths, "The vihuela: performance practice, style, and context", στο: Victor Anand Coelho (επιμ.), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 158-179: 177.

¹⁴ Στο ίδιο.

Όταν λοιπόν ο βιχουελίστας ξεκινάει ένα πέρασμα όπου το *dedillo* έχει υποδειχθεί στην ταμπουλατούρα ή φαίνεται κατάλληλο για αυτόν τον τύπο άρθρωσης, εκτελεί μία κρούση προς τα μέσα (επάνω) με τη σαρκώδη πλευρά του δείκτη, στον τονισμένο χρόνο του μέτρου· έπειτα, κατά τη διάρκεια της επακόλουθης απελευθέρωσης του δακτύλου προς το αρχικό του σημείο εκκίνησης, νύσσει τη χορδή με την πίσω πλευρά του νυχιού, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός μοτίβου ισχυρού – ασθενούς χτυπήματος, που δεν διαφέρει ιδιαίτερα από εκείνο που παράγεται με την εναλλαγή αντίχειρα – δείκτη.¹⁵ Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι οι διάφοροι τρόποι εκτέλεσης, *dos dedos* ή *dedillo*, αφορούν μόνο σε γρήγορα μουσικά περάσματα, ενώ για απλούστερες και πιο αργές υφές η πιθανή δακτυλοθεσία του δεξιού χεριού είναι αυταπόδεικτη.

Η χρήση του *dedillo* θα μπορούσε να αποτελεί φυσική εξέλιξη της νύξης με πένα. Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, η πιο συνηθισμένη τεχνική για τα νυκτά όργανα ήταν η χρήση πλήκτρου (*préjola*), ενός είδους μακράς και λεπτής πέννας που μπορούσε να είναι φτιαγμένη από φτερό πουλιού ή άλλα υλικά, όπως το κέρατο κατσίκας. Στα τέλη του 15ου αιώνα η τεχνική αυτή αποσύρεται σταδιακά προς όφελος της νύξης με τα ακροδάκτυλα του δεξιού χεριού,¹⁶ αντικαθιστώντας όμως την εκτέλεση με την αμφίδρομη κίνηση της πέννας με την εναλλαγή του αντίχειρα και του δείκτη ή με την επίσης αμφίδρομη κίνηση του δείκτη στην τεχνική του *dedillo*.¹⁷ Το γεγονός αυτό ανταποκρίνεται και στη σταδιακή αλλαγή της χρήσης της βιχουέλας, που από μονοφωνικό όργανο εξελίσσεται σε πολυφωνικό.

Η μουσικολογική έρευνα – το επιστημονικό ζήτημα

Κάποιοι θα μπορούσε να παίξει το 90% του ρεπερτορίου της βιχουέλας χωρίς καν να σκεφτεί για το *dedillo*.¹⁸

Το ρεπερτόριο αλλά και οι θεωρητικές γνώσεις για τη βιχουέλα ήταν γνωστά στους μουσικολόγους μετά το πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα, με την πρώτη έκδοση, του βιβλίου του Luis Milán, *El maestro*, σε επιμέλεια του κορυφαίου μουσικολόγου Leo Schrade, να λαμβάνει χώραν ήδη το 1927.¹⁹ Λίγα χρόνια αργότερα, ο κιθαριστής και μουσικολόγος Emilio Pujol ηχογράφησε και εξέδωσε τους πρώτους δίσκους βινυλίου με έργα για βιχουέλα, το 1933: επρόκειτο για το πρωτοποριακό ηχογράφημα *Musique instrumentale en Espagne au 16e siècle* (έκδοση της *L'Anthologie sonore*), που έγινε υπό την επίβλεψη του διακεκριμένου γερμανού μουσικολόγου Curt Sachs.



Εικόνα 3: Emilio Pujol, *Musique instrumentale en Espagne au 16e siècle*

¹⁵ Ralph Maier, "Mastering the *dedillo*: Issues of Performance Practice in Sixteenth-Century Music for Vihuela", <https://web.archive.org/web/20180831235251/http://www.ralphmaier.com/dedillo.html>, (πρόσβαση: 09.03.2024).

¹⁶ Francisco Hervás, "Sobre las maneras de tañer en la vihuela y su repercusión en la construcción de vihuelas", *Hispanica Lyra* 1, 2005, σ. 14-19: 15.

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁸ Robert Barto, "Dealing with *Dedillo*", *Lute Society of America Quarterly* 50/3, 2015, σ. 22-37: 22.

¹⁹ Luys Milan, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro (Valencia, 1536)*, επιμ. Leo Schrade, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Πέρασαν ωστόσο αρκετά χρόνια, έως ότου ο Pujol παρουσιάσει για πρώτη φορά την τεχνική του *dedillo* μέσα από τις αναγεννησιακές πηγές. Αυτό συνέβη με την πλήρη έκδοση του τόμου για τη μουσική του Alonso Mudarra, *Tres Libros de música en cifra para vihuela*, το 1949,²⁰ στην έγκυρη μουσικολογική σειρά “Monumentos de la Música Española”. Είχε προηγηθεί η πλήρης έκδοση του τόμου για τη μουσική του Luis de Narváez (*Los seys libros del Delphín*) το 1945,²¹ στον οποίο όμως υπάρχει απλώς μια λεκτική αναφορά στο *dedillo*, χωρίς οποιαδήποτε επεξήγηση. Ακολούθησε ο John Ward, εκπονώντας μια διδακτορική διατριβή για τη βιχουέλα (το 1953), στην οποία γίνεται εκτενής αναφορά και στην εν λόγω τεχνική του δεξιού χεριού. Η διατριβή αυτή ήταν η πρώτη συνολική μελέτη της βιχουέλας όσον αφορά στα μουσικά όργανα, τις τεχνικές, τους εκτελεστές, το ρεπερτόριο και το ιστορικό πλαίσιο.²² Από εκείνη την εποχή έως τις μέρες μας, εκτελέσεις, ηχογραφήσεις και διασκευές βρίσκονται συνεχώς στην επικαιρότητα, ενώ οι μουσικολογικές έρευνες έχουν πλέον φωτίσει τα περισσότερα από τα κρυμμένα μυστικά του οργάνου και βέβαια, μεταξύ των άλλων, το *dedillo*. Ορισμένα από τα σημαντικά ονόματα ερευνητών του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα με αναφορές στην αιγιματική αυτή τεχνική του οργάνου, σε επιστημονικά άρθρα και βιβλία, είναι οι Joan Myers, Charles Jacobs, John Griffiths και Luis Gásser.

Εφ’ όσον όλη αυτή η πρόοδος έχει σημειωθεί κατά τις τελευταίες δεκαετίες, γεννιούνται ερωτήματα σε σχέση με την γνώση που έχουμε σήμερα για το *dedillo*. Είναι επαρκείς οι πληροφορίες που βρίσκουμε στις ιστορικές πηγές για την ανασύσταση της τεχνικής και την ακριβή αναπαραγωγή της από τους σύγχρονους εκτελεστές; Και, επίσης, γιατί η τεχνική του *dedillo*, στη μεγάλη πλειονότητα των περιπτώσεων, αγνοείται ή υποτιμάται από τους σύγχρονους βιχουελίστες (και πολύ περισσότερο από τους κιθαριστές); Τέλος, μεταφέρθηκε η τεχνική του ενός δακτύλου στα συγγενή της *vihuela de mano* όργανα, δηλαδή στο λαούτο και την κιθάρα, μετά την παρακμή αυτού του αριστοκρατικού οργάνου, και μήπως με αυτόν τον τρόπο, παρ’ όλο που τελείωσε η εποχή της βιχουέλα, συνεχίστηκε η παράδοση της ιδιαίτερης αυτής τεχνικής;

Το *dedillo* στην αναγεννησιακή βιβλιογραφία

Η ύπαρξη του *dedillo* ανιχνεύεται στα βιβλία *El maestro* (1536) του Luis Milán, *Tres libros de música* (1546) του Alonso Mudarra, *Orphénica Lyra* (1554) του Miguel de Fuenllana, *Declaración de instrumentos musicales* (1555) του Juan Bermudo και *Libro de cifra nueva* (1557) του Luys Venegas de Henestrosa.

Ο Luis Milán στο βιβλίο του *El maestro*,²³ την παλαιότερη έντυπη πηγή μουσικής για βιχουέλα, αναφέρει επανειλημμένα τις τεχνικές του ενός δακτύλου (*dedillo*) και των δύο δακτύλων (*dos dedos*), υποδεικνύοντας τη χρήση τους σε κάποιες φαντασίες στο τέταρτο και το πέμπτο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου του. Παρά το γεγονός ότι χρονολογικά είναι ο πρώτος που αναφέρει αυτές τις τεχνικές, ο Milán δεν δίνει κανόνες ή εξηγήσεις, γεγονός που δείχνει ότι μέχρι τότε αυτές οι τεχνικές αποτελούσαν ήδη

²⁰ Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, επιμ. Emilio Pujol, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española), Barcelona 1949.

²¹ Luys de Narváez, *Los seys libros del Delphín, de música de cifra para tañer vihuela*, επιμ. Emilio Pujol, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española), Barcelona 1945.

²² John Milton Ward, *The Vihuela de Mano and Its Music (1536-1576)*, διδακτορική διατριβή, New York University, New York 1953.

²³ Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Francisco Díaz Romano, Valencia 1536· διαθέσιμο σε ψηφιακή μορφή από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022795> (πρόσβαση: 14.03.2024).

μέρος μιας διαδεδομένης πρακτικής μεταξύ των βιγουελιστών. Συγκεκριμένα, στα σχόλια που προηγούνται της δέκατης και της δωδέκατης *φαντασίας*, υπογραμμίζει ότι η μουσική που ακολουθεί συνιστά ένα είδος μείγματος αντιστικτικής γραφής (*consonancias*) και γρήγορων περασμάτων τύπου κλίμακας (*redobles*): τα αντιστικτικά μέρη εκτελούνται αργά, ενώ τα “κλιμακοειδή” περάσματα είναι σχεδιασμένα για να προαγάγουν την ταχύτητα των δακτύλων και εκτελούνται γρήγορα με τη χρήση του *dedillo*.²⁴ Οι φαντασίες του Milán, οι οποίες μοιάζουν με αυτές του Mudarra, έχουν να κάνουν περισσότερο με μια σχετικά ελεύθερη, ρυθμικά, μουσική, χωρίς αυστηρή μετρική δομή.²⁵



Εικόνα 4: Luis Milán, *El maestro*



Εικόνα 5: Alonso Mudarra, *Tres libros de música*

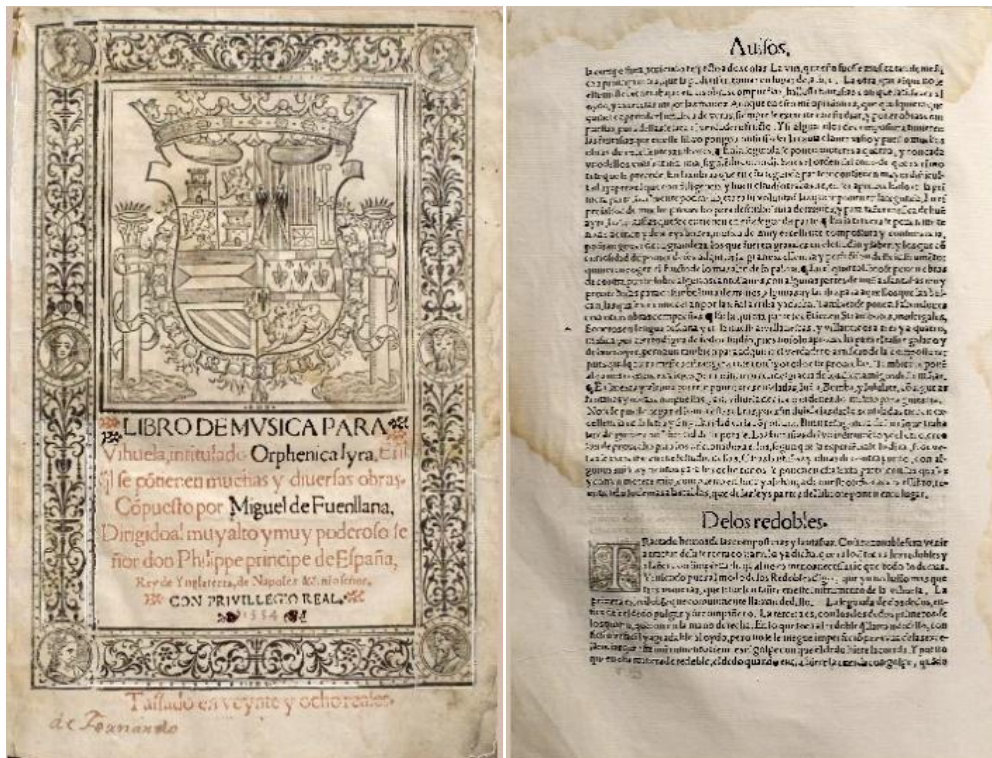
Στο βιβλίο του *Tres libros de música*,²⁶ ο Alonso Mudarra επισημαίνει τα σημεία που πρέπει να παιχτούν με τη χρήση *dedillo* και εκείνα που πρέπει να παιχτούν με την τεχνική του *dos dedos* στο ίδιο μουσικό έργο: η χρήση του *dedillo* επισημαίνεται πάνω στην ταμπουλατούρα με τον όρο *dedi*, ενώ του *dos dedos* με τον όρο *dosde*. Ο Mudarra θεωρεί ότι το *dedillo* είναι μία απαραίτητη τεχνική και προσδιορίζει τη χρήση του σε

²⁴ Στο ίδιο, σ. 22 και 25 (η αρίθμηση αναφέρεται στο ψηφιακό αρχείο της βιβλιοθήκης και όχι στην αυθεντική έκδοση του βιβλίου). Βλ. επίσης Rukavina, ό.π., σ. 19.

²⁵ Milán, ό.π., σ. 22.

²⁶ Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Juan de León, Sevilla 1546· διαθέσιμο σε ψηφιακή μορφή από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108275> (πρόσβαση: 26.04.2024).

περάσματα (*redobles*) που παίζονται από την πρώτη προς την έκτη χορδή, ενώ συνιστά τη χρήση της τεχνικής του *dos dedos* σε ανιόντα περάσματα και καταληκτικά σχήματα.²⁷ ωστόσο, υπαινίσσεται την πιθανότητα κάποιας δυσaréσκειας για την τεχνική αυτή, λέγοντας τα εξής: «Για το *dedillo* δεν θα μιλήσω άσχημα. Αυτός που ασκεί και τους δύο τρόπους *redoblar* δεν θα αντιμετωπίσει δυσκολίες, διότι και οι δύο είναι αναγκαίοι κατά καιρούς».²⁸ Τέλος, είναι αξιοσημείωτο ότι ο Mudarra στη *Φαντασία IV (de pasos de contado)* ζητάει τη χρήση του *dedillo* στο μπάσο, πράγμα που θα πρέπει πιθανόν να υλοποιηθεί με την αμφίδρομη κίνηση του αντίχειρα.²⁹



Εικόνα 6: Miguel de Fuenllana, *Orphénica Lyra*

Η *Orphénica Lyra* του Miguel de Fuenllana³⁰ προσφέρει μερικές από τις πιο λεπτομερείς περιγραφές της εκτέλεσης της τεχνικής του *dedillo* από έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες του οργάνου. Ο Fuenllana παρουσιάζει το *dedillo* ως τον πρώτο από τους τρεις διαθέσιμους τρόπους εκτέλεσης γρήγορων περασμάτων και ποικιλιμάτων (*redobles*), χαρακτηρίζοντάς τον όμως ατελή, γιατί δεν μπορεί να αποφύγει την κρούση της χορδής με το νύχι (κατά την κίνηση προς τα έξω), και εξηγεί ότι, παρ' όλο που είναι εύκολος και ευχάριστος για τον ακροατή, υπάρχουν καλύτεροι τρόποι εκτέλεσης από αυτόν.³¹

²⁷ William Bernard Hearn, *Performing the music of Alonso Mudarra: An investigation into performance practice in the music of the vihuelistas*, διδακτορική διατριβή, The University of Arizona, 1995, σ. 145.

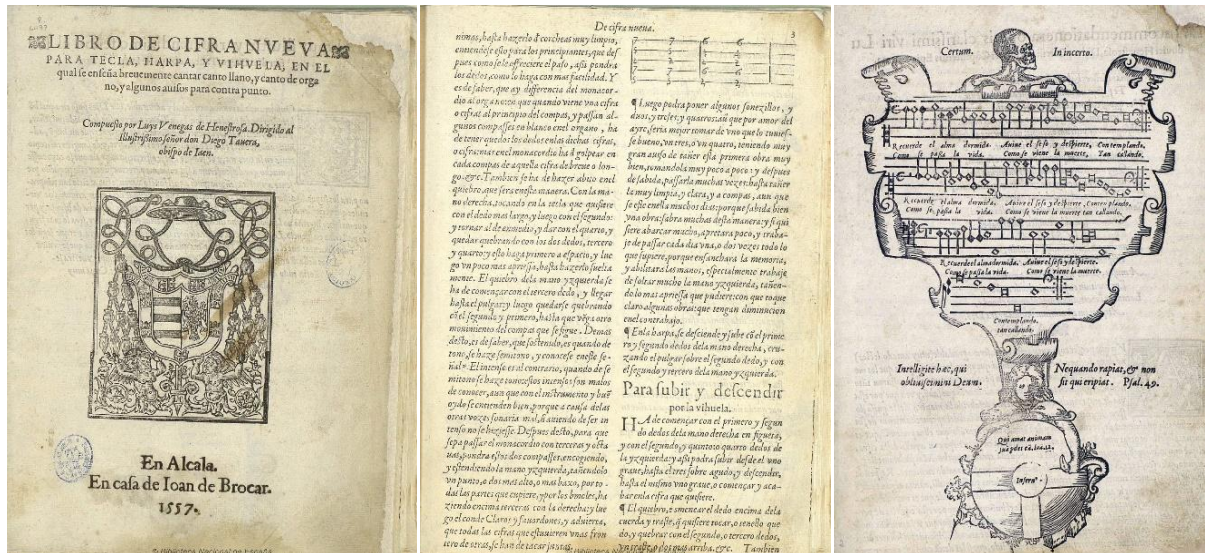
²⁸ Mudarra / Pujol (επιμ.), ό.π., σ. 40.

²⁹ Ralph Maier, *Josquin's Mass settings for vihuela, with a critical edition of Diego Pisador's intabulaciones of Faysant regretz (1552)*, διδακτορική διατριβή, University of Calgary, 2012, σ. 265.

³⁰ Miguel de Fuenllana, *Libro de música de Vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla 1554, κεφ. "De los redobles": διαθέσιμο στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Ανδαλουσίας, <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1001074> (πρόσβαση: 15.03.2024).

³¹ Στο ίδιο, σ. 9 και 10 (η αριθμηση αναφέρεται στο ψηφιακό αρχείο της βιβλιοθήκης και όχι στην αυθεντική έκδοση του βιβλίου). Οι ίδιες πληροφορίες, σε πιο προσιτή μορφή, μπορούν να βρεθούν στο: Charles Jacobs, *Miguel de Fuenllana: Orphénica Lyra (Sevilla 1554)*, Clarendon Press, Oxford 1978, σ. xc-xci, αλλά και στο: Maier, "Mastering the *dedillo*", ό.π.

αναφέρει επίσης ότι ο τελειότερος τρόπος εκτέλεσης του οργάνου είναι η εναλλαγή μεταξύ μέσου και δείκτη (η βασική τεχνική της σύγχρονης κιθάρας). Σε κάθε περίπτωση, τα σχόλια του Fuenllana επιλύουν το ζήτημα της κατεύθυνσης του χτυπήματος (πρώτα προς τα μέσα, με την φυσιολογική κατεύθυνση οποιασδήποτε κρούσης, και μετά προς τα έξω, με την αντίθετη φορά) και βοηθούν στην επιβεβαίωση της ευρείας χρήσης του *dedillo* τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 16ου αιώνα.



Εικόνα 7: Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*

Ο Luys Venegas de Henestrosa, στο *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557),³² δίνει μια σαφή περιγραφή τεσσάρων διαφορετικών τεχνικών του δεξιού χεριού για το παίξιμο γρήγορων περασμάτων στη βιχουέλα (είναι χρήσιμο να σημειωθεί ότι αναφέρεται στον αντίχειρα ως πρώτο δάκτυλο, στον δείκτη ως δεύτερο κ.ο.κ.): η πρώτη από αυτές περιγράφει την τεχνική ενός δακτύλου που ονομάζεται *dedillo*, ενώ η δεύτερη είναι το παίξιμο στο καστελιάνικο στυλ (*figueta castellana*) με εναλλαγή του αντίχειρα και του δείκτη, με τον αντίχειρα να έρχεται πάνω από τον δείκτη (*thumb-out*): η τρίτη τεχνική είναι αυτό που ονομάζουμε σήμερα *thumb-under* (*figueta extranjera*), με τον αντίχειρα κάτω από τον δείκτη, και η τέταρτη περιγράφει την εναλλαγή του δείκτη και του μεσαίου δακτύλου.³³ Ίσως ο όρος *extranjera* (ξένη) να αναφέρεται στην τεχνική του λαούτου, το οποίο συνυπήρξε με την βιχουέλα κατά τον 16ο αιώνα στην Ισπανία και παιζόταν με την τεχνική που ονομάζουμε σήμερα *thumb-under*.³⁴ Με την ίδια τεχνική παιζόταν και το αδελφό της βιχουέλας όργανο στην Ιταλία, η *viola da mano*, ενώ οι εκτελεστές της βιχουέλας χρησιμοποιούσαν περισσότερο την καστελιάνικη τεχνική (*thumb-out*).³⁵

³² Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Joan de Brocar, Alcalá de Henares 1557, κεφ. “Para fubir y defeñdir, por la vihuela”· διαθέσιμο σε ψηφιακή μορφή από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000039213> (πρόσβαση: 26.04.2024).

³³ Στο ίδιο, σ. 22-23 (η αριθμηση αναφέρεται στο ψηφιακό αρχείο της βιβλιοθήκης και όχι στην αυθεντική έκδοση του βιβλίου). Οι ίδιες πληροφορίες, σε πιο προσιτή μορφή, μπορούν να βρεθούν στο: Joan Myers, “Vihuela Technique”, *Journal of the Lute Society of America* 1, 1968, σ. 15-18: 17.

³⁴ Thomas Lee Harder, *The vihuela fantasias from Miguel de Fuenllana’s “Orphénica Lyra”: Introduction and guitar transcription of nine representative works*, διδακτορική διατριβή, Arizona State University, 1992.

³⁵ Pittaway, ό.π.

Ο Juan Bermudo, εξάλλου, θεωρεί ότι αμφότερες οι τεχνικές του *dedillo* και του *dos dedos* είναι απαραίτητα εργαλεία για τους εκτελεστές, επειδή σε κάποια περάσματα είναι αναγκαίο το πρώτο ενώ σε κάποια άλλα το δεύτερο.³⁶



Εικόνα 8: Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*

Μέσα λοιπόν σε εκδόσεις εκπαιδευτικού χαρακτήρα, δηλαδή στα βιβλία ταμπουλατούρας που έγραψαν οι Milán και Mudarra, περιλαμβάνονται ζωτικές πληροφορίες σχετικά με τη χρήση της τεχνικής του *dedillo*, ικανές για την ανασύστασή της, σε μεγάλο βαθμό, από τους σύγχρονους εκτελεστές. Επιπλέον, οι περιγραφές τόσο του Bermudo όσο και του Venegas de Henestrosa καταδεικνύουν ότι η τεχνική αυτή ήταν σε ευρεία χρήση από τους βιχουελίστες κατά την εν λόγω χρονική περίοδο.

Γιατί το *dedillo* αγνοείται ή υποτιμάται από τους σύγχρονους εκτελεστές;

Στον δέκατο έκτο αιώνα, στα ισπανικά βιβλία και στις πραγματείες για τη βιχουέλα, το θέμα του *dedillo* βρίσκεται στο προσκήνιο, ως μια ουσιαστική τεχνική εκτέλεσης του οργάνου, κάτι που έχει παραμείνει άπιαστο, τόσο ως έννοια στο πλαίσιο της ιστορίας της βιχουέλας όσο και ως τεχνική, μεταξύ των σύγχρονων εκτελεστών.³⁷

Οι βιχουελίστες χρησιμοποιούσαν μερικές εξειδικευμένες τεχνικές παιξίματος, όπως το *dedillo*, ένα γρήγορο tremolo που παράγεται από την κίνηση του δείκτη μπροσπίσω, μία τεχνική που δεν έχει ακόμη αναπαραχθεί πειστικά από τους σύγχρονους εκτελεστές του οργάνου.³⁸

³⁶ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Juan de León, Osuna 1555, κεφ. 3: “Arte de entender todo genero de vihuela”: διαθέσιμο σε ψηφιακή μορφή από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046174> (πρόσβαση: 27.04.2024), σ. 73 (η αριθμηση αναφέρεται στο ψηφιακό αρχείο της βιβλιοθήκης και όχι στην αυθεντική έκδοση του βιβλίου). Οι ίδιες πληροφορίες, σε πιο προσιτή μορφή, υπάρχουν και στο: Mudarra / Pujol (επιμ.), ό.π., σ. 65.

³⁷ Maier, “Mastering the *dedillo*”, ό.π.

³⁸ Paul O’Dette, “Plucked Instruments”, στο: Jeffery Kite-Powell (επιμ.), *A Performer’s Guide to Renaissance Music*, Indiana University Press, Bloomington 2007, σ. 170-186: 179.

Ορισμένες από τις παλαιότερες τεχνικές (όπως το *dedillo*) αποφεύγονται σήμερα όταν παίζεται μουσική από την Αναγέννηση. Οι εκτελεστές εφαρμόζουν τη δική τους τεχνική σε αυτά τα διακριτικά στολίδια.³⁹

Όπως προαναφέρθηκε, η τεχνική του *dedillo* ήταν γνωστή στον Pujol, όταν αυτός πραγματοποίησε την πλήρη έκδοση του έργου του Alonso Mudarra (1949), ωστόσο αγνοήθηκε από τους εκτελεστές του 20ού και του 21ου αιώνα. Ποιες ήταν, άραγε, οι αιτίες που οδήγησαν σε αυτή την απαξίωση;

Η σύγχυση που επικρατούσε ακόμα και μεταξύ των ακαδημαϊκών ερευνητών οδήγησε στην ελλιπή κατανόηση της τεχνικής αυτής και τελικά στην αναζήτηση εναλλακτικών λύσεων για την εκτέλεση γρήγορων φράσεων και ποικιλιμάτων στη βιχουέλα. Η Diana Poulton έκανε πολλούς να θεωρήσουν ότι οι μουσικές φράσεις που παίζονται με *dedillo* ξεκινούν με κίνηση προς τα έξω (κάτω),⁴⁰ όπως θα έκανε κάποιος με μια πένα. Ο Charles Jakobs, εξάλλου, πρότεινε, μιας και η λέξη *dedillo* μεταφράζεται στα ισπανικά ως «μικρό δάκτυλο», τη χρήση του μικρού δακτύλου για την εκτέλεση της τεχνικής αυτής.⁴¹ Αμφότερες οι παραπάνω εικασίες καταρρίφθηκαν από νεότερες έρευνες, αλλά και δεν κατέστη δυνατόν να λειτουργήσουν στην πράξη, δυσκολεύοντας την τελική επίλυση του γρίφου.

Η πρόταση της Poulton έρχεται σε αντίθεση με τη φυσική τάση εκτέλεσης και η ανακρίβειά της είναι κατά κάποιον τρόπο αυταπόδεικτη με βάση την εμπειρία οποιουδήποτε εκτελεστή έχει ποτέ δοκιμάσει παρόμοιες τεχνικές. Η κίνηση στο ισχυρό οφείλει να είναι η προς τα μέσα (επάνω) κίνηση, γιατί αυτή παράγει το καλύτερο και δυνατότερο ηχόχρωμα σε κάθε ζεύγος νοτών – η αντίθετη φοράς κίνηση ελέγχεται δυσκολότερα και ενσωματώνει ένα ποσοστό θορύβου λόγω της κρούσης με την ανάποδη πλευρά του νυχιού. Σύμφωνα με την Joan Myers, οι βιχουελίστες του 16ου αιώνα θεωρούσαν ότι συγκεκριμένα δάχτυλα θα έπρεπε να χρησιμοποιηθούν για νότες με μεγαλύτερη ρυθμική έμφαση. Στην τεχνική του *dos dedos*, σε μια φράση από οκτώ νότες ο αντίχειρας έπαιζε τις νότες 1, 3, 5 και 7 (ισχυρές) ενώ ο δείκτης τις υπόλοιπες (ασθενείς).⁴² Ο Fuenllana αναφέρει, αντίστοιχα, ότι στην περίπτωση εκτέλεσης με τον δείκτη και τον μέσο, ο τελευταίος θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί στις νότες 1, 3, 5 και 7 ενώ ο δείκτης πάλι στις υπόλοιπες. Αναλογικά, η προς τα μέσα (επάνω) κίνηση στο *dedillo* θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί για τις ισχυρότερες νότες, ενώ η προς τα έξω (κάτω) κίνηση για τις ασθενέστερες.⁴³ Αυτή η ιδέα της ρυθμικής ομαδοποίησης, με ορισμένα δάχτυλα να θεωρούνται ισχυρότερα από άλλα, είναι ξένη για τον σύγχρονο κιθαριστή· ωστόσο, πρόκειται για μια ιδέα που υπήρχε σε πολλά όργανα τον 16ο αιώνα.⁴⁴ Εξάλλου, η περιορισμένη μυϊκή δύναμη του μικρού δακτύλου αλλά και η καθιερωμένη πρακτική των εκτελεστών του 16ου αιώνα να τοποθετούν το μικρό δάκτυλο πάνω στην ηχητική τράπεζα καθιστούν την άποψη του Jakobs μάλλον αδύναμη.

³⁹ Gerrit Lukas Roos, *The development of right hand guitar technique with reference to sound production*, διπλωματική εργασία, University of Pretoria, 2009, σ. 98.

⁴⁰ Diana Poulton, *A tutor for the renaissance lute*, Schott, London 1991, σ. 58.

⁴¹ Jakobs, ό.π., σ. xci.

⁴² Myers, ό.π., σ. 18.

⁴³ Στο ίδιο.

⁴⁴ Η μουσική από την ύστερη Αναγέννηση και το μπαρόκ συχνά χωρίζει μεγαλύτερες φράσεις σε μια σειρά από ζεύγη νοτών, με μία ελαφρά έμφαση στην πρώτη νότα. Η πρώτη νότα ήταν η “καλή” νότα, ενώ η δεύτερη η “κακή”, όπως στο έργο του Girolamo Diruta *Il Transilvano* (1593), όπου οι νότες ονομάζονται είτε *buona* είτε *cattiva*. Αυτό αποτελούσε μέρος της τεχνικής των οργάνων: ένας βιολιστής, για παράδειγμα, έπαιζε την “καλή” νότα με μία καθοδική δοξαριά, ενώ την “κακή” νότα με μία ανοδική. Βλ. Peter Croton, *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical handbook based on historical sources*, Kindle edition, 2016, κεφ. 5: “Eloquence and grammar: phrasing, articulation, punctuation, emphasis” (χωρίς αριθμηση σελίδων).

Ο Darío Moreira θεωρεί ότι το *dedillo* συνοδευόταν από την κακή φήμη ότι είχε ενοχλητική χροιά (προφανώς λόγω της κρούσης και με την ανάποδη πλευρά του νυχιού, και του σχετικού θορύβου που παραγόταν): θεωρήθηκε έτσι ανίκανο να παραγάγει πραγματική τέχνη και τελικά σιγά-σιγά, στα τέλη του 19ου αιώνα, εξοβελίστηκε από τη φαρέτρα των τεχνικών που επέβαλε ο ακαδημαϊσμός.⁴⁵

Η άποψη του Luis Gásson είναι ότι το πρόβλημα έγκειται στους εκτελεστές, οι οποίοι δεν προσπαθούν να δημιουργήσουν ιστορικά τεκμηριωμένες εκτελέσεις, αλλά προτιμούν να παίζουν ανάλογα με το γούστο τους ή το γούστο του κοινού.⁴⁶ Σε αντίθεση όμως με τον Gásson, ο σύγχρονος βιχουελίστας Robert Barto ισχυρίζεται, υπερασπίζοντας τον εαυτό του ως εκτελεστή βιχουέλας, ότι δεν τίθεται ζήτημα αισθητικής αλλά έλλειψης χρόνου, μιας και η κατάκτηση αυτής της αινιγματικής τεχνικής απαιτεί εντατική προσπάθεια για πολύ χρόνο.⁴⁷

Σύμφωνα με τον Ralph Maier, ωστόσο, η απροθυμία των σύγχρονων εκτελεστών να χρησιμοποιήσουν το *dedillo* μπορεί να συνδέεται με το πιο θεμελιώδες ζήτημα της θέσης του δεξιού χεριού.⁴⁸ Η πλειονότητα των σύγχρονων εκτελεστών προτιμά τη μέθοδο του *thumb-under*, με τον αντίχειρα του δεξιού χεριού κάτω από τον δείκτη, μια θέση που δεν φαίνεται όμως να ήταν αντιπροσωπευτική της ισπανικής αναγεννησιακής πρακτικής. Ο Henestrosa, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, χαρακτηρίζει την τεχνική αυτή ως *figueta estranjera*, δηλαδή “ξένη”, πιθανότατα επειδή ήταν η τεχνική που χρησιμοποιείτο στα όργανα της οικογένειας του λαούτου. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι η τεχνική του *thumb-out* (*figueta castellana* κατά τον Henestrosa) ήταν η κυρίαρχη τεχνική για την πλειονότητα των εκτελεστών της βιχουέλας στην ιβηρική χερσόνησο κατά τον 16ο αιώνα. Σε παρόμοιο συμπέρασμα κατέληξε και ο Griffiths μέσα από εικονογραφικές πληροφορίες, αξιολογώντας έξι ζωγραφικούς πίνακες και τέσσερις ξυλογραφίες, όπου βρέθηκαν τουλάχιστον πέντε, αν όχι επτά, εκτελεστές να παίζουν με τη μέθοδο του *thumb-out* και μόλις τρεις με αυτή του *thumb-under*.⁴⁹ Ο Maier, ο οποίος είναι ένας από τους ελάχιστους σύγχρονους βιχουελίστες που έχει καλλιεργήσει και κατακτήσει σε υψηλό βαθμό την τεχνική του *dedillo*, πιστεύει ότι η σωστή εκτέλεση διευκολύνεται σημαντικά με την υιοθέτηση μιας τεχνικής με τον αντίχειρα προς τα έξω (*thumb-out*) και όχι με το *thumb-under* που τείνουν να προτιμούν οι περισσότεροι σύγχρονοι βιχουελίστες.⁵⁰ Συνεπώς, οι σύγχρονοι εκτελεστές ίσως θα έπρεπε να αναθεωρήσουν την καθημερινή τους πρακτική, υιοθετώντας μια διαφορετική στάση για το δεξί τους χέρι, εάν θα ήθελαν να προσεγγίσουν ευκολότερα και με μεγαλύτερη ιστορική ακρίβεια το *dedillo*.

Η πιθανότητα επιβίωσης του *dedillo* στο μπαρόκ λαούτο – Piccinini, Foscari, Ganassi

Το όργανο αυτό έχει εκτιμηθεί ιδιαίτερα μέχρι σήμερα και είχε εξαιρετικούς εκτελεστές· αλλά από τότε που εφευρέθηκε η κιθάρα, μόνο πολύ λίγοι άνθρωποι ασχολούνται με τη μελέτη της βιχουέλας. Ήταν μια μεγάλη απώλεια, γιατί πάνω της μπορούσε κανείς να βάλει όλα τα είδη μουσικής με σημειογραφία, και τώρα η κιθάρα δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα κουδούνι, τόσο εύκολο να παιχτεί,

⁴⁵ Darío Moreira, “La Alzapúa, un Secreto a Voces”, *Sexto Orden*, <https://web.archive.org/web/20140609001102/http://www.sextoorden.es/2013/12/la-alzapua-un-secreto-voces.html> (πρόσβαση: 27.03.2024).

⁴⁶ Luis Gásson, *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*, Indiana University Press, Bloomington 1996, σ. 189.

⁴⁷ Barto, ό.π., σ. 22.

⁴⁸ Maier, “Mastering the *dedillo*”, ό.π.

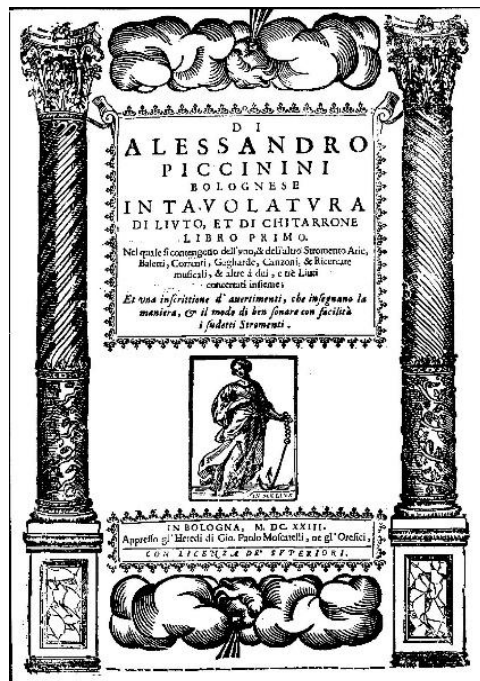
⁴⁹ Griffiths, “The vihuela: performance practice, style, and context”, ό.π., σ. 175.

⁵⁰ Maier, *Josquin’s Mass settings for vihuela*, ό.π., σ. 258-259.

ειδικά στο συγχορδιακό ύφος, που δεν υπάρχει σταβλίτης ο οποίος να μην είναι κιθαριστής.⁵¹

Η ραγδαία παρακμή της βιχουέλας στα τελευταία χρόνια του δέκατου έκτου αιώνα αποδεικνύει ότι οι βιχουελίστες παρέμειναν απροσπέλαστοι στις νέες τάσεις, ανίκανοι να ανταποκριθούν στις μεταβαλλόμενες συνθήκες [...] η αυλική παράδοση της βιχουέλας αντικαταστάθηκε από την συγγενική της κιθάρα των πέντε ζευγών χορδών, με μια απλή, κάθετα οργανωμένη μουσική λαϊκού χαρακτήρα.⁵²

Με την αυγή του 17ου αιώνα, η λόγια βιχουέλα αποχαιρετά σιγά-σιγά το προσκήνιο, δίνοντας τη θέση της, στην ιβηρική χερσόνησο, στην πεντάχορδη κιθάρα με την κάθετη οργάνωση και την έντονη επιρροή από τη λαϊκή παράδοση· μαζί της παίρνει και μία ιδιαίτερη τεχνική του δεξιού χεριού, το *dedillo*. Οι τεχνικές του καινούργιου οργάνου διαφοροποιούνται, υιοθετώντας περισσότερο ένα συγχορδιακό ύφος και αποχαιρώντας, σε έναν βαθμό, την αντιστικτική παράδοση του προκατόχου του, την οποία βεβαίως συνεχίζει το λαούτο, το οποίο εξελίσσεται σε ένα πολύχορδο όργανο της εποχής του μπαρόκ. Η γενικότερη δυσκολία εφαρμογής της τεχνικής, η κατάκτηση της οποίας απαιτούσε πολύ χρόνο, και η ανομοιομορφία του ήχου, που οφειλόταν στο χτύπημα των χορδών με το εξωτερικό μέρος του νυχιού, ήταν πιθανόν οι λόγοι για τους οποίους το *dedillo* δεν υιοθετήθηκε από τα συγγενή όργανα. Περισσότερο κρίσιμη, ωστόσο, πρέπει να ήταν η μονομέρεια της τεχνικής, μιας και η κύρια λειτουργία της ήταν τα μονοφωνικά περάσματα, χωρίς καθόλου ή με πολύ λιτή συνοδεία. Σε περιπτώσεις πολυφωνικών περασμάτων, η τεχνική του *dedillo* ήταν πρακτικά αδύνατον να χρησιμοποιηθεί. Έτσι, οι συνήθεις τεχνικές του δεξιού χεριού με εναλλαγή δύο δακτύλων, με τις οποίες μπορούσαν να εκτελεστούν τόσο μονοφωνικά όσο και πολυφωνικά μέρη, ήταν σαφώς χρησιμότερες. Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι και τα δύο όργανα, η κιθάρα και το λαούτο, παίζονταν με τον αντίχειρα προς τα έξω (*thumb-out*), με την θέση δηλαδή του δεξιού χεριού που προτιμούσαν οι βιχουελίστες και ήταν ταιριαστή με το *dedillo*, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις μοιράζονταν και το ίδιο ρεπερτόριο.

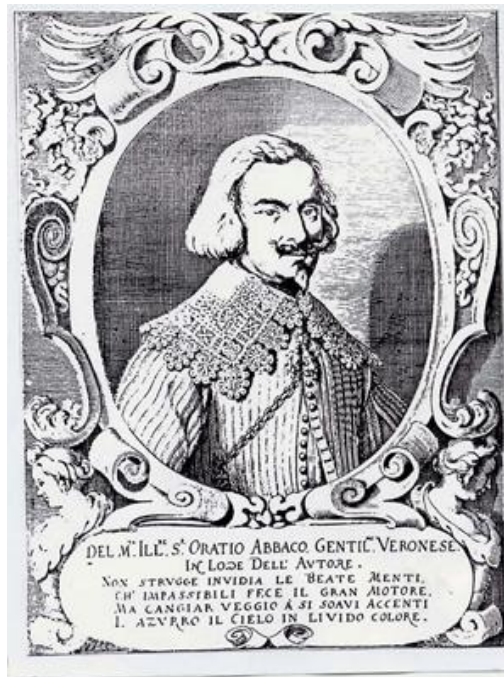


Εικόνα 9: Alessandro Piccinini, *Intavolatura di liuto e di chitarone*

⁵¹ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sanchez, Madrid 1611, φ. 209v.

⁵² Griffiths, "Extremities: The Vihuela in Development and Decline", ό.π., σ. 59.

Αν και δεν έχουμε ενδείξεις επιβίωσης της τεχνικής του *dedillo* στην μπαρόκ κιθάρα, υπάρχουν ορισμένα στοιχεία που υποδηλώνουν την πιθανότητα χρήσης μιας παρόμοιας τεχνικής στο μπαρόκ λαούτο. Ο Alessandro Piccinini (1566-1638),⁵³ ιταλός λαουτίστας και συγγραφέας από τη Φεράρα, στο βιβλίο του *Intavolatura di liuto e di chitaronne, Libro primo* (Μπολόνια 1623), ανέφερε ότι οι καταληκτικές φράσεις είναι πολύ δύσκολες και συμπέρανε ότι παίζοντας μόνο με το ένα δάκτυλο, νύσσοντας δηλαδή τη χορδή πάνω και κάτω, με την άκρη του νυχιού, το παραγόμενο αποτέλεσμα ήταν υπέροχο, λόγω της ταχύτητας και της καθαρότητας που μπορούσε έτσι να επιτευχθεί. Δήλωνε, επίσης, ότι η τεχνική του ενός δακτύλου ήταν πολύ εύκολη για τον ίδιο και ότι έτσι μπορούσε να παίζει ταυτόχρονα μία ακόμα φωνή με τον αντίχειρα.⁵⁴ Σε ένα από τα επόμενα κεφάλαια, συμπλήρωσε ότι η εκτέλεση φράσεων με ένα μόνο δάκτυλο έχει εξαιρετικό αποτέλεσμα και στο *chitaronne*, κάνοντας τις νότες εξίσου διάφανες, γρήγορες και καθαρές, πλην όμως αυτή η τεχνική δεν χρησιμοποιείτο από κανέναν άλλο, εκτός από τον ίδιο.⁵⁵ Επίσης, αποφάσισε να χρησιμοποιεί αυτό το είδος νύξης όταν άκουσε τη *mandora* να παίζεται στη Γαλλία με αυτόν τον τρόπο και εντυπωσιάστηκε αρκετά, ώστε να προσαρμόσει την τεχνική της στο λαούτο.⁵⁶ Είναι χαρακτηριστικό, μάλιστα, ότι ο ιταλός λαουτίστας είχε νύχια στο δεξί χέρι,⁵⁷ πράγμα που μάλλον διευκόλυνε την τεχνική του ενός δακτύλου, παράγοντας περισσότερο ομοιογενή ήχο χτυπώντας και προς τις δύο κατευθύνσεις με το νύχι. Από την περιγραφή του Piccinini συνάγεται το συμπέρασμα ότι πιθανότατα η τεχνική αυτή δεν ήταν καθόλου διαδεδομένη, χρησιμοποιούμενη πιθανόν μόνον από τον ίδιο, και δεν αποτελούσε κληρονομιά της προγενέστερης αντίστοιχης τεχνικής της βιχουέλας.



Εικόνα 10: Πορτραίτο του Foscarini (πηγή: <https://monicahall.co.uk/foscarini>)

⁵³ Ο Piccinini ήταν λαουτίστας στη Φεράρα, στην υπηρεσία του Alfonso II, Δούκα της Φεράρα, στα 1594. Είχε γνωριστεί με τον Gesualdo, πρίγκηπα της Venosa, επίσης λαουτίστα, ενώ συνάντησε και τον Giulio Caccini. Βλ. Stanley Buetens, "The Instructions of Alessandro Piccinini", *Journal of the Lute Society of America* 2, 1969, σ. 6-17: σ. 6.

⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 10.

⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 16.

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 10.

⁵⁷ Στο ίδιο.

Περίπου στα 1630, εκδόθηκε η συλλογή του επίσης ιταλού θεωρβίστα, λαουτίστα και πιθανόν κιθαριστή Giovanni Paolo Foscari (ακμή μεταξύ 1600-1647), με τίτλο *Il primo, seco[n]do, e terzo libro della chitarra spagnola*.⁵⁸ Ο Foscari ήταν γνωστός λαουτίστας στην Ιταλία αλλά και στο εξωτερικό, ειδικά στην αυλή του αρχιδούκα Alberto, στις ισπανικές Κάτω Χώρες.⁵⁹ Στα δύο πρώτα βιβλία περιλαμβάνονται μουσικά έργα γραμμένα με το συγχορδιακό σύστημα του *alfabeto*,⁶⁰ ενώ στο τρίτο βιβλίο υπάρχουν μουσικά κομμάτια σε μεικτό ύφος, με συγχορδίες συνδυασμένες με αντιστικτική γραφή τύπου λαούτου, μαζί με ορισμένα έργα χωρίς συγχορδίες, εξολοκλήρου σε αντιστικτικό ύφος.⁶¹ Δύο ακόμη βιβλία, *I quattro libri della chitarra spagnola* και *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*, προστέθηκαν αργότερα στη συνολική έκδοση, περιλαμβάνοντας επίσης έργα σε μεικτό ύφος.⁶² Στα κομμάτια που είναι γραμμένα στο συγχορδιακό ύφος, ο Foscari αφήνει υπονοούμενα, σύμφωνα με την ερευνήτρια Monica Hall, για νότες που θα έπρεπε πιθανόν να παιχτούν με την πίσω πλευρά του νυχιού του αντίχειρα ή άλλου δακτύλου.⁶³



Εικόνα 11: Το *Alfabeto* του Foscari (πηγή: Hall, ό.π., σ. 8)

Κάτι παρόμοιο συναντάμε και στον Silvestro di Ganassi dal Fontego, έναν αιώνα νωρίτερα. Ο Ganassi (1492-1565) ήταν μουσικός από τη Βενετία και συγγραφέας σημαντικών μελετών πάνω στην τεχνική των μουσικών οργάνων. Η πρώτη από αυτές τις μελέτες έχει να κάνει με την εκτέλεση του αυλού και φέρει τον τίτλο *Opera intitulata Fontegara* (Βενετία 1535), ενώ η δεύτερη, σε δύο τόμους, αφορά στην βιόλα ντα γκάμπα αλλά και στο λαούτο: πρόκειται για τα βιβλία *Regola Rubertina* (Βενετία 1542) και *Letitione Seconda* (Βενετία 1543). Τα έργα του Ganassi προσφέρουν μια πλήρη ανάλυση της τεχνικής των οργάνων, μέχρι τις πιο εξελιγμένες πτυχές της (ήχο, άρθρωση, αυτοσχεδιασμό, εκφραστικότητα), και αποτελούν αφετηρία για κάθε σοβαρή μελέτη της εκτελεστικής πρακτικής του 16ου αιώνα.⁶⁴ Στο κεφάλαιο 14 της *Regola Rubertina*, ο

⁵⁸ Monica Hall, "Giovanni Paolo Foscari - Plagiarist or Pioneer?", <https://monicahall2.files.wordpress.com/2012/03/foscari.pdf> (πρόσβαση: 17.04.2024), σ. 2.

⁵⁹ Στο ίδιο.

⁶⁰ Στο *alfabeto*, πεντάφωνες συγχορδίες αντιπροσωπεύονται από γράμματα του λατινικού αλφαβήτου ή από κάποια άλλα σύμβολα. Οι συγχορδίες αυτές συνήθως εκτελούνται με μία κίνηση προς τα πάνω ή προς τα κάτω του αντίχειρα ή των δακτύλων, χωρίς να χρησιμοποιούνται ξεχωριστά δάκτυλα για κάθε νότα της συγχορδίας, όπως γίνεται στο λαούτο ή στη βιχουέλα. Βλ. Hall, ό.π. σ. 5.

⁶¹ Στο ίδιο, σ. 2.

⁶² Στο ίδιο.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 12-13.

⁶⁴ Howard Mayer Brown & Giulio Ongaro, "Ganassi dal Fontego, Sylvestro di", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10615> (πρόσβαση: 19.04.2024).

Ganassi συζητάει τις περιπτώσεις εκείνες υπό τις οποίες ο αντίχειρας χτυπάει τις χορδές του λαούτου με την ανάποδη φορά, δηλαδή με την εξωτερική πλευρά του νυχιού.⁶⁵



Εικόνα 12: Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*

Συμπερασματικά, από τους ιταλούς μουσικούς Foscarini και Ganassi έχουμε στοιχεία για τη χρήση της εξωτερικής πλευράς του νυχιού στην εκτέλεση του μπαρόκ λαούτου, χωρίς όμως αυτή να συνιστά μέθοδο εκτέλεσης μουσικών φράσεων κατά το αναγεννησιακό *dedillo*. Από τον Piccinini, ωστόσο, υπάρχει η περιγραφή μίας τεχνικής παρεμφερούς με το *dedillo*, αν και δεν συνάγεται από κάπου ότι αυτή η πρακτική ήταν αποτέλεσμα επιβίωσης της παλιάς τεχνικής των βιχουελιστών, αλλά επρόκειτο περισσότερο για μια προσωπική επινόηση του ιταλού μουσικού.

Το *dedillo* στον 19ο αιώνα – Damas, Cano

Η τεχνική του *dedillo* δεν είναι πιθανό να υιοθετηθεί από έναν σύγχρονο εκτελεστή της κλασικής κιθάρας. Θα φαινόταν, ωστόσο, πολύ φυσική για έναν κιθαριστή που έχει συνηθίσει να παίζει με πένα.⁶⁶

Για δύο αιώνες μετά τον Piccinini, δεν βρέθηκε κανένα άλλο στοιχείο για οποιαδήποτε παρόμοια τεχνική ενός δακτύλου του δεξιού χεριού σε λαουτίστες ή κιθαριστές. Μία ιδιόμορφη τεχνική, τύπου *dedillo* με τον αντίχειρα, ανέπτυξαν τον 19ο αιώνα στην Ισπανία οι κιθαριστές Tomás Damas (1817 – περ. 1880) και Federico Cano (1838-1904).

Ο Damas, συνθέτης, καθηγητής, μαέστρος και βιολιστής, δραστηριοποιήθηκε μουσικά κυρίως στη Μαδρίτη, στα μέσα του 19ου αιώνα. Αν και η καριέρα του επικεντρώθηκε στην κιθάρα και τη διδακτική της, οι ωδειακές του σπουδές στο βιολί και το ακαδημαϊκό του προφίλ τον βοήθησαν να σταδιοδρομήσει ως ενορχηστρωτής και διευθυντής ορχήστρας. Στα έργα του περιλαμβάνονται συνθέσεις με έντονο ισπανικό χαρακτήρα, ενώ στο συνθετικό του ύφος βρίσκουμε υλικά και τεχνικές της λαϊκής κιθάρας.⁶⁷ Ο Damas έκανε, πιθανόν, μαθήματα κιθάρας ακόμα και στον ιδρυτή της νεότερης ισπανικής σχολής κιθάρας, Francisco Tárrega.⁶⁸

⁶⁵ Richard D. Bodig (μτφρ.), “Ganassi’s *Regola Rubertina* (Conclusion)”, *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 19, 1982, σ. 99-163: 127-130.

⁶⁶ Grimes, ό.π., σ. 42.

⁶⁷ David Monge García, “El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del siglo XIX y la guitarra flamenco”, *Sinfonía Virtual* 39, 2020, http://www.sinfoniavirtual.com/revista/039/tomas_damas.pdf (πρόσβαση: 19.04.2024), σ. 1.

⁶⁸ Rafael Antón Palacios, “El guitarrista Tomás Damas (1817-ca. 1880): revisión biográfica y catálogo compositivo”, *Revista de Musicología* 42/1, 2019, σ. 73-101: 74.



Εικόνα 13: Tomás Damas, *Método completo y progresivo de guitarra*

Ο Damas χρησιμοποίησε την τεχνική του ενός δακτύλου μόνο για την πραγματοποίηση ενός γρήγορου tremolo (*trémolo*). Λόγω της ικανότητάς του να παίζει όργανα με πένα (*bandurrias*), μπορούμε να συμπεράνουμε ότι με αυτόν τον τρόπο μετέφερε την τεχνική της πέννας στην κιθάρα.⁶⁹ Το tremolo του αντίχειρα εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο του *Gran introducción y jota con variaciones* (1860), όπου στο κάτω μέρος της σελίδας σημειώνεται το εξής: «Αυτό το tremolo γίνεται χτυπώντας τη χορδή με τον αντίχειρα προς τα δεξιά και αντίστροφα μόνο με την επιφάνεια του νυχιού, έτσι ώστε το δάχτυλο να μη σταματά»,⁷⁰ ενώ στη “Σπουδή αρ. 6” από το *Método completo y progresivo de guitarra* διευκρινίζεται σε υποσημείωση ότι «το tremolo παίζεται με τον αντίχειρα να χτυπάει τη χορδή προς τα κάτω και αντίστροφα».⁷¹ Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις το λεγόμενο *trémolo* κατά τον Damas ήταν η ταυτόχρονη εκτέλεση τριών διαφορετικών χορδών με μία κίνηση του αντίχειρα προς τα κάτω ή προς τα πάνω και όχι μίας χορδής (στην πραγματικότητα ενός ζεύγους χορδών), όπως συνέβαινε στο *dedillo*.⁷² Μια πιο εντυπωσιακή εκδοχή εμφανίζεται επίσης στο έργο *El trémolo: Gran Nocturno característico*, με τη γρήγορη επαναληπτική κίνηση του αντίχειρα να συνυπάρχει ταυτόχρονα με μια σειρά συγχορδιών στις πάνω φωνές:



⁶⁹ Miguel Checa Paz, *Contextualización de la guitarra en el S. XIX: obra original y vida de Tomás Damas*, Conservatori Superior de Música de Illes Balears, 2020, <https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/155398> (πρόσβαση: 19.04.2024), σ. 35.

⁷⁰ Στο ίδιο.

⁷¹ Στο ίδιο.

⁷² García, ό.π., σ. 52.



Εικόνα 14: Tomás Damas, *El trémolo: Gran Nocturno característico*, μ. 124-130

Ο Federico Cano, ισπανός κιθαριστής και συνθέτης, παραμένει αδικαιολόγητα ξεχασμένος μέχρι σήμερα. Γιος του Antonio Cano, άρχισε να σπουδάζει κιθάρα από παιδί και υπήρξε άξιος και, αναμφίβολα, ο σημαντικότερος μαθητής του πατέρα του. Ήταν επίσης ένας εξαιρετικός κιθαριστής, ο οποίος περιόδευσε στις μεγάλες πόλεις της Ισπανίας και της Πορτογαλίας. Διακρίθηκε ως ερμηνευτής και συνθέτης έργων για κιθάρα, αλλά και ως συγγραφέας μίας μεθόδου για κιθάρα.⁷³ Παρακάτω φαίνεται η σαφής οδηγία του συνθέτη, στο έργο του *Andante*, για τη χρήση του αντίχειρα με μια τεχνική τύπου *dedillo*, κατά παρόμοιο τρόπο με τον Damas: «Το tremolo παίζεται με τον αντίχειρα να χτυπά τη χορδή προς τα κάτω και αντίστροφα».



Εικόνα 15: Federico Cano, *Andante*

Τόσο στον Damas όσο και στον Cano δεν συναντάμε την κλασική τεχνική του *dedillo*, έτσι όπως αυτή χρησιμοποιήθηκε στη βιχουέλα του 16ου αιώνα, αλλά απλώς μία παραφυσία της, όπου ο αντίχειρας κινείται αμφίδρομα για την εκτέλεση ενός γρήγορου tremolo. Στην περίπτωση του Damas, γνωρίζουμε ότι η χρήση της τεχνικής αυτής προέρχεται μάλλον από την ενασχόλησή του με το λαϊκό όργανο *bandurrias*, το οποίο παίζεται με πένα, και ότι, συνεπώς, δεν ήταν αποτέλεσμα μιας πιθανής επιβίωσης της αναγεννησιακής παράδοσης μέχρι τον 19ο αιώνα.

⁷³ Francisco Herrera, "Cano, Federico", στο: *Enciclopedia de la Guitarra: Biografías, Danzas, Historia, Organología, Técnica* (CD-Rom), Piles Editorial de Música S.A., Valencia 2004, σ. 424-425.

Το *dedillo* σε βιχουελίστες, κιθαριστές και συνθέτες κατά τον 20ό και 21ο αιώνα

Στον Maier υπάρχει μια ανησυχία για το γεγονός ότι το *dedillo* είναι πρακτικά ξεχασμένο από τους σύγχρονους εκτελεστές μουσικών οργάνων. Ωστόσο, σημαντικοί κιθαριστές έχουν χρησιμοποιήσει το *dedillo* στις ερμηνείες τους, όπως ο ιάπωνας κιθαριστής Kazuhito Yamashita, ο τσέχος συνθέτης και κιθαριστής Štěpán Rak, ο γάλλος συνθέτης και κιθαριστής Roland Dyens και ο έλληνας κιθαριστής Δημήτρης Κοτρωνάκης.⁷⁴

Τη δεκαετία του ογδόντα, η εισβολή στην παγκόσμια κιθαριστική σκηνή ενός νεαρού ερμηνευτή ονόματι Kazuhito Yamashita προκάλεσε τον κλονισμό των πυλώνων στους οποίους στηριζόταν η ιδιοσυγκρασία του οργάνου μας. Η τόλμη του συνίστατο στην ενορχήστρωση και ερμηνεία ορισμένων διάσημων συμφωνικών συνθέσεων χρησιμοποιώντας, εκτός από τα διάφορα ερμηνευτικά μέσα που βασίζονται στην παραδοσιακή σχολή, μια μαγική δύναμη που ονομάζεται *dedillo* – λέω δύναμη, επειδή τη χρησιμοποίησε ανοιχτά ως ένα άλλο εργαλείο και όχι ως ένα τέχνασμα που θέλεις να κρύψεις στο μανίκι σου. Ως εκ τούτου, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι με αυτή τη στάση, την ακατέργαστη ενέργεια και τις έξοχες εκτελεστικές ικανότητες, ο Yamashita γοήτευσε και υπνώτισε τόσο τους μελετητές όσο και το ευρύ κοινό.⁷⁵

Θα μπορούσε να ειπωθεί σήμερα ότι το *dedillo* είναι πρακτικά ξεχασμένο από την πλειονότητα των σύγχρονων εκτελεστών. Υπάρχουν, ωστόσο, ορισμένοι βιχουελίστες που ενσωμάτωσαν την τεχνική αυτή στις εκτελέσεις τους: άξιοι αναφοράς είναι ο καναδός εκτελεστής βιχουέλας, μπαρόκ κιθάρας, ρομαντικής κιθάρας, σύγχρονης κιθάρας και ερευνητής Ralph Maier, ο ιάπωνας λαουτίστας και βιχουελίστας Yasunori Imamura, ο αμερικανός λαουτίστας και βιχουελίστας Robert Barto και ο αργεντινός λαουτίστας και βιχουελίστας Ariel Abramovich, οι οποίοι έχουν χρησιμοποιήσει με ιδιαίτερη επιτυχία την αναγεννησιακή τεχνική του ενός δακτύλου.

Το ίδιο έχουν κάνει και σημαντικοί σύγχρονοι κιθαριστές, όχι όμως τόσο για την εκτέλεση αναγεννησιακής μουσικής αλλά για τη σύγχρονη μουσική, με πρωτοπόρους τον Αμερικανό William Foden και τον Ιάπωνα Kazuhito Yamashita. Υπάρχουν επίσης ορισμένοι ακόμα εκτελεστές και συνθέτες, όπως ο ισπανός κιθαριστής και συνθέτης, πρωτοπόρος στην έρευνα για το *dedillo*, Dario Moreira, ο τσέχος συνθέτης και κιθαριστής Štěpán Rak, ο γάλλος συνθέτης και κιθαριστής Roland Dyens, ο κουβανός συνθέτης Leo Brouwer, ο γαλλοκαναδός κιθαριστής Rémi Boucher, ο βραζιλιάνος κιθαριστής Alexandre Atmarama, ο βενεζουελανός κιθαριστής Carlos Reyes και ο έλληνας κιθαριστής και μουσικολόγος Δημήτρης Κοτρωνάκης.⁷⁶

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι όλοι οι παραπάνω εκτελεστές έχουν να επιδείξουν διαφορετικές, μεταξύ τους, υλοποιήσεις της τύπου *dedillo* τεχνικής τους: οι Yamashita, Rak και Boucher χρησιμοποιούν, ως επί το πλείστον, το tremolo του αντίχειρα, ενώ ο Dyens το tremolo με τον μέσο ή τον δείκτη· ο Atmarama αξιοποιεί την ανάποδη πλευρά των νυχιών κυρίως σε ακολουθίες συγχορδιών, έχοντας δημιουργήσει το σύστημα που ο ίδιος ονομάζει *imalt*· ο Moreira εφαρμόζει το *dedillo* του δείκτη, αλλά το συνδυάζει με την εκτέλεση φθόγγων από άλλα δάκτυλα, όπως τον μέσο· ο Reyes εφαρμόζει μία

⁷⁴ Alexandre Góes & Alexandre Silva, “A técnica Imalt em perspectiva com o dedillo, o alzapúa, o trêmulo e o rasgueado”, *Opus 21*, 2015, <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/130/327> (πρόσβαση: 21.04.2024), σ. 53-82: 58.

⁷⁵ Moreira, ό.π.

⁷⁶ Για μια εφαρμογή της τεχνικής του *dedillo* από τον Κοτρωνάκη, βλ. Δημήτρης Κοτρωνάκης, “Η δημιουργία μίας διασκευής για κιθάρα και πιάνο της εμβληματικής *Μεγάλης Φούγκας*, op. 134, του Beethoven, χρησιμοποιώντας προηγμένες και σύνθετες τεχνικές της κλασικής κιθάρας”, ανακοίνωση στο 16ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, Θεσσαλονίκη, 8-10 Νοεμβρίου 2024.

καινούργια τεχνική *dedillo* με όλα τα δάκτυλα του δεξιού χεριού, το λεγόμενο *plectrodedo*, μετατρέποντάς το σε κύρια τεχνική του οργάνου.

Ο Kazuhito Yamashita (γεν. 1961), ένας κιθαριστής που έχει στο ενεργητικό του γύρω στους 78 τίτλους LP και CD, κατέπληξε τον κιθαριστικό κόσμο τη δεκαετία του 1980 με τις υπερ-δεξιοτεχνικές διασκευές του σε ορχηστρικά έργα, όπως τις *Εικόνες από μια έκθεση* του Μοντέστ Μούσοργκσκι (1981), το *Πουλί της φωτιάς* του Ίγκορ Στραβίνσκι (1985), τη *Σεχραζάντ* του Νικολάι Ρίμσκι-Κόρσακοφ (1987), τη *Συμφωνία αρ. 9, "Από τον Νέο Κόσμο"*, του Αντονίν Dvořák (1987) κ.ά. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, χρησιμοποίησε τεχνικές τύπου *dedillo*, πράγμα που εκείνη την εποχή θεωρήθηκε, από κριτικούς και κοινό, ιδιαίτερα πρωτοποριακό. Παρακάτω δίνονται τρία χαρακτηριστικά αποσπάσματα από τα έργα των Μούσοργκσκι και Dvořák:

Cum mortuis in lingua mortua

Andante non troppo, con lamento

tremolo

↑↓↑↓ ...Tremolo with the nails of indicated finger (*i* or *ch*).

(This gives the nails the role of mandolin pick).

Εικόνα 16: α) Tremolo με τον δείκτη ή τον μικρό. Modest Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, transcribed for guitar by Kazuhito Yamashita, Gendai Guitar, Tokyo 1981, σ. 31

β) Στο ίδιο, "Explanation for performance", σ. 46 - σε μετάφραση:

«Tremolo με το νύχι του υποδεικνυόμενου δακτύλου (δείκτη ή μικρού).

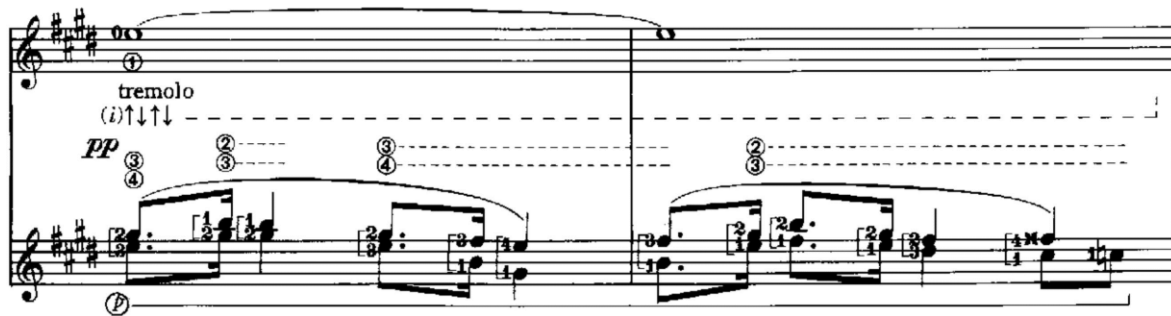
(Αυτό δίνει στο νύχι τον ρόλο μιας πέννας μαντολίνου)»

Adagio

ⓈTremolo with the nails of indicated finger (*i* or *ch*, or any finger if not indicated) . (this gives the nails the role of mandolin pick) .

Εικόνα 17: α) Tremolo με τον δείκτη ή τον μικρό. Antonín Dvořák, *Symphony No. 9, "From the New World"*, transcribed for guitar by Kazuhito Yamashita, Gendai Guitar, Tokyo 1987, σ. 4

β) Στο ίδιο, "Explanation for performance", σ. 64 - σε μετάφραση: «Tremolo με το νύχι του υποδεικνυόμενου δακτύλου (δείκτη ή μικρού ή οποιουδήποτε δακτύλου, εάν δεν υποδεικνύεται κάποιος). (Αυτό δίνει στο νύχι τον ρόλο μιας πέννας μαντολίνου)»



Εικόνα 18: Tremolo με τον δείκτη. Dvořák / Yamashita, ό.π., σ. 30

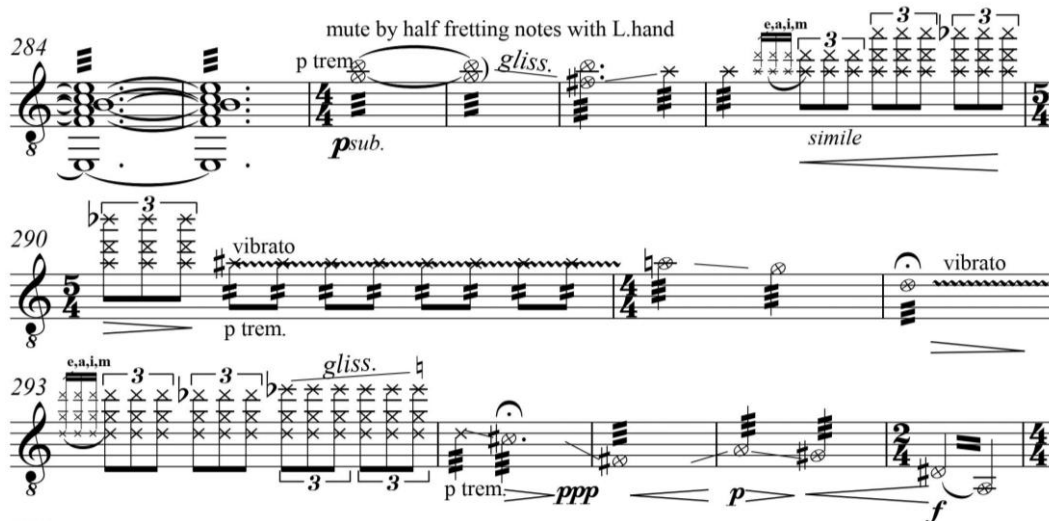
Την τεχνική του αντίχειρα αξιοποίησε και ο Štěpán Rak (γεν. 1945) σε διάφορα έργα του, με πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα τα *Tracy*⁷⁷ και *Balalaika*. Εκτός όμως από την εφαρμογή του *dedillo* στις συνθέσεις του, ο Rak θεωρεί ότι η κρούση με την αντίθετη φορά του νυχιού έχει εκπαιδευτική αξία, συντελώντας σε μια περισσότερο ισορροπημένη τεχνική.⁷⁸



Εικόνα 19: Tremolo με τον αντίχειρα και τον δείκτη, από το έργο *Tracy* του Štěpán Rak



Εικόνα 20: Tremolo με τον αντίχειρα (p trem), από το έργο *Tracy* του Štěpán Rak



Εικόνα 21: Tremolo με τον αντίχειρα (p trem), από το έργο *Tracy* του Štěpán Rak

⁷⁷ Όλα τα παρακάτω αποσπάσματα του έργου *Tracy* (Εικόνες 19-21) προέρχονται από τη μελέτη του Reza Khota, *Štěpán Rak's Tracy (1994): A Transcription and Commentary*, διπλωματική εργασία, University of Witwatersrand, Johannesburg 2004, <http://hdl.handle.net/10539/235> (πρόσβαση: 23.04.2024), σ. 30-52.

⁷⁸ Graham Wade, "A Conversation with Stepan Rak", <https://web.archive.org/web/20130530073212/http://www.egta.co.uk/content/rakinterview> (πρόσβαση: 23.04.2024).

Εικόνα 22: Tremolo με τον αντίχειρα (pulgar ↑↓ tremolo).
 Ștěpán Rak, *Balalaika*, Editions Orphée, Columbus 1994, σ. 10

Σε αντίθεση με τους Yamashita και Rak, ο Rémi Boucher (γεν. 1964) έχει γράψει σχεδόν όλες τις συνθέσεις και τις μεταγραφές του για προσωπική χρήση, καθώς δεν έχει δημοσιεύσει επίσημα παρτιτούρες. Στην εκδοχή του *Concierto de Aranjuez* του Joaquín Rodrigo για σόλο κιθάρα (που αποτελεί την πιο διάσημη μεταγραφή του), παρατηρούμε μια πολύ συχνή χρήση του *dedillo* στα γρήγορα περάσματα, παρόμοια με τη χρήση που έκαναν οι βιχουελίστες της Αναγέννησης, αλλά με τη διαφοροποίηση ότι ο Boucher τείνει να χρησιμοποιεί στις κλίμακες σχεδόν πάντα τον αντίχειρα αντί για τον δείκτη.⁷⁹ Σε πολλές συνθέσεις του Boucher μπορεί κανείς να βρει διάφορες μορφές tremolo μόνο με αντίχειρα, όπως στο *Papillon chinois*,⁸⁰ ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι πάνω στον αντίχειρα ο γαλλοκαναδός εκτελεστής έχει κολλήσει μία πραγματική πένα από κάποιο πλαστικό υλικό, την οποία χρησιμοποιεί αντί του φυσικού νυχιού.

Ένας από τους σπουδαιότερους συνθέτες για κιθάρα στο δεύτερο μισό του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα, ο Roland Dyens (1955-2016), χρησιμοποίησε στα έργα του μια πλειάδα ειδικών, ασυνήθιστων τεχνικών για την παραγωγή συγκεκριμένων ηχοχρωμάτων. Τις τεχνικές αυτές δεν τις ανακάλυψε ακριβώς ο ίδιος, αλλά περισσότερο τις δημιούργησε τροποποιώντας και επεκτείνοντας τις καθιερωμένες τεχνικές του οργάνου, επινοώντας και μια καινούργια ειδική σημειογραφία.⁸¹ Μεταξύ αυτών των τεχνικών, έκανε χρήση και του *dedillo*, μόνον όμως για την παραγωγή tremolo. Παρακάτω δίνονται κάποια αποσπάσματα από τις σχετικές συνθέσεις του:

⁷⁹ Ángel Blanco, *Del Dedillo al Plectrodedo: cómo una inusual técnica llegó a ser el peldaño de una moderna escuela revolucionaria*, CERT Producciones C.A., Kindle edition, 2021 (χωρίς αρίθμηση σελίδων). Βλ. επίσης το ίδιο άρθρο στα αγγλικά: Ángel Blanco, "From the Dedillo to the Plectrodedo: How an Unusual Technique Became the Stepping Stone of a Modern Revolutionary Guitar School", *Iconi* 1, 2022, <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.067-078> (πρόσβαση: 24.04.2024), σ. 67-78: 73.

⁸⁰ Rémi Boucher, "Rémi Boucher plays Papillon Chinois Vilnius Lithuania", <https://youtu.be/XyZejXNcbQw> (πρόσβαση: 27.04.2024).

⁸¹ Sean Beavers, *Homage in the solo guitar music of Roland Dyend*, διδακτορική διατριβή, Florida State University College of Music, 2006, σ. 24, 25, 49, 75 και 79.

2 à Litó Godinho et Oscar Flecha

SANTO TIRSO

Roland DYENS

Lento (♩ = 66)

pp lontano (evocando il mandolino)

Malinconico (Poco più mosso ♩ = 72)

p rall. *lunga*

Dedillo

Aller-retour très rapide sur une ou plusieurs cordes avec l'index ou le majeur.

Rapid up-and-down strokes across one or more strings, using the index or middlefinger.

- Εικόνα 23: α) Tremolo σε μία χορδή, μιμούμενο το μαντολίνο.
 Roland Dyens, *Santo Tirso*, Editions Henry Lemoine, Paris 1997, σ. 2
 β) Στο ίδιο, σ. 1 – σε μετάφραση: «*Dedillo*: Γρήγορο χτύπημα πάνω-κάτω σε μία ή περισσότερες χορδές, με τον δείκτη ή τον μέσο»

rit. poco a poco molto lirico, a piacere

ded. (i,m) *f*

- Εικόνα 24: J. Columbo και T. Murena, “Indifference” (διασκευή: Roland Dyens), στο: Roland Dyens, *Mes arrangements à l'amiable*, Editions Henry Lemoine, Paris 2001, σ. 26.
 Στο τελευταίο μέτρο του αποσπάσματος φαίνεται ο όρος *ded.* και δίπλα, σε παρένθεση, τα υποδεικνυόμενα δάκτυλα του δείκτη και του μέσου. Στη σ. 1 του ίδιου βιβλίου υπάρχει ξανά και ο ορισμός του *dedillo*, όπως στην εικόνα 23β

(sim.)

dedillo (3 notes) *p* *molto* *secco* *mp*

- Εικόνα 25: Django Reinhardt, “Nuages” (διασκευή: Roland Dyens), στο ίδιο, σ. 33.
 Στο μέτρο 10, ο συνθέτης υποδεικνύει την κίνηση πάνω-κάτω του δείκτη ή του μέσου, ταυτόχρονα σε τρεις χορδές

dedillo (aller-retour très rapide avec le majeur)

arp. lento

longo

rit. molto

ad libitum.
près du chevalet en se rapprochant progressivement de la rosace puis de la touche

Εικόνα 26: Roland Dyens, *Libra Sonatina*, Editions Henry Lemoine, Paris 1998, σ. 5.
Παρόμοιο tremolo σε δύο και τρεις χορδές με τον μέσο

Θα μπορούσαμε εδώ να αναφέρουμε και έναν ακόμα από τους κορυφαίους συνθέτες για κιθάρα της ίδιας περιόδου με τον Dyens, τον Leo Brouwer (γεν. 1939), ο οποίος στη σύνθεσή του *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*, για κιθαριστικό σύνολο, σε ένα γρήγορο πέρασμα με tremolo αναφέρει: «Παίξτε με πένα, εάν δεν είναι εφικτό να το κάνετε χωρίς αυτήν».⁸²

M.G.

M.G.

M.G.

M.G.

M.G.

M.G.

sf

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Εικόνα 27: Leo Brouwer, *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*,
Doberman-Yppan, Lévis (Québec) 2001, σ. 7

Όσον αφορά στην τεχνική που ο Alexandre Atmarama ονόμασε *imalt*, σκοπός της είναι να επωφεληθεί από την αντίθετη κατεύθυνση των δακτύλων, ενώ ο εμπνευστής της προτείνει να χρησιμοποιείται και σε αργά ή μέτριας αγωγής πέρασματα, σε αντίθεση με το αναγεννησιακό *dedillo*, που προοριζόταν για γρήγορες φράσεις. Ενώ το *dedillo* εκτελείται με ένα μόνο δάχτυλο (τον δείκτη), το *imalt* χρησιμοποιεί τον δείκτη, το μεσαίο δάχτυλο, τον παράμεσο και ακόμη και τον αντίχειρα, από κοινού ή ανεξάρτητα.⁸³ Η τεχνική *imalt* γεννήθηκε από την ανάγκη της γρήγορης εκτέλεσης συγχορδιών, με την ελαχιστοποίηση του χρόνου επαναφοράς των δακτύλων,⁸⁴ και στην πράξη περιορίζεται ακριβώς σε αυτό, δηλαδή σε συνεχόμενες συγχορδίες, όπου δύο ή περισσότερα δάκτυλα του δεξιού χεριού παίζουν ταυτόχρονα με *dedillo* σε δύο ή περισσότερες χορδές, αντίστοιχα.⁸⁵

Μία ακόμα, θεωρητικά τεκμηριωμένη πρόταση αποτελεί το σύστημα *plectrodedo* του Carlos Reyes (γεν. 1972), το οποίο προτείνει τη χρήση και των πέντε δακτύλων του δεξιού χεριού με την τεχνική του *dedillo* και είναι βασισμένο στην τεχνική του μαντολίνου

⁸² Leo Brouwer, *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*, Doberman-Yppan, Lévis (Québec) 2001.

⁸³ Góes & Silva, ό.π., σ. 59.

⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 67.

⁸⁵ Συμπεράσματα για την τεχνική *imalt* μπορεί κανείς να συναγάγει ακούγοντας το άλμπουμ του Alexandre Atmarama, *Imalt*, CD ήχου, Mudernage, 2008, και ιδίως το κομμάτι με τον ομώνυμο τίτλο, "Imalt I".

την οποία καθιέρωσε ο συμπατριώτης του Ιβάν Adler.⁸⁶ Ως ολοκληρωμένο σύστημα, το *plectrodedo* έχει τις δικές του φιλοσοφικές αρχές, από τις οποίες σημαντικότερη είναι η ταυτόχρονη χρήση της ενέργειας μεταξύ των αντίθετων πόλων της φυσικής-ανατομικής κίνησης των δακτύλων και των ψυχολογικών ή συναισθηματικών δυαδικοτήτων.⁸⁷ Η διαφορά του *plectrodedo* με τα άλλα συστήματα είναι ότι τούτο καθίσταται η βασική τεχνική του οργάνου και όχι ένα ακόμα εργαλείο στην φαρέτρα των κιθαριστικών τεχνικών.

Ωστόσο, την περισσότερο πολύπλοκη και προηγμένη τεχνική με καταβολές στο αναγεννησιακό *dedillo* καλλιέργησε ο ισπανός κιθαριστής και συνθέτης για κιθάρα Dario Moreira (γεν. 1962). Ο Moreira χρησιμοποιεί, κατά βάση, το *dedillo* του δείκτη σε συνδυασμό με άλλους δακτυλισμούς του δεξιού χεριού, με αποτέλεσμα μια εντυπωσιακή ευλυγισία και προσαρμοστικότητα της τεχνικής, που ανοίγει νέους ορίζοντες αναζήτησης των δυνατοτήτων της. Σε αντίθεση με το *plectrodedo*, η τεχνική του Moreira, παρ' όλο που παίζει κεντρικό ρόλο στο ρεπερτόριό του, αποτελεί ένα προστιθέμενο εργαλείο το οποίο εμπλουτίζει τις δυνατότητες του οργάνου.⁸⁸ Ο Moreira θεωρεί ότι εάν αποδεχτούμε το ηχόχρωμα που παράγεται από την κρούση με την εξωτερική πλευρά του νυχιού ως κάτι το φυσικό, τότε προκύπτει ένα νέο βοηθητικό στοιχείο επίλυσης τεχνικών προβλημάτων στις δακτυλοθεσίες του δεξιού χεριού.⁸⁹ Παρακάτω φαίνονται δύο παραδείγματα χρήσης της συμβατικής τεχνικής του *dedillo* μαζί με άλλους δακτυλισμούς:

XI

Scottish Trémolo

6ª Cuerda en Re

Tempo de trabajo desde 60bpm a 80 o 90

Dario Moreira

Εικόνα 28: Χτύπημα με την αντίθετη φορά του νυχιού του δείκτη, αμέσως μετά την συμβατική τεχνική του tremolo (αντίχειρας - παράμεσος - μέσος - δείκτης).

Το σύμβολο Δ υποδεικνύει την κρούση με την πίσω πλευρά του νυχιού.

Dario Moreira, Σπουδή αρ. 11, "Scottish Trémolo"

Εικόνα 29: Συνδυασμός της τεχνικής του *dedillo* με νότες από τον μέσο. Και εδώ, το σύμβολο Δ δηλώνει κρούση με την αντίθετη φορά και την πίσω πλευρά του νυχιού.

Dario Moreira, Σπουδή αρ. 2, "No Pórtico"

⁸⁶ Jorge Quinn, "Por Jorge Quinn: Médico y Guitarrista", στο: Carlos Reyes, *A Plectrodedo, la técnica de la guitarra que nació en la mandolina*, CERT Producciones C.A., 2017, κεφ. "Presentación" (χωρίς αρίθμηση σελίδων).

⁸⁷ Reyes, ό.π., κεφ. "Introducción: Principios filosóficos del Plectrodedo".

⁸⁸ Dario Moreira, "Alzapúa Techniques", <https://web.archive.org/web/20160823001523/http://dario-moreira.com/tecnicas-de-alzapua> (πρόσβαση: 23.04.2024).

⁸⁹ Moreira, "The alzapúa, an open secret", ό.π.

Ειδική αναφορά θα πρέπει να γίνει στον Αμερικανό William Foden (1860-1947), ο οποίος ήταν ο μοναδικός κιθαριστής του προηγούμενου αιώνα από τον οποίο δεν έχουμε ηχογραφήματα ή βίντεο με την τεχνική του *dedillo*, παρά μόνο τα εκπαιδευτικά του βιβλία. Ο Foden υπήρξε κιθαριστής, δάσκαλος κιθάρας, σολίστ, αρθρογράφος και πολύγραφος συνθέτης. Ασχολήθηκε επισταμένα με την τεχνική του οργάνου, γράφοντας μία μέθοδο, ενώ ακόμα και οι συνθέσεις του, στις οποίες βρίσκουμε μια σαφώς λιγότερο ρομαντική άποψη για την κιθάρα από πολλούς συγχρόνους του, προέρχονται περισσότερο από τεχνικές παρά από μουσικές ιδέες.⁹⁰ Ο Foden, που ήταν γνωστός ως ένας από τους μεγαλύτερους κιθαριστές της εποχής του, ειδικά μεταξύ των αμερικανών εκτελεστών, περιγράφει μια πληθώρα τεχνικών tremolo στο βιβλίο του *Grand Method for Guitar*: tremolo με ένα δάχτυλο, με δύο δάχτυλα, με τρία δάχτυλα, με τέσσερα δάχτυλα, και συνδυασμό tremolo – τρίλιας.⁹¹ Αυτό που ο ίδιος αποκαλεί “κανονικό στυλ tremolo με ένα δάχτυλο” (regular one finger style of tremolo) είναι η γρήγορη ταλάντευση ενός δακτύλου μπρος-πίσω σε μία χορδή. Γράφει, σχετικά, ότι ο μέσος χρησιμοποιείται συχνότερα, αλλά ότι ένας κιθαριστής θα πρέπει να μπορεί να χρησιμοποιήσει και τον δείκτη με ανάλογη ευκολία.⁹² Επίσης, υπογραμμίζει ότι θα πρέπει κανείς να μπορεί να αλλάζει από το ένα δάχτυλο στο άλλο χωρίς την παραμικρή ενόχληση, ειδικά σε περιπτώσεις καταπόνησης ή αλλαγής χορδής. Τέλος, περιγράφει το διπλό tremolo, με την ταυτόχρονη κρούση του δείκτη και του μέσου σε δύο χορδές.⁹³ Είναι πολύ πιθανό η ενσωμάτωση τεχνικών όπως το tremolo του ενός δακτύλου στη μουσική του Foden για κιθάρα να προήλθε από αντίστοιχες τεχνικές του μπάντζο,⁹⁴ για το οποίο ο ίδιος είχε επίσης γράψει μία μέθοδο, ή από την παρεμφερή τεχνική της πέννας του μαντολίνου.⁹⁵



Εικόνα 30: Tremolo του ενός δακτύλου. William Foden, *Grand Method for Guitar*, τ. 2, σ. 127



Εικόνα 31: Διπλό tremolo, με ταυτόχρονη κίνηση του δείκτη και του μέσου σε μη συνεχόμενες χορδές. William Foden, *Grand Method for Guitar*, τ. 2, σ. 131

⁹⁰ Jeffrey J. Noonan, *The guitar in America: Victorian Era to Jazz Age*, University Press of Mississippi, Jackson 2008, σ. 84.

⁹¹ William Foden, *Grand Method for Guitar*, τ. 2, W. J. Smith Music Co, New York 1921, σ. 125-126.

⁹² John F. Green, “Williams Foden’s guitar idiom”, *Soundboard* 18/1, 1991, σ. 12-15: 14.

⁹³ Douglas Niedt, *How to master the tremolo*, μέρος 4, ιδιωτική έκδοση, <https://douglasniedt.com/howto-masterthetremolo.html>, σ. 9.

⁹⁴ Mike Moss, *A tutorial on tremolo for classic fingerstyle five-string banjo*, <https://www.banjohangout.org/archive/248193> (πρόσβαση: 22.04.2024).

⁹⁵ Green, ό.π.

Παρόμοιες με το *dedillo* τεχνικές⁹⁶

Η κρούση με το νύχι δεν είναι αποκλειστικότητα της κιθάρας, αλλά εφαρμόζεται και σε μια άλλη κατηγορία χορδόφωνων οργάνων, όπως στο *ardín*, το *tidinit*, το *setar*, το *ripa*, την πορτογαλική κιθάρα κ.λπ. Αν και δεν το εκφράζουν ανοιχτά, αυτή ασκείται από κιθαριστές όλων των ιδιωμάτων και σχολών. Σε αυτό το σημείο, είναι δυνατόν να σκεφτούμε ότι αυτό που ήταν κρυμμένο σχετικά με την “αινιγματική κρούση” έχει αποκαλυφθεί και ότι πολλοί κιθαριστές, επαληθεύοντας το τι είναι ικανή να κάνει αυτή η τεχνική, την υιοθέτησαν, τη μελέτησαν και την ανέλυσαν με αυτοδιδασκτική μέθοδο.⁹⁷

Η τεχνική του *dedillo* μιμείται την κίνηση της πέννας και είναι αυταπόδεικτο ότι η πιο κοντινή της κιθαριστική τεχνική είναι αυτή καθαυτή η χρήση της πέννας, μία πρακτική που προϋπήρχε της εκτέλεσης με τα δάκτυλα και που συνεχίζει να υπάρχει ως τεχνική του οργάνου σε σύγχρονα είδη μουσικής, όπως στην δημοφιλή, την τζαζ και την ροκ μουσική.

Χωρίς τη χρήση πέννας, ωστόσο, υπάρχει μία ακόμα τεχνική της κιθάρας που φαίνεται ότι βρίσκεται σχετικά κοντά στο *dedillo*, περισσότερο γιατί αξιοποιεί την αμφίδρομη κίνηση του αντίχειρα και την κρούση με την ανάποδη πλευρά του νυχιού του. Πρόκειται για την *alzapúa* (*alzar*: «σηκώνω», *rúa*: «πένα»), η οποία αποτελεί εργαλείο της μουσικής του φλαμένκο και είναι μία τεχνική κατά την οποία ο αντίχειρας χρησιμοποιείται σε πάνω και κάτω χτυπήματα για να δημιουργήσει δυναμικά και συχνά γρήγορα περάσματα.⁹⁸ Η *alzapúa* είναι ένα μείγμα χρήσης *rasgueado* και *dedillo* του αντίχειρα· μπορεί να συνδυαστεί με το *golpe*, το χαρακτηριστικό κρουστό της κιθάρας φλαμένκο, πάνω στο ηχείο της κιθάρας, που γίνεται με τον παράμεσο ή τον μέσο.⁹⁹



Εικόνα 32: *Alzapúa* (βλ. υποσημείωση αρ. 98)

⁹⁶ Τεχνικές παρόμοιες με το *dedillo*, που βασίζονται στην συνεχόμενη κάτω και πάνω ή πάνω και κάτω κίνηση ενός δακτύλου του δεξιού χεριού, δεν αποτελούν αποκλειστικότητα της βιχουέλας ή της κιθάρας, αλλά εφαρμόζονται και σε πολλά άλλα νυκτά χορδόφωνα όργανα, κατά βάση της παραδοσιακής μουσικής. Ένα όργανο της έντεχνης μουσικής παράδοσης, με παρόμοια τεχνική, είναι το βορειοευρωπαϊκό *mandore* του 17ου αιώνα, το οποίο δεν πρέπει να συγχέεται με την ιταλική *mandola*: παιζόταν με πένα, η οποία κρατιόταν μεταξύ του αντίχειρα και του δείκτη ή, μερικές φορές, άλλου δακτύλου· υπάρχει, παρά ταύτα, και μία αναφορά ότι ορισμένοι εκτελεστές χρησιμοποιούσαν μόνο τον δείκτη (χωρίς πένα) για τη νύξη των χορδών (βλ. James Tyler, “The mandore in the 16th and 17th centuries”, *Early Music* 9/1, 1981, σ. 22-31: 27). Κάποια από τα λαϊκά όργανα είναι το ινδικό *sitār*, το αμερικάνικο *banjo*, το *ngoni* ή *tidinit* της δυτικής Αφρικής, η πορτογαλική κιθάρα (*guitarra portuguesa*), το περσικό *setār*, η ρωσική *μπαλαλάικα* και το κινέζικο *ripa*. Είναι σαφές ότι οι τεχνικές όλων αυτών των οργάνων δεν ταυτίζονται, μιας και υπάρχουν αναρίθμητες λεπτές αποχρώσεις που έχουν να κάνουν με το κράτημα του οργάνου, τη θέση του χεριού, τη γωνία κρούσης, την ύπαρξη φυσικών νυχιών ή πρόσθετων ψεύτικων νυχιών (όπως αυτών που προσκολλώνται στα δάκτυλα στο κινέζικο *ripa*) ή φορετών πλήκτρων (όπως του *mizrab* στο ινδικό *sitār*), αλλά και με τη γενικότερη αισθητική της εκτέλεσης. Επίσης, σε ορισμένα από τα παραπάνω χορδόφωνα (*ripa*, *banjo*, *μπαλαλάικα*), η τύπου *dedillo* τεχνική εφαρμόζεται μόνο στην παραγωγή γρήγορου *tremolo* και όχι στην εκτέλεση μουσικών φράσεων. Η περαιτέρω ανάλυση των τεχνικών και των οργάνων αυτών, όμως, ξεφεύγει από τα όρια του παρόντος κειμένου.

⁹⁷ Moreira, “La Alzapúa, un Secreto a Voces”, ό.π.

⁹⁸ Peter Manuel, “Flamenco guitar: history, style, status”, στο: Victor Anand Coelho (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 27.

⁹⁹ Blanco, ό.π., σ. 71.

Η μοντέρνα εκδοχή της *alzapúa*, η οποία καθιερώθηκε μόλις στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, παίζεται μόνο με τον αντίχειρα, ωστόσο προέρχεται από την παλιά *alzapúa*, της οποίας ο δακτυλισμός ήταν αντίχειρας – δείκτης – αντίχειρας.¹⁰⁰ Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το ότι, σύμφωνα με τον ερευνητή της μουσικής του φλαμένκο Eusebio Rioja, η παλαιότερη αναφορά που μπορούμε να βρούμε σε μια τεχνική παρεμφερή με την *alzapúa* είναι στο έργο του Tomás Damas, *Gran introducción y jota con variaciones* (1860).¹⁰¹ Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα της παρούσας μελέτης, στο ίδιο έργο του Damas παρουσιάζεται και μία τεχνική που είναι, πιθανόν, μακρινός συγγενής του *dedillo*.

Neo-dedillo: η εφαρμογή της αναγεννησιακής τεχνικής στη σύγχρονη κιθάρα

Δεν υπήρχε ένας ομοιόμορφος και συνεπής τρόπος με τον οποίο παιζόταν η βιχουέλα. Κάποιοι οργανοπαίκτες χρησιμοποιούσαν τον αντίχειρα από κάτω, ενώ άλλοι προτιμούσαν τον αντίχειρα από πάνω. Κάποιοι έπαιζαν με νύχια, ενώ άλλοι χρησιμοποιούσαν μόνο τη σάρκα· υπήρχαν προοδευτικοί που διεύρυναν την υπάρχουσα πρακτική και συντηρητικοί που διατηρούσαν παλαιότερες παραδόσεις. Στο σύνολό τους, η δύναμη αυτών των παραδόσεων οδήγησε σε μια τεχνική του οργάνου που κληρονομήθηκε από τις επόμενες γενιές κιθαριστών και η οποία υπηρέτησε το νέο όργανο με ελάχιστες αλλαγές για περίπου 300 χρόνια.¹⁰²

Η αναγκαιότητα της ενσωμάτωσης του *dedillo* στην παλέτα των τεχνικών των *vihuelistas* είναι καταφανής, γιατί έτσι προάγεται η ιστορική αλήθεια και η αυθεντικότητα. Στην παρούσα εργασία προτείνεται, επίσης, η εφαρμογή του στη σύγχρονη κιθάρα, ως *neo-dedillo*. Πώς όμως θα ήταν δυνατή η υιοθέτηση της τεχνικής αυτής από το σύγχρονο όργανο, τη στιγμή που υπάρχουν δύο σημαντικές διαφορές σε σχέση με το αναγεννησιακό; Δηλαδή, η ύπαρξη μονών χορδών αντί διπλών και η χρήση νυχιών αντί ακροδαχτύλων;

Στην πραγματικότητα, οι μονές χορδές διευκολύνουν τη χρήση της τεχνικής αυτής, καθώς στη γρήγορη ταλάντευση του δείκτη (ή οποιουδήποτε άλλου δακτύλου του δεξιού χεριού) απαιτείται μικρότερη ακρίβεια, όπως είναι αυταπόδεικτο. Επιπλέον, βρίσκοντας μικρότερη αντίσταση απ' ό,τι σε σχέση με ένα ζεύγος χορδών, είναι ευκολότερη η διαχείριση των δύο χτυπημάτων. Έτσι, μπορεί η προς τα επάνω κίνηση να γίνει *apoyando*, με σκοπό να επιτευχθεί μεγαλύτερη ένταση ήχου αλλά και μεγαλύτερη σταθερότητα στην κίνηση του χεριού. Το *apoyando* είναι η ισπανική ορολογία (την οποία υιοθετούμε και στην ελληνική γλώσσα ως «απογιάντο»), η οποία αναφέρεται στην κίνηση του δακτύλου, έτσι ώστε μετά το χτύπημα σε μία χορδή να σταματάει και να στηρίζεται στη χορδή που βρίσκεται ακριβώς από πάνω. Στις αναγεννησιακές πηγές δεν αναφέρεται πουθενά εάν το *dedillo* γινόταν *apoyando* (με στήριγμα) ή *tirando* (με ελεύθερη νύξη, χωρίς στήριγμα). Το ίδιο συμπεραίνει και ο Robert Barto, ο οποίος παίζει βιχουέλα χωρίς νύχια και προτιμάει την *apoyando* εκτέλεση της προς τα επάνω κίνησης, ενώ θεωρεί ότι με την ελεύθερη κρούση (*tirando*) παράγεται πολύ ασθενέστερος ήχος.¹⁰³ Η προς τα κάτω κίνηση, όμως, αυτή δηλαδή που γίνεται με την ανάποδη πλευρά του νυχιού, θα πρέπει, σε κάθε περίπτωση, να είναι απαραίτητα *tirando*. Ο ήχος, εξάλλου, που παράγεται από τις δύο διαφορετικής φοράς κρούσεις αποδεικνύεται πειραματικά

¹⁰⁰ Francisco Pegalajar, "El alzapúa flamenco y las figuras de Montoya y Sabicas", *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugada"* 13, 2016, <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/278491> (πρόσβαση: 24.04.2024), σ. 71 και 84.

¹⁰¹ Eusebio Rioja, "Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y evolución", μέρος δεύτερο, <http://flamencoweb.fr/spip.php?article254> (πρόσβαση: 24.04.2024)· το ίδιο και στο: Cristina Cruces Roldán (επιμ.), *Historia del Flamenco del Siglo XXI*, Ediciones Tartessos, Sevilla 2002, σ. 75-118: 101.

¹⁰² Griffiths, "The vihuela: performance practice, style, and context", ό.π., σ. 179.

¹⁰³ Βλ. Barto, ό.π., σ. 22.

ότι μπορεί να είναι ισορροπημένος, πράγμα όμως που απαιτεί ενδελεχή και πολύχρονη μελέτη από τον εκτελεστή.

Όσον αφορά στην δεύτερη διαφοροποίηση μεταξύ κιθάρας και βιχουέλας, που έγκειται στην εκτέλεση του οργάνου με τα ακροδάχτυλα και όχι με τα νύχια, από τις ιστορικές πηγές, βιβλιογραφικές και εικονογραφικές, συμπεραίνουμε ότι σε ορισμένες περιπτώσεις κάποιοι βιχουελίστες του 16ου αιώνα χρησιμοποιούσαν νύχια, όπως έκαναν και αργότερα οι κιθαριστές, αλλά και κάποιοι λαουτίστες, της εποχής του μπαρόκ. Μάλιστα, ο κατασκευαστής παλιών οργάνων και ερευνητής Francisco Hervás αλλά και ο μουσικολόγος Heinz Nickel θεωρούν τη χρήση νυχιού αυταπόδεικτη και εικάζουν ότι κατά την αλλαγή της τεχνικής από την πένα στα δάχτυλα, κάποια στιγμή κατά τον Μεσαίωνα, φαίνεται φυσικό να χρησιμοποιήθηκε το νύχι που προεξείχε πάνω από την άκρη του δαχτύλου ως φυσική πένα.¹⁰⁴ Ο Miguel de Fuenllana, αναφερόμενος στην τεχνική του *dedillo*, έγραψε ότι είναι εύκολο να παίξει κανείς τα περάσματα με τα νύχια αλλά όχι τέλειο,¹⁰⁵ δηλώνοντας έτσι την αντίθεσή του για κάτι που προφανώς έκαναν αρκετοί βιχουελίστες, αλλά δεν ήταν του γούστου του. Όπως διαπιστώσαμε σε προηγούμενη ενότητα, ο λαουτίστας Alessandro Piccinini έπαιζε με τα νύχια. Ο συνθέτης και συγγραφέας Thomas Robinson (περ. 1560 – περ. 1610) παρακινούσε τους εκτελεστές να έχουν τα χέρια τους καθαρά και τα νύχια τους κοντά.¹⁰⁶ Στον 17ο αιώνα, υπάρχει αναφορά για τον κιθαριστή Francesco Corbetta (περ. 1615-1681) ότι έπαιζε επίσης με τα νύχια, ενώ σε έναν πίνακα που απεικονίζει τον κιθαριστή Domenico Pellegrini (περ. 1600-1682) μπορούμε ξεκάθαρα να διακρίνουμε νύχια στο δεξί του χέρι.¹⁰⁷ Η λαουτίστρια και συγγραφέας μιας μεθόδου για το όργανο Mary Burwell (στα μέσα του 17ου αιώνα) συνιστούσε να διατηρούν οι εκτελεστές κοντά νύχια, ενώ ο επίσης λαουτίστας και συγγραφέας Thomas Mace (περ. 1612 – περ. 1706) πρότεινε τη χρήση νυχιών στους λαουτίστες που έπαιζαν σε μουσικά σύνολα, ενώ δήλωνε ότι ο ίδιος προτιμάει την σάρκα και όχι το νύχι, όταν πρόκειται για σόλο εκτέλεση.¹⁰⁸ Αργότερα, ο Sylvius Leopold Weiss (1687-1750), σε ένα γράμμα του στα 1723, αναφερόταν στην εκτέλεση του αρχιλαούτου και της θεόρβης επίσης με τα νύχια.¹⁰⁹ Θα μπορούσε να ειπωθεί, λοιπόν, ότι η χρήση νυχιών στο *neo-dedillo* δεν αποτελεί κάποια ιδιαίτερη διαφοροποίηση σε σχέση με την αναγεννησιακή πρακτική (ούτε καν επίσης σε σχέση με την πρακτική των κιθαριστών και των λαουτιστών της εποχής του μπαρόκ).

Επιπλέον, σύμφωνα με τον μουσικολόγο William Hearn, πειραματισμοί έδειξαν κάποιες προφανείς δυσκολίες στις περιπτώσεις όπου το *dedillo* εκτελείται χωρίς νύχια. Η χειρότερη από αυτές έχει να κάνει με το ότι κατά το χτύπημα προς τα έξω, αν το νύχι είναι κομμένο μέχρι τη ρίζα, η χορδή συχνά θα προσπαθήσει να ηχήσει δύο φορές, μία φορά καθώς περνάει από το νύχι στη σάρκα και ξανά καθώς βγαίνει από την άκρη του νυχιού· ο πρώτος ήχος ακούγεται, στην πραγματικότητα, ως θόρυβος και όχι ως ανεξάρτητη νότα, ενώ οι κιθαριστές με ακατάλληλα διαμορφωμένα νύχια συχνά αντιμετωπίζουν αυτόν τον θόρυβο αντίστροφα, όταν μια χορδή περνάει από τη σάρκα στο νύχι σε μία κλασική νύξη. Μία δεύτερη δυσκολία έγκειται στο ότι ένα χτύπημα *dedillo* χωρίς νύχι απαιτεί περισσότερη δύναμη από τους αδύναμους εκτείνοντες μυς, αφού η σάρκα έχει

¹⁰⁴ Hervás, ό.π., σ. 15· επίσης, Heinz Nickel, *Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*, Biblioteca de la Guitarra, Haimhausen 1972, σ. 107.

¹⁰⁵ Gérard Rebours, "L'ongle, ou la pulpe?", <http://g.rebours.free.fr/articles/longle-ou-la-pulpe.pdf> (πρόσβαση: 26.04.2024).

¹⁰⁶ Στο ίδιο.

¹⁰⁷ Croton, ό.π., κεφ. 2: "Lutes & early guitars: a survey of the instruments, tablatures and repertoires" (χωρίς αριθμηση σελίδων).

¹⁰⁸ Στο ίδιο.

¹⁰⁹ Στο ίδιο.

εγγενώς μεγαλύτερη τριβή από το νύχι· έτσι, η χρήση ενός νυχιού τείνει να εξισορροπεί την προσπάθεια που απαιτείται από αυτούς τους άνισα συνδυασμένους μυσ.¹¹⁰

Αν λοιπόν η χρήση του *dedillo* είναι παρόμοια στη σύγχρονη εποχή με αυτή του 16ου αιώνα, και αν δεν υπάρχει κάποια ουσιαστική διαφοροποίηση της τεχνικής στη βιχουέλα και στη σύγχρονη κιθάρα, τότε γιατί η ονομασία *neo-dedillo*; Ο βασικότερος λόγος είναι, απλούστατα, ότι η καινούργια τεχνική εφαρμόζεται στην κιθάρα, ενώ το *dedillo* στη βιχουέλα· επίσης, ότι, σε αντίθεση με το “απλό” *dedillo*, το *neo-dedillo* περιλαμβάνει την αμφίδρομη κρούση με οποιοδήποτε δάκτυλο (συνηθέστερα με τον αντίχειρα και τον μέσο) και όχι μόνο με τον δείκτη. Ειδικά στον αντίχειρα, το πεδίο χρήσης φαίνεται να είναι ευρύ και μπορεί να συμπεριλάβει ακόμα και ιδιαίτερες τεχνικές, όπως την *alzapúa* του φλαμένκο. Στην καινούργια τεχνική συμπεριλαμβάνεται και η ταυτόχρονη κίνηση *dedillo* δύο δακτύλων (δείκτη – αντίχειρα, μέσου – αντίχειρα, δείκτη – μέσου, δείκτη – παράμεσου), με διάφορες εφαρμογές, όπως, για παράδειγμα, σε περιπτώσεις εκτέλεσης διπλών τριλιών. Τέλος, το *neo-dedillo* ενσωματώνει και κάποιες ειδικές, προηγμένες τεχνικές, οι οποίες έγιναν γνωστές κυρίως χάρη στον κιθαριστή, ερευνητή, συνθέτη και πιονέρο στην αναζήτηση για το *dedillo*, Dario Moreira. Σε αυτές ανήκει η χρήση του συμβατικού *dedillo* του δείκτη σε γρήγορα περάσματα, *tremolo* ή ποικίλματα, που συνδυάζεται με την εναλλαγή ορισμένων φθόγγων από άλλα δάκτυλα (μέσο, παράμεσο ή αντίχειρα). Ο συνδυασμός αυτός οδηγεί σε μεγαλύτερη ευελιξία, αντοχή και ταχύτητα, ενώ επιλύει το ζήτημα της διασταύρωσης των χορδών, το οποίο προκύπτει από την ανάγκη μετακίνησης του δείκτη από χορδή σε χορδή και το οποίο επιδεινώνεται από την *apoyando* εκτέλεση της μίας κίνησης του δακτύλου: κάθε φορά που ο δείκτης δεν θα μπορούσε να συνεχίσει στην παραπάνω ή παρακάτω χορδή, η παρεμβολή του μέσου ή του παράμεσου αρκεί για την εύκολη εναλλαγή χορδών. Ίσως αυτό το πρόβλημα της διασταύρωσης των χορδών να έκανε τον Alonso Mudarra να περιορίσει τη χρήση του *dedillo* σε κατιόντα περάσματα, όπου το γλίστρημα του δακτύλου από χορδή σε χορδή ήταν εφικτό.

Συμπεράσματα – Οφέλη από τη χρήση του *neo-dedillo* στη σύγχρονη κιθάρα

Όλοι οι κιθαριστές είναι διασκευαστές.¹¹¹

Το όφελος της υιοθέτησης της τεχνικής του *neo-dedillo* από τους σύγχρονους κιθαριστές, όσον αφορά στις διασκευές έργων του αναγεννησιακού ρεπερτορίου, είναι καταφανές: προάγει την αυθεντικότητα και την επιστημονική ακρίβεια, διατηρώντας σε μεγάλο βαθμό τις διάφορες παραμέτρους της τεχνικής που χρησιμοποιούσαν οι βιχουελίστες κατά τον 16ο αιώνα. Όργανα όπως η αναγεννησιακή βιχουέλα, το αναγεννησιακό λαούτο, η μπαρόκ κιθάρα και το μπαρόκ λαούτο θεωρούνται, κατά κάποιον τρόπο, συγγενή της σύγχρονης κλασικής κιθάρας, για αυτό και υπάρχουν δεκάδες διασκευές έργων του ρεπερτορίου τους για το μοντέρνο όργανο. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, το κούρδισμα της σύγχρονης κιθάρας μπορεί εύκολα να προσαρμοστεί σε αυτό της βιχουέλας, χαμηλώνοντας απλώς την τρίτη χορδή κατά ένα ημιτόνιο· συνεπώς, οποιοσδήποτε κιθαριστής γνωρίζει ανάγνωση αναγεννησιακής ταμπουλατούρας, θα μπορούσε να παίζει τα έργα από το πρωτότυπο μουσικό κείμενο, χωρίς την ανάγκη μεταφοράς τους σε σύγχρονη παρτιτούρα.

Εξάλλου, η πρακτική των διασκευών είναι μια παράδοση που έχει μεταφερθεί μέσα από τους αιώνες και εξακολουθεί να αποτελεί μία από τις κύριες πηγές του ρεπερτορίου της κιθάρας. Το όργανο που φαινομενικά μοιάζει να είναι περιορισμένων δυνατοτήτων,

¹¹⁰ Hearn, ό.π., σ. 144.

¹¹¹ Stanley Yates, *The Transcriber's Art: Selected Articles from Soundboard, 1996-2006*, Mel Bay Publications, Saint Louis 2009, σ. 6.

στην πράξη αποδεικνύεται ικανό για πολύπλοκες διασκευές και συνθέσεις. Σχεδόν κάθε κιθαριστής είναι εξοικειωμένος με τις μεταγραφές, οι οποίες χρησιμοποιούνται ως παιδαγωγικό εργαλείο καθώς και ως μέσο διεύρυνσης του ρεπερτορίου του οργάνου με αξιόλογα μουσικά έργα. Πρόκειται για μία πρακτική εγγενή στο εξάχορδο όργανο και η αναγκαιότητα που απορρέει από αυτήν έγκειται περισσότερο στην επιστημονική ακρίβεια για την πραγματοποίησή της παρά στην αναζήτηση των αιτιών που οδήγησαν, ιστορικά, στην καθιέρωσή της.

Προτείνεται όμως και η χρήση της τεχνικής του *neo-dedillo* στις διασκευές έργων από το μπαρόκ, ιδίως στις περιπτώσεις όπου τα πρωτότυπα έργα προορίζονταν για συγγενή, νυκτά έγχορδα, αλλά ακόμα και για έγχορδα με δοξάρι ή για πληκτροφόρα όργανα. Τα οφέλη της χρήσης της νέας τεχνικής θα είναι η ευκολότερη και αρτιότερη εκτέλεση των γρήγορων περασμάτων και των ποικιλιμάτων, αλλά και η καλύτερη άρθρωση των φράσεων *legato*.

Όταν αναφερόμαστε στην ευκολία, την οποία επικαλείτο και ο Alessandro Piccinini, περιγράφοντας την τεχνική του ενός δακτύλου ως εύκολη, αναφερόμαστε στην απλή και αποτελεσματική φύση του *dedillo*, του οποίου το πλεονέκτημα, από άποψη οικονομίας, είναι αυταπόδεικτο.

Όσον αφορά στην αρτιότερη εκτέλεση, η ουσιώδης διαφορά του *dedillo* από τις συμβατικές τεχνικές έγκειται στο διαφορετικό αισθητικό του αποτέλεσμα: το *dedillo*, και προφανώς και το *neo-dedillo*, έχει χαρακτήρα *legato*, ο οποίος λείπει παντελώς από τα νυκτά έγχορδα που παίζονται με τα δάκτυλα. Αυτό είναι εύκολα κατανοητό, ειδικά αν κάποιος σκεφτεί την διαφορά στην αισθητική μιας φράσης *legato* παιγμένης σε ένα μαντολίνο (όργανο νυκτό με πένα) και σε μια κιθάρα (όργανο νυκτό με τα δάκτυλα).

Ιδιαίτερη σημασία για την διασκευή και την εκτέλεση έργων από την Αναγέννηση και το μπαρόκ έχει επίσης η παρατήρηση της άρθρωσης ισχυρού – ασθενούς, που αποτελούσε ένα ειδικό χαρακτηριστικό της μουσικής εκείνης της εποχής. Όπως αναφέρθηκε ήδη, στην υποσημείωση αρ. 44 (στην ενότητα «Γιατί το *dedillo* αγνοείται ή υποτιμάται από τους σύγχρονους εκτελεστές;»), η μουσική της Αναγέννησης και του μπαρόκ συχνά χώριζε μεγαλύτερες φράσεις σε μία σειρά από ζεύγη νοτών που έδιναν έμφαση στην πρώτη νότα. Η αναγεννησιακή τεχνική της βιχουέλας και του λαούτου υποστήριζε αυτή τη φυσική δυναμική, μιας και ο αντίχειρας χρησιμοποιείτο για τις νότες στις οποίες δινόταν έμφαση (τις “καλές”), ενώ ο δείκτης για τις άλλες (τις “κακές”). Για έναν σύγχρονο κιθαριστή, ο οποίος έχει δαπανήσει πολλές ώρες για να εξισορροπήσει το βάρος όλων των δακτύλων και να εξομαλύνει αυτές τις φυσικές μεταξύ τους διαφορές, το *neo-dedillo* προσφέρει μία εγγενή τάση μικρής έμφασης στην πρώτη νότα κάθε ζεύγους, πράγμα που θα μπορούσε να συνδράμει στην προσπάθεια για αρτιότερες, ιστορικά και αισθητικά, εκτελέσεις.

Τέλος, η ύπαρξη μίας νέας τεχνικής, με ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα και ηχόχρωμα, ικανής για την εκτέλεση γρήγορων (αλλά και αργών) φράσεων *legato*, είναι προφανώς χρήσιμη και για την πρωτότυπη σύνθεση έργων για κιθάρα, κάνοντας το *neo-dedillo* ένα επιθυμητό εργαλείο και δημιουργώντας έτσι ένα νέο πεδίο προς εξερεύνηση όχι μόνο από διασκευαστές αλλά και από συνθέτες.

Αντί επιλόγου

Δύο αποσπάσματα σχετικά με την τεχνική του ενός δακτύλου, από τον ισπανό κιθαριστή και πρωτοπόρο ερευνητή του *dedillo*, Dario Moreira:

Όταν ο άνθρωπος ανακάλυψε ότι τεντώνοντας το έντερο ενός ζώου, αφού το αποξηράνει πάνω σε ένα ξύλινο ραβδί, μπορεί να παραγάγει έναν θεμελιώδη ήχο με την αρμονική του στήλη, το πρώτο πράγμα που έκανε ήταν να εξερευνήσει και να

παίζει αυτή τη νότα με κάθε δυνατό τρόπο που μπορούσε να φανταστεί. Αυτή ήταν ίσως η πρώτη φορά στην ιστορία των εγχόρδων οργάνων που χρησιμοποιήθηκε το δυαδικό χτύπημα με τα δάχτυλα, μια εντελώς φυσική ενέργεια στα δάχτυλα του χεριού, που συνίσταται στη νύξη της χορδής με το δάχτυλο με μία κίνηση κάμψης του δαχτύλου προς την παλάμη και στη συνέχεια στο χτύπημα ξανά με το νύχι με μία κίνηση επέκτασης του δαχτύλου προς τα έξω, ή το αντίστροφο. Αυτό που οι εκτελεστές του tidinit στη Δυτική Σαχάρα αποκαλούν "barm", ή αυτό που οι βιχουελίστες της Αναγέννησης αποκαλούσαν "redoblar dedillo", αποδεικνύεται ότι είναι ένας φυσικός οργανικός πόρος που, σαν μια επιστήμη που εμποτίζεται, τοποθετείται στα χέρια του ανθρώπου ως εργαλείο για να αποτυπώσει τις εντυπώσεις, τους προβληματισμούς και τα συναισθήματά του, τα οποία προκύπτουν με δημιουργικό τρόπο, στην προθυμία του να μιμηθεί τη φύση.¹¹²

Αν ξεπεράσουμε την προκατάληψη που προϋποθέτει το παίξιμο με το εξωτερικό μέρος του νυχιού και αποδεχτούμε το ηχώχρωμα που προκύπτει ως κάτι το φυσικό, θα έχουμε ως σύμμαχο ένα νέο υλικό που έρχεται να λύσει συγκεκριμένα ζητήματα στη δακτυλοθεσία του δεξιού χεριού, τα οποία προκύπτουν όταν ασχολούμαστε με καθαρή μουσική ή με συνθέσεις που δεν προορίζονταν για κιθάρα. Επίσης, αν δεν θέλετε να βάζετε εμπόδια στη δημιουργικότητα, χρησιμοποιώντας αυτό το μέσο θα ανοίξετε τον δρόμο στη σύνθεση για κιθάρα σε νέα πλαίσια, εμπλουτίζοντας την ηχητική γλώσσα του οργάνου μας και επιτυγχάνοντας έτσι την επαλήθευση της φράσης: «Η τεχνική στην υπηρεσία της τέχνης».¹¹³

¹¹² Moreira, "Alzapúa Techniques", ό.π.

¹¹³ Moreira, "La Alzapúa, un Secreto a Voces", ό.π.

Η μουσική του Σεργκέι Ραχμάνινοφ υπό το πρίσμα των επικριτών του

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

«Νιώθω σαν ένα φάντασμα που περιπλανιέται σε έναν αποξενωμένο κόσμο. Δεν μπορώ να αποβάλω τον παλιό τρόπο γραφής και δεν μπορώ να αποκτήσω τον νέο».¹ Αυτά είναι τα λόγια του Σεργκέι Ραχμάνινοφ σε μια από τις συνεντεύξεις του. Ο συνθέτης ζει ανάμεσα σε ένα πλήθος αλληλοσυγκρουόμενων ρευμάτων της σύγχρονης ρωσικής μουσικής, ρευμάτων που είτε συμμετέχουν δυναμικά στη συνθετική πρωτοπορία είτε διατηρούν την καταξιωμένη τονική γλώσσα. Ζει σε μια εποχή μεγάλων αλλαγών στη ρωσική μουσική, κύριος πρωταγωνιστής των οποίων ήταν ο Αλεξάντρ Σκριάμπιν. Χρησιμοποιώντας μια γλώσσα και τεχνικές που σε μια γραμμική ανάγνωση της ιστορίας θα θεωρούνταν ξεπερασμένες στην εποχή του, το έργο του διανύει περιόδους μεγάλης αναγνώρισης από το κοινό αλλά και έντονης κριτικής.² Στην καλύτερη περίπτωση, οι συνθέσεις του Ραχμάνινοφ αναγνωρίζονται ως τα έργα ενός εξαιρετικά λαμπρού πιανίστα, προϊόντα του φυσικού μουσικού του ενστίκτου (ως γενικού χαρακτηριστικού της μουσικής μεγάλων εκτελεστών), άλλα ελάχιστα έως και καθόλου ως αποτέλεσμα διανοητικής εργασίας.

Το έργο που ανακηρύσσεται σύμβολο της αρνητικής κριτικής στη μουσική του ήταν και παραμένει το *Πρελούδιο σε ντο-δίεση-ελάσσονα*, op. 3 αρ. 2, ένα έργο το οποίο αμέσως μετά τη δημοσίευσή του κάνει τον γύρο του κόσμου, χαρίζοντας στον συνθέτη πρωτοφανή δημοτικότητα. Σύμφωνα με τον έγκυρο οδηγό μουσικής για πιάνο της Reclam: «Οι ακολουθίες συγχορδιών σε παράλληλες πέμπτες και τέταρτες στο ύφος της “οργανικής” πολυφωνίας του πρώιμου Μεσαίωνα γοήτευσαν τους ακροατές και τους έκαναν να πιστέψουν ότι άκουγαν τη φωνή της αρχαίας Ρωσίας, βίωναν τη μελαγχολία του ρωσικού τοπίου και το πάθος των κατοίκων του. Σύντομα, το “Prélude” έγινε σημαντικό συστατικό των καταλόγων μουσικής συνοδείας ταινιών βωβού κινηματογράφου· αποδείχθηκε εκεί κατάλληλο για σκηνές θανάτου, ταραχής ή της φουρτουνιασμένης θάλασσας. Μέχρι τα τελευταία του χρόνια, ο συνθέτης αναγκαζόταν να ολοκληρώσει τις συναυλίες του στην Αμερική με τον σκοτεινό ήχο του πρελουδίου αυτού».³

Στην σχετικά ήπια αυτή κριτική συνοψίζονται τα βασικά χαρακτηριστικά του ήδη νωρίτερα διατυπωμένου αφορισμού της μουσικής του Ραχμάνινοφ από τον δριμύτερο επικριτή της, τον Theodor Adorno. Η αναχρονιστική χρήση κενών, στερημένων πια νοήματος μορφών μιας πολύ παλαιότερης μουσικής, η έντονη και άμεση επίκληση στο συναίσθημα και η εμπορευματικότητα της μουσικής αυτής αποτελούν τους τρεις άξονες της απαξιωτικής αντιμετώπισης του ρώσου συνθέτη από τον γερμανό μουσικολόγο.⁴ Ο

¹ Sergei Bertensson & Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington 2001, σ. 351.

² «Ανάμνηση της εφηβείας», «εντελώς ασήμαντη γοητεία», «άνετο σκουπίδι», είναι μερικοί από τους χαρακτηρισμούς της μουσικής του. Βλ. Keenan Reesor, “Rachmaninoff and Stravinsky in Los Angeles to 1943”, ομιλία στο συνέδριο με τίτλο *Russian Los Angeles: Dancers, Artists, Musicians, and Impresarios in Southern California, 1920-50*, Villa Aurora, Beverly Hills, 18 Απριλίου 2015· διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/16092712/Rachmaninoff_and_Stravinsky_in_Los_Angeles_to_1943.

³ Werner Oehlmann (επιμ.), *Reclams Klaviermusikführer*, Band II, Philipp Reclam, Stuttgart 1990, σ. 524.

⁴ Παρόμοια κριτική έχει ασκηθεί και από άλλους ερευνητές. Βλ. Wilfrid Mellers, *Man and His Music: Romanticism and the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 1962, σ. 90.

Adorno εστιάζει την προσοχή στο χαρακτηριστικό της επανάληψης στη μουσική του πρελούδιου, αναδεικνύοντας τη μονοτονία του ως γενικότερο κριτήριο μιας μουσικής που αποτρέπει κάθε δυνατότητα κριτικής ακρόασης, καθιστώντας τη συνένοχη στον υποβιβασμό των ακροατών σε αναισθητοποιημένα όντα, θύματα της εμπορευματοποίησης μιας απόλυτα διοικούμενης κοινωνίας. «Ο Ραχμάνινοφ απελευθερώνει στο πλαίσιο της μεταρομαντικής φθοράς των μορφών το νόημα της τελευταίας πτώσης από κάθε περιεχόμενο, πετώντας το στην αγορά ως εμπόρευμα. Το Πρελούδιο είναι μια ενιαία τελική πτώση: αν θέλετε, τίποτα άλλο από ένα μόνο αχόρταγο, επαναλαμβανόμενο *ritardando*. Παρωδεί τη μορφή της *passacaglia* παρουσιάζοντας τους τρεις πτωτικούς φθόγγους στο μπάσο, οι οποίοι θα μπορούσαν να ολοκληρώσουν ένα θέμα σε μια *passacaglia*, τους ίδιους ως μουσικό θέμα. Η συντομία των επαναλαμβανόμενων φράσεων επιτρέπει ακόμα και στα πιο αναισθητα αυτιά να προσανατολιστούν στη μουσική αυτή».⁵

Η αναφορά του Adorno στην *passacaglia* παραπέμπει ξεκάθαρα στο κείμενό του για το κιτς,⁶ παρατηρώντας ότι ο χαρακτηρισμός αυτός δεν αποτελεί αποκλειστικά ζήτημα της καλλιτεχνικής αδυναμίας του συνθέτη, αλλά σχετίζεται με τη χρήση κοινά αποδεκτών μορφών από το παρελθόν που έχουν χάσει το νόημά τους στην εποχή που επαναχρησιμοποιούνται. Η κοινωνική διάσταση του όρου κιτς γίνεται εδώ σαφής. Η παραδοσιακή αισθητική κατηγορία του ωραίου αντικαθίσταται στον Adorno από αυτή της αλήθειας, μιας ιστορικά προσδιορισμένης έννοιας που δεν επιτρέπει πισωγυρίσματα στον χρόνο, ακόμα και αν το τίμημα της αληθινής αυτής μουσικής είναι η αδυναμία του μουσικού κοινού να την κατανοήσει ή ακόμα και απλά να την ακούσει.

Το βασικό παράδειγμα μιας αληθινής μουσικής για τον Adorno είναι, ως γνωστόν, η μουσική του Arnold Schönberg, μια μουσική που αντίκειται στο, όπως ο ίδιος ο συνθέτης μάς λέει,⁷ «ψυχαγωγικό παραλήρημα» της μουσικής που κυριαρχεί στο ραδιόφωνο. Είναι μια μουσική που «διεκδικεί το δικαίωμα μιας μειονότητας που θέλει να γνωρίσει τα απαραίτητα, όχι τα περιττά. Εξυπηρετώντας την ανθρώπινη ανάγκη για γνώση, η μουσική αυτή αποτελεί στον χώρο της πνευματικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας «κάτι ανάλογο με το έργο των σπηλαιολόγων, των εξερευνητών του Βόρειου Πόλου και των ωκεανών, αλλά γενικότερα και όσων τολμούν να κάνουν παρόμοια πράγματα», διεκδικώντας, όπως και αυτοί, το δικαίωμα να ακουστούν και να εκπαιδευθούν σε κάτι άγνωστο αλλά σημαντικό. Η μουσική του Schönberg αποφεύγει τη χρήση του «βολικού εργαλείου» της επανάληψης, χρησιμοποιώντας ακόμα και ιδιαίτερα απομακρυσμένες παραλλαγές της μουσικής ιδέας, προϋποθέτοντας «ότι ένας μορφωμένος ακροατής είναι σε θέση να βρει τις ενδιάμεσες μεταβάσεις». Ο συνθέτης θεωρεί ότι ασκεί «το καθήκον που του έχει ανατεθεί», όντας πάντα προετοιμασμένος για να απογοητευτεί από το γούστο και τη γνώμη του κοινού.

Όχι το συναίσθημα της απογοήτευσης αλλά, αντίθετα, αυτά της αλαζονείας, του ενθουσιασμού, της ψευδαίσθησης δύναμης και εξουσίας αποπνέονται, σύμφωνα με τον Adorno, από τη μουσική του Ραχμάνινοφ. «Πρελούδιο σε ντο-δίεση-ελάσσονα από τον Ραχμάνινοφ. Περάσματα με τίτλους *grandioso* είναι γνωστά από κομμάτια για νέους στις μαθητικές τους συναυλίες. Τα χεράκια κάνουν χειρονομίες που υποδηλώνουν δύναμη. Τα παιδιά μιμούνται τους ενήλικες, πιθανώς τους βιρτουόζους που παίζουν

⁵ Theodor W. Adorno, "Musikalische Warenanalysen", *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, σ. 59-61.

⁶ Theodor W. Adorno, "Kitsch" (1932), *Gesammelte Schriften 18*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, σ. 791-794.

⁷ Arnold Schönberg, "Vortrag über op. 31", *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, επιμ. Ivan Vojtech, S. Fischer, Frankfurt am Main 1976, σ. 255-271.

Liszt. Ακούγεται απίστευτα δύσκολο, αλλά είναι πανεύκολο: το παιδί που παίζει, ξέρει πολύ καλά ότι το κολοσσιαίο πέρασμα δεν μπορεί να πάει στραβά και ότι ο θρίαμβος είναι σίγουρος χωρίς να καταβληθεί ιδιαίτερη προσπάθεια. Το πρελούδιο για τους νηπιακούς ενήλικες καταγράφει αυτόν τον παιδικό θρίαμβο. Οφείλει τη δημοτικότητά του στους ακροατές που ταυτίζονται με τον εκτελεστή και θαυμάζουν τον εαυτό τους. Οι ψυχαναλυτές ανακάλυψαν το σύμπλεγμα του Νέρωνα. Το πρελούδιο το ικανοποίησε ήδη νωρίτερα. Επιτρέπει στη μεγαλομανία να εκδηλωθεί χωρίς να γίνει αντιληπτή. Σχεδόν όλη η τονική μουσική αυτές τις μέρες, ειδικά της προκλασικής περιόδου, δίνει στον ερασιτέχνη την ευκαιρία να επιδειχθεί με μια δυνατή χειρονομία στην τελευταία πτώση. Είναι καταφατική και λέει: έτσι είναι! Η επιβεβαίωση ως τέτοια, ανεξάρτητα από το τι προηγείται. Εξ ου και το *ritardando*. Υπογραμμίζει, και ο εκτελεστής μετράει τη δική του δύναμη στην ικανότητά του να μπορεί να τιθασεύσει την ορμητικότητά του και να συγκρατηθεί».⁸

Αντίστοιχη λειτουργία με αυτή που ασκείται στον εκτελεστή φαίνεται να είναι και η συναισθηματική επίδραση της μουσικής του Ραχμάνινοφ στον ακροατή. Ο «συναισθηματικός ακροατής»⁹ – στον οποίον αποβλέπει, για τον Adorno, η μουσική αυτή – δεν βλέπει πλέον τη μουσική στην αντικειμενικότητά της ως έργο τέχνης, αλλά τη χρησιμοποιεί μάλλον ως μέσο πυροδότησης «καταπιεσμένων ενστικτωδών παρορμήσεων» του, που είναι άσχετες με το ίδιο το μουσικό νόημα. Η μουσική του ρώσου συνθέτη, σύμφωνα με τον Adorno, ταιριάζει στην εικόνα του Σλάβου που ταλαντεύεται ανάμεσα στον ενθουσιασμό και τη μελαγχολία, και, στον δυτικό κόσμο, στην εικόνα του τύπου του κουρασμένου επιχειρηματία, ενός ανθρώπου που χρησιμοποιεί τη μουσική για να φέρει ισορροπία στα ένστικτά του, τα οποία απογοητεύονται στην καθημερινότητα.¹⁰

Το δίδαγμα του Eduard Hanslick είναι ορατό στις κρίσεις του Adorno. Όπως για τον Hanslick, έτσι και για τον Adorno η συναισθηματική φύση της μουσικής αποκλείεται ως βάση για μια κριτική της αισθητικής ενός μουσικού ιδιώματος λόγω της απροσδιοριστίας της, δηλαδή λόγω της αδυναμίας να δημιουργηθεί μια αιτιώδης σύνδεση μεταξύ συναισθήματος και συγκεκριμένου μουσικού φαινομένου. Σύμφωνα με τον Hanslick, η σύνδεση μεταξύ μουσικών έργων και συγκεκριμένων συναισθηματικών διαθέσεων δεν υπάρχει πάντα, παντού, απαραίτητα, ως απολύτως υποχρεωτική συνθήκη. Μια μουσική η οποία θέλει να κριθεί από τη συναισθηματική της αξία δεν μπορεί να θεμελιώσει, συνεπώς, αισθητικά κριτήρια για την αξιολόγησή της.¹¹ Όχι η ίδια η μουσική αλλά η επίδρασή της στον ακροατή συγκροτεί τη συναισθηματική διάσταση της τέχνης αυτής, ένα κριτήριο που για τον Adorno στερείται αξιοπιστίας, καθώς εδώ εισέρχονται άλλοι, εξωμουσικοί παράγοντες.

Καθώς ως σκοπός του συνθέτη εδώ αναδεικνύεται η άμεση, αυθόρμητη αντίδραση του ακροατή και όχι η αναγνώριση από αυτόν της ποιότητας της συνθετικής διαδικασίας, γίνεται πιο εύκολη η χειραγωγή του, π.χ. από τη βιομηχανία της μουσικής ψυχαγωγίας.

⁸ Adorno, "Musikalische Warenanalysen", ό.π., σ. 285 κ.ε.

⁹ Ο συναισθηματικός ακροατής αποτελεί για τον Adorno έναν από τους «τύπους μουσικής συμπεριφοράς» στο πλαίσιο της συστηματικής του προσέγγισης της καταλληλότητας αλλά και της ακαταλληλότητας των ειδών μουσικής ακρόασης σε σχέση με το αντικείμενο ακρόασης, ήτοι τη μουσική. Βλ. Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962, σ. 13-29.

¹⁰ Theodor W. Adorno, "Einleitung in die Musiksoziologie: I. Typen musikalischen Verhaltens", *Gesammelte Schriften 14*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, σ. 186.

¹¹ «Η επίδραση της μουσικής στο συναίσθημα δεν έχει ούτε την αναγκαιότητα, ούτε την αποκλειστικότητα, ούτε τη συνέχεια που πρέπει να έχει ένα φαινόμενο για να μπορέσει να θεμελιώσει μια αισθητική αρχή». Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922, σ. 13.

Ήδη το 1913 ο ρώσος κριτικός και υποστηρικτής της μουσικής πρωτοπορίας Βιατσεσλάβ Καρατύγκιν διαπιστώνει ότι «το κοινό λατρεύει τον Ραχμάνινοφ επειδή ανταποκρίνεται στο μέσο αστικό γούστο. Είναι λυπηρό που το ασυνήθιστο μουσικό ταλέντο του Ραχμάνινοφ εφάπτεται μόνο στην τέχνη, αγγίζοντας την επιφάνειά της, χωρίς ποτέ όμως να φτάσει στον πυρήνα της».¹² Οι επικριτές της μουσικής του προσάπτουν στον συνθέτη ότι επιλέγει συνειδητά μια στάση προσαρμογής στο δημοφιλές γούστο, προσδίδοντας στη μουσική του τον χαρακτήρα ενός εμπορεύσιμου προϊόντος.

Η στάση αυτή του συνθέτη διαφαίνεται ξεκάθαρα, σύμφωνα με τον Adorno, στα χαρακτηριστικά που επιλέγει να δώσει στη μουσική του. Πρόκειται για μια μουσική που ευνοεί μια προ-ορθολογική αντίληψη, κάνοντάς τη να φαντάζει μαγική ή υπερφυσική. Όχι η αρτιότητα της μορφολογικής επεξεργασίας του μουσικού υλικού, ούτε η πρωτοτυπία και ο απαιτητικός χαρακτήρας των έργων αποτελούν εδώ το αισθητικό ζητούμενο της μουσικής, αλλά η προσήλωση σε όμορφες στιγμές, που δεν λαμβάνουν πλέον τη νομιμότητά τους από το σύνολο, αλλά θα μπορούσαν κάλλιστα να αλλάξουν θέση στο μουσικό συνεχές, αφηφώντας τη συνολική μορφή και τη λογική συνοχή των μερών της σύνθεσης. Η μουσική αλλοτριώνεται, αποσυντίθεται: διασπάται σε μεμονωμένα μέρη που απλά συγκολλούνται σε ένα ηχητικό ποτ-πουρί. Η ιδέα του αυτόνομου έργου ως ενός οργανικά ανεπτυγμένου συνόλου, όπως αυτή συγκροτείται στο απόγειο της μουσικής δημιουργίας, ήτοι στη μουσική ενός Beethoven, καταρρέει. Με τη διάθεση να αποκρύψει την ανεπάρκειά της, αυτή δημιουργεί την ψευδαίσθηση της μοναδικότητας μέσω του εντυπωσιασμού και της αμεσότητας μιας δήθεν αυθόρμητης έκφρασης. Ο «γαστρονομικός»¹³ χαρακτήρας των έργων αυτών περιορίζεται στην απόλαυση μεμονωμένων στιγμών που είναι εύκολο να καταναλωθούν, επειδή είναι ευχάριστες. Συνθέτουν μια μουσική που ακούγεται με «μισό αυτί», που δεν απαιτεί «προσοχή, συγκέντρωση, προσπάθεια...».¹⁴ Το «μισό αυτί» δεν ακούει προσεκτικά, γιατί δεν υπάρχει τίποτα να ακούσει προσεκτικά.

Ωστόσο, μια ματιά στο σήμερα αποδεικνύει ότι ο Ραχμάνινοφ παραμένει, ανεξάρτητα από τις κριτικές που δέχθηκε στις προηγούμενες δεκαετίες, ιδιαίτερα δημοφιλής. Υπάρχουν εκατοντάδες ηχογραφήσεις της μουσικής του. Εν μέρει και εξαιτίας του γεγονότος ότι η μουσική αρκετών έργων του, όπως του δεύτερου από τα τέσσερα κοντσέρτα του για πιάνο, χρησίμευσε ως συνοδεία ιδιαίτερα επιτυχημένων εμπορικά ταινιών, τα έργα αυτά διατηρούν την εκπληκτική δημοτικότητά τους. Ανάλογη ακμή εμφανίζει και η βιβλιογραφία γι' αυτόν, που αυξάνεται συνεχώς. Στη Ρωσία σήμερα γιορτάζεται ως ο «τελευταίος ρομαντικός». Με αφορμή τα 140ά γενέθλιά του, ο δημοσιογράφος Ντιμίτρι Σάικα γράφει, μεταξύ άλλων, τα εξής: «Το όνομα Ραχμάνινοφ είναι εδώ και καιρό ένα μεγάλο brand. Η μουσική του δεν αφήνει κανέναν αδιάφορο – ούτε τους σπουδαστές των μουσικών σχολείων που ιδρώνουν από την προσπάθεια να ερμηνεύσουν τα έργα του, ούτε τους πιανίστες που αγωνίζονται για επιτυχία και τρίβουν τα χέρια τους βλέποντας το υπόλοιπο στον τραπεζικό τους λογαριασμό να εκτινάσσεται μετά από ερμηνείες των συνηθισμένων επιτυχιών του. Και σίγουρα όχι τους ενθουσιώδεις ακροατές που παγώνουν με δέος στις πρώτες συγχορδίες του δεύτερου κοντσέρτου για πιάνο».¹⁵

¹² Βλ. Constantin Floros, "Rachmaninow – Kunst oder Kitsch?", *Das Orchester*, Ιανουάριος 2017, σ. 28.

¹³ Theodor W. Adorno, *Ästhetik* (1958-1959), στο: Eberhard Ortland (επιμ.), *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen Bd. 3*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009, σ. 183.

¹⁴ Theodor W. Adorno, "Prolog zum Fernsehen", στο: Rolf Tiedemann (επιμ.), *Kulturkritik und Gesellschaft II* (Gesammelte Schriften, Bd. 10.2), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, σ. 510.

¹⁵ Floros, ό.π., σ. 28.

Σίγουρα, η μεγάλη επιτυχία της μουσικής του βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στα επιτυχημένα έργα του, τα οποία σχεδόν όλα χρονολογούνται πριν από την εξορία του συνθέτη. Ωστόσο, όχι μόνον η ματιά στα ύστερα, ιδιαίτερα αξιόλογα έργα του, αλλά και η συνολική αναθεώρηση των κριτηρίων αξιολόγησης της μουσικής εν γένει, κάνουν εφικτή μια επανεξέταση της μουσικής του ακόμα και από το ειδικευμένο κοινό. Η αισθητική του μεταμοντέρνου έχει εδώ και καιρό ανατρέψει κάθε ιδέα αντιπαράθεσης που διαχωρίζει με απόλυτη συνέπεια το οπισθοδρομικό / συναισθηματικό από το πρωτοποριακό / ορθολογικό συνθετικό ιδίωμα. Σήμερα, το γεγονός ότι η μουσική του Ραχμάνινοφ κάποτε φαινόταν ξεπερασμένη δεν μας ενδιαφέρει παρά μόνο σε ένα ακαδημαϊκό *discours*, αφού δεν ασπαζόμαστε πλέον τη σταθερή πίστη στη μουσική «πρόοδο» που επικρατούσε μεταξύ των συνθετών και των κριτικών πριν από εβδομήντα χρόνια. Μπορούμε να εκτιμήσουμε την πολυπλοκότητα και την εξαιρετική τέχνη που κρύβεται πίσω από αυτήν την ενίοτε επιφανειακή διάσταση της μουσικής, απελευθερωμένοι από τις πολεμικές συζητήσεις του περασμένου αιώνα. Παραδείγματα όπως η μουσική του Ραχμάνινοφ παρέχουν επιπλέον τη δυνατότητα επανεξέτασης της αξίας της έννοιας της δημοφιλούς μουσικής σε σχέση με το ακροατήριό της.

Με αφορμή τον εξαιρετικά δημοφιλή χαρακτήρα της όπερας στη Ρωσία των δεκαετιών του 1940 και του 1950, η Marina Frolova-Walker, καθηγήτρια ιστορικής μουσικολογίας στο Cambridge, αναδεικνύει τα χαρακτηριστικά μιας μεσοαστικής κοινωνικής τάξης, όπου ο έντονος συναισθηματικός χαρακτήρας της μουσικής, η αναψυχή μέσω της μουσικής, αλλά και η σοβαρότητα, όπως και ο θαυμασμός για την υψηλή τέχνη, δεν αποτελούν συγκρουόμενα χαρακτηριστικά, αλλά συνθέτουν το γούστο μιας μεγάλης μερίδας ακροατών. Ακόμα και το οικονομικό ενδιαφέρον αλλά και η εύκολη διάχυση της τέχνης αυτής μέσω της τεχνολογίας δεν θα μπορούσαν να ακυρώσουν την αξία μιας μουσικής που, χωρίς να κάνει συμβιβασμούς στην ποιότητα των καλλιτεχνικών της αξιών, παραμένει δημοφιλής και εμπορικά επιτυχημένη. Σύμφωνα με την Frolova-Walker, θα «πρέπει πρώτα να ακυρώσουμε τον όρο “μικροαστικό γούστο” και, αν αυτό δεν μπορεί να γίνει, τότε να εφεύρουμε έναν νέο όρο που θα εννοεί κάτι αντίστοιχο». Πρέπει να αναγνωρίσουμε «ότι η συναισθηματική ενασχόληση με την κουλτούρα, απαραίτητη για τις επιδιώξεις του μικροαστού, έχει αυθεντικότητα και αξία, αντί να την κοροϊδεύουμε ως κουλτούρα του κιτς». Για την μουσικολόγο, θα μπορούσαμε έτσι «να αναθεωρήσουμε το ακαδημαϊκό αφήγημα σχετικά με την καριέρα του Ραχμάνινοφ: ότι ήταν ένας μελαγχολικός και νοσταλγικός αριστερός έξω από το πλοίο της νεωτερικότητας. Αντίθετα, θα μπορούσαμε να έχουμε μια θετική ιστορία της αγάπης και της αγαλλίασης που προκάλεσε (και συνεχίζει να προκαλεί) η μουσική του και το παίξιμό του ανάμεσα σε εκατομμύρια ακροατές σε όλο τον κόσμο – και για πολλούς από αυτούς είναι ο κύριος συνθέτης του εικοστού αιώνα, όσο παράλογο κι αν ακούγεται αυτό σε ένα μουσικολογικό περιβάλλον». Στο πλαίσιο μιας τέτοιας αντίληψης θα γινόταν εφικτό «όχι μόνο να υποστηρίξουμε τον Ραχμάνινοφ, αλλά να αναζωογονήσουμε την κλασική μουσική γενικότερα».¹⁶

¹⁶ Marina Frolova-Walker, “A Music History with Love? The Hits, the Cults, and the Snobs”, *Muzikologija* 27, 2019, σ. 91.

Η τέχνη της συγκίνησης. Υπερασπίζοντας τον Ραχμάνινοφ

Μάρκος Τσέτσος

Η υπεράσπιση ενός καλλιτέχνη, αν θέλει να είναι δεσμευτική, πρέπει να αποφεύγει δύο ακραίες στάσεις: αφενός τον δογματισμό, την υιοθέτηση δηλαδή απόλυτων κριτηρίων αξίας, και αφετέρου τον σχετικισμό, την αντίληψη δηλαδή ότι κανένα κριτήριο αξίας δεν είναι απόλυτο, όλα τους είναι σχετικά προς εκείνους που τα επικαλούνται και ισότιμα.¹ Δεδομένου ότι, όπως έδειξε ο Kant, στην τέχνη τους κανόνες ορίζουν με το υποδειγματικό τους έργο οι μεγάλοι καλλιτέχνες, οι «ιδιοφυΐες», όπως έλεγαν τότε,² αυτό που οι δογματικοί κριτές κάνουν δεν είναι άλλο παρά να ανορθώνουν κανόνες που ισχύουν για το έργο επιλεγμένων μεγάλων καλλιτεχνών σε κριτήρια αξιολόγησης του έργου των υπολοίπων. Τα μεν έργα που υλοποιούν αυτούς τους κανόνες, κατέχοντας τις καλλιτεχνικές ιδιότητες που οι κανόνες εγγυούνται, κρίνονται θετικά, τα δε έργα που είτε αποτυγχάνουν να υλοποιήσουν αυτούς τους κανόνες είτε υλοποιούν άλλους κανόνες, κατέχοντας έτσι διαφορετικές καλλιτεχνικές ιδιότητες, κρίνονται αρνητικά. Ωστόσο, εκείνο που οι δογματικοί κριτές αποφεύγουν ή και αδυνατούν να δουν είναι ακριβώς αυτό το τελευταίο, ότι δηλαδή διαφορετικά έργα ενδέχεται να κατέχουν διαφορετικές καλλιτεχνικές ιδιότητες, τις οποίες εγγυούνται διαφορετικοί καλλιτεχνικοί κανόνες, και των οποίων η μοναδικότητα ενδέχεται να είναι τέτοια, ώστε να ανορθώνουν τα έργα που τις κατέχουν γι' αυτόν και μόνο τον λόγο στο καθεστώς της μεγάλης τέχνης. Και κάτι επιπλέον που οι δογματικοί κριτές αρνούνται να αποδεχτούν είναι ότι η αξία ενός έργου τέχνης δεν θεμελιώνεται κατ' ανάγκη στο άθροισμα των καλλιτεχνικών του ιδιοτήτων, αλλά ενδεχομένως σε μεμονωμένες καλλιτεχνικές ιδιότητες με καθοριστικό ρόλο στην τελική διαμόρφωση της αξίας. Στην τέχνη το όλον δεν είναι απαραίτητα το παν.³

Η σοφία των ακροατών και των εκτελεστών απέναντι στη μικρόνοια των δογματικών θεωρητικών εντοπίζεται ακριβώς στην ικανότητα των πρώτων να ανιχνεύουν εκείνες ακριβώς τις καλλιτεχνικές ιδιαιτερότητες κάθε συνθέτη που καθιστούν τη μουσική του ξεχωριστή και θεμελιώνουν την ιδιαίτερη και ασύγκριτη αξία της. Οι ακροατές και οι εκτελεστές ακούν, οι δογματικοί θεωρητικοί συγκρίνουν. Οι πρώτοι ανοίγονται απροκατάληπτα στην καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα επιτυγχάνοντας την προσδοκώμενη αισθητική εμπειρία, οι τελευταίοι κλείνονται ερμητικά απέναντί της. Εν προκειμένω, η ιδιαιτερότητα που ανορθώνει τη μουσική του Ραχμάνινοφ στο καθεστώς της σημαίνουσας τέχνης και την οποία αντιλαμβάνονται ακροατές και εκτελεστές δεν είναι η ενδεδειγμένη θεματική εργασία ή η ρήξη με τις συμβάσεις – αυτά είναι πράγματα που περιμένουν και απαιτούν από άλλους συνθέτες – αλλά η ικανότητά της να προκαλεί συγκίνηση,⁴ έντονη δηλαδή και βαθιά συναισθηματική απόκριση σε προσωπικό επίπεδο.⁵

¹ Για δύο καλές εισαγωγές, βλ. Paul O'Grady, *Relativism*, Acumen, Stocksfield's Hall 2002, και Maria Baghramian, *Relativism*, Routledge, Abington & New York 2004. Πρβλ. Derek Matravers, "Aesthetic Relativism", *Postgraduate Journal of Aesthetics* 7/1, 2010, σ. 1-12.

² Βλ. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002, §46.

³ Για τη σχετική συζήτηση, βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Το μουσικό αγαθό. Θεωρίες καλλιτεχνικής αξίας*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2020, σ. 150 κ.ε.

⁴ Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Terry Teachout ("What Was the Matter with Rachmaninoff?", *Commentary*, Ιούνιος 2002, σ. 50-51), δεν είναι τόσο ο συντηρητισμός όσο η συγκινησιοκρατία του Ραχμάνινοφ που

Όπως δείχνουν η ψυχολογική έρευνα και η φιλοσοφική συζήτηση, η συγκίνηση που προκαλεί η μουσική δεν πρέπει να ταυτίζεται με τα συναισθήματα που εκφράζει.⁶ Τα τελευταία κατανοούνται στη φιλοσοφία ως κατηγορικές ιδιότητες, ενώ η ικανότητα πρόκλησης συγκίνησης ως προδιαθετική (ή διαθετική) ιδιότητα (dispositional property) της μουσικής.⁷ Η διάκριση μεταξύ των συναισθημάτων που η μουσική εκφράζει και της συγκίνησης που ενδέχεται υπό προϋποθέσεις να προκαλεί, λειτουργεί προστατευτικά απέναντι στον διπλό κίνδυνο, αφενός το αντικειμενικό εκφραστικό περιεχόμενο της μουσικής να συγχέεται με την προκληθείσα συγκίνηση και, αντιστρόφως, η υποκειμενική συγκίνηση να προβάλλεται πάνω στη μουσική ως αντικειμενικό εκφραστικό της περιεχόμενο. Συγκίνηση ενδέχεται να προκαλέσει τόσο μια μουσική που εκφράζει θετικές ψυχικές καταστάσεις όπως η χαρά, η ευθυμία, η γαλήνη, και η οποία, στο πλαίσιο της κλασικορομαντικής παράδοσης, συνήθως βρίσκεται σε μείζονα τονικότητα, όσο και μια μουσική που εκφράζει αρνητικές ψυχικές καταστάσεις όπως η λύπη, η μελαγχολία, η νοσταλγία, η ταραχή, και συνήθως βρίσκεται σε ελάσσονα τονικότητα. Το κρίσιμο ζητούμενο από άποψη αισθητικής αξιολόγησης, ωστόσο, είναι η καταρχήν αποδοχή της συγκίνησης ως νόμιμης συνιστώσας της μουσικής αισθητικής εμπειρίας ή, αν θέλετε, η αισθητική απενοχοποίηση της μουσικής συγκίνησης. Τούτη είναι εφικτή υπό την προϋπόθεση ότι η συγκίνηση παύει να αντιμετωπίζεται ως ψυχολογική κατάσταση που υπονομεύει την απαιτούμενη από τον κριτικό ακροατή αποστασιοποίηση⁸ ή, ακόμα πιο ακραία, ως εχθρός του νεωτερικού ορθολογικού υποκειμένου, όπως περίπου την αντιλαμβάνονται οι σημερινές, ως επί το πλείστον προτεσταντικές, κοινωνίες της βορειοδυτικής Ευρώπης. Προς επίρρωση του επιχειρήματος, αρκεί κανείς να σκεφτεί ότι ήταν στο πλαίσιο του ορθολογικού Διαφωτισμού που ευδοκίμησε στα μέσα του 18ου αιώνα το λεγόμενο «ευαίσθητο⁹ ύφος». Από την άλλη μεριά, η μουσική

προκαλούν αντιδράσεις: «Για τους ακροατές εκείνους που νιώθουν άβολα με την άμεση έκφραση του συναισθήματος στην κλασική μουσική, το όνομά του θα παραμένει πάντοτε συνώνυμο της χυδαιότητας». Να επισημανθεί ότι η συγκινησιοκρατική πρόθεση του συνθέτη υπήρξε ρητή: «[η μουσική] πρέπει να έρχεται από την καρδιά και να απευθύνεται στην καρδιά» (“Music Should Speak from the Heart: An Interview with Sergei Rachmaninoff”, *The Etude* 59/12, 1941, σ. 804). Προδήλως, η φράση απηχεί μία από τις βασικές αισθητικές αρχές του μουσικού ρομαντισμού. Για τις αισθητικές αντιλήψεις του Ραχμάνινοφ, βλ. Valeria Z. Nollan, *Rachmaninoff. Cross Rhythms of the Soul*, Lexington Books, London 2022, σ. 173-196.

⁵ Για μία περιεκτική εισαγωγή στη φιλοσοφία της συγκίνησης με πλούσια σχετική βιβλιογραφία, βλ. Andrea Scarantino & Ronald de Sousa, “Emotion”, στο: Edward N. Zalta (επιμ.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2021, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/emotion>.

⁶ Βλ. Stephen Davies, “Emotions expressed and aroused”, στο: Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (επιμ.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 15-43.

⁷ Κατηγορικές είναι οι ιδιότητες που αναγνωρίζονται στην άμεση αντίληψη, όπως το σχήμα, το χρώμα ή, στην περίπτωση των προσώπων και της μουσικής, η έκφραση, ενώ προδιαθετικές είναι ιδιότητες όπως η διαλυτότητα, η ευθραυστότητα, η ελαστικότητα και η πλαστικότητα, ως ικανότητες κάποιων πραγμάτων να διαλύονται στα υγρά, να σπάνε, να κάμπτονται και να πλάθονται ή, στην περίπτωση της μουσικής, να προκαλεί συγκίνηση, δοθισών των κατάλληλων συνθηκών και εξαιτίας των κατηγορικών τους ιδιοτήτων. Βλ. σχετικά, Stephen Mumford, *Dispositions*, Oxford University Press, Oxford – New York 1998.

⁸ Όπως πρώτος ο Kant είχε υποδείξει, με συνεχιστές, στην περίπτωση της μουσικής, τους Eduard Hanslick (*Για το ωραίο στη μουσική*, μτφρ. Μ. Τσέτσος, Εξάντας, Αθήνα 2003), Ίγκορ Στραβίνσκι (*Μουσική ποιητική*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1980) και Theodor W. Adorno (παντού στα μουσικά του γραπτά, κυρίως όμως στο κεφάλαιο για τους τύπους μουσικής συμπεριφοράς από την *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής*: βλ. *Introduction to the Sociology of Music*, μτφρ. E. B. Ashton, The Seabury Press, New York 1976, σ. 1-20).

⁹ Εναλλακτικά: «αισθαντικό» / «αισθηματικό», στην απόδοση του Ιωάννη Φούλια (*Στοιχεία μουσικής ανάλυσης*, Κάλλιπος, Αθήνα 2022, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-76>, σ. 216-217).

συγκινησιοκρατία ενός Ραχμάνινοφ γίνεται εύκολα κατανοητή στο πλαίσιο μιας κοινωνίας όπως η ρωσική, η συμπεριφορά των μελών της οποίας δεν συγκροτήθηκε με όρους απαξίωσης και ελέγχου της συναισθηματικής ζωής και της έκφρασής της. Αρκεί να θυμηθεί κανείς, μεταξύ άλλων, τις συγκινησιακά φορτισμένες συμπεριφορές των ηρώων του Ντοστογιέφσκι σε έργα όπως ο *Ηλίθιος* και οι *Αδελφοί Καραμαζόφ*.¹⁰

Ποιες όμως είναι οι τεχνικές προϋποθέσεις της συγκίνησης στη μουσική; Για να απαντήσει κανείς στο συγκεκριμένο ερώτημα θα μπορούσε πρώτα να θέσει το ευρύτερο ερώτημα «πότε συγκινούμαστε;» και να αναζητήσει τις προϋποθέσεις πρόκλησης συγκίνησης στην καθημερινή ζωή. Σίγουρα δεν συγκινούμαστε όταν επιβεβαιώνονται οι εύλογες προσδοκίες μας σε σχέση με μια κατάσταση. Δεν συγκινούμαστε, για παράδειγμα, με την αγάπη του γονέα απέναντι στα παιδιά του εκείνα που του την ανταποδίδουν, συγκινούμαστε όμως με την άνευ όρων αγάπη του απέναντι σε εκείνα που δεν το κάνουν. Δεν συγκινούμαστε με την δυστυχία ενός ανήθικου ανθρώπου, συγκινούμαστε όμως με εκείνη ενός ενάρετου. Θεμέλιο της συγκίνησής μας δεν αποτελούν τα θετικά συναισθήματα του γονέα προς τα παιδιά του ή τα αρνητικά συναισθήματα εκείνου που δυστυχεί, αλλά η αναίρεση μιας εύλογης προσδοκίας, ότι δηλαδή τα αχάριστα παιδιά δεν θα ανταμειφθούν με αγάπη και οι ενάρετοι δεν θα δυστυχήσουν. Προϋπόθεση, με άλλα λόγια, της συγκίνησης είναι η ύπαρξη ενός ορίζοντα προσδοκιών.

Σε ό,τι αφορά τη μουσική, ο ορίζοντας αυτός δεν μπορεί να είναι άλλος από συμβάσεις που επέχουν θέση κανόνων μουσικής διαμόρφωσης. Τέτοιες συμβάσεις είναι η τονικότητα, η λειτουργική αρμονία και οι μορφολογικοί τύποι της κλασικορομαντικής παράδοσης.¹¹ Εδώ είναι όμως που χρειάζεται λίγο προσοχή. Η αναίρεση της συνδεδεμένης με έναν συμβατικό κανόνα προσδοκίας, στις περιπτώσεις όπου η αναίρεση αυτή συμβάλλει στην πλήρη κατάλυση ενός ευρύτερου ορίζοντα μουσικών προσδοκιών, ενδέχεται να προκαλέσει αρνητική ψυχική αντίδραση (θυμό, αγανάκτηση) που εκφράζεται με αποδοκιμασία, κάτι εντελώς διαφορετικό από τη συγκίνηση, που παραμένει εν γένει θετική ψυχική κατάσταση. Προκειμένου να μη συμβεί κάτι τέτοιο, η αναίρεση μιας μουσικής προσδοκίας πρέπει να λαμβάνει χώραν υπό τον όρο ότι διατηρείται ανέπαφος ο ευρύτερος ορίζοντας προσδοκιών, εν προκειμένω η τονικότητα, η λειτουργική αρμονία και οι στοιχειώδεις μορφολογικοί τύποι της κλασικορομαντικής παράδοσης.¹² Αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που η μουσική του μοντερνισμού μπορεί να προκαλέσει ή να συνδεθεί με οποιαδήποτε άλλη ψυχική κατάσταση πλην της συγκίνησης, απέναντι στην οποία οι εκπρόσωποί του διάκεινται εν γένει αρνητικά.¹³

Στην τονική μουσική, τώρα, τον ευρύτερο ορίζοντα μουσικών προσδοκιών μπορεί τεχνικά να παράσχει μία από τις παραμέτρους της μουσικής δομής. Στη μουσική του Ραχμάνινοφ εν προκειμένω, η χρωματικού χαρακτήρα αναίρεση αρμονικών προσδοκιών λαμβάνει χώρα σε ένα διατονικό μελωδικό περιβάλλον, που λειτουργεί διαλεκτικά ως εγγύηση ότι η χρωματική αρμονία δεν θα καταστρέψει τον ευρύτερο ορίζοντα μουσικών

¹⁰ Για τον ρόλο του συναισθήματος και της συγκίνησης στη ρωσική λογοτεχνία, βλ. Andrew Kahn, Mark Lipovetsky, Irina Reyfman & Stephanie Sandler, *A History of Russian Literature*, Oxford University Press, Oxford (UK) 2018, σ. 26 και 303.

¹¹ Βλ. Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1956.

¹² Την θέση αυτή επιβεβαιώνει η σχετική ψυχολογική έρευνα. Βλ. το περίφημο άρθρο του John A. Sloboda, "Music Structure and Emotional Response. Some Empirical Findings", *Psychology of Music* 19, 1991, σ. 110-120. Τα πορίσματα της έρευνας υποστηρίζουν θεωρητικές προσεγγίσεις της μουσικής συγκίνησης που βασίζονται σε επικυρώσεις ή παραβιάσεις προσδοκίας.

¹³ Για το αισθητικό και ιδεολογικό πλαίσιο μιας τέτοιας στάσης, βλ. Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, *Η αισθητική σκέψη στη μουσική πρωτοπορία του 20ού αιώνα*, Edition Orpheus – Νικολαΐδης, Αθήνα 2023, κυρίως την εισαγωγή.

προσδοκιών και μαζί τον όρο δυνατότητας της συγκίνησης. Στη συγκίνηση που προκαλεί η αμερόληπτη συμπεριφορά του γονέα, ο ένας από τους όρους της συγκεκριμένης κοινωνικής σχέσης, η γονεϊκή αγάπη, παραμένει σταθερός, όπως σταθερή παραμένει η δυστυχία στο άλλο παράδειγμα. Ένας από τους τεχνικούς λόγους που ο δυτικοευρωπαϊκός ύστερος ρομαντισμός σπάνια συγκινεί, παρά τον απεριόριστο πλούτο συναισθηματικής έκφρασης που επιτυγχάνει, είναι ότι συνήθως χρωματικοποιεί τη μελωδία από κοινού με την αρμονία. Φυσικά, η πρακτική αυτή είναι από καλλιτεχνική άποψη απολύτως θεμιτή και συνεπής, σε σχέση όμως με το ζητούμενο που μας απασχολεί εδώ κατά το μάλλον ή ήττον ατελέσφορη. Την ειδοποιό διαφορά του ιδιότυπου αρμονικού ύφους του Ραχμάνινοφ περιγράφει εύστοχα ο Joseph Yasser:

Στις πιο τυπικές της εκδηλώσεις, η χρωματικότητα του Wagner είναι κυρίως αποτέλεσμα επιδέξιων ελιγμών μεταξύ διαφορετικών και, κατά προτίμηση, μακρινών τονικοτήτων, χωρίς μακρά παραμονή σε κάποια από αυτές. Αντιθέτως, η χρωματικότητα του Ραχμάνινοφ προκύπτει ως επί το πλείστον από την πολύπλευρη χρήση αλλοιωμένων συγχορδιών, αρμονικών προόδων και τολμηρών αποκλίσεων εντός των ορίων μίας μοναδικής ή, σε κάθε περίπτωση, για μεγάλο χρονικό διάστημα χρησιμοποιούμενης τονικότητας. Με άλλα λόγια, η χρωματικότητα του Ραχμάνινοφ είναι προπαντός ενδο-τονική [intra-tonal], και εξαιτίας της ποιότητας αυτής έρχεται σε κτυπητή αντίθεση με την δια-τονική [inter-tonal] χρωματικότητα του Wagner, πόσο μάλλον με την εξω-τονική [extra-tonal] (ατονική) χρωματικότητα των ριζοσπαστικών μοντερνιστών του εικοστού αιώνα. Τούτο το συγκεκριμένο γνώρισμα στο αρμονικό ύφος του Ραχμάνινοφ, από κοινού με την εμφανή του ροπή προς τη διατονική μελωδία, ευθύνεται γενικά για το γεγονός ότι, ακόμα και όταν οι χρωματικές του αρμονίες είναι αρκούντως άφθονες και πολύπλοκες, δεν γίνονται αισθητές τόσο έντονα όσο στη μουσική του Wagner και των διαδόχων του.¹⁴

Ας εξετάσουμε το ζήτημα σε συγκεκριμένα παραδείγματα. Ένα από τα πιο συγκινησιακά φορτισμένα και, ως εκ τούτου, πιο δημοφιλή έργα του Ραχμάνινοφ είναι το *Δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο, σε ντο-ελάσσονα*, ορ. 18.¹⁵ Ξεκινώντας από το πρώτο μέρος, ήδη στον δεύτερο χρόνο του πέμπτου μέτρου του απολύτως διατονικού κύριου θέματος (μ. 5 του [1])¹⁶ έχουμε μια απροσδόκητη εναρμόνιση του διατονικού φθόγγου μι-ύφεση. Πρόκειται για μία ελαττωμένη συγχορδία με μικρή εβδόμη, το τονικό νόημα της οποίας είναι σαφές μόνο στην παρτιτούρα: δανεισμένη από τον ελάσσονα τρόπο, δεύτερη βαθμίδα μεθ' εβδόμης της σχετικής Μι-ύφεση-μείζονος. Στο αρχικό άκουσμα ωστόσο, προτού ακουστεί δηλαδή η τελευταία συγχορδία, η συνήχηση εκλαμβάνεται και ως τρίτη αναστροφή μίας ελαττωμένης συγχορδίας μεθ' εβδόμης ελαττωμένης επί της έβδομης βαθμίδας στην ντο-ελάσσονα, με τον φθόγγο μι-ύφεση να επέχει θέση ποικιλιατικής επέρεισης. Η ένταση που προκαλεί η τονική αμφισημία ενισχύεται έτι

¹⁴ Joseph Yasser, "Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music", *Tempo* 22, 1951-1952, σ. 21. Η έμφαση στην τελευταία πρόταση έχει προστεθεί από εμένα. Κάτι αντίστοιχο παρατηρεί ο Yasser λίγο παρακάτω και για την αμερικανική περίοδο του Ραχμάνινοφ: «Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι, όμοια με ό,τι έλαβε χώρα στα προγενέστερα έργα του, τα χρωματικά σχήματα του Ραχμάνινοφ είναι εδώ έτσι φτιαγμένα, ώστε να συμμορφώνονται ιδανικά με τους νόμους της φυσικής φωνοδήγησης [voice leading] και, κατά την ίδια μέθοδο, συνυφαίνονται λογικά με το διατονικό συγκείμενο».

¹⁵ Για αδρές μορφολογικές περιγραφές του κοντσέρτου, βλ. Gary Woodron Cobb, *A Descriptive Analysis of the Piano Concertos of Sergei Vasilievich Rachmaninoff*, διπλωματική εργασία (M.A.), Texas Tech University, 1975, σ. 34 κ.ε.: Anastasia Ivanova, *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*, διδακτορική διατριβή, University of Maryland, 2006, σ. 32 κ.ε.: Varazdat Khachatryan, *Re-assessing Rachmaninoff's Legacy: The Piano Concertos and Evolution of His Musical Style*, διδακτορική διατριβή, Technological University Dublin, 2021, σ. 81 κ.ε.

¹⁶ Οι αριθμοί παρτιτούρας (σε αγκύλες) είναι κοινοί σε όλες τις εκδόσεις τόσο της πλήρους παρτιτούρας όσο και των αναγωγών για δύο πιάνο.

περαιτέρω στη συνέχεια, όταν η δεύτερη αναστροφή της συγχορδίας μεθ' εβδόμης επί της έβδομης βαθμίδας στον δεύτερο χρόνο του επόμενου μέτρου δεν λύνεται, ως όφειλε, στην τονική, αλλά στην δεύτερη αναστροφή της υπομέσης, Λα-ύφεση-μείζονος. Το δεύτερο οκτάμετρο συσσωρεύει περαιτέρω ένταση. Στο πέμπτο μέτρο του (μ. 4 προ του [2]), η πτώση στην τονική ακολουθείται από μία ακόμα πιο απροσδόκητη τετράφωνη συνήχηση, η οποία στο αρχικό άκουσμα εκλαμβάνεται ως δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της μακρινής λα-ελάσσονος, για να αποδειχθεί στη συνέχεια ότι ο φθόγγος μι δεν ήταν παρά φα-ύφεση που οδηγήθηκε προς το μι-ύφεση και το σολ-δίεση ένα λα-ύφεση που κρατήθηκε ως τέτοιο στην επόμενη συγχορδία, της Λα-ύφεση-μείζονος σε δεύτερη αναστροφή. Εκ των πραγμάτων δηλαδή, εκείνο που αρχικά ακούστηκε ως καθαρή πέμπτη μι - σι ήταν στην πραγματικότητα το διάστημα της δις αυξημένης τετάρτης φα-ύφεση - σι.

Τίποτα όμως δεν συγκρίνεται με την οργανωμένη κλιμάκωση της μελωδικοαρμονικής έντασης που ξεκινά από το 9ο μέτρο του [2] και εκτείνεται σε είκοσι ολόκληρα μέτρα. Η δεσπόζουσα του 8ου μέτρου του [2] ακολουθείται εντελώς απροσδόκητα από μία βύθιση τριτόνου του μπάσου προς τον φθόγγο ρε-ύφεση, επί του οποίου δομείται μία, από ακουστική άποψη, μείζονα συγχορδία με μικρή εβδόμη, η οποία στην πραγματικότητα αποτελεί την πρώτη αναστροφή της συγχορδίας ελαττωμένης τρίτης, πέμπτης και εβδόμης επί του προσαγωγέα σι, τουτέστιν σι - ρε-ύφεση - φα - λα-ύφεση. Τούτη, αντί να λυθεί στην τονική, δίνει τη θέση της στη δεύτερη αναστροφή της απλής συγχορδίας δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της κύριας τονικότητας, που εξίσου απροσδόκητα δεν καταλήγει στην τονική αλλά στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της υπομέσης Λα-ύφεση-μείζονος, η οποία με τη σειρά της παραχωρεί τη θέση της στην πρώτη αναστροφή της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της υποδεσπόζουσας φα-ελάσσονος. Στο 16ο μέτρο του [2], η ένταση της διπλής δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, στην οποία καταλήγει όλη αυτή η μελωδική και αρμονική κίνηση, όχι μόνο δεν εκτονώνεται στη δεσπόζουσα, αλλά τη θέση της επί του φθόγγου σολ παίρνει η «ημιελαττωμένη» συγχορδία σολ - σι-ύφεση - ρε-ύφεση - φα, δηλαδή η δεύτερη μεθ' εβδόμης της υποδεσπόζουσας φα-ελάσσονος, η οποία οδηγείται μεν στην προσδοκώμενη δεσπόζουσα αυτής, με ενσωματωμένο όμως τον εκφραστικά διάφωνο φθόγγο λα-ύφεση, εκείνον της δεκάτης τρίτης δηλαδή. Την προσωρινή στάση στη συγχορδία της φα-ελάσσονος του 19ου μέτρου του [2] γρήγορα διαδέχεται μια σωρευτική ακόμα μεγαλύτερης έντασης διαδοχή από δεσπόζουσες, οι διάφωνοι φθόγγοι των οποίων όχι μόνο δεν λύνονται στην επόμενη συγχορδία, αλλά διατηρούνται σε αυτήν ως ακόμα πιο διάφωνοι ξένοι φθόγγοι, όπως, για παράδειγμα, το σι και το ρε φυσικό επί του φθόγγου μι-ύφεση στην πρώτη συγχορδία του 21ου μέτρου του [2] ή το ντο επί του φθόγγου ρε-ύφεση στο 23ο μέτρο, που αντί να οδηγηθεί στο ρε-ύφεση συνεχίζει χρωματικά προς τα κάτω, στον επίσης διάφωνο φθόγγο σι ή, εναρμονίως, ντο-ύφεση.

Ανάλογες στιγμές συγκινησιακής φόρτισης βιώνουμε και στο πλάγιο θέμα του πρώτου μέρους. Στο δεύτερο μέτρο του θέματος (μ. 10 του [4]), η δεσπόζουσα της υπομέσης δεν «λύνεται» σε αυτήν, αλλά επιστρέφει στην τονική. Εν συνεχεία, η όξυνση της πέμπτης της τονικής, Μι-ύφεση-μείζονος, στο 7ο μέτρο του [5], οδηγεί σε μια αναπάντεχη μετατόπιση στη δεσπόζουσα και μετά στην τονική της μακρινής Μι-μείζονος, που, με μία κίνηση τριτόνου στο μπάσο, επιστρέφει αμέσως στη δεσπόζουσα της τονικότητας του θέματος. Τέλος, στη συγκινησιακή φόρτιση του πλάγιου θέματος συμβάλλουν οι αλληπάλληλες άλυτες δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης των μέτρων 19-30 του [5].

Στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου, η συγκινησιακή κορύφωση της μακρόσυρτης νοσταλγικής μελωδίας του κύριου θέματος σε Μι-μείζονα βρίσκεται στα μέτρα 11-15 του [17] και επιτυγχάνεται με πολύ απλά μέσα: μία τονικοποίηση της φα-δίεση-ελάσσονος, της δεύτερης βαθμίδας δηλαδή, που ακολουθείται από επιστροφή στην τονική μέσω

μίας δανεισμένης από τον ελάσσονα τρόπο υποδεσπόζουσας. Στο φινάλε, τέλος, το λυρικό πλάγιο θέμα σε Σι-ύφεση-μείζονα οφείλει τη συγκινησιακή του δραστηριότητα στην αρμονική κίνηση των μέτρων 13-25 του [31]: δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και μετ' ενάτης της υπομέσης (μ. 13), υποδεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (μ. 14), δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της δεσπόζουσας και τονική σε δεύτερη αναστροφή (μ. 15-16), αναπάντευχη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και μετ' ενάτης μικρής της Σι-μείζονος (μ. 17), η οποία δεν ακούγεται, αλλά δίνει τη θέση της στη δανεισμένη από τον ελάσσονα τρόπο ελαττωμένη συγχορδία μεθ' εβδόμης της επιτονικής της Σι-ύφεση-μείζονος (μ. 18), δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και μετ' ενάτης της Σι-ύφεση-μείζονος (μ. 19), δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και τονική της ντο-ελάσσονος (μ. 20-21), δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της υπομέσης σολ-ελάσσονος που ακολουθείται από την υποδεσπόζουσα Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 22-23), δεσπόζουσα της δεσπόζουσας και τονική σε δεύτερη αναστροφή (μ. 24-25).

Το *Δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο* είναι σίγουρα αντιπροσωπευτικό, δεν είναι ωστόσο το μόνο έργο όπου αναδεικνύεται η συγκινησιακή ικανότητα της μουσικής του Ραχμάνινοφ. Ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν η *Δεύτερη σουίτα για δύο πιάνο*, ορ. 17 (δεύτερο τμήμα του πλάγιου θέματος του πρώτου μέρους,¹⁷ κεντρικό τμήμα του βαλς,¹⁸ κεντρικό τμήμα του αργού μέρους¹⁹), το αργό μέρος από τη *Σονάτα για τσέλο και πιάνο*, ορ. 19, το έβδομο και το δωδέκατο τραγούδι από τη συλλογή ορ. 21, το έκτο από τα *Δέκα πρελούδια* του ορ. 23, η *Δεύτερη συμφωνία* (πλάγια θέματα του πρώτου και του δεύτερου μέρους, αργό μέρος),²⁰ το αργό μέρος και το πλάγιο θέμα²¹ από το φινάλε του *Τρίτου κοντσέρτου για πιάνο*, ορ. 30, το κεντρικό τμήμα από το δέκατο πρελούδιο του ορ. 32, το δεύτερο τμήμα από την τρίτη *Étude-tableau* τού ορ. 33, η περίφημη *Vocalise* από τη συλλογή τραγουδιών ορ. 34, καθώς επίσης το αργό μέρος και το πλάγιο θέμα από το φινάλε της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο*, ορ. 36. Στα παραδείγματα αυτά δεν περιλαμβάνονται έργα της πρώτης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη, όπου δεν έχουν ακόμα αποκρυσταλλωθεί οι συγκινησιακές στρατηγικές, ούτε της αμερικανικής περιόδου, όπου το συγκινησιακό στοιχείο έχει πλέον χάσει την απαραίτητη κοινωνική, αισθητική και ιδεολογική του πλαισίωση και δικαιολόγηση.²²

¹⁷ Στον αριθμό παρτιτούρας [6] της σοβιετικής έκδοσης (Μόσχα 1948).

¹⁸ Βλ. [19]-[35] της σοβιετικής έκδοσης.

¹⁹ Βλ. [5]-[8] της σοβιετικής έκδοσης.

²⁰ Για τις συμφωνίες του Ραχμάνινοφ, βλ. David Butler Canata, *Rachmaninoff and the Symphony*, Studien Verlag, Innsbruck 1999.

²¹ Βλ. κυρίως στους αριθμούς παρτιτούρας [45], [75] και [76].

²² Καλό είναι να υπενθυμίζεται ότι το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος του έργου του Ραχμάνινοφ ανήκει όχι μόνο από υφολογική αλλά και από καθαρά μουσικοϊστορική άποψη στον 19ο αιώνα. Μέχρι το 1917, έτος που εγκαταλείπει τη Ρωσία, ο συνθέτης έχει ήδη συνθέσει τα 39 από τα 45 αριθμημένα έργα του, ενώ μέχρι το 1914, έτος που σηματοδοτεί το όριο του «μεγάλου 19ου αιώνα» (Eric Hobsbawm· πρβλ. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, μτφρ. J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1989), έχει ήδη συνθέσει τα 36 από αυτά. Από αυτήν την άποψη, υπάρχει κάτι ανιστόρητο και μάταιο στις αναθεωρητικές εκείνες μελέτες (βλ. Glen Carruthers, "The (Re)Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies", *The Musical Times* 147/1896, 2006, σ. 44-50, για μια συνολική επιθεώρηση) που προσπαθούν να εντοπίσουν «προοδευτικά στοιχεία» στη μουσική του Ραχμάνινοφ, μόνο και μόνο για να απολογηθούν στις εξίσου ανιστόρητες θεωρίες περί συντηρητισμού του. Βλ., κυρίως, Yasser, "Progressive Tendencies", ό.π., όπου αναφέρονται και σοβιετικοί υποστηρικτές του υποτιθέμενου προοδευτισμού του Ραχμάνινοφ· Richard Coolidge, "Architectonic Technique and Innovation in the Rachmaninov Piano Concertos", *Music Review* 40/3, 1979, σ. 176-216· Blair Allen Johnston, *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*, διδακτορική διατριβή, The University of Michigan, 2009, όπου «υποδεικνύονται και αποδεικνύονται μέσα από την ανάλυση ορισμένες ομοιότητες του Ραχμάνινοφ όχι μόνο με τον Προκόφιεφ αλλά και με έναν αριθμό άλλων συνθετών με τους οποίους ο Ραχμάνινοφ παραδοσιακά αντιπαραβαλλόταν και δεν συγκρινόταν: Ρίμσκι-Κόρσακοφ, Σκριάμπιν, Mahler, Richard Strauss, ακόμα και Σοστακόβιτς» (σ. 3).

Ιδιαίτερης μνείας, ωστόσο, χρήζει το έργο *Καμπάνες*, ορ. 35, που όχι άδικα ο ίδιος ο Ραχμάνινοφ θεωρούσε ένα από τα κορυφαία του έργα.²³ Στο αργό δεύτερο μέρος, εκείνο που αναφέρεται στις γαμήλιες καμπάνες,²⁴ υπάρχει ένα σημείο υποδειγματικό ως προς τη διαχείριση της συγκίνησης στην ύστερη ρωσική περίοδο του συνθέτη. Πρόκειται για την εκτενή φράση που ξεκινά από το μ. 3 του [48] και εκτείνεται έως το ισχυρό του μ. 5 του [50] της παρτιτούρας. Στο πρώτο τμήμα της φράσης, που αφορά τον αριθμό [48], ο Ραχμάνινοφ θέτει τις βάσεις της κλιμακούμενης συγκίνησης με την αναίρεση της προσδοκίας η πτωτική διαδικασία των μ. 3 και 4 να οδηγήσει στη σιελάσσονα. Αντ' αυτού, ο συνθέτης μετατοπίζεται προς την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Σολ-μείζονος, την οποία ωστόσο οδηγεί εκ νέου αναπάντεχα στη συγχορδία της μιελάσσονος, η οποία στη συνέχεια αποκτά μία εβδόμη που την καθιστά μέρος μιας πτωτικής διαδικασίας προς τη Ρε-μείζονα. Και τούτη η διαδικασία, φυσικά, δεν ολοκληρώνεται, αλλά οδηγεί σε μία ημιελαττωμένη συγχορδία επί του φθόγγου φα-δίεση, από την οποία ξεκινά μία άκρως συγκινησιακά φορτισμένη αρμονική αλυσίδα με περιεχόμενο άλυτες πτωτικές δομές, χρωματικές ολισθήσεις των εσωτερικών φωνών, κρατημένες διαφωνίες και προκύπτουσες συγχορδίες αποτελούμενες από πολλές υπερκεείμενες τρίτες, όπως η ελάσσονα συγχορδία με μεγάλη εβδόμη και μεγάλη ενάτη στο ισχυρό του τρίτου μέτρου του [49].

Δεν θα ήταν υπερβολικός ο ισχυρισμός ότι το σημείο αυτό ηχεί ως η πεμπτούσια της τέχνης της συγκίνησης του Ραχμάνινοφ. Το να απαξιώνεται η τέχνη αυτή μέσα από μια επιπόλαιη σύνδεση με τον πολύ μεταγενέστερο, ρηχό μουσικό συναισθηματισμό του Χόλιγουντ²⁵ είναι εξίσου προβληματικό με το να απαξιώνεται η μουσική του Wagner εξαιτίας της ιστορικής της σύνδεσης με τον ναζισμό²⁶ ή η μουσική του Holst επειδή λειτούργησε ως πρότυπο για τη μουσική της βιομηχανίας διαστημικών ταινιών.²⁷ Στη βάση τέτοιων απαξιώσεων βρίσκεται ένας προφανέστατος παραλογισμός: να αποδίδονται στη μουσική μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου ιδιότητες που προέκυψαν από χρήσεις της σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα, όπως εκείνα της αμερικανικής μουσικής βιομηχανίας ή του ναζιστικού καθεστώτος. Καμία αναπλασίωση (recontextualization),²⁸ που προϋποθέτει μιαν αποπλασίωση (decontextualization), δεν μπορεί να καταστήσει τη μουσική του Ραχμάνινοφ εκ φύσεως «χολιγουντιανή» ή τη μουσική του Wagner «ναζιστική». Εκτός, φυσικά, αν υποστηρίξει

Για μια πιο προσεκτική προσέγγιση, η οποία ωστόσο δεν αποφεύγει να χαρακτηρίσει τον ύστερο Ραχμάνινοφ «ασυζητητή συνθέτη του εικοστού αιώνα», βλ. Charles Fisk, "Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov", *19th-Century Music* 31/3, 2008, σ. 245-265. Για την ιστορία της πρόσληψης του Ραχμάνινοφ, βλ. Keenan A. Reesor, *Rachmaninoff in Music Lexicons, 1900-2013. Toward a History of the Composer's Reception*, διδακτορική διατριβή, The University of Southern California, 2016.

²³ Sergey Bertensson & Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington 2001, σ. 191.

²⁴ Για μια βασισμένη στα σενκεριανά πρότυπα αρμονική ανάλυση του μέρους, βλ. Johnston, *Harmony and Climax*, ό.π., σ. 128 κ.ε.

²⁵ Όπως αφήνει να φανεί ο Adorno, για τον οποίο ο ίδιος δρόμος οδηγεί από τον Τσαϊκόφσκι διαμέσου του Ραχμάνινοφ στον Gershwin. Βλ. *Orpheus in der Unterwelt*, στο: Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, τόμος 19, σ. 552. Ενδεικτικός είναι ο τίτλος συναυλίας της Συμφωνικής Ορχήστρας του Rockford: "Rachmaninoff and the Hollywood Sound", <https://www.rockfordsymphony.com/concerts-and-events/rachmaninoff-and-hollywood>.

²⁶ Βλ., για παράδειγμα, Joachim Kohler, *Wagner's Hitler. The Prophet and his Disciple*, Polity Press, Cambridge (UK) 2000.

²⁷ Βλ., για παράδειγμα, Manuel Marino, "Star Wars and The Planets: Interstellar Inspiration or Cosmic Coincidence?", <https://www.linkedin.com/pulse/star-wars-planets-interstellar-inspiration-cosmic-manuel-marino>.

²⁸ Βλ. John H. Connolly, "Recontextualisation, resemiotisation and their analysis in terms of an FDG-based framework", *Pragmatics* 24/2, 2014, σ. 377-397.

κανείς μια μεταμοντέρνα θεωρία, σαν εκείνες που προτάσσουν το πρωτείο των εξωγενών ιδιοτήτων και της ενδεχομενικότητας²⁹ έναντι των εγγενών και ουσιαστικών ιδιοτήτων της τέχνης και των έργων της.³⁰

²⁹ Βλ., μεταξύ άλλων, Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Harvard University Press, Cambridge (MA) & London 1988.

³⁰ Βλ. Μάρκος Τσέτσος, «Ας σκεφτούμε φιλοσοφικά την απαγόρευση της ρωσικής τέχνης», *Σύγχρονα θέματα* 158-159, 2023, σ. 71-76 (διαδικτυακή εκδοχή: <https://www.synchronathemata.gr/as-skeftoyme-filosofika-tin-apagoreysi-tis-rosikis-technis>).

Bel canto – Ανάμεσα στο όμορφο τραγούδι και την τεχνική: διευκρινήσεις, προϋποθέσεις και ρεπερτόριο

Μαριάννα Σιδερή

Θέματα ορισμού – διευκρινήσεις

Υπάρχει μία περίοδος στην ιστορία της μουσικής όπου η τέχνη του τραγουδιού βρίσκει την επιτομή της στην άριστη τεχνική και το μεστό δεξιοτεχνικό ύφος, καθιερώνοντας ένα μοντέλο *όμορφου τραγουδιού* που εξελίχθηκε σε πρότυπη μέθοδο διδασκαλίας για ολόκληρο τον δυτικό κόσμο. Αυτή η περίοδος προσδιορίζεται ως *bel canto* και ταυτίζεται με την παλιά ιταλική σχολή τραγουδιού του 17ου και του 18ου αιώνα, ενώ ίχνη μιας γλυκιάς νοσταλγικής της υπενθύμισης συναντάμε στη μουσική του 19ου αιώνα.

Ετυμολογικά, ο όρος *bel canto* απαντά στο *όμορφο τραγούδι* ή, καλύτερα, στον *όμορφο τρόπο τραγουδιού*. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο όρος *bel canto* δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ από τους δασκάλους ή τους τραγουδιστές της παλιάς ιταλικής σχολής στο πλαίσιο της οποίας αναπτύχθηκε, αλλά αρκετά χρόνια αργότερα. Στις αρχές του 19ου αιώνα, το 1819, η *ομορφιά* του ήχου των ιταλικών τραγουδιών ταυτίζεται με τα μελωδικά στολίδια που, σύμφωνα με τον Benelli, αποτελούν «τις *ομορφιές* του τραγουδιού» (“*le bellezze del canto*”).¹ Πέντε χρόνια αργότερα, το 1824, ο Andrea Costa, στην πραγματεία του *Απόψεις πάνω στην τέχνη του τραγουδιού*, ορίζει την ιταλική γλώσσα ως την πλέον κατάλληλη για την *φωνητική μουσική* και το *ωραίο* τραγούδι (“*la più addatta a bel canto*”).² Περί το 1840, ο όρος *bel canto* χρησιμοποιείται για εμπορικούς σκοπούς στον τίτλο της νέας συλλογής τραγουδιών του Nicola Vaccai (1790-1848) και την ίδια στιγμή συνδέεται με μία πετυχημένη μέθοδο τραγουδιού που δύναται να διδαχθεί (*Dodici ariette per camera per l' insegnamento del bel canto*).³

Αν και μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα δεν εντοπίζεται κάποιος σαφής ορισμός του *bel canto*, ο όρος χρησιμοποιείται με μεγαλύτερη συχνότητα κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα προκειμένου να διαφοροποιήσει το ιταλικό κομψό και δεξιοτεχνικό τραγούδι από τις τάσεις του νέο-ρομαντικού και βαθιά συναισθηματικού μουσικού θεάτρου που απαιτούσε έναν ήχο πιο βαρύ, συνδυασμένο με ένα *απαγγελτικό* τραγούδι ιδανικό για τα μουσικά δράματα του Wagner αλλά και τις νέες τάσεις ρεαλισμού στην όπερα. Είναι γνωστή η δήλωση του Rossini σε ιδιωτική συζήτηση στο Παρίσι το 1858: «Αλίμονο σε εμάς, χάσαμε το *bel canto* μας», που συνάδει με την ευρύτερη ανησυχία των ιταλών δασκάλων για την παρακμή του τραγουδιού τους και τον κίνδυνο στον οποίο βρισκόταν εξαιτίας της επίθεσης που δεχόταν πια από το νέο *απαγγελτικό* ύφος τραγουδιού.

Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, οι ιταλοί δάσκαλοι φωνητικής κρούουν στα γραπτά τους τον κώδωνα του κινδύνου αναφορικά με την αλλοίωση των παλαιών φωνητικών παραδόσεων και την τύχη του *bel canto*. Το 1864, ο δημοφιλής δάσκαλος φωνητικής Francesco Lamperti, στην εισαγωγή της πραγματείας του *Βασικός θεωρητικός*

¹ Antonio (Pellegrino) Benelli, *Regole per il canto figurato*, Dresden 1819, σ. 16.

² Andrea Costa, *Considerazione sopra l' arte del canto generale*, Schulze, London 1824, σ. 7 κ.εξ.

³ Η απήχηση της συλλογής αυτής υπήρξε μεγάλη στην Ιταλία, καθώς το 1855 επανεκδόθηκε με μεγάλη επιτυχία. Βλ. Philip A. Duey, *Bel canto in its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*, King's Crown Press, New York 1951, σ. 5.

και πρακτικός οδηγός για τη σπουδή του τραγουδιού, σημειώνει: «Είναι μια λυπητερή, πλην όμως αδιαμφισβήτητη αλήθεια ότι το τραγούδι σήμερα βρίσκεται σε μια αξιοθρήνητη κατάσταση παρακμής».⁴ Το 1890, εξάλλου, ο Giuseppe Napoleone Carozzi με πικρία συνειδητοποιεί τις αιτίες αυτής της παρακμής: «Σήμερα, οι παραδόσεις του δικού μας *bel canto* έχουν ανατραπεί, όχι μόνον εξαιτίας της νέας κατεύθυνσης της όπερας που ευνοεί την απαγγελία, αλλά κυρίως εξαιτίας της αξιοθρήνητης κατάστασης της λυρικής τέχνης, που βρίσκεται μπερδεμένη ανάμεσα στην άγνοια και την εμπορευσιμότητα».⁵

Μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα δεν υπάρχει κάποιος σαφής ορισμός του *bel canto*, με τον οποίο να συμφωνούν όλοι. Ενδεικτική είναι η δυσκολία μεγάλων μουσικών λεξικών να αποδώσουν με σαφήνεια τον όρο. Το 1944, στο *Harvard Dictionary of Music*, διαβάζουμε: «Ο όρος *bel canto* είναι δύσκολο να καθορισθεί. Ετυμολογικά προσδιορίζει το *όμορφο τραγούδι* και αναφέρεται στην ιταλική φωνητική τέχνη του 18ου αιώνα που δίνει έμφαση στην ομορφιά του ήχου και τη λαμπρή δεξιοτεχνία, σε αντιπαράθεση με τη δραματική εκφραστικότητα και το ρομαντικό συναίσθημα. Αυτό το ύφος τραγουδιού, μαζί με τις διδακτικές μεθόδους του, θεωρείται ότι έχει χαθεί μέσα στις μουσικές τάσεις του 19ου αιώνα».⁶ Η σύγχυση γύρω από το *bel canto* συνεχίζεται για ολόκληρο τον 20ό αιώνα. Στο *New Grove Dictionary of Opera*, στο λήμμα *bel canto*, διαβάζουμε: «Όρος που χρησιμοποιείται ελεύθερα και είναι ανοικτός σε μια ποικιλία ερμηνειών. Το *bel canto* γίνεται ευρέως αντιληπτό ως το κομψό ιταλικό φωνητικό ύφος του 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα».⁷ Σήμερα, ο όρος *bel canto* χρησιμοποιείται για να περιγράψει το υψηλό δεξιοτεχνικό ύφος της ιταλικής όπερας του πρώτου μισού του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα το έργο των μεγάλων Rossini, Donizetti και Bellini. Οι όπερες αυτών των τριών συνθετών, αν και ποτέ δεν βρέθηκαν εκτός ρεπερτορίου, αναβίωσαν με μεγαλύτερη θέρμη κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, σε μεγάλο βαθμό εξαιτίας της εμφάνισης συγκεκριμένων τραγουδιστών, των οποίων το ύφος, η τεχνική, το ιδιαίτερο ηχόχρωμα της φωνής αλλά και η επιβλητική σκηνική τους παρουσία τούς επέτρεψε να ερμηνεύσουν πρωταγωνιστικούς ρόλους με έναν τρόπο πρωτοφανή για τα μέχρι τότε δεδομένα. Προεξέχουσα ερμηνεύτρια, μεταξύ άλλων σημαντικών, υπήρξε η Μαρία Κάλλας.

Οι εποχές του *bel canto* – ρεπερτόριο

Σύμφωνα με μελετητές, το *bel canto* ευδοκimeί σε δύο διαφορετικές περιόδους στην Ιταλία. Η πρώτη περίοδος ονομάζεται «χρυσή εποχή του *bel canto*», τοποθετείται χρονικά στον 17ο και τον 18ο αιώνα, και συμπίπτει με την παρουσία των *castrati* τραγουδιστών, ενώ υπηρετήθηκε από σημαντικούς συνθέτες της εποχής, όπως, μεταξύ άλλων, τους Cavalli, Cesti, Alessandro Scarlatti, Hasse, Porpora, Riccardo Broschi και Händel. Η δεύτερη περίοδος ονομάζεται «χάλκινη εποχή του *bel canto*» και συμπίπτει με τις φυσιολογικές φωνές των τενόρων και των γυναικείων άλτο και soprano που αναδείχθηκαν μέσα από το έργο των Rossini, Donizetti και Bellini· αυτή η τελική περίοδος τοποθετείται χρονικά στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα.⁸

Η μελέτη του *bel canto* δεν μπορεί να είναι ολοκληρωμένη, εάν δεν γίνει αναφορά στο πιο σημαντικό στοιχείο της ανάπτυξης αυτού του *όμορφου τρόπου τραγουδιού*, που

⁴ Francesco Lamperti, *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto*, Ricordi, Milano 1864, σ. v.

⁵ “Oggi queste tradizioni del nostro *bel canto* sono sbaragliate, e non solo dal nuovo indirizzo del l’ opera drammaticata basato sulla declamazione, ma delle stesse condizioni dell’ arte lirica, caduta in balia dell’ ignoranza e del mestiere”. G. N. A. Carozzi, *Guida ant’ igienica di ginnastica vocale*, Milano 1890, σ. 3.

⁶ “Bel Canto”, στο: Willi Apel (επιμ.), *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1944, σ. 84.

⁷ Owen Jander, “Bel canto”, στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Oxford University Press, New York 1997, vol. 1, σ. 380-381.

⁸ Duey, ό.π., και Rodolfo Celletti, *A History of Bel Canto*, Clarendon Press, Oxford 2001.

αφορά τη φωνή των *castrati*. Κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι οι *castrati*, τόσο ως τραγουδιστές όσο και ως δάσκαλοι, υπήρξαν οι άμεσοι και πιο δραστήριοι προωθητές των θεμελίων αυτού που σήμερα νοούμε ως *παλιά ιταλική μέθοδο τραγουδιού*. Δύσκολα μπορεί να βρεθεί ένας φωνητικός στολισμός που να μην βρίσκει την καταβολή και την ανάπτυξή του σε εκείνους. Στις περιγραφικές αναφορές των πρώτων χρόνων διδασκαλίας τραγουδιού από τις ιταλικές σχολές κατά τον 17ο αιώνα, η επικρατούσα μέθοδος τραγουδιού δεν αφορούσε απλώς μία περίτεχνη δεξιολογική ερμηνεία αλλά κυρίως την τέχνη της απόδοσης ενός ήχου εκφραστικού και βαθιά συναισθηματικού, που επεδίωκε να προκαλέσει τον θαυμασμό (*far stupire*) μέσα από μια ασυνήθιστη ποιότητα ήχου – όλα αυτά συνδυασμένα αρμονικά με ένα λαμπρά στολισμένο ύφος (*canto fiorito*), το οποίο εναλλασσόταν ή ερχόταν σε αντιπαράθεση με ένα τραγούδι στεγνό, απογυμνωμένο από στολίδια και ακροβατικά πυροτεχνήματα (*canto spianato*). Κατά τη χρυσή του περίοδο, το *bel canto* παρέπεμπε σε μια μουσική γλώσσα περίτεχνη, συμβολική και αλληγορική, κατάλληλη για θεϊκές οντότητες και θρυλικούς ή μυθικούς χαρακτήρες, σε αντιπαράθεση με τη μουσική γλώσσα των κοινών θνητών.⁹ Αυτή η δημιουργία μιας τεχνικής μουσικής πραγματικότητας που βρισκόταν μακριά από τον πραγματικό κόσμο απαιτούσε μια φωνή υπερκόσμια, μια φωνή *λευκή* και αμφίσημη, που δεν είχε ακουστεί ποτέ ξανά και δεν μπορούσε υπό φυσιολογικές συνθήκες να αναπαραχθεί. Πρόκειται, βεβαίως, για τη φωνή των *castrati* τραγουδιστών.

Η χάλκινη εποχή του *bel canto* συνέπεσε με την παρακμή της φωνής των *castrati* χάρη των φυσικών γυναικείων και αντρικών φωνών. Ο Rossini προσαρμόστηκε στη νέα πραγματικότητα του 19ου αιώνα και αντικατέστησε τους *castrati* με τις γυναίκες *soprano* και τους άντρες *τενόρους*.¹⁰ Σταδιακά, οι μελωδίες του έγιναν ολοένα και πιο περίτεχνες. Ανέπτυξε τη φωνητική δεξιολογία σε βαθμό πολυπλοκότητας, ευκινησίας και μελωδικών στολισμών. Σε αυτό συνέβαλε, βεβαίως, η παρουσία σημαντικών τραγουδιστών, όπως της *prima donna assoluta* Isabella Colbran (1785-1845), η οποία ενέπνευσε και επηρέασε σημαντικά τον Rossini.

Μεταξύ του Rossini και του Verdi βρίσκονται οι άμεσοι απόγονοί του, ο Donizetti και ο Bellini, που δημιουργούν το ρομαντικό *bel canto*. Η ρομαντική εποχή του *bel canto* χαρακτηρίζεται από μια καθαρή επίθεση στην αναπνοή, που ήταν από μόνη της πιο βαθιά και έτσι περισσότερο εκφραστική, ενώ χρησιμοποιεί έναν διαφορετικό τρόπο στολισμού της μελωδικής γραμμής, που συναντάται στη γραφή του Bellini και αργότερα με μεγαλύτερη συχνότητα στο γαλλικό ύφος του Spontini. Πρόκειται για ένα ύφος που αναπτύσσει μια μακριά και δυναμική μελωδική γραμμή με διαφορετικά είδη *legato* και

⁹ Ο Monteverdi, σε επιστολή του στον Alessandro Striggio τον Δεκέμβριο του 1616, αναφέρει ότι η κατάλληλη μουσική γλώσσα για τους θνητούς είναι το *canto spianato*, ενώ για τις θεϊκές οντότητες πρέπει να επινοηθεί μια συμβολική μουσική γλώσσα που θα χαρακτηρίζεται από αλληγορικά σύμβολα, όπως *tirate* (κλίμακες), *gorgheggi* (ποικίλματα) και τρίλιες. Celletti, ό.π., σ. 7.

¹⁰ Ο Rossini κατέγραφε στις παρτιτούρες του τα φωνητικά στολίδια, τις παραλλαγές και τις *cadenze* προκειμένου να εκφράσει το καλλιτεχνικό του όραμα: γεφύρωσε το χάσμα ανάμεσα στην *opera seria* και την *opera buffa*, χαρίζοντας μουσική επισημότητα στους κωμικούς χαρακτήρες και ρυθμική ζωντάνια στους σοβαρούς ήρωες· αναδιαμόρφωσε τα συγκεντρωτικά κομμάτια (*ensembles*) και τα *finali* της *opera seria*, αναπτύσσοντας μία τεχνική όπου τα συγκεντρωτικά κομμάτια ξεκινούσαν αργά (*lento*) και ήρεμα (*piano*) και σταδιακά ξεσπούσαν σε ένα *crescendo* και *accelerando* που έδινε την εντύπωση μιας ρουκέτας έτοιμης να εκτοξευθεί· τέλος, ενσωμάτωσε μια διανοημένη και επίσημη μουσική γλώσσα στην *opera giocosa*. Σε ό,τι αφορά τους *castrati*, έγραψε: «Ποτέ δεν τους ξέχασα. Η αγνότητα, η θαυμασία ευλυγισία της φωνής τους και, πάνω από όλα, εκείνοι οι βαθιά διαπεραστικοί ήχοι. Όλα αυτά με συγκίνησαν και με μάγεψαν περισσότερο από ό,τι μπορώ να εκφράσω». Βλ. Richard Osborne, *Rossini: His Life and Works*, Oxford University Press, Oxford 2007, σ. 13. Ο Rossini ενίσχυσε τη φωνή της *contralto*, η οποία εν συνεχεία οδήγησε στην ανάπτυξη της δραματικής *soprano coloratura*. Έθεσε επίσης στο επίκεντρο τη φωνή του *τενόρου*, την οποία διέκρινε σε δύο κατηγορίες: α) τον *tenore di grazia* και β) έναν πιο σκοτεινό και δραματικό *τενόρο*, ο οποίος έγινε γνωστός ως *βαρύτονος*.

χρησιμοποιεί τις δυνατότητες της ανθρώπινης φωνής στο μέγιστο, ενώ την ίδια στιγμή εκτιμά την πραγματική αξία της θεατρικής γλώσσας και της σκηνικής ερμηνείας.

Μέθοδος διδασκαλίας – προϋποθέσεις

Η διδασκαλία του *bel canto* βασίζεται στην παρατηρητικότητα και την ακρίβεια της ακοής. Οι περισσότεροι δάσκαλοι φωνητικής κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα ήταν οι ίδιοι πεπειραμένοι τραγουδιστές. Η δημοφιλής άποψη ότι οι διδακτικές μέθοδοι του *bel canto* υπήρξαν μυστικές και χάθηκαν στον χρόνο αποδεικνύεται μύθος. Η μεθοδολογία της διδασκαλίας ήταν απλή και άμεση. Δεν υπήρχαν σύντομοι δρόμοι ή μαγικά ραβδάκια για την τέχνη του τραγουδιού. Οι μαθητές ενθαρρύνονταν να παρατηρούν τους δασκάλους τους,¹¹ να μιμούνται τους καλύτερους τραγουδιστές της εποχής, να ζουν με εγκράτεια, να καλλιεργούν καλούς τρόπους συμπεριφοράς, να εξασκούνται επιμελώς και ακούραστα σε καθημερινή βάση και να διατηρούν την αυτοκυριαρχία τους. Τα μαθήματα ξεκινούσαν σε μικρή ηλικία και συνεχίζονταν χωρίς διακοπή αλλά με μεγάλη προσοχή και φροντίδα κατά την εφηβεία μέχρι να κατακτηθεί η δεξιότητα.¹² Δεν γινόταν καμία προσπάθεια να γίνει μια φωνή «μεγάλη», εάν η φύση δεν την είχε ευνοήσει με τον τρόπο της. Η ηθική υποχρέωση των γονέων και των δασκάλων ήταν να ενθαρρύνουν στην τέχνη του τραγουδιού μόνον εκείνα τα παιδιά που η φύση τα είχε προικίσει με μια έμφυτη μουσική ικανότητα και ένα συμμετρικό, χωρίς ατέλειες σώμα.

Οι ιταλοί δάσκαλοι τραγουδιού του 17ου και του 18ου αιώνα δεν είχαν τις γνώσεις ανατομίας και λειτουργίας των οργάνων παραγωγής της φωνής που έχουμε σήμερα. Οι υποδείξεις των δασκάλων προς τους μαθητές βασίζονταν στην εμπειρία και την παρατηρητικότητα. Όταν ένας μαθητής παρουσιαζόταν σε έναν δάσκαλο, εκείνος όφειλε να τον παρατηρήσει προσεκτικά και να ελέγξει ότι δεν υπήρχε κάποια φυσική ανωμαλία στα όργανα παραγωγής της φωνής.¹³ Τυπικά, ο δάσκαλος παρατηρούσε το εσωτερικό του στόματος του μαθητή, την σταφυλή και το τόξο του ουρανίσκου, την ευλυγισία της γλώσσας, τη συμμετρικότητα των χειλιών, των δοντιών και του στόματος, το μέγεθος της μύτης και την προεξοχή του πηγουνιού. Εάν όλα τα παραπάνω ήταν συμμετρικά και ο μαθητής δεν παρουσίαζε κάποια εμφανή δυσμορφία, ο δάσκαλος μπορούσε να τον δεχτεί, καθώς υπήρχαν ελπίδες επιτυχίας. Εάν όμως κάτι από τα παραπάνω έφερε κάποια δυσμορφία, τότε ο μαθητής έπρεπε άμεσα να αποδεσμευτεί, καθώς η επικρατούσα άποψη ήταν ότι τα ατελή όργανα της φωνής δεν θεραπεύονται και έτσι δεν μπορούν να παραγάγουν ένα *όμορφο* τραγούδι.¹⁴ Σε όλα τα παραπάνω έπρεπε ακόμα να προστεθούν εξίσου σημαντικά εξωτερικά χαρακτηριστικά, όπως ένα ευγενικό, γλυκό και ευχάριστο πρόσωπο που θα γοήτευε το κοινό σε περίπτωση που το ταλέντο δεν ήταν αρκετό.

Στα πρώτα μαθήματα, ο δάσκαλος με τη συνοδεία ενός ηλεκτροφόρου οργάνου άκουγε τον μαθητή προσεκτικά προκειμένου να εντοπίσει το σημείο αλλαγής της φωνητικής του περιοχής και να δουλέψει επιμελώς στην μεσαία περιοχή του, αναπτύσσοντας τον

¹¹ Η επιτυχία ενός μαθητή εξαρτιόταν από την επάρκεια του δασκάλου του. Ο δάσκαλος φωνητικής όφειλε να είναι έμπειρος, προσεκτικός, παρατηρητικός, επαρκώς καλλιεργημένος, δεξιότηνης και μεταδοτικός. Giambattista Mancini, *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*, μτφρ. Pietro Buzzi, R. G. Badger, Boston 1919, σ. 50.

¹² Ήταν σημαντικό ο μαθητής να ξεκινήσει το τραγούδι σε μικρή ηλικία. Ο Mancini (ό.π., σ. 31) αναφέρει ότι «τα όργανα της φωνής διαμορφώνονται στη νεαρή ηλικία των 10-12 ετών. Σε μεγαλύτερη ηλικία, η κακή κατάσταση των οργάνων και οι κακές συνήθειες δύσκολα μπορούν να διορθωθούν. Μπορούν σίγουρα να τροποποιηθούν, αλλά ποτέ δεν θα αγγίξουν την τελειότητα».

¹³ Ως όργανα παραγωγής της φωνής κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα θεωρούνταν ο λάρυγγας, η γλωττίδα, η σταφυλή, η γλώσσα, ο ουρανίσκος, τα χείλη, το στόμα και τα δόντια.

¹⁴ Mancini, ό.π., σ. 55.

έλεγχο της αναπνοής. Ήταν σημαντικό η φωνή να μην καταπονηθεί και ο δάσκαλος να μην βιαστεί να *σπρώξει* τη φωνή είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω, έως ότου τα φωνητικά όργανα διαμορφωθούν. Δάσκαλος και μαθητής έπρεπε να επιδείξουν υπομονή. Σε αυτό το πρώτο στάδιο έπρεπε να ελεγχθεί και να εξασκηθεί η ακοή του μαθητή. Οι ιταλοί δάσκαλοι έλεγαν ότι «ο ολοκληρωμένος τραγουδιστής τραγουδά περισσότερο με το αυτί παρά με το στόμα».¹⁵ Εάν κάποιος μαθητής ήταν παράφωνος, τότε ο δάσκαλος όφειλε να εντοπίσει τα αίτια της παραφωνίας.¹⁶ Εάν η παραφωνία οφειλόταν σε ένα ατελές αυτί, τότε ο μαθητής έπρεπε άμεσα να αποδεσμευτεί.¹⁷

Κατά την χρυσή εποχή του *bel canto*, δύο ήταν οι βασικές σχολές τραγουδιού στην Ιταλία: η Ναπολιτάνικη Σχολή με προεξέχοντα τον Nicola Porpora και η Σχολή της Bologna με βασικό εκφραστή της τον castrato Antonio Bernacchi.¹⁸ Ως δάσκαλος τραγουδιού, ο Porpora υπήρξε μοναδικός στην εποχή του.¹⁹ Η διδασκαλία του βασιζόταν κυρίως στον άψογο έλεγχο της αναπνοής, τη φωνητική άρθρωση, την αβίαστη μίξη των φωνητικών περιοχών, την τεχνική της *messa di voce* και την σοφή και καίρια χρήση των μελωδικών στολισμών. Οι ασκήσεις που ο Porpora έδινε στους μαθητές του ήταν προσωπικές, διαβαθμισμένης δυσκολίας και στόχευαν στον έλεγχο της αναπνοής και της διατήρησής της. Ο έλεγχος της αναπνοής μπορούσε να επιτευχθεί σε τρεις φάσεις: εισπνοή – διατήρηση της αναπνοής – εκπνοή.²⁰ Κάθε μία από τις παραπάνω φάσεις εκτελούνταν

¹⁵ Duey, ό.π., σ. 91.

¹⁶ Στις αιτίες παραφωνίας, εκτός από ένα ατελές αυτί, συγκαταλέγονταν α) η αδυναμία του θώρακα έπειτα από ασθένεια ή αδιαθεσία, β) η πολυφαγία ή η κακή πέψη ή η άστατη ώρα φαγητού, γ) η έλλειψη συγκέντρωσης του μαθητή σε αυτό που κάνει, δ) η απουσία οργανικής συνοδείας ενώ ο μαθητής δεν είναι έτοιμος, ή η χρήση σουρντίνας. Mancini, ό.π., σ. 63-65.

¹⁷ Ο Mancini (ό.π., σ. 63) αναφέρει σχετικά: «Αποτελεί αυστηρή υποχρέωση του δασκάλου να εξετάσει και να εντοπίσει τον λόγο της παραφωνίας, κάτι που δεν είναι δύσκολο, αλλά απαιτεί εμπειρία και παρατηρητικότητα. Ο μαθητής πρέπει να τραγουδήσει πρώι, προτού φάει ή μετά από ένα πλήρες γεύμα· κατά τη διάρκεια της ημέρας, όταν ο ουρανός είναι φωτεινός και όταν είναι συννεφιασμένος, όταν έχει αέρα και όταν έχει άπνοια, όταν βρέχει και όταν έχει ξηρασία. Εάν σε όλες αυτές τις περιπτώσεις ο μαθητής συνεχίζει να τραγουδά παράφωνα χωρίς να το καταλαβαίνει, τότε κάθε προσπάθεια διόρθωσης είναι μάταιη. Η ατελής ακοή είναι ελάττωμα που δεν μπορεί να διορθωθεί και ο μαθητής πρέπει να αποδεσμευθεί».

¹⁸ Ο Alessandro Scarlatti (1660-1725) έχει μείνει στην ιστορία ως ο «πατέρας της ναπολιτάνικης όπερας». Στα επιτεύγματά του αναφέρονται η διεύρυνση της ανθρώπινης φωνής, η ενίσχυση της φωνητικής δυναμικής και των δυνατοτήτων της (*coloratura*). Ο Scarlatti δίδαξε και επηρέασε τους Porpora, Hasse, Haydn καθώς και τον γιο του Domenico. Την ίδια εποχή στην Bologna, ο εξάιρετος castrato contralto τραγουδιστής Antonio Pistocchi (1659-1726), συνθέτης και λιμπρετίστας, δημιούργησε τη δική του σχολή τραγουδιού. Στους μαθητές του συγκαταλέγονται οι Bernacchi, Carestini, Senesino, Mancini, Pasi κ.ά. Τα φωνητικά ιδεώδη του Pistocchi ήταν η ομορφιά του ήχου, ο έλεγχος της φωνής μέσω της αναπνοής, η ευλυγισία και ο στολισμός. Συνεχιστής του υπήρξε ο Antonio Bernacchi (1685-1756). Βλ. Duey, ό.π., σ. 15-20.

¹⁹ Ο Porpora εξελίχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους δασκάλους τραγουδιού για ολόκληρο τον 18ο αιώνα. Δυστυχώς, δεν άφησε πίσω του γραπτά τεκμήρια της διδακτικής του μεθοδολογίας. Σημαντικές πληροφορίες για την τεχνική του εκμαιεύουμε από τις συνθέσεις του, τις ασκήσεις αναπνοής που έδινε στους μαθητές του και μαρτυρίες άλλων μουσικών. Στις συνθέσεις του, ο Porpora εμμένει στον κανόνα – που εν συνεχεία γίνεται παγκόσμιος – να διατηρεί τη φωνή στη μεσαία περιοχή της έκτασής της. Ο Porpora καθιερώνει την τεχνική της *messa di voce* και την τοποθετεί στην αρχή της άριας, σημειώνοντας μία *fermata* (κορώνα) πάνω από μία νότα μεγάλης διάρκειας. Οι μαθητές του στη συνέχεια χρησιμοποιούσαν την τεχνική της *messa di voce* με μεγάλη ευρύτητα, χωρίς να υπάρχει κάποια ένδειξη στην παρτιτούρα, επιδεικνύοντας τον απόλυτο έλεγχο της αναπνοής και της έντασης της φωνής τους. Βλ. Celletti, ό.π., σ. 73.

²⁰ Η φάση της εισπνοής αφορούσε την εισαγωγή αέρα στους πνεύμονες και την ολοκληρωμένη επέκταση του θώρακα. Αυτό έπρεπε να γίνεται χωρίς την παραμικρή πίεση. Η φάση της διατήρησης της αναπνοής αφορούσε τη διατήρηση της εκτεταμένης θέσης του θώρακα, που με τη σειρά του πίεζε το διάφραγμα προς τα κάτω. Σε αυτή την φάση δεν επιτρεπόταν η εισπνοή ή η εκπνοή αέρα. Η φάση της εκπνοής αφορούσε τη σταδιακή και απολύτως ελεγχόμενη έξοδο του αέρα από το στόμα, όσο το δυνατόν πιο αργά.

σιωπηλά, με ανοιχτά χείλη, χωρίς την παραμικρή ένταση ή πίεση στην περιοχή των φωνητικών χορδών ή του λάρυγγα.²¹ Η διάρκεια της άσκησης αυξανόταν σταδιακά. Αρχικά, ο μαθητής εισέπνεε αέρα για πέντε δευτερόλεπτα, τον διατηρούσε για άλλα πέντε δευτερόλεπτα και στη συνέχεια εξέπνεε για πέντε δευτερόλεπτα – όλα αυτά σιωπηλά και χωρίς καταπόνηση των φωνητικών χορδών. Προοδευτικά, ο χρόνος της άσκησης αυξανόταν κατά ένα δευτερόλεπτο ανά φάση, μέχρις ότου κάθε μία από τις τρεις φάσεις να διαρκεί δώδεκα δευτερόλεπτα. Στο τελευταίο στάδιο, ο μαθητής προσπαθούσε να διατηρήσει τον αέρα για όσο μεγαλύτερο χρονικό διάστημα μπορούσε χωρίς να πιέζει τους πνεύμονές του, καθώς η οποιαδήποτε πίεση θα επανέφερε το διάφραγμα στην ψηλή του θέση και έτσι θα κατέρρεε ο έλεγχος της αναπνοής.²² Στην Bologna, ο Bernacchi, όπως και ο Porpora, επικεντρώθηκε στην μεσαία περιοχή της φωνής, ενώ παράλληλα έδωσε έμφαση στην εκτέλεση των *cadenze* και των στολισμάτων με έναν τρόπο οργανικό, που μιμούταν περισσότερο τα ακροβατικά πυροτεχνήματα των ξύλινων πνευστών παρά το αδιάλειπτο *legato* των τοξωτών εγχόρδων. Ο Bernacchi ενθάρρυνε τους μαθητές του σε ένα τραγούδι αλμάτων (*canto di sbalzo*).²³

Ο πιο αντιπροσωπευτικός καλλιτέχνης της χρυσής εποχής του *bel canto* υπήρξε αναμφισβήτητα ο Carlo Broschi, γνωστός ως Farinelli. Ο Farinelli μαθήτευσε δίπλα στον Porpora και αργότερα παρακολούθησε μαθήματα από τον Bernacchi. Κατάφερε να αφομοιώσει τις δύο τεχνικές τραγουδιού με έναν μοναδικό, προσωπικό τρόπο και να διευρύνει την έκταση και την τεχνική της φωνής του. Κατά τον πρώτο χρόνο της εκπαίδευσής του δίπλα στον Porpora, ο Farinelli εξασκούταν καθημερινά σε μία δωδεκάδα ασκήσεων σχεδιασμένων για την ανάπτυξη του ελέγχου της αναπνοής και της τονικής ακρίβειας. Τα επόμενα χρόνια, η εκπαίδευσή του περιελάμβανε μουσική θεωρία, *prima vista*, ερμηνεία, εκφραστική παντομίμα, ποιητική και δραματική λογοτεχνία, καθώς επίσης φυσικές ασκήσεις ενδυνάμωσης του θώρακα με την βοήθεια ενός μολύβδινου γλέκου που κρατούσε τον θώρακα σε συγκεκριμένη θέση. Σύμφωνα με μαρτυρίες, η φωνή του Farinelli ήταν διαπεραστική, γεμάτη, πλούσια, λαμπερή,²⁴ η τονική του ακρίβεια αγνή, η τρίλια του όμορφη, ο έλεγχος της αναπνοής καταπληκτικός και ο λαιμός του

²¹ Ο Porpora πίστευε ότι οι σιωπηλές ασκήσεις ενίσχυαν και ενδυνάμωναν τους μυς του αναπνευστικού χωρίς να κουράζουν τη φωνή. Βλ. Duey, ό.π., σ. 24.

²² Λέγεται ότι όταν ο Farinelli εκτελούσε αυτές τις ασκήσεις, στις οποίες εξασκούταν καθημερινά, φορούσε ένα ειδικά σχεδιασμένο γλέκο από μολύβδο που συγκρατούσε τους θωρακικούς μυς σε συγκεκριμένη θέση. Βλ. Duey, ό.π., σ. 24.

²³ Λέγεται ότι ο Pistocchi είπε κάποτε: "Tristo a me, Io t'ho insegnato a cantare, e tu vuoi suonare" («Δυστυχώς εγώ, σε δίδαξα πώς να τραγουδάς, ενώ εσύ το μόνο που θέλεις είναι να παίζεις [όργανο]»). Σε έναν ανοιχτό διαγωνισμό το 1727, ο Bernacchi νίκησε τον Farinelli με έναν καταγισμό περασμάτων ασυνήθιστης λαμπρότητας. Ως τραγουδιστής, ο Bernacchi είχε μια εκπληκτική τεχνική δεξιότητα, αλλά στερούταν του πάθους και της λεπτότητας του Farinelli. Από την πλευρά του, ο ευφυής Farinelli επωφελήθηκε τόσο από τον Porpora όσο και από τον Bernacchi, αφομοιώνοντας με έναν μοναδικό τρόπο τις δύο τεχνικές.

²⁴ Σύμφωνα με τον Mancini (ό.π., σ. 121), ο Farinelli ήταν προικισμένος με όλα τα δώρα της φύσης: «Η φωνή του ήταν τέλεια, όμορφη και ηχηρή στην ποιότητα, ασύγκριτη στην έκταση. Τέλεια από την χαμηλότερη έως την ψηλότερη νότα. Παρόμοια φωνή δεν ακούστηκε ποτέ στον κόσμο. Η τεχνική του ελέγχου της αναπνοής, της διατήρησης και της απόσυρσης αυτής, εκτελούνταν με τέτοια καθαρότητα, ώστε κανείς να μην αντιλαμβάνεται πότε αυτός αναπνέει, πότε ξεκίνησε και πότε του τελείωσε η αναπνοή. Η τέλεια τονική ακρίβεια, το ζετύλιγμα, η επέκταση και η διεύρυνση της φωνής, το portamento, η άψογη ένωση των φωνητικών περιοχών, η λαμπρή ευλυγισία, η κομψή τρίλια, όλα ήταν σε ύψιστο βαθμό. Σε κάθε είδος τραγουδιού ήταν αξεπέραστος. Κανείς δεν μπορούσε να τον μιμηθεί. Προσκλήθηκε και τιμήθηκε από όλες τις αυλές της Ευρώπης. Αυτό το στέμμα της επιτυχίας του φόρεσε σε νεαρή ηλικία αλλά, παρά την τελειότητά του, ποτέ δεν έπαψε να μελετά και μάλιστα ανακάλυψε μία νέα μέθοδο τραγουδιού και υιοθέτησε μία ακόμα καλύτερη. Όλα αυτά, όταν βρισκόταν στο απόγειο της δόξας και της αναγνωρισιμότητάς του. Τώρα, εάν ένας τέτοιος καλλιτέχνης δεν σταμάτησε ποτέ να μελετά και να τελειοποιεί την τέχνη του, εμείς άραγε τι πρέπει να κάνουμε, που δεν έχουμε προικιστεί από τη φύση με όλα τα δώρα της;».

ευλύγιστος. Ο Farinelli πέτυχε όλα τα παραπάνω εκτελώντας σιωπηλές ασκήσεις αναπνοής καθημερινά για μεγάλο χρονικό διάστημα και εξασκώντας τους κατάλληλους μυς του θώρακα χωρίς να κουράζει τη φωνή του. Έφερε έτσι επανάσταση στον χώρο της φωνητικής και της μουσικής ερμηνείας, χωρίς αυτό να αποτελεί τον πρωταρχικό του σκοπό. Μεγάλοι δραματουργοί του 18ου αιώνα αναγνώρισαν στο πρόσωπο του Farinelli την έμπνευση, ενώ η φωνή του ήταν εκείνη που τους ώθησε να προχωρήσουν σε ένα πιο περίτεχνο ύφος σύνθεσης που ταυτίστηκε με την *opera seria* και το *bel canto* – μια απόδειξη της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στους δημιουργούς και τους ερμηνευτές, του τρόπου με τον οποίον ο ένας μοιραία επηρεάζει τον άλλον.

Τεχνικές τραγουδιού – χαρακτηριστικά

Σε ό,τι αφορά τις τεχνικές του *bel canto*, ο έλεγχος της αναπνοής αποτελούσε τον βασικό άξονα της τραγουδιστικής δεξιότητας. Οι ιταλοί δάσκαλοι υποστήριζαν ότι «αυτός που γνωρίζει να αναπνέει, γνωρίζει και να τραγουδά» (“Chi sa respirare, sa cantare”).²⁵ Οι καθηγητές δίδασκαν στους μαθητές τον τρόπο να *υφαίνουν τον ήχο (filare il suono)*, μετατρέποντας την αναπνοή σε ψίθυρο και έπειτα να διογκώνουν αυτόν τον ψίθυρο και να τον διατηρούν με τη βοήθεια της αναπνοής, αυξάνοντας σταδιακά την ένταση στο μέγιστο αυτής και στη συνέχεια ελαττώνοντάς την σταδιακά μέχρι και πάλι ο ήχος να συρρικνωθεί σε ψίθυρο και να χαθεί. Αυτή η τεχνική, γνωστή ως *messa di voce*, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής, εφαρμοζόταν αποκλειστικά σε φωνήεντα και διδασκόταν μόνον εφόσον ο μαθητής είχε επιτύχει τον σωστό έλεγχο της αναπνοής.²⁶ Οι ασκήσεις της *messa di voce* ήταν πάντα προεξέχουσες. Η εμπειρική διδασκαλία αυτής της τεχνικής αποτελεί ένα από τα φερόμενα ως μυστικά των ιταλικών σχολών.

Εξίσου σημαντική με την τεχνική της *messa di voce* ήταν η τεχνική του *portamento di voce* που αφορά την ήπια, διακριτική μετάβαση από τη μία φωνητική περιοχή στην άλλη. Οι δάσκαλοι της παλιάς ιταλικής σχολής πίστευαν ότι η μεγαλύτερη πρόκληση για έναν τραγουδιστή ήταν το να κατακτήσει αυτός την δεξιότητα να μεταβαίνει αβίαστα και ανεπαίσθητα από τη μία φωνητική περιοχή στην άλλη. Τούτο δεν μπορούσε να γίνει, εάν οι δύο φωνητικές περιοχές (*voce di petto* και *voce di testa*) δεν ήταν εξίσου δυνατές.²⁷ Για τους ιταλούς δασκάλους, η ιδανική φωνή ήταν μία ισορροπημένη σε ποιότητα φωνή

²⁵ Η φράση ανήκει στον δημοφιλή δάσκαλο φωνητικής και castrato Pacchiarotti. Ο ίδιος έλεγε επίσης: “Mettete ben la voce, respirate bene, pronunciate chiaramente ed il vostro canto sarà perfetto” («Τοποθετήστε σωστά τη φωνή σας, αναπνεύστε σωστά, αρθρώστε καθαρά και το τραγούδι σας θα είναι τέλειο»). Duey, ό.π., σ. 74.

²⁶ Ο μαθητής δεν έπρεπε να προσπαθήσει να χρησιμοποιήσει την τεχνική αυτή, εάν πρώτα δεν είχε αποκτήσει καλό έλεγχο της αναπνοής. Μέρος της δυσκολίας μπορούσε να προσπελαστεί, εάν ο μαθητής είχε το στόμα στη σωστή θέση, ελαφρώς ανοιχτό, σε θέση αβίαστου χαμόγελου, προκειμένου η φωνή να βγει γλυκιά και ήπια. Η τεχνική της *messa di voce* χρησιμοποιούταν στο ξεκίνημα μιας άριας *cantabile*, σε μια κορώνα και για την προετοιμασία μιας *cadenza*. Ο πραγματικός καλλιτέχνης μπορούσε να τη χρησιμοποιήσει πάνω από κάθε νότα μεγάλης διάρκειας, από αυτές που υπήρχαν διάσπαρτες μέσα στη σύνθεση. Ο Mancini παροτρύνει τον μαθητή να κάνει οικονομία της ανάσας του, ώστε ο πρώτος ήχος να ακουστεί πολύ ήρεμα και έπειτα αργά-αργά να αυξάνεται μέχρι την πλήρη δύναμη της έντασης, από όπου σταδιακά και πάλι θα ελαττωνόταν καταλήγοντας στον ίδιο απαλό ήχο από όπου ξεκίνησε. Για να το επιτύχει αυτό, ο μαθητής θα έπρεπε να εξασκηθεί με υπομονή, σε καθημερινή βάση και με πολλά διαλείμματα ανάπαυσης. Βλ. Duey, ό.π., σ. 77, και Patrick Barbier, *The world of the castrati: The history of an extraordinary operatic phenomenon*, Souvenir Press, London 2001, σ. 93-99.

²⁷ Σύμφωνα με τον Mancini (ό.π., σ. 108-111), μία καλή πρακτική ήταν ο μαθητής να προφέρει την πρώτη νότα απαλά και έπειτα να πάει στην επόμενη χωρίς να πάρει αναπνοή αλλά με την ίδια δύναμη και έλεγχο. Έτσι, θα κατάφερνε να αποκτήσει καλό έλεγχο της αναπνοής και, αποθηκεύοντας αέρα, να τον διαχειρίζεται όπως επιθυμεί. Ελέγχοντας την αναπνοή του, ο μαθητής μπορούσε με δεξιότητα να *επιτεθεί* σε έναν ήχο, να τον *εγκαταλείψει* και να τον *ξανπαίσει* χωρίς καταφανή προσπάθεια. Οι ασκήσεις του *portamento* βοηθούσαν σημαντικά στην τελειοποίηση της τεχνικής της *messa di voce*.

σε όλο το εύρος της έκτασής της, συνδυασμένη με έναν άψογο τονισμό. Οι δάσκαλοι δεν επέτρεπαν κατηγορηματικά στους μαθητές τους να προχωρήσουν στις ασκήσεις της *coloratura*, εάν πρώτα δεν είχαν καταφέρει να ομογενοποιήσουν τις φωνητικές περιοχές τους.

Μετά την κατάκτηση της *messa di voce* και του *portamento*, οι μαθητές μπορούσαν να προχωρήσουν στις περίφημες ασκήσεις της *coloratura*,²⁸ γνωστές ως *gorgheggi*, οι οποίες περιελάμβαναν *τρίλιες*, *ποικίλματα*, *appoggiature*, *acciaccature*, *legati*, *staccati*, *volatile* και *arpeggiati*. Αφού εξασκούνταν σε όλα αυτά, σε όλα τα τονικά ύψη και σε όλα τα δυνατά ηχοχρώματα της φωνής τους, οι μαθητές προχωρούσαν στην προετοιμασία μιας *cadenza* – κάνοντας χρήση σε όλα τα παραπάνω της *messa di voce*, σε όλες τις περιοχές της έκτασης της φωνής τους και με μία μόνον αναπνοή.

Εξίσου σημαντικές για το *bel canto* ήταν η σωστή στάση του σώματος και η σκηνική παρουσία. Οι μεγάλοι δάσκαλοι φωνητικής προέτρεπαν τους μαθητές τους να στέκονται καθημερινά μπροστά από έναν καθρέφτη και να παρατηρούν τον εαυτό τους, διορθώνοντας την οποιαδήποτε γκριμάτσα ή αφύσικη κίνηση του κεφαλιού, των ματιών, των χεριών, του λαιμού ή του στόματος.²⁹ Εντύπωση προκαλούν οι εκτεταμένες αναφορές στις πηγές για τον σωστό σχηματισμό του στόματος κατά το τραγούδι, καθώς αυτό καθόριζε την ποιότητα του ήχου.³⁰ Οι περισσότεροι συμφωνούν σε μια χαμογελαστή θέση, μια θέση *μειδιάματος* (*bocca ridente*). Ο τραγουδιστής παροτρυνόταν να διατηρεί μια χαλαρή θέση σώματος, τέτοια που να ευνοεί τη φυσική και ελεύθερη μυϊκή ισορροπία όλων των φυσικών λειτουργιών, προκειμένου να μπορεί γρήγορα και αβίαστα να ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο της μουσικής και των λέξεων. Σε ό,τι αφορά τη φωνητική υγιεινή, οι συμβουλές ποικίλλουν από τις πρακτικές και χρήσιμες έως τις αστείες και ανούσιες. Οι περισσότεροι συμφωνούν ότι η εγκράτεια και η μετριοπάθεια σε όλα ήταν ο καλύτερος οδηγός ζωής για τους τραγουδιστές: οτιδήποτε κάνει καλό στην υγεία, κάνει καλό και στο τραγούδι. Ήταν σχεδόν απίθανο μια καλή φωνή να προέρχεται από ένα ασθενικό σώμα. Η μεγαλύτερη μέριμνα αφορούσε την αποφυγή καταπόνησης της φωνής, προκειμένου εκείνη να διατηρήσει τη φρεσκάδα και την ομορφιά της για όσο το δυνατόν μεγαλύτερο χρονικό διάστημα.

Η περίπτωση της Μαρίας Κάλλας και το *bel canto*

Τον Σεπτέμβριο του 1938, η Elvira de Hidalgo³¹ άκουσε για πρώτη φορά στο σπίτι της την δεκατετράχρονη τότε Μαριάννα Καλογεροπούλου, αργότερα Μαρία Κάλλας:

²⁸ Duey, ό.π., σ. 124-125.

²⁹ Ο Mancini (ό.π., σ. 173-186) συμβουλεύει σχετικά: «Η σκηνική δράση χαρίζει ζωντάνια, δύναμη και αξία στον λόγο. Βοηθά στην καθαρή παρουσίαση του χαρακτήρα. Είναι η δράση εκείνη που καθιστά τον χαρακτήρα αληθινό. [...] Η υποκριτική δεν είναι έμφυτη, ούτε δώρο της φύσης. Διδάσκεται και απαιτεί σπουδή και δεξιότητα. Είναι απαραίτητη. Πρέπει να είναι φυσική και όχι υπερβολική. [...] Πάνω από όλα, ο μαθητής πρέπει να μάθει να κινείται με χάρη και φυσικότητα στη σκηνή. Να έχει μια μεγαλοπρεπή κίνηση των χεριών και των άκρων. Καλό είναι να πάει σε μια σχολή χορού».

³⁰ Ο Mancini (ό.π., σ. 89-90), όπως και πολλοί δάσκαλοι της εποχής του, πίστευε ότι το άνοιγμα του στόματος ρυθμίζει τη φωνή: «Από τον τρόπο με τον οποίον ανοίγει κανείς το στόμα του εξαρτάται η ποιότητα της φωνής του. [...] Είναι σημαντικό ο μαθητής να γνωρίζει από την αρχή τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να ανοίγει το στόμα του. Οι κανόνες είναι διαφορετικοί για τον καθένα. Δεν ανοίγουμε όλοι με τον ίδιο τρόπο το στόμα μας. Επιπροσθέτως, δεν έχουμε όλοι τα ίδια δόντια. [...] Ο δάσκαλος, δεδομένων των ιδιαιτεροτήτων, θα πρέπει να παρατηρήσει σε ποια θέση του στόματος η φωνή βγαίνει πιο καθαρή, αγνή και γεμάτη. [...] Η εμπειρία δείχνει ότι το πολύ ανοιχτό ή κλειστό στόμα, εκτός του ότι αισθητικά δεν είναι ωραίο, καθιστά τη φωνή σκληρή και δυσάρεστη».

³¹ Η Elvira de Hidalgo (περ. 1882-1980) ήταν μία *soprano lirico leggera*, με μοναδικές ευκολίες στην απόδοση δεξιοτεχνικών περασμάτων που την έκαναν γνωστή ως μία *soprano d'agilità*. Το ρεπερτόριό της περιελάμβανε ρόλους *coloratura*, όπως της Rosina (όπου θεωρούταν αξεπέραστη), της Traviata, της Lucia, της Gilda, της Lakmé, της Amina, της Elvira, της Mimi και της Manon. Σπουδαία ήταν και η

έμεινε εμβρόντητη από την ξεχωριστή ποιότητα της φωνής της και ένιωσε την ανάγκη να τη βοηθήσει.³² Βασισμένη στην εμπειρική μέθοδο διδασκαλίας και σε ένα σύστημα ασκήσεων της φωνής, η de Hidalgo δίδαξε στην Κάλλας τον τρόπο τραγουδιού της παλιάς ιταλικής σχολής. Το μάθημα ξεκινούσε με μία σειρά ασκήσεων αναπνοής των φημισμένων δασκάλων φωνητικής του 19ου αιώνα Giuseppe Concone και Heinrich Ranofka, που επικεντρώνονταν σε μια πληθώρα *abbellimenti*. Παράλληλα, η de Hidalgo, κατά το πρότυπο των ιταλών δασκάλων, έδινε δικές της ασκήσεις στους μαθητές, τις οποίες δεν είχε γραμμένες, αλλά τις τραγουδούσε. Μάλιστα, ζητούσε από τους μαθητές της με τρόπο συνωμοτικό να μην τις αποκαλύψουν σε κανέναν: «Είναι το μυστικό σας!» (“C’est votre secret!”), έλεγε, ενισχύοντας τον μύθο της *μυστικής τέχνης του bel canto*. Συχνά διέκοπτε και διόρθωνε τους μαθητές κατά τη διάρκεια του μαθήματος, τραγουδώντας και δίνοντας έτσι η ίδια το παράδειγμα. Παράλληλα, δίδασκε σκηνική παρουσία.³³ Αυτό που η de Hidalgo δεν μπορούσε να διδάξει ήταν ορθοφωνία και καθαρή προφορά των ελληνικών. Σε ό,τι αφορά την Κάλλας, η de Hidalgo κατέβαλε σημαντική προσπάθεια για να ελαφρύνει την φωνή της χαρίζοντάς της ευλυγισία μέσω ασκήσεων *coloratura*, να επεκτείνει την φωνητική της περιοχή προς τα πάνω, να διορθώσει το ενοχλητικό *μπαλάρισμα* στις ψηλές νότες μέσω ασκήσεων αναπνοής³⁴ και, τέλος, μέσω πολλαπλών ασκήσεων να την καταστήσει ικανή να μπορεί να τραγουδήσει τα πάντα.³⁵ Στην Ελλάδα,

χαμηλή φωνητική περιοχή της, όπου χρησιμοποιούσε την τεχνική του *στήθους* τραγουδώντας δημοφιλείς zarzuelas και γνωστά ισπανικά τραγούδια. Στα 55 της χρόνια άρχισε να αισθάνεται φωνητικά «λίγο κουρασμένη» και αποσύρθηκε από τη σκηνή. Επέστρεψε στην Αθήνα, όπου δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών από τις 18 Απριλίου 1934 ως καθηγήτρια μονωδίας. Από τις δύο καλύτερες μαθήτρίες της, τη Ζωή Βλαχοπούλου και τη Μαρία Καλογεροπούλου, δεν πήρε ποτέ χρήματα. Βλ. Νίκος Πετσάλης-Διομήδης, *Η άγνωστη Κάλλας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 219-228.

³² «Πρέπει να ομολογήσω πως η πρώτη εντύπωση δεν προκαλούσε ενθουσιασμό. Ήταν ψηλή, παχιά και λίγο άτσαλη, με δέρμα γεμάτο σπυριά. Ήταν ντυμένη απλά, σχεδόν ατημέλητα. Μία μαύρη ποδιά σαν αυτές του σχολείου [...]. Τα μάτια της, μεγάλα και βαθιά, ήταν ό,τι πιο εκφραστικό διέθετε, αλλά κι αυτά ήταν κρυμμένα πίσω από πολύ βαριά γυαλιά [...]. Όταν, όμως, άνοιξε το στόμα της, έμεινα εμβρόντητη. Η Μαρία τραγουδούσε με μία σπάνια ένταση, είχε μία φωνή σαν τρομπόνι. Ήταν ακατέργαστη, αλλά με ένα τίμπρο φοβερά προσωπικό, εκπληκτικό. Ενθουσιάστηκα αμέσως. Αισθάνθηκα μια απρόσμενη συμπάθεια για αυτό το κορίτσι. Ήταν σαν το τραγούδι της να είχε ξυπνήσει μέσα μου κάτι παράξενο. Ένιωσα πως έπρεπε να τη βοηθήσω και ότι μόνο εγώ μπορούσα να το κάνω». Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*, σ. 186.

³³ Η κίνηση, έλεγε, «πρέπει να βγαίνει μέσα από τον ρυθμό, τη μελωδία και το αίσθημα αυτών που λέμε». Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*, σ. 248.

³⁴ Αρκετοί αποδίδουν το *μπαλάρισμα* της φωνής της Μαρίας Κάλλας (την αδυναμία της να κρατήσει σταθερά μία νότα στο ύψος που επιβάλλεται και να λικνίζεται κατά ημιτόνιο ή και τόνο) σε εγγενή φυσιολογικά αίτια, όπως το μικρό διάφραγμα και τη στενή θωρακική κοιλότητα που δεν μπορούσαν να υποστηρίξουν την τόσο μεγάλη φωνή της. Είναι άδικο όλα τα «κακά» της Κάλλας να αποδίδονται στην πρώτη δασκάλα φωνητικής της, τη Μαρία Τριβέλλα. Σύμφωνα με τον Πετσάλη-Διομήδη (*ό.π.*, σ. 211-218), είναι αποφασιστικά πολλές οι μαρτυρίες που θέλουν τη Μαρία να φτάνει στην Ελλάδα το 1937 έχοντας ήδη αυτό το ελάττωμα, το οποίο είναι πιθανό να οφείλεται, εκτός από τα εγγενή φυσιολογικά αίτια, στο φορτσάρισμα που η ίδια η Μαρία έκανε στη φωνή της όταν ήταν 10-13 ετών και προσπαθούσε άκριτα να μιμηθεί ό,τι άκουγε στο ραδιόφωνο. Από εκεί και πέρα, κάποιο μέρος ευθύνης φέρει οπωσδήποτε και η Τριβέλλα, η οποία έκανε λανθασμένες επιλογές ρεπερτορίου για μία τόσο νεαρή μαθήτριά.

³⁵ Η φωνή της Κάλλας διακρινόταν από ιδιαίτερα και εντελώς προσωπικά χαρακτηριστικά: είχε α) ένα μοναδικό φωνητικό ηχόχρωμα, άμεσα αναγνωρίσιμο, β) μεγάλη φωνητική έκταση (από το λα – ή και το φα-δίεσι – κάτω από το πεντάγραμμο έως το μι – ή περιστασιακά το φα – πάνω από το πεντάγραμμο) και γ) *τρεις διαφορετικές φωνές*. Η επέκταση της φωνής της Κάλλας προς τις δύο κατευθύνσεις ενέτεινε το πρόβλημα της φωνητικής της ανομοιογένειας. Στις μεταβατικές νότες από τη χαμηλή προς τη μεσαία περιοχή και από τη μεσαία προς την υψηλή, η φωνή της Κάλλας έκανε έναν ήχο *tubato* – σαν να έβγαινε από ένα σωληνωτό ηχείο. Σύμφωνα με τον Celletti, τα προβλήματα στη φωνή της Κάλλας οφείλονταν στην καταπόνηση της φωνής της σε μικρή ηλικία – σε ό,τι δηλαδή οι μεγάλοι ιταλοί δάσκαλοι της παλιάς σχολής απαγόρευαν. Ο Celletti σημειώνει χαρακτηριστικά: «Έπρεπε να κρατήσει μία νότα

δίπλα στην Elvira de Hidalgo, η Κάλλας έμαθε τους *τρόπους* του *bel canto*. Στην Ιταλία, δίπλα στον αρχιμουσικό Tullio Serafin, έμαθε να υπηρετεί τη μουσική, να ερμηνεύει τα *recitativi*, να δίνει περιεχόμενο στις λέξεις, να *απαγγέλει τραγουδώντας*.³⁶

Στα πλεονεκτήματα της Κάλλας συγκαταλέγονται η απίστευτη μουσική μνήμη, η σπάνια μουσικότητα, η όμορφη κίνηση των χεριών, το εκφραστικό βλέμμα και η μεγάλη θέληση. Μελετούσε ασταμάτητα και σταματούσε μόνο όταν το αποτέλεσμα ικανοποιούσε την ίδια. Παρατηρούσε σιωπηλά τα πάντα. Δεν ξέχασε ποτέ εκείνους που την βοήθησαν, αλλά ούτε εκείνους που της έβαλαν εμπόδια. Στα μεγαλύτερα μειονεκτήματα της φωνής της, εκτός από το ενοχλητικό *μπαλάρισμα* που τελικά δεν διορθώθηκε ποτέ, αλλά απλώς παρέμεινε ελεγχόμενο μέχρι το 1954, σημειώνεται η ανομοιογένεια των φωνητικών της περιοχών. Λέγεται ότι η Κάλλας είχε *τρεις διαφορετικές φωνές*. Τα περάσματά της από τη μία φωνητική περιοχή στην άλλη παρέμειναν ευκρινή καθ' όλο το διάστημα της σταδιοδρομίας της. Παρ' όλα αυτά, η Κάλλας έμεινε στην ιστορία επειδή κατάφερε αυτό το σοβαρό μειονέκτημα να το αναδείξει σε σπάνιο μέσο έκφρασης του υποκριτικού της ταλέντου.

Η συμβολή της Μαρίας Κάλλας στην όπερα είναι σημαντική. Δεν ανανέωσε απλώς το ρεπερτόριο του μουσικού θεάτρου, ανασύροντας από τη λήθη έργα αξιόλογα που είχαν μείνει στο περιθώριο, αλλά αναβάθμισε το μουσικό θέατρο μέσα από μια πιο *δραματική* προσέγγιση των χαρακτήρων. Αφού κατέκτησε τον δεξιότεχνικό τρόπο τραγουδιού της παλιάς ιταλικής σχολής, ενσάρκωσε τους ρόλους της με πρωτόγνωρη θεατρική πειστικότητα, χρησιμοποιώντας όλο το εύρος των δυνατοτήτων της φωνής της για την ισόρροπη ανάδειξη του δράματος. Όπως η ίδια είπε στα μέσα της δεκαετίας του 1960, «το *bel canto* δεν είναι απλώς ένα *ωραίο τραγούδι*, αλλά ένας τρόπος μουσικής έκφρασης. Είναι μια μορφή διαπαιδαγώγησης. [...] Αν δεν κατέχεις το *bel canto*, δεν μπορείς να τραγουδήσεις κανένα είδος όπερας. [...] Αυτό ακριβώς είναι το *bel canto*, ένα αρκετά περίπλοκο αλλά γοητευτικό έργο ζωής. Το πρόβλημα είναι ότι δεν σταματάει ποτέ, κι όσα περισσότερα μαθαίνει κανείς, τόσα λιγότερα καταλαβαίνει ότι ξέρει. Καινούργια προβλήματα, νέες δυσκολίες, περισσότερο πάθος, μεγαλύτερη αγάπη».³⁷

για κάποιο διάστημα και να μην βιαστεί να επεκτείνει τη φωνή της προς τα πάνω». Σε ό,τι αφορά το ηχόχρωμα, ανάλογα με τις απαιτήσεις του ρόλου και της μουσικής, η φωνητική χροιά της Κάλλας αποκτούσε χαρακτήρα άλλοτε απειλητικό και υπερήφανο, και άλλοτε εκστατικό και εύθραυστο. Η φωνή της κάλυπτε τις απαιτήσεις ενός ρεπερτορίου από τη μεσόφωνο έως τη *soprano coloratura* με μοναδικές ηχοχρωματικές εκφάνσεις. Βλ. Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*, σ. 213 και 238-239.

³⁶ Όταν ο Serafin άκουσε το 1948 την Κάλλας να ερμηνεύει ιδιωτικά τη Norma, της είπε να γυρίσει σπίτι της και να *πει στον εαυτό της* τα *recitativi*, να *τα τραγουδήσει σαν να μιλούσε*: «Πρέπει να μιλάς με τις νότες και τότε οι νότες έχουν πάντα ρυθμό». Σύμφωνα με την Κάλλας, ο Serafin χαρακτήριζε τα *recitativi* ως *recitar cantando*. Ο ίδιος δήλωσε κάποτε για τη φωνή της Κάλλας τα εξής: «Γνώρισα πολλές από τις φωνές της Κάλλας. [...] Ποτέ δεν με απασχόλησε εάν η φωνή της ήταν ωραία ή άσχημη. Ξέρω μόνο πως ήταν πάντα σωστή για τον εκάστοτε ρόλο, και αυτό είναι περισσότερο από ωραίο. [...] Η Κάλλας δεν ήταν ένα θαύμα. Ήταν φυσικά προικισμένη από τη φύση με όλα τα δώρα του Θεού ως πρώτη ύλη μόνο. Για να πετύχει, χρειάστηκε πολύ σκληρή δουλειά, αποφασιστικότητα και απόλυτη αφοσίωση. Γι' αυτό ίσως άφησε την τέχνη της πλουσιότερη από ό,τι την είχε βρει». Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*, σ. 380 και 806.

³⁷ Πετσάλης-Διομήδης, *ό.π.*, σ. 230 και 381.

«Vi sono melodie lunghe, lunghe, lunghe...»

Όψεις της μουσικής δραματουργίας και των ιδιωμάτων του ιταλικού bel canto στην οπερική δημιουργία του Vincenzo Bellini (1801-1835)

Εύη Νίκα-Σαμψών

Η παρούσα εισήγηση εντάσσεται εν είδει αφιερώματος στο ειδικό θέμα του διατμηματικού συνεδρίου «Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της» και επιχειρεί να ανιχνεύσει τα ιδιώματα και τις μουσικο-δραματουργικές όψεις της οπερικής δημιουργίας του Vincenzo Bellini (1801-1835),¹ ενός συνθέτη το έργο του οποίου αντιμετωπίστηκε με κάποια επιφύλαξη στις αρχές του 20ού αιώνα, αφού αξιολογήθηκε από δραματική άποψη ως αδέξιο και ελλιπές, γεγονός που οφειλόταν αφενός στην υποτίμηση της δραματικής «στιγμής» στη δραματουργία της όπερας του 19ου αιώνα και αφετέρου στη σημασία της ψυχολογικής λειτουργίας της μελωδικής διάρθρωσης μέσα στο δράμα. Εκτός τούτων, η αρμονία² και η ενορχήστρωση του Bellini αξιολογήθηκαν στην ειδική έρευνα για ένα διάστημα αρνητικά³ και χαρακτηρίστηκαν ως επιφανειακές, απλοϊκές και, ορισμένες φορές, ερασιτεχνικές. Μετά το 1950 περίπου, τα πιο σημαντικά έργα του επαναξιολογήθηκαν και επανήλθαν στο ρεπερτόριο των ευρωπαϊκών θεάτρων, αρκετά από αυτά χάρη στις μοναδικές ερμηνείες της Μαρίας Κάλλας, η οποία ανέδειξε τους δραματικούς ρόλους του Bellini και ερμήνευσε επανειλημμένως σε διεθνές επίπεδο, στα πιο διάσημα θέατρα, οπερικές δημιουργίες όχι μόνο του Bellini αλλά και άλλων ιταλών συνθετών του ιταλικού bel canto. Με τη *Norma* εμφανίστηκε επανειλημμένως σε ιστορικές πρεμιέρες της δεκαετίας του 1950, όπως στο Covent Garden και στην Metropolitan Opera, ενώ με τα έργα του Bellini *I puritani* (1949), *La sonnambula* (1955) και *Il pirata* (1958) η κορυφαία υψίφωνος έκανε το ντεμπούτο της σε διάφορες φημισμένες όπερες, ανοίγοντας νέους ορίζοντες στη δεξιοτεχνία και την ερμηνεία τους.⁴ Με τη *Νόρμα*, επίσης, επανήλθε στην Ελλάδα ερμηνεύοντας τον ομώνυμο ρόλο στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου στις 24 Αυγούστου 1960 σε ηλικία 37 ετών, όταν βρισκόταν στο απόγειο της δόξας της. Η αναβίωση των έργων του Bellini κυρίως μετά το 1950 ώθησε τις τελευταίες δεκαετίες τη μουσικολογική έρευνα στην επαναξιολόγηση του έργου του, εμπλουτίζοντας τη βιβλιογραφία με ενδιαφέρουσες μονογραφίες και μελέτες, οι οποίες επαναπροσδιόρισαν την αξία της οπερικής δημιουργίας του Bellini. Πρόσφατες έρευνες και μελέτες έφεραν επίσης στο φως νέα βιογραφικά στοιχεία για την κορυφαία ερμηνεύτρια της όπερας, η οποία εξακολουθεί να προσελκύει το καλλιτεχνικό και μουσικολογικό ενδιαφέρον των ειδικών ως ένα μοναδικό παγκόσμιο φαινόμενο.

¹ Friedrich Lippmann, Mary Ann Smart & Simon Maguire, «Bellini, Vincenzo», στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02603> (τελευταία πρόσβαση: 23 Νοεμβρίου 2023), και John Rosselli, *The Life of Bellini*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

² Henri de Saussine, «L'harmonie Bellinienne», *Rivista Musicale Italiana* 27/3, 1920, σ. 477-482· σε γερμανική μετάφραση, ως «Bellinis Harmonik», στο: Heinz-Klaus Metzger & Rainer Riehn (επιμ.), *Vincenzo Bellini, Musik-Konzepte* (edition text+kritik), München 1985, σ. 11-16.

³ Edward J. Dent, «Bellini», στο: Winton Dean (επιμ.), *The rise of Romantic Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, σ. 162-175.

⁴ Lippmann κ.ά., ό.π.

Ο Bellini, ο κατεξοχήν εκπρόσωπος του ιταλικού λυρισμού του 19ου αιώνα, ανταποκρίθηκε στο πρότυπο ιδεώδες του bel canto,⁵ δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην εκφραστικότητα της εύπλαστης και ρευστής ιταλικής μελωδίας και στη σημασία της φωνητικής δεξιοτεχνίας στο δράμα, ιδιώματα που αναγνωρίστηκαν τις επόμενες δεκαετίες από τους μεταγενέστερους συνθέτες όπερας του 19ου αιώνα, κυρίως από τους δύο μεγάλους και συγχρόνως αντιθετικούς δημιουργούς στον χώρο της όπερας: τον Richard Wagner και τον Giuseppe Verdi.

Ανατρέχοντας στις πηγές της εποχής, ο Bellini συχνά σκιαγραφήθηκε ως ένας γνήσιος ρομαντικός καλλιτέχνης ή, για ορισμένους μελετητές, αρκετά εξιδανικευμένα, ως «ο “βυρώνειος” ήρωας που πορεύεται στον θάνατο, αντιλαμβανόμενος τα δεινά της εποχής του».⁶ Ωστόσο, στην πραγματικότητα, η ζωή του δεν ανταποκρινόταν τόσο πολύ στο πρότυπο του ρομαντικού καλλιτέχνη, κυρίως των δύο πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα, που ήταν συχνά συνυφασμένο με την απομόνωση, την απόρριψη και την εξαθλίωση, καθώς ο Bellini υπήρξε ιδιαίτερα σαφής ως προς τους επαγγελματικούς στόχους του, συνεπής με τις επιδιώξεις του και ιδιαίτερα αγαπητός και κοινωνικός στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Όπως ανέφερε ο ίδιος σε μια επιστολή του προς τον επιστήθιο φίλο του Francesco Florimo το 1834, στους παρισινούς θεατρικούς κύκλους τον θεωρούσαν «λίγο υπεροπτικό και γεμάτο ματαιοδοξία».⁷ Η υφή της μελωδίας του επηρέασε μια γενιά συνθετών, όπως τον Chopin, τον Liszt, τον Berlioz και, αναμφισβήτητα, τους μεταγενέστερους ιταλούς εκπροσώπους του bel canto,⁸ ενώ ο ίδιος καθιερώθηκε ως συνθέτης όπερας, προπάντων ως εκπρόσωπος του ιταλικού bel canto, καλλιεργώντας ως επί το πλείστον το είδος της opera seria ή της semiseria ή του melodramma.

Ο απόηχος των μελωδικών ιδιωμάτων του Bellini στους μεταγενέστερους συνθέτες του 19ου αιώνα εντοπίζεται, μεταξύ άλλων, σε μια επιστολή του Verdi προς τον Camille Bellaigue στις 2 Μαΐου 1898, στην οποία ο πρώτος σχολιάζει το βιβλίο του δεύτερου *Silhouettes de Musiciens*, που είχε κυκλοφορήσει την ίδια χρονιά. Εκεί, ο Verdi διαπίστωνε την ιδιαιτερότητα της μελωδικής διάρθρωσης του Bellini («Vi sono melodie lunghe, lunghe, lunghe, come nessuno ha fatto prima di lui») αλλά και την ακρίβειά του στις μετρικές-μελωδικές αντιστοιχίες:

Για τον Rossini και τον Bellini λέτε πολλά, που ίσως είναι αληθινά, σας ομολογώ όμως ότι δεν μπορώ να πιστέψω πως *Ο Κουρέας της Σεβίλλης*, παρ' όλη την περίσσεια πραγματικών ιδεών, παρ' όλον τον παλμό της κωμικότητάς του, παρ' όλη τη φυσικότητα της μελοποιητικής απόδοσης του νοήματος, είναι η πιο ωραία κωμική όπερα [opera buffa] που υπάρχει. Θαυμάζω, όπως κι εσείς, τον Γουλιέλμο Τέλλο, αλλά πόσα άλλα θαυμάσια και υπέροχα πράγματα δεν υπάρχουν και σε πολλές από τις άλλες όπερές του! – Είναι αλήθεια ότι ο Bellini είναι φτωχός στην ενορχήστρωση και την αρμονία!.. αλλά είναι πλούσιος σε συναισθήματα και έχει μια εντελώς δική του, μοναδική μελαγχολία! Ακόμη και στις λιγότερο γνωστές όπερές του, στην *Ξένη* ή τον *Πειρατή*, υπάρχουν εκτενείς, εκτενείς, εκτενείς μελωδίες, τέτοιες που κανένας δεν έκανε πριν από αυτόν. Και πόση αλήθεια και δύναμη στη μελοποίηση του κειμένου, λόγου χάρη στο ντουέτο Πολιόνε – Νόρμας! Και υψιπετείς ιδέες στο πρώτο θέμα της Εισαγωγής στη *Νόρμα*, που ύστερα από μερικά μέτρα το

⁵ Owen Jander & Ellen T. Harris, «Bel canto», στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02551> (τελευταία πρόσβαση: 23 Νοεμβρίου 2023). Πρβλ. επίσης πιο αναλυτικά Charles Osborne, *The bel canto operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, Amadeus Press, Portland 1994.

⁶ Lippmann κ.ά., ό.π.

⁷ Francesco Florimo, *Bellini: Memorie e Lettere*, G. Barbèra, Firenze 1882, *Lettera* 86, σ. 482-484.

⁸ Jander & Harris, ό.π.

διαδέχεται ένα δεύτερο θέμα: η ενορχήστρωση είναι κοινή, αλλά κανένας δεν έκανε ποτέ κάτι πιο ωραίο και πιο θεσπέσιο.⁹

Με τον χαρακτηρισμό αυτό, ο Verdi θέλησε να περιγράψει τη μοναδικότητα της εκτενούς μελωδικής σχεδίασης του Bellini, κυρίως στο cantabile των αργών μερών, το οποίο προσδιόριζε στην ουσία και την ταυτότητα του bel canto. Οι εκτενείς μελωδίες του, δίχως να υποδηλώνουν άμεσες επιδράσεις στην «ατέρμονη μελωδία» («die unendliche Melodie») του Richard Wagner, εκτιμήθηκαν ιδιαίτερος και από τον δημιουργό του γερμανικού μουσικού δράματος, ο οποίος το 1837 έγραψε στο σύντομο άρθρο του με τίτλο «Bellini. Δύο λόγια για την εποχή του» ειδικά για τη σύνθεση του Bellini:

Το γεγονός ότι το τραγούδι του Bellini θέλγει τους Ιταλούς και τους Γάλλους είναι απλό και φυσικό, διότι στην Ιταλία και τη Γαλλία οι άνθρωποι ακούνε με τα αφτιά – σε αυτό αναφέρονται και οι εκφράσεις μας «χαϊδεύει τα αφτιά» και άλλες παρόμοιες (ίσως σε αντίθεση προς το «τσούξιμο των ματιών» που αισθανόμαστε, λόγω χάρη, διαβάζοντας μερικές παρτιτούρες από νεότερες γερμανικές όπερες). Αλλά το γεγονός ότι ακόμη και ο γερμανός γνώστης της μουσικής έβγαλε τα γυαλιά του από τα ταλαιπωρημένα μάτια του για να δοθεί εντελώς ανεπιφύλακτα στη χαρά που του προσφέρει ένα ωραίο τραγούδι, αυτό λοιπόν μας αποκαλύπτει τις πραγματικές επιθυμίες του. [...] Αν όμως τώρα δεν κάνουμε αυτό το ευφυολόγημα και δεν πάρουμε τη σωστή απόφαση, αλλά προσδιορίσουμε το στοιχείο που μας γοήτευσε, θα συνειδητοποιήσουμε ότι εκείνο που μας ενθουσίασε, προπάντων στον Bellini, ήταν η σαφής μελωδία, το απλώς ευγενικό και ωραίο τραγούδι και πραγματικά δεν είναι αμαρτία να το κρατήσουμε αυτό το στοιχείο και να το πιστέψουμε. Ίσως δεν θα είναι αμαρτία ακόμη και να αναπέμψουμε στον ουρανό μια προσευχή προτού αποκοιμηθούμε, ώστε οι γερμανοί συνθέτες να εμπνευστούν επιτέλους τέτοιες μελωδίες και να επεξεργαστούν το τραγούδι με ανάλογο τρόπο. – Τραγούδι, τραγούδι και πάλι τραγούδι, Γερμανοί μου!¹⁰

Παρά την εν γένει αρνητική στάση του απέναντι στην ιταλική όπερα, ο Wagner επαινέσε τον αυθορμητισμό και την εκφραστικότητα των μελωδιών, το cantabile των αργών μερών, τη σαφή μελωδία, το απλώς ευγενικό και ωραίο τραγούδι του Bellini, αναγνωρίζοντας την ιδιοφυΐα του ιταλού συνθέτη, καθώς αναφερόταν και σε μια περίοδο της ιταλικής δημιουργίας η οποία, κατά την άποψή του, δεν παρουσίασε καμιά ανάπτυξη, οργανωμένη τεχνική και πρωτοτυπία. Όπως τεκμηριώνεται σε διάφορες πηγές, ο ενθουσιασμός, ο εκστασιασμός και η επενέργεια που προκαλούσαν τα σολιστικά μέρη των κεντρικών ηρωίδων, όπως η καβατίνα «Casta Diva» από τη *Νόρμα*, η άρια της Αμίνας «Ah! non credea mirarti» (Scena & Aria: “Ah! se una volta sola... Gran Dio... Ah! non credea mirarti”) από την *Υπνοβάτιδα* ή, επίσης, η scena ed aria της Ελβίρας «Qui la voce sua soave» από την Β΄ πράξη των *Πουριτανών*, ήταν καταστάσεις πλήρως αποδεκτές και από τους σύγχρονους συνθέτες, όπως τον Chopin με τις σαφείς επιρροές του Bellini στα Νυχτερινά του ή τον Wagner, ο οποίος εκτός από το εγκωμιαστικό άρθρο του 1837, ανακάλεσε και την επιδραστικότητα των εκτενών μελωδιών του Bellini στη σχεδίαση της «ατέρμονης μελωδίας», κυρίως στην ρομαντική του όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*,¹¹ δημιουργώντας αντίστοιχα «μια αισθησιακή-πνευματική μέθη παρόμοια με εκείνη που προκαλούν οι μελωδίες του Bellini».¹² Ακόμη και αρκετά χρόνια αργότερα,

⁹ Παράθεμα σε μετάφραση του Λευτέρη Αναγνώστου από την έκδοση: Hans Busch (επιμ.), *Verdi Briefe*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1979, σ. 205-206.

¹⁰ Richard Wagner, «Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit», στο: Metzger & Riehn (επιμ.), *Vincenzo Bellini, Musik-Konzepte*, ό.π., σ. 5-6 (ελληνική μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου).

¹¹ De Saussine, ό.π., σ. 11.

¹² Carl Dahlhaus, «Melodie lunghe: Bellini und Donizetti», *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber 1980, σ. 96.

όταν ο Wagner είχε ολοκληρώσει τα περισσότερα ώριμα έργα του, συνέχιζε να απολαμβάνει τις μελωδίες του, διατηρώντας τον ίδιο γνήσιο θαυμασμό για τον Bellini. Συχνά, έπαιζε αποσπάσματα από τους *Πουριτανούς*, όπως περιγράφεται στο ημερολόγιο της Cosima Wagner (8 Μαρτίου 1878),¹³ εκθειάζοντας τη μοναδικότητα των μελωδιών του, «το ευγενικό και ωραίο τραγούδι», «το γνήσιο πάθος και το συναίσθημα», διατηρώντας ωστόσο τις επιφυλάξεις του για τις ελλείψεις του στην ενορχήστρωση και την πτωχή αρμονική γραφή.

Ανάλογα και ο Hector Berlioz, επιχειρώντας να αποτιμήσει τη σπουδαιότητα της συνθετικής δημιουργίας του Bellini στις *Νεκρολογικές σημειώσεις* του (16 Ιουλίου 1836),¹⁴ υπογράμμισε τις ιδιαιτερότητες της οπερικής του δημιουργίας, τις εθνικές παραδόσεις της μουσικής του και την ευνοϊκή υποδοχή του έργου του από το ευρωπαϊκό κοινό, κυρίως στο Παρίσι, δικαιολογώντας τον αυθόρμητο γενικό ενθουσιασμό του κοινού του Θεάτρου Favart για το ιταλικό bel canto, χάρη και στις ερμηνείες των διάσημων τραγουδιστών Giovanni Battista Rubini¹⁵ και Giulia Grisi.¹⁶ Ανατρέχοντας στις κριτικές αξιολογήσεις των πρώιμων έργων του Bellini, αξίζει να επισημανθεί ότι ο Berlioz δεν παρέλειψε να επισημάνει τις ατέλειες των συνθέσεών του, ισχυριζόμενος ότι αρκετοί ειδικοί αλλά και φιλόμουσοι ερασιτέχνες της όπερας χαρακτήρισαν τη μουσική του Bellini αναχρονιστική, θαμπή, αποχρωματισμένη, μονότονη και φτωχή ως προς την αρμονική γραφή. Παρά το γεγονός ότι στο Μιλάνο οι εκδηλώσεις λατρείας προς το πρόσωπό του ήταν πρωτοφανείς και η υποδοχή του κοινού μετά την επιτυχία της *Νόρμας* μοναδική, και ενώ κυριαρχούσε γενικά η εντύπωση ότι ο Bellini είχε ανακαλύψει την έκφραση του λυρικού τραγουδιού στα πρώτα του έργα, τον *Πειρατή* (1827) και την *Ξένη* (1829), στη Γαλλία, ο κατεξοχήν δεξιοτέχνης της ενορχήστρωσης του 19ου αιώνα θεώρησε ότι «ο τρόπος της ορχηστρικής συνοδείας, η διάρθρωση των κομματιών και η ενορχήστρωση» δικαιολογούν την αρνητική κριτική και τις επιφυλάξεις ως προς τον επιδέξιο χειρισμό του όγκου της ορχήστρας και τη συγκρατημένη τόλμη στην αρμονία.¹⁷ Κατά τον Berlioz,

¹³ Στα *Ημερολόγια* της Cosima Wagner υπάρχουν επίσης αναφορές για την εκτίμηση του έργου του Bellini από τον Wagner στις 7 Μαρτίου 1878 και στις 22 Μαρτίου 1880. Βλ. Cosima Wagner, *Die Tagebücher* (2 Bände), επιμ. Martin Gregor-Dellin & Dietrich Mack, Piper, München 1976 και 1978.

¹⁴ Hector Berlioz, «Bellini: notes nécrologiques», *Journal des débats*, Paris, 16 juillet 1836, σ. 1-2· επανέκδοση στο: Hector Berlioz, *Les musiciens et la musique*, Calmann-Lévy Éditeurs, Paris 1903, σ. 167-179.

¹⁵ Ο Rubini (1794-1854) διαμόρφωσε και ταυτίστηκε φωνητικά με το νέο ρομαντικό ύφος του bel canto μέσα από τα έργα του Bellini και του Donizetti, και άσκησε δυναμική επιρροή στον Bellini ως δεινός ερμηνευτής και μέντοράς του, χαράσσοντας νέες δυνατότητες και προοπτικές ως τενόρος στην οπερική ερμηνεία μέσα από τα έργα *Bianca e Gernando* (ως Gernando, το 1826 στη Νάπολη), *Il pirata* (ως Gualtiero, το 1827 στο Μιλάνο), *La sonnambula* (ως Elvino, το 1831 στο Μιλάνο) και *I puritani* (ως Arturo, το 1835 στο Παρίσι). Βλ. Julian Budden, «Rubini, Giovanni Battista», στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2009, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24051> (τελευταία πρόσβαση: 15 Απριλίου 2024).

¹⁶ Η Giulia Grisi (1811-1869) ήταν διακεκριμένη ιταλίδα σοπράνο της εποχής, που έδρασε κυρίως κατά το διάστημα 1835-1847 στις όπερες του Παρισιού και του Λονδίνου. Σημαντική ήταν η συμβολή της στη φωνητική και σκηνική ερμηνεία των πρωταγωνιστικών ρόλων στους *Πουριτανούς* και στον *Πειρατή* στο Παρίσι, καθώς και στον ομώνυμο ρόλο από τη *Νόρμα* στο Λονδίνο. Το ρεπερτόριό της περιελάμβανε ρόλους των Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi και Meyerbeer, ενώ η έκταση της φωνής της μπορούσε να καλύψει περισσότερες οκτάβες με δεξιοτεχνικό τρόπο και υφολογική ευελιξία. Βλ. Elizabeth Forbes, «Grisi, Giulia», στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11800> (τελευταία πρόσβαση: 15 Απριλίου 2024).

¹⁷ Η κριτική του Berlioz αναφέρεται στην όπερα *Η Ξένη*. Απόσπασμα σε μετάφραση Βαγγέλη Μπιτσώρη: «Ο Bellini, ο συνθέτης της *Ξένης*, ανίκανος για μια ογκώδη μουσική συγκρότηση, με ελάχιστη εμπειρία όσον αφορά την τεχνική της αρμονίας, σχεδόν ξένος προς την τεχνική της ενορχήστρωσης και πολύ λιγότερο πρωτότυπος απ' ό,τι υποστηρίζεται ως προς το ύφος και τις μελωδικές μορφές, είναι προφανώς μουσικός δεύτερης κατηγορίας» (Berlioz, *Les musiciens et la musique*, ό.π., σ. 178).

ωστόσο, η βαθιά αισθαντικότητα του Bellini, η πρωτότυπη διάρθρωση των μελωδιών του, η γνήσια εκφραστικότητα και η απλότητα του ιταλικού *bel canto* μπορούσαν να τον κατατάξουν ισάξια στους κόλπους της σύγχρονης ιταλικής σχολής, στην παράδοση της οποίας, εντούτοις, οφείλονταν η «πλημμελής εκπαίδευση και οι ατέλειες» της μουσικής του.

Η ιδιότητα του δεινού μελωδιστή του 19ου αιώνα συνδέθηκε με το όνομα του Bellini στις περισσότερες αναλύσεις της εποχής, αλλά ακόμη και αργότερα, όταν το 1939 ο Στραβίνσκυ στη *Μουσική Ποιητική* του, στο πλαίσιο των παραδόσεων του στο Πανεπιστήμιο του Harvard, επιχείρησε να προσδιορίσει τις ιδιότητες του «μουσικού φαινομένου» στη σύνθεση, παραθέτοντας το δίπολο Beethoven – Bellini, στο πλαίσιο του οποίου διατηρήθηκαν εκ νέου τόσο η αναμφίβολη εκτίμηση των μελωδιών του Bellini όσο και η επιφύλαξη ως προς τον χειρισμό της ενορχήστρωσης και τη διευθέτηση των αρμονικών συσχετισμών από μέρους του. Ο Στραβίνσκυ ανέφερε, μεταξύ άλλων:

Την εποχή που ο Beethoven κληροδοτούσε στην ανθρωπότητα τα αριστουργήματα που οφείλονται εν μέρει στην έλλειψη του μελωδικού χαρίσματος, ένας άλλος συνθέτης που ποτέ δεν έφτασε τα επιτεύγματα του δασκάλου της Βόννης, πλημμύριζε τον κόσμο μ' ένα ανεξάντλητο πλήθος από μελωδίες σπάνιας ποιότητας. Μελωδίες που τις σκόρπαγε τόσο εύκολα όσο εύκολα τις γεννούσε, χωρίς ποτέ να συνειδητοποιήσει αυτό το πλεονέκτημα που είχε [...]. Ο Bellini κληρονόμησε τη μελωδία χωρίς να κουνήσει το δαχτυλάκι του. Λες και οι ουρανοί τού είπαν: Θα σου δώσουμε αυτό που λείπει από τον Beethoven.¹⁸

Πέρα από τις επιφυλακτικές διαπιστώσεις των ειδικών ως προς τη συντηρητική αρμονική γραφή και την ελλιπή ενορχήστρωση, αλλά και τον ανεπιφύλακτο ενθουσιασμό τους για το γνήσιο και αισθαντικό *bel canto*, ο Bellini θέλησε να ανανεώσει ουσιαστικά τη μουσική δραματουργία της ιταλικής όπερας, *κουνώντας απεναντίας απαιτητικά το δαχτυλάκι του* όχι μόνο στον ιταλικό χώρο αλλά ευρύτερα στις ευρωπαϊκές σκηνές όπερας. Τα πρώτα δείγματα αυτής της ανανεωτικής τάσης της προσπάθειας καθιέρωσης ενός «genio innovatore» εντοπίζονται στα σωζόμενα επιστολικά τεκμήρια που συνέλεξε ο μελετητής του έργου του, Francesco Florimo (1800-1888).¹⁹ Ήδη από τα πρώτα έργα του, ο Bellini θέλησε να υιοθετήσει μια νέα γραμμή στη μελωδική σχεδίαση, επιχειρώντας να διαφοροποιηθεί από το καθιερωμένο ύφος της παράδοσης του Rossini που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή στις ευρωπαϊκές σκηνές όπερας ως το κατεξοχήν πρότυπο του ιταλικού *bel canto*. Απλοποιώντας αισθητά την ορχηστρική συνοδεία, απομακρύνθηκε από τα θορυβώδη και εντυπωσιακά *crescendi* του Rossini («Monsieur Crescendo») με την κλιμακούμενη ένταση πάνω σ' ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο και έδωσε έμφαση στον κεντρικό ρόλο της φωνής και στον καινοτόμο σχεδιασμό της μελωδίας του *bel canto*, που για τους σύγχρονους δημιουργούς ήταν ταυτόσημο με την έννοια του ρομαντικού στοιχείου στην ιταλική οπερική δημιουργία. Η μεγαλόπνευστη σχεδίαση των μελωδιών του Bellini, τα εκτενή ασύμμετρα μελωδικά τόξα που αναδείκνυαν τις λεπτές αποχρώσεις της ανθρώπινης φωνής σε όλο της το εύρος, ήταν εξ αρχής και το χαρακτηριστικό ιδίωμα που τον διαφοροποίησε και από τον σύγχρονό του Donizetti. Επιπλέον, σημαντικό στοιχείο της μοναδικότητας του Bellini ήταν η συνεργασία του με τον λιμπρετίστα Felice

¹⁸ Ιγκόρ Στραβίνσκυ, *Μουσική Ποιητική, στη μορφή έξι μαθημάτων*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 53.

¹⁹ Dennis Libby & John Rosselli, «Florimo, Francesco», στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09861> (τελευταία πρόσβαση: 23 Νοεμβρίου 2023). Πρβλ. περαιτέρω Florimo, ό.π.: Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Böhlau (Analecta Musicologica, Bd. 6), Köln – Wien 1969, σ. 342.

Romani (1788-1865),²⁰ ο οποίος έγραψε όλα τα λιμπρέτα των έργων του, με εξαίρεση την τελευταία όπερά του.

Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι ο ρομαντικός λυρισμός στην ιταλική όπερα συνδέθηκε και με μια τραγική-ηρωική θεματολογία που άντλησε το περιεχόμενό της κατά κύριο λόγο από τη γαλλική λογοτεχνία (βλ. Πίνακα 1), κυρίως μέσα από τα λιμπρέτα του Felice Romani, ο οποίος καταγράφηκε στην ιστορία της όπερας ως ο σημαντικότερος λιμπρετίστας μετά τον Metastasio. Οπωσδήποτε, ο Romani με την ευρεία μόρφωση και την κλίση του προς τη γαλλική παράδοση ανανέωσε τη λιμπρετιστική υφή της ιταλικής όπερας κατά το διάστημα 1820-1850 και συνεργάστηκε με τους περισσότερους ιταλούς συνθέτες από τον Rossini έως τον Verdi.²¹ Προπάντων η συνεργασία του με τον Bellini υπήρξε ιδιαίτερα γόνιμη στη δημιουργία των έργων *Ο Πειρατής*, *Η Ξένη*, *Ζαΐρ*, *Μοντέκοι και Καπουλέτοι*, *Η Υπνοβάτις* και *Νόρμα*, όπως και αυτή με τον Donizetti στις όπερες *Άννα Μπολένα* και *Το ελιξίριο του έρωτα*.

Πίνακας 1: Τραγική-ηρωική θεματολογία βασισμένη σε έργα της γαλλικής λογοτεχνίας²²

Adelson e Salvini: Opera semiseria σε τρεις πράξεις του Vincenzo Bellini, σε λιμπρέτο του Andrea Leone Tottola, βασισμένο στη νουβέλα *Adelson et Salvini: Anecdote anglaise* του François-Thomas de Baculard d'Arnaud και στο θεατρικό έργο *Adelson et Salvini* του Prospère Delamarre· Νάπολη, Conservatorio di S Sebastiano, κάποια στιγμή μεταξύ 11 και 15 Φεβρουαρίου 1825.

Il Pirata: Melodramma σε δύο πράξεις του Vincenzo Bellini, σε λιμπρέτο του Felice Romani, βασισμένο στο θεατρικό έργο *Bertram, ou Le pirate* του Isidore J. S. Taylor, μια προσαρμογή του *Bertram* του Charles Maturin· Μιλάνο, Teatro alla Scala, 27 Οκτωβρίου 1827.

La Straniera: Melodramma σε δύο πράξεις του Vincenzo Bellini, σε λιμπρέτο του Felice Romani, βασισμένο στο μυθιστόρημα *L'étrangère* του Victor-Charles Prévôt· Μιλάνο, Teatro alla Scala, 14 Φεβρουαρίου 1829.

La Sonnambula: Melodramma σε δύο πράξεις του Vincenzo Bellini, σε λιμπρέτο του Felice Romani, βασισμένο στο μπαλέτο-παντομίμα *La somnambule, ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* των Eugène Scribe και J.-P. Aumer· Μιλάνο, Teatro Carcano, 6 Μαρτίου 1831.

Norma: Tragedia lirica σε δύο πράξεις του Vincenzo Bellini, σε λιμπρέτο του Felice Romani, βασισμένο στην έμμετρη τραγωδία *Norma* του Alexandre Souma· Μιλάνο, Teatro alla Scala, 26 Δεκεμβρίου 1831.

I Puritani: Melodramma serio σε τρία μέρη του Vincenzo Bellini, σε λιμπρέτο του Carlo Pepoli, βασισμένο στο θεατρικό έργο *Têtes Rondes et Cavaliers* των J.-A. F.-P. Ancelot και Xavier (J. X. Boniface dit Saintine)· Παρίσι, Théâtre Italien, 24 Ιανουαρίου 1835.

²⁰ Ulrich Schreiber, «Der künstliche Naturlaut. Die Belcanto-Oper der italienischen Romantik», *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters – Band 2: Das 19. Jahrhundert*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1991, σ. 231-232· Alessandro Roccatagliati, «Romani, Felice», στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23733> (τελευταία πρόσβαση: 21 Νοεμβρίου 2023).

²¹ Πρβλ. εκτενείς πληροφορίες στην ειδική μελέτη των Alessandro Roccatagliati και Karen Henson, «Felice Romani, Librettist by Trade», *Cambridge Opera Journal* 8/2, 1996, σ. 113-145.

²² Τα στοιχεία του πίνακα αντλούνται αυτούσια από τον κατάλογο έργων του Bellini στο Simon Maguire & Friedrich Lippmann, «Bellini, Vincenzo (opera)», στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2002, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0900513> (τελευταία πρόσβαση: 21 Νοεμβρίου 2023).

Ως προς τη γενική διάρθρωση της όπερας και τη μουσική δραματουργία, ο Bellini συνδιαμόρφωσε το εξελιγμένο πρότυπο της όπερας της δεκαετίας του 1830,²³ επιδιώκοντας προς όφελος της δραματικής αλληλουχίας την περιορισμένη χρήση των κλειστών μορφών και την ενοποίηση της άριας και του *arioso* ρεσιτατίβου σε μια πολυμερή μουσικορυθμική ενότητα. Υπό την καθοδήγηση του Bellini, ο Romani εστίασε την προσοχή του στη δημιουργία σκηνών που συνδύαζαν καταστάσεις υψηλής λυρικής έκφρασης, οι οποίες όμως εκτυλίσσονταν σε δημόσιο χώρο με την εύλογη συμμετοχή μιας χορωδίας ή ενός *ensemble*. Υπό αυτές τις δραματουργικές συνθήκες, η καθιέρωση της *scena* στην ιταλική όπερα του πρώιμου 19ου αιώνα, η οποία επέφερε, μεταξύ άλλων, και τη μετάβαση από το *cantabile* στην *campanella*, αλλά και την ακολουθία μερών διαφορετικής χρονικής αγωγής σε μία μουσικοδραματική ενότητα, αποτέλεσε και την εξέλιξη της συμβατικής μορφολογίας της άριας, που απαιτούσε την εναλλαγή των χρονικών αγωγών ή των τονικοτήτων στο πλαίσιο μιας κλειστής μορφής. Οπωσδήποτε, αυτές οι εξελίξεις υπάκουγαν και στη γενικότερη απαίτηση μιας ενοποίησης που παρατηρήθηκε στη δομή της όπερας του πρώιμου 19ου αιώνα και επιχειρήθηκε προς όφελος της δραματουργικής συνοχής στην πλοκή του δράματος. Για τη μουσική δραματουργία του πρώιμου 19ου αιώνα (1820-1830), που αναζητούσε εκφραστικά μέσα για την επίτευξη μιας δραματικής συνοχής στην πλοκή της όπερας δίχως τους περιορισμούς της συμβατικής διάρθρωσης της αριθμημένης όπερας, η καθιέρωση της «*scena ed aria*» ή της «*scena e duetto*» και η επιδιωκόμενη ενοποίηση των επιμέρους δομικών στοιχείων σε ένα ομοιογενές εκτεταμένο δραματικό επεισόδιο ήταν καινοτομία όχι μόνο του ιταλικού *bel canto* μέσα από το έργο των σημαντικών εκπροσώπων της, Rossini, Bellini και Donizetti, αλλά και της γερμανικής όπερας που επιχειρούσε να καθιερώσει τον εθνικό τύπο της ρομαντικής όπερας, κυρίως μέσα από τα έργα *Ο ελεύθερος σκοπευτής* (1821), *Ευρυάνθη* (1823) και *Όμπερον* (1826) του Carl Maria von Weber.

Στην τρίτη κατά χρονολογική σειρά όπερά του, το δίπρακτο *melodramma* *Ο Πειρατής* (*Il pirata*)²⁴ σε ποιητικό κείμενο του Francesco Romani, που παρουσιάστηκε στις 27 Οκτωβρίου 1827 στη Σκάλα του Μιλάνου, ο Bellini επισήμανε με αφορμή τις ερμηνείες των πρωταγωνιστών την πρόθεσή του να καθιερώσει ένα νέο είδος («*nuovo genere di musica*»), που θα εστιαζόταν περισσότερο στη μοναδική αμεσότητα της λέξης και του στίχου μέσω της μουσικής («*che strettissimamente esprima la parola*») και κυρίως στη συνύφανση του τραγουδιού και του δράματος σε μια αδιάσπαστη ενότητα («*e del canto, e del dramma formi solo una cosa*»).²⁵

Ανιχνεύοντας την σύγχρονη παράδοση και την εξέλιξη της μουσικής δραματουργίας του *bel canto* στο δημιουργικό πλαίσιο των συνθετικών αλληλεπιδράσεων, δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς την αυθόρμητη ευρηματικότητα του ανήσυχου πνεύματος του Rossini, ο οποίος δεν δίστασε να συγχωνεύσει γαλλικές και γερμανικές επιρροές στο μορφολογικό σχήμα της ιταλικής όπερας. Σε αυτές τις υφολογικές αναπλάσεις της όπερας θα πρέπει να υπολογίσουμε και τις συμβολές του Βαυαρού Simon Mayr και του Ιταλού Ferdinando Paër στη διεύρυνση του ηχοχρωματικού ρόλου της ορχηστρικής

²³ Siegart Döhring & Sabine Henze-Döhring, «Transformation der Gattung im Spiegel des "romantismo": Bellini – Donizetti – Mercadante», *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13), Laaber 1997, σ. 28-30.

²⁴ Ο Bellini άντλησε έμπνευση από το τρίπρακτο μελόδραμα *Μπέρτραμ, ή Ο Πειρατής* των Charles Nodier και Isidore-Justin Severin baron Taylor του 1826, το οποίο στηρίχτηκε σε μια γαλλική μετάφραση της πεντάπρακτης τραγωδίας *Μπέρτραμ, ή Το Κάστρο του Αγίου Άλντομπραντ* (*Bertram, or The Castle of St. Aldobrand*) του Charles Maturin, που είχε παρουσιαστεί στο Λονδίνο το 1816. Οι πρώτες προσπάθειες αναβίωσης του έργου στον 20ό αιώνα έγιναν στη Ρώμη το 1935 και αργότερα στη γενέτειρα του Bellini, Κατάνια, το 1951 και στο Παλέρμο το 1958.

²⁵ Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit*, ό.π., σ. 342.

συνοδείας στην όπερα και στον περιορισμό του επί δεκαετίες αμετάλλακτου μέρους του ρετσιτατίβου (*secco*). Οι αλληλεπιδράσεις των συνθετών που είχαν τη δυνατότητα να κινούνται στις διάφορες ευρωπαϊκές σκηνές όπερας ήταν εμφανείς σε σειρά από έργα των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα και συχνά κοινές τάσεις επηρέαζαν τη δομή της ιταλικής ρομαντικής όπερας. Η σταδιακή μείωση του ρετσιτατίβου εντοπίστηκε αρχικά στη *Μήδεια* του Mayr το 1813, για να συνεχιστεί αργότερα στην *Ελισάβετ, βασίλισσα της Αγγλίας* του Rossini το 1815, καταλήγοντας σε μια δραστική μείωσή του στην όπερα *Ο Πειρατής* του Bellini το 1827,²⁶ που θεωρείται και πρότυπο της ιταλικής ρομαντικής όπερας, ανάλογο του *Ελεύθερου σκοπευτή* του Weber στη Γερμανία· το έργο διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην καθιέρωση του ρομαντικού μελοδράματος (*melodramma*), όπως αυτό εξελίχτηκε αργότερα μέσα από τα έργα του Donizetti και του Verdi. Στο finale του *Πειρατή*, η κεντρική ηρωίδα Ιμογένη θρηνεί (*Cantabile*: «Col sorriso d'innocenza») για την τραγική κατάληξη και τον θάνατο του Ερνέστου και την καταδίκη του Γκουαλιέρο, κλείνοντας με τη δραματική *cabaletta* «O sole! ti vela di tenebre oscure», που αποτελεί από μουσική και δραματουργική άποψη και την πρώτη χαρακτηριστική μορφολογική σχεδίαση «σκηνής τρέλας»²⁷ στην όπερα του 19ου αιώνα, η οποία ήταν συνυφασμένη με τη ρομαντική θεματολογία, τα συμβατικά κοινωνικά ήθη, την απελπιστική θέση της γυναίκας στο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της εποχής και την ενοχική της στάση που οδηγούσε στην απόγνωση και την τρέλα. Τον ρόλο της Ιμογένης ανέδειξε η Μαρία Κάλλας με τη δεξιοτεχνική ερμηνεία της στην ιστορική αναβίωση που επιχείρησε η παραγωγή της Σκάλας του Μιλάνου το 1958, επαναφέροντας έκτοτε το έργο αυτό σταθερά στο διεθνές ρεπερτόριο των οπερικών σκηνών. Ανάλογη είναι και η κατάρρευση της κεντρικής ηρωίδας που πρόβαλε στη *Νόρμα* του Bellini το 1831 και η οποία έμελλε να κυριαρχήσει στις ιταλικές όπερες ως τύπος γυναικείου ρόλου· σχεδόν συνολικά, οι όπερες του Bellini μέσα από τη ρομαντική τους θεματολογία και τα λιμπρέτα του Felice Romani ανέδειξαν ένα νέο δραματουργικό πρότυπο, σκιαγραφώντας μουσικά γυναικείους χαρακτήρες που δεν εντάσσονταν στο παραδοσιακό κοινωνικό περιβάλλον και κατέληγαν περιθωριοποιημένοι σε μια τραγική λύση.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συγχρονισμός των τάσεων στον ευρωπαϊκό χώρο ήταν μάλλον αναμενόμενος και ότι οι παράλληλες δραματουργικές εξελίξεις μπορούσαν να διαχυθούν σε όλη την Ευρώπη εξαιτίας και της ραγδαίας διάδοσης των ιταλικών έργων, που οφειλόταν εν μέρει και στη συμβολή του επινοητικού ιμπρεσάριου Domenico Barbaja (1778-1841),²⁸ ο οποίος συνδέθηκε με τους τρεις κατεξοχήν εκπροσώπους του ιταλικού *bel canto* ως διευθυντής αρχικά του θεάτρου Σαν Κάρλο της Νάπολης· έχοντας εξασφαλίσει ισχυρή επιρροή στη μουσική ζωή της Ιταλίας, το 1821 ανέλαβε τη διεύθυνση των δύο σημαντικών σκηνών όπερας της Βιέννης²⁹ (Theater am Kärntnertor και Theater an der Wien) και το 1826 της Σκάλας του Μιλάνου. Υπό αυτές τις ευνοϊκές συνθήκες, η κυριαρχία της ιταλικής όπερας στον ευρωπαϊκό χώρο κατά την περίοδο 1820-1840 είχε ανακτήσει τις χαμένες δυνάμεις της, κυρίως μετά το 1824, όταν ο Rossini ανέλαβε τη διεύθυνση του Ιταλικού Θεάτρου στο Παρίσι.

Πέρα από τα επιμέρους χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μελωδικής διάρθρωσης στις όπερες του Bellini, όπως αυτά επισημάνθηκαν ήδη από τους συνθέτες του 19ου αιώνα, κατά το διάστημα 1820-1840 εντοπίστηκαν διάφορες εξελικτικές διεργασίες

²⁶ Schreiber, ό.π., σ. 238-244.

²⁷ Αξίζει να επισημανθεί ότι «σκηνές τρέλας» υπήρχαν και σε όπερες του μπαρόκ, όπως π.χ. στην όπερα *Egisto* του Cavalli (1643) ή αργότερα, κατά τον 18ο αιώνα, στην όπερα *Orlando* του Händel (1733) και άλλων συνθετών, αλλά όχι στο ίδιο εννοιολογικό και κειμενικό πλαίσιο.

²⁸ Julian Budden, «Barbaia [Barbaja], Domenico», στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01980> (τελευταία πρόσβαση: 11 Νοεμβρίου 2023).

²⁹ Schreiber, ό.π., σ. 229.

στη μουσική δραματουργία της όπερας, όπως η επέκταση του ρετσιτατίβου με ορχηστρική συνοδεία, η καθιέρωση σύντομων μορφών άριας και η συνένωσή τους με ensemble ή χορωδιακά στο πλαίσιο μιας ενιαίας μουσικοδραματικής ενότητας. Αντίστοιχα, την περίοδο εκείνη η θεματολογία της όπερας υιοθέτησε και στην Ιταλία τα δραματουργικά στοιχεία του ρομαντισμού, δανειζόμενη συχνά την ύλη της από τα δράματα της γαλλικής ή της αγγλικής λογοτεχνίας. Αρκετά λιμπρέτα της ιταλικής όπερας περιείχαν ακόμη θέματα με κάποια πολιτική χροιά, κυρίως κατά την εποχή της ιταλικής Παλιγγενεσίας, του Risorgimento, μολονότι τα πολιτικά μηνύματα έπρεπε να προβάλλουν συγκαλυμμένα μέσα από τις ερωτικές-προσωπικές σχέσεις των πρωταγωνιστών για να μην προκύψουν προβλήματα με τη λογοκρισία της εποχής, η οποία έλεγχε αυστηρά το περιεχόμενο των έργων που παρουσιάζονταν στα διάφορα θέατρα της Ιταλίας. Όπως στη γαλλική όπερα, αντίστοιχα επαναστατικά μηνύματα εμφανίστηκαν και στα λιμπρέτα της ιταλικής όπερας, όπου τα πολιτικά υπονοούμενα λόγω της λογοκρισίας μπορούσαν να διεγείρουν τις συνειδήσεις και να ενθουσιάσουν το κοινό. Ευθύς εξαρχής, η σύνδεση της οπερικής δημιουργίας με τα ρεύματα του ιταλικού εθνικού κινήματος και τους απελευθερωτικούς αγώνες για την ενοποίηση της Ιταλίας που έγινε το 1861 αποτυπώθηκαν σε έργα της περιόδου 1810-1850, που απέπνεαν αγωνιστικά μηνύματα και χρησιμοποιήθηκαν συμβολικά προς εγρήγορση του εθνικού φρονήματος. Στη μονόπλευρη αποτίμηση του λυρικού και μελαγχολικού ύφους του bel canto αντιπαραβάλλονταν αρκετά μουσικά τεκμήρια ενός ενθουσιώδους δημιουργικού πνεύματος, οι μελωδίες του οποίου διέγειραν τα πατριωτικά συναισθήματα των πρωτεργατών του ιταλικού Risorgimento, όταν αυτοί άκουγαν το χορωδιακό των πολεμιστών «Guerra, guerra!» από τη δεύτερη πράξη της *Νόρμας* ή τον φλογερό πατριωτικό τόνο του ντουέτου «Suoni la tromba» από τη δεύτερη πράξη των *Πουριτανών*.³⁰

Επιχειρώντας να μεταπλάσει την ιταλική όπερα της περιόδου της δεκαετίας του 1830, ο Bellini τής προσέδωσε μια ρομαντική δυναμική που δίχως να απορρίπτει οριστικά την παράδοση του Rossini καθιέρωσε σταδιακά ένα εξελιγμένο δομικό πρότυπο για την όπερα της δεκαετίας του 1830, επιδιώκοντας προς όφελος της δραματικής αλληλουχίας την περιορισμένη χρήση των κλειστών μορφών και την ενοποίηση της άριας και του ρετσιτατίβου σε μια πολυμερή μουσικοδραματική ενότητα – ένας νεωτερισμός που σε αντίθεση προς το canto fiorito του Rossini χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς της εποχής ως ένα είδος «declamazione cantata, o canto declamato», σκοπός του οποίου ήταν η δημιουργία μιας πραγματικά δραματικής μουσικής («determinate musica drammatica, consistente in una serie di successive cantilene»).³¹ Αυτή η ενιαία πολυμερής μουσικοδραματική ενότητα που αποτελείτο από μια «σειρά συνεχών τραγουδιστών μερών» προσδιόρισε και τα ιδιώματα του ιταλικού bel canto του Bellini με τις εκτενείς, σχεδόν συλλαβικές μελωδίες. Η καθιέρωση της scena ed aria – μιας συνεκτικής μουσικοδραματικής ενότητας και όχι απλώς μιας σκηνικής ακολουθίας – στην ιταλική όπερα του πρώιμου 19ου αιώνα ήταν εμφανώς ένα στοιχείο ανανέωσης που επέφερε αναπόφευκτα και την εξέλιξη της συμβατικής μορφολογίας της άριας.

Ειδικότερα, κατά την ιστορική περίοδο 1815-1848, η οπερική δημιουργία συνδέθηκε με τα πρότυπα του θεατρικού συγγραφέα και λιμπρετίστα Eugène Scribe (1791-1861),³²

³⁰ Ό.π., σ. 262.

³¹ Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit*, ό.π., σ. 239.

³² Γάλλος δραματικός ποιητής και λιμπρετίστας, που επηρέασε καθοριστικά τη θεματολογία και τη δραματουργία της γαλλικής όπερας. Έγραψε περισσότερα από 400 έργα και 76 λιμπρέτα, συνεργαζόμενος με διάφορους συνθέτες. Υπήρξε ο πρωτεργάτης του γαλλικού vaudeville, αλλά έγραψε επίσης και λιμπρέτα για το είδος της Grand Opéra. Βλ. Herbert Schneider, «Scribe, (Auguste) Eugène», στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25268> (τελευταία πρόσβαση: 12 Φεβρουαρίου 2024).

ο οποίος είχε εξασφαλίσει τη δημοφιλία του στις θεατρικές σκηνές του Παρισιού χάρη στα πολυάριθμα καλοφτιαγμένα έργα του, «riècle bien faite», που προορίζονταν κυρίως για την αστική διασκέδαση. Δημιουργώντας ένα δραματουργικό στερεότυπο που είχε τις ρίζες του περισσότερο στις σκηνικές συμβάσεις του λαϊκού θεάτρου, ο Scribe άντλησε τα θέματά του μέσα από τις αντιπαραθέσεις και τις συγκρούσεις των κοινωνικών στρωμάτων και τα ηθικά διλήμματα που απασχολούσαν την τότε ανερχόμενη αστική τάξη. Οι επιδράσεις της γαλλικής λογοτεχνίας³³ στη θεματολογία της ιταλικής οπερικής δημιουργίας του Bellini (βλ. Πίνακα 1) εντοπίζονται, μεταξύ άλλων, στο δίπρακτο μελόδραμα *Η Υπνοβάτις*, σύνθεση του 1831 που βασίστηκε σε έργο του Scribe, το οποίο είχε αποτελέσει επίσης το θέμα του μπαλέτου *Η Υπνοβάτις ή Ο ερχομός ενός νέου άρχοντα*.³⁴ Το ανέμβασμα αυτής της πρώτης εκδοχής του έργου στην Όπερα του Παρισιού στις 19 Σεπτεμβρίου 1827 σημείωσε τεράστια επιτυχία και από τότε μέχρι το 1859 το έργο παρουσιάστηκε εκατόν είκοσι φορές. Προφανώς, η θερμή υποδοχή του έργου οφειλόταν στη γόνιμη συνεργασία του Scribe με τον χορογράφο Jean-Pierre Aumer (1774-1833) αλλά και στη μουσική προσαρμογή του διευθυντή μονωδίας της Όπερας, Ferdinand Hérolde (1791-1833), ο οποίος συνέβαλε στην ανανέωση των συνθέσεων μπαλέτου, προσδίδοντάς τους δραματικό χαρακτήρα και περιεχόμενο. Το κοινό του Παρισιού ήταν εξοικειωμένο με το θέμα της υπνοβασίας, όχι μόνον εξαιτίας της επιτυχίας της γαλλικής εκδοχής του θέματος της *Υπνοβάτιδας*,³⁵ αλλά και επειδή το φαινόμενο της υπνοβασίας, ο μαγνητισμός, οι ανεξήγητες υπερφυσικές δυνάμεις, η μαντεία και κάθε είδους τεχνάσματα εντυπωσίαζαν τους κοσμικούς κύκλους³⁶ του Παρισιού και, αναπόφευκτα, ενσωματώθηκαν σε αρκετά λιμπρέτα όπερας.

Εστιάζοντας την προσοχή μας στη μουσικοδραματουργική διάρθρωση της *Υπνοβάτιδας*, γίνεται ευδιάκριτη η τάση διασύνδεσης των επιμέρους μορφολογικών στοιχείων αλλά και η δραματουργική συνοχή που λειτουργεί συνεκτικά μεταξύ των αριθμημένων μερών της όπερας. Συγκεκριμένα, τα περισσότερα ή σχεδόν όλα τα σολιστικά μέρη (άριες, καβατίνες κ.λπ.) καταλήγουν σε ντουέτα, χορωδιακά ή ensemble, συμβάλλοντας στη διασύνδεση των καταστάσεων και των χαρακτήρων στο πλαίσιο μιας διευρυμένης scena.³⁷ Αυτές οι δραματουργικά προσαρμοσμένες μουσικές μορφές (βλ. Πίνακα 2) απαιτούσαν και μια νεωτερική λιμπρετιστική γραφή, η οποία λάμβανε υπόψη την εξελιγμένη σολιστική μορφή του πρώιμου 19ου αιώνα που δεν ήταν η άρια, ως στατικός μονόλογος ή απλώς ένα σολιστικό μέρος δεξιοτεχνικής επίδειξης, αλλά η εμφάνιση των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων που εντάσσονταν στο κοινωνικό περιβάλλον και συνδιαλέγονταν υπό μορφή ensemble ή χορωδίας με το σύνολο των συντελεστών επί σκηνής.

Για την εξέλιξη της ιταλικής μουσικής δραματουργίας της περιόδου της δεκαετίας του 1830, εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκαν οι σημαντικές όπερες του Bellini,³⁸ ήταν επίσης σημαντική η αλλαγή που συντελέστηκε στον δραματικό χαρακτηρισμό προσώπων και καταστάσεων, η οποία προϋπέθετε μια πιο εξελιγμένη διάρθρωση με

³³ Franca Cella, «Indagini sulle fonti francesi dei libretti di V. Bellini», στο: *Contributi dell'istituto di filologia moderna, serie francese, vol. V*, Vita e Pensiero, Milano 1968, σ. 449-576.

³⁴ Πρωτότυπος τίτλος: Eugène Scribe & Jean-Pierre Aumer, ballet-pantomime en trois actes *La somnambule, ou L'arrivée d'un nouveau seigneur*, 1827.

³⁵ Francesco Degrada, «Prolegomena zur Lektüre der *Sonnambula*», στο: Metzger & Riehn (επιμ.), *Vincenzo Bellini, Musik-Konzepte*, ό.π., σ. 17-46.

³⁶ Jean-Claude Yon, «L'arrivée d'un nouveau seigneur ou *La Somnambule* avant Bellini», στο: *L'avant Scène Opéra, vol. 178. Bellini: La Somnambule*, Éditions Premières Loges, Paris 1997, σ. 56-61.

³⁷ Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit*, ό.π., σ. 266-268, και Schreiber, ό.π., σ. 252-253.

³⁸ Ο ακόλουθος σχολιασμός της άριας «Ah! non credea mirarti... Ah! non giunge» στηρίζεται κατά κύριο λόγο στην ανάλυση του Dahlhaus, «Melodie lunghe: Bellini und Donizetti», ό.π., σ. 95-101.

την καθιέρωση της μουσικοδραματουργικής σκηνης: της «*scena ed aria* εκ των ένδον ως μεγάλης, εσωτερικά ενιαίας μορφής». Στην καταληκτική σκηνή της υπνοβασίας («Ah! se una volta sola...»), η υπνοβατούσα Αμίνα ανακαλεί στις αναμνήσεις της προηγούμενες σκηνές στο πλαίσιο μίας διμερούς άριας («Ah! non credea mirarti... Ah! non giunge») που αναπτύσσεται μέσα από μια ακολουθία ρυθμικών και θεματικών εναλλαγών και εμπεριέχει υπενθυμητικά μοτίβα, όπως π.χ. από τη σκηνή του γάμου της με τον Ελβίνο (αρ. 3) ή από το finale της πρώτης πράξης (αρ. 7). Όπως ανέπτυξε ο Dahlhaus στην ανάλυσή του,³⁹ αυτή η πολυμερής σκηνή με την υιοθέτηση του ύφους *arioso* που άμβλυνε τις αποστάσεις μεταξύ ιταλικής και γερμανικής όπερας δεν μπορεί να εκληφθεί ούτε ως μια ιστορική εξέλιξη της ιταλικής όπερας εκείνης της περιόδου με κριτήριο την επίδραση από τα δραματουργικά πρότυπα του Wagner ούτε ως μια πρόοδος, ως ένα φαινόμενο παράλληλο της «ατέρμονης μελωδίας».

Πίνακας 2: Bellini, *Η Υπνοβάτις* – συνοπτική διάρθρωση της όπερας⁴⁰

Πράξη πρώτη

- Αρ.1. Introduzione (Coro, Lisa, Alessio). Coro d'introduzione: *Viva Amina!*
Cavatina di Lisa: *Tutto è gioia, tutto è festa*
Stretta dell'introduzione: *In Elvezia non v'ha rosa*
- Αρ. 2. Scena e cavatina di Amina: *Come per me sereno* (Amina, Teresa, Alessio, Coro)
- Αρ. 3. Scena e cavatina di Elvino: *Prendi, l'anel ti dono* (Elvino, Amina, Coro)
- Αρ. 4. Scena e cavatina di Rodolfo: *Vi ravviso, o luoghi ameni* (Rodolfo, Amina, Elvino, Teresa, Lisa, Coro)
- Αρ. 5. Scena e coro: *A fosco cielo, a notte bruna*
- Αρ. 6. Scena e duetto: *Son geloso del zefiro errante* (Elvino, Amina)
- Αρ. 7. Scena e finale primo
Scena: *Davvero, non mi dispiace d'essermi qui fermato* (Rodolfo, Lisa)
Scena e duetto: *Oh, come lieto è il popolo* (Rodolfo, Amina)
Coro: *Osservate. L'uscio è aperto*
Quintetto: *D'un pensiero e d'un accento* (Elvino, Amina, Teresa, Lisa, Alessio, Coro)

Πράξη δεύτερη

- Αρ. 8. Coro d'introduzione: *Qui la selva è più folta ed ombrosa*
- Αρ. 9. Scena ed aria di Elvino: *Tutto è sciolto* (Amina, Teresa, Elvino, Coro)
- Αρ.10. Scena ed aria di Lisa: *De' lieti auguri* (Lisa, Coro, Alessio)
- Αρ.11. Scena e quartetto: *Signor Conte, agli occhi miei* (Elvino, Rodolfo, Lisa, Teresa, Alessio, Coro)
- Αρ.12. Scena ed aria finale di Amina: *Ah, non credea mirarti* (Amina, Elvino, Rodolfo, Lisa, Teresa, Alessio, Coro)

Στο finale της όπερας, Scena ed aria finale di Amina: «Ah! non credea mirarti» (Amina, Elvino, Rodolfo, Lisa, Teresa, Alessio, Coro), αντανακλώνεται εμφατικά οι προσαρμοσμένες μουσικές μορφές και οι δραματουργικές προθέσεις των δημιουργών να συμπυκνώσουν τη δράση και την κορύφωση στο πλαίσιο μίας διευρυμένης *scena di finale*. Επιπλέον, η άρια της Αμίνας «Ah! non credea mirarti» αποτελεί και πρότυπο μελωδικής σχεδίασης, ένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά δείγματα του ιταλικού *bel canto* και της μοναδικής δεξιοτεχνίας του Bellini να δημιουργεί μακρόπνοες μελωδίες («εκτενείς, εκτενείς, εκτενείς μελωδίες», με τα λόγια του Verdi). Αξίζει να επισημανθεί ότι το φαινόμενο της εκτενούς μελωδικής σχεδίασης έχει σχολιαστεί στη βιβλιογραφία

³⁹ Ό.π., σ. 100.

⁴⁰ Πηγές: <https://archive.org/details/mariadragonilasonnambulateatrosancarlo1985> και [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP114006-PMLP58212-Bellini_-_La_sonnambula_-_Act_I_\(orch_score\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP114006-PMLP58212-Bellini_-_La_sonnambula_-_Act_I_(orch_score).pdf). Στον πίνακα δεν αριθμούνται οι επιμέρους ενότητες του Finale I.

και παρουσιάζεται εκτενώς στη διεξοδική ανάλυση του Carl Dahlhaus, ο οποίος επιχείρησε να εξηγήσει τη μορφολογική λειτουργία μίας scena ed aria στην *Υπνοβάτιδα* υπό τις δραματουργικές συνθήκες μιας πλοκής στην οποία οι σκηνές υπνοβασίας και αναπόλησης κορυφώνουν την καταληκτική ενότητα, δίνοντας την κατάλληλη μουσική έμφαση που αυτή χρειάζεται ως finale.

Η απόγνωση της Αμίνας που εκφράζεται στην άρια «Ah! non credea mirarti»,⁴¹ σε λα-ελάσσονα, εκτείνεται σε ένα μελωδικό τόξο 11 μέτρων, η διάρθρωση του οποίου (σε 2+2+2+2½+2[½] μέτρα) δεν περιέχει καμία επανάληψη ή παραλλαγμένη λέξη, ούτε έχει τη συνηθισμένη τετράμετρη ή οκτάμετρη μελωδική περιοδικότητα της παράδοσης του Rossini. Ο νεωτερικός σχεδιασμός έγκειται, σύμφωνα με τον Dahlhaus, στο γεγονός ότι «χωρίς να διακόπτεται το μη κανονικό μελωδικό νήμα, στην αρμονική δομή αυτού του πρώτου τμήματος της άριας επιχειρείται μια καλά υπολογισμένη επιβράδυνση της επίδρασης της δεσπίζουσας». Η αναστελλόμενη καταληκτική πτώση συμβάλλει στη δημιουργία μιας «αιωρούμενης ισορροπίας ανάμεσα στην απλότητα των επιμέρους και τη μακρά πνοή του συνόλου», που επιτείνεται με τον αγωνιώδη εμβόλιμο σχολιασμό του Ελβίνο «Δεν θ' αντέξω άλλο» στη σχετική τονικότητα της Ντο-μείζονος, στα μ. 12-13, και στη διασύνδεση των μεμονωμένων σολιστικών παρεμβολών. Όχι μόνον η έκταση της μελωδίας αλλά και η «ακανόνιστη» μετρική διάρθρωσή της (με 11 μέτρα αντί του τυπικού οκτάμετρου· βλ. Μουσικό παράδειγμα 1), η διαφοροποίηση στην εσωτερική δομή της περιόδου, ο τρόπος διασύνδεσης των αρμονικών, μετρικών και μοτιβικών στοιχείων, η εναλλαγή ελάσσονος και μείζονος τονικότητας (η Αμίνα στη λα-ελάσσονα και ο Ελβίνο στη Ντο-μείζονα, στο πλαίσιο της δραματικής σκηνής της υπνοβασίας), η επιβράδυνση στην αλλαγή της τονικότητας ή στην παρεμβολή ορχηστρικών μέτρων είτε άλλων σολιστικών μερών, όλα αυτά προσέδωσαν στις μελωδίες του Bellini την εντύπωση του «υπερβατικού»⁴² που εκθειάζαν οι μεταγενέστεροι συνθέτες.

Andante cantabile
Amina

Ah! non cre-dea mi - rar - ti si pre - sto e - stin - to, o

fio - re. Pas - sa - sti al par d'a - mo - re che un giorno so - lo che un

gior - no sol du - rò, che un giorno so - lo ah sol du - rò.

Elvino Amina Elvino

Io più non re - go. Pas - sa sti al par d'a-mo - re. Più non reg - go a tan - to

⁴¹ Η Μαρία Κάλλας ανέδειξε την *Υπνοβάτιδα* κατά το δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα και την επανέφερε στο ρεπερτόριο των οπερικών σκηνών, όταν πρωτοτραγούδησε τον ρόλο της Αμίνας το 1955 στη Σκάλα του Μιλάνου, στο πλαίσιο μιας ιστορικής παραγωγής του Luchino Visconti υπό τη διεύθυνση του Leonard Bernstein.

⁴² Döhning & Döhning, ό.π., σ. 31.

duo - lo. Che un gio - rno, che un gio - rno sol du - rò.

Po - tria no-vel vi - go - re il pianto, il pia - nto mio re - car - ti.

Ma ra vvi - var l'a - mo - re il pia - nto, mio ah nò nò non

puo ah non cre - de - a, ah non cre - de - a

Μουσικό παράδειγμα 1: Bellini, *La sonnambula*, Β' πράξη, «Ah! non credea mirarti» (φωνητικό μέρος)⁴³

Πίνακας 3: Bellini, *La sonnambula*, Β' πράξη, «Ah! non credea mirarti» (κείμενο)⁴⁴

Αμίνα

Δεν είχα φανταστεί πως θα σας έβλεπα
μαραμένα τόσο γρήγορα.
Πεθάνατε μαζί με την αγάπη μας
που έζησε μόνο μία μέρα.
(Κλαίει για τα λουλούδια της)

Ελβίνο

Δεν θ' αντέξω άλλο...

Αμίνα

Πεθάνατε μαζί με την αγάπη μας...

Ελβίνο

Δεν μπορώ να αντέξω άλλο πόνο.

Αμίνα

Που έζησε μόνο μία μέρα.
Αχ! Να μπορούσε το κλάμα μου
να σας ξαναδώσει δύναμη...
Όμως όσα δάκρυα κι αν χύσω,
δεν θα ξαναβρώ την αγάπη του.
Δεν είχα φανταστεί πως θα σας έβλεπα...

⁴³ Πηγή: «Bellini, Vincenzo / 3. Rapprochement with the Rossinian style (1829-31) / Ex. 7: *La sonnambula*, Act 2», στο: *Grove Music Online*, ό.π.

⁴⁴ Σε μετάφραση Λεωνίδα Καρατζά, στο: *Vincenzo Bellini: La Sonnambula*, έκδοση Ο.Μ.Μ.Α., Αθήνα 2000, σ. 104-105.

Ως προς τη διαμόρφωση της πολυμερούς μουσικοδραματικής ενότητας αυτής της τελικής σκηνής, αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι, κατά τον Dahlhaus, η τεχνική της εναλλαγής της χρονικής αγωγής, από το primo tempo στο secondo tempo, από το cantabile στην cabaletta ή cavatina, γενικά ως ειδοποιό γνώρισμα της μουσικής του Bellini, υποδηλώνει συγχρόνως και την εσωτερική διασύνδεσή της με τη μορφή της aria con pertichini (της άριας με χωρομετρήσεις),⁴⁵ η οποία, εκτός από την καθαρά συνθετική λειτουργία της, εξασφάλιζε την υφολογική ανάδειξη του ποιητικού κειμένου και τη λεπτολογική ανάλυση των συναισθηματικών καταστάσεων.

Θέτοντας στο επίκεντρο της προσοχής τα ιδιώματα του bel canto του Bellini και τις αποκλίσεις της μουσικής δραματουργίας, αξίζει να επισημάνει κανείς ότι κατά τη διάρκεια της μετέπειτα συνεργασίας του με τον ποιητή, λιμπρετίστα και πολιτικό, πρωτεργάτη του Risorgimento στο Παρίσι, κόμη Carlo Pepoli (1796-1881), για τη δημιουργία της τελευταίας τρίπρακτης όπεράς του *Οι Πουριτανοί* (*I puritani*, melodramma serio), που παρουσιάστηκε με ιδιαίτερη επιτυχία στο Παρίσι, στις 24 Ιανουαρίου 1835, στο Théâtre Italien,⁴⁶ ο Bellini θέλησε να συνοψίσει σε μια επιστολή του προς τον λιμπρετίστα, την άνοιξη του 1834, την ουσία της μουσικής δραματουργίας του στη φράση: «Η όπερα πρέπει να φέρνει δάκρυα, να συγκινεί, να συγκλονίζει τους ανθρώπους και να τους κάνει να πεθαίνουν μέσα από το τραγούδι».⁴⁷ Ωστόσο, στους *Πουριτανούς*, αν και το έργο χαρακτηρίστηκε ως σοβαρή όπερα (melodramma serio), ο Bellini επέλεξε ένα μάλλον αναχρονιστικό ευτυχές τέλος (lieto fine), που παρέπεμπε περισσότερο στις συμβάσεις της ιταλικής όπερας της δεκαετίας του 1820, καθώς μετά το 1830 η τραγική κατάληξη, ο θάνατος επί σκηνής, είχε πλέον καθιερωθεί.

Σε μια επιστολή του προς τον Francesco Florimo που φέρει την ημερομηνία 4 Οκτωβρίου 1834, μετά την ολοκλήρωση της παρτιτούρας, ο ίδιος ο συνθέτης επιχείρησε να προσδιορίσει από ειδολογική άποψη τις δραματουργικές αποκλίσεις του έργου, εξηγώντας τα εξής: «Σου ορκίζομαι ότι αν και το λιμπρέτο δεν είναι ικανό να προκαλέσει βαθιές συγκινήσεις, είναι εντούτοις γεμάτο από θεατρικά εφέ στην ατμόσφαιρά του· κατά βάση είναι ένα είδος ανάμεσα στην *Υπνοβάτιδα* και τη *Nina* του Paisiello,⁴⁸ με την προσθήκη στρατιωτικής στιβαρότητας και πουριτανικής αυστηρότητας».⁴⁹

Εκτός από τη συμβατική κατάληξη του lieto fine, οι δραματουργικές αποκλίσεις των *Πουριτανών* (1835) εμπεριέχουν εμφανείς εξελκτικές διεργασίες σε σύγκριση με τις προηγούμενες όπερες του Bellini. Ενώ αυτός εξακολουθεί να διατηρεί τη χαρακτηριστική

⁴⁵ Dahlhaus, ό.π., σ. 98.

⁴⁶ Η αρχική διάρθρωση του έργου σε δύο πράξεις («εκδοχή Malibran») προοριζόταν για τη διάσημη τραγουδίστρια Maria Malibran που θα παρουσίαζε το έργο στην Όπερα της Νάπολης. Για την παράσταση στο Théâtre Italien, ο Bellini επανεπεξεργάστηκε την αρχική δεύτερη πράξη, χωρίζοντάς την σε δύο πράξεις και μετατρέποντας τη δομή του έργου σε τρίπρακτη. Το λιμπρέτο βασίστηκε στο γαλλικό έργο *Têtes Rondes et Cavaliers* (*Κοινοβουλευτικοί και Βασιλόφρονες*) των Jacques-François Ancelot (1794-1854) και Joseph Xavier Boniface Saintine (1798-1865) με θέμα τις εχθροπραξίες των δύο αντίθετων παρατάξεων κατά τον Αγγλικό Εμφύλιο Πόλεμο (1642-1651): «στρογγυλοκέφαλοι» ήταν οι κοινοβουλευτικοί πουριτανοί, οπαδοί του Oliver Cromwell, και «βασιλόφρονες» οι οπαδοί του βασιλιά. Η γαλλική εκδοχή βασίστηκε στο ιστορικό μυθιστόρημα του Walter Scott (1771-1832), *The Tale of Old Mortality* (*Το παλαιό γένος των θνητών*, 1816).

⁴⁷ Στο πρωτότυπο: «Il drama per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando»· βλ. Vincenzo Bellini, *Epistolario*, επιμ. Luisa Cambi, A. Mondadori, Milano 1943, σ. 400.

⁴⁸ Giovanni Gregorio Cataldo Paisiello (1740-1816), *Nina, ossia La pazza per amore*, όπερα σε δύο πράξεις (πρώτη παρουσίαση το 1789), την οποία ο συνθέτης χαρακτήρισε «Commedia in prosa, ed in verso per musica». Το έργο θεωρήθηκε πρότυπο για το είδος της opera semiseria και συγχρόνως ο ρόλος της Νίνας ενέπνευσε, εξαιτίας της «τρέλας της», μεταγενέστερους συνθέτες του 19ου αιώνα, με πλέον αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την Λουτσία στην όπερα *Lucia di Lammermoor* του Gaetano Donizetti.

⁴⁹ Pierluigi Petrobelli, *Music in the Theater: Essays on Verdi and other composers*, μτφρ. Roger Parker, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1994, σ. 167.

εκτενή μελωδική σχεδίαση με την εκφραστικότητα του *bel canto*, πρωτοτυπεί ως προς την ορχηστρική συνοδεία και την τάση ενοποίησης των επιμέρους μουσικοδραματικών ενοτήτων, κυρίως αν συγκρίνει κανείς την παρτιτούρα αυτού του έργου με τη λιτή ενορχήστρωση της *Νόρμας* (1831). Όπως προκύπτει και από την αλληλογραφία του Bellini εκείνης της περιόδου,⁵⁰ ο συνθέτης είχε την ευκαιρία να μελετήσει τη γερμανική και τη γαλλική μουσική, και να παρακολουθήσει στο Λονδίνο και το Παρίσι συναυλίες με έργα του Beethoven και του Mendelssohn· ανταποκρινόμενος στις παραδόσεις της γαλλικής όπερας ενόψει της πρεμιέρας των *Πουριτανών* στο Παρίσι, επιχείρησε να εμπλουτίσει την ορχηστρική συνοδεία με μια πιο περίτεχνη και πυκνή σχεδίαση, ενώ η αρμονική γραφή του ανέδειξε την ενισχυμένη χρήση των δυνατοτήτων της χρωματικής κλίμακας για τον χαρακτηρισμό προσώπων και καταστάσεων και τη διασύνδεση συναισθημάτων.⁵¹

Στο πλαίσιο μιας εξελιγμένης μοτιβικής σκιαγράφησης των χαρακτήρων και των συναισθηματικών καταστάσεων, όπως αυτή τεκμηριώνεται και στην αλληλογραφία του προς τον Florimo, ο Bellini χρησιμοποίησε υπενθυμητικά μοτίβα, προσδίδοντας στο έργο συνεκτικότητα και δραματουργική αλληλουχία. Σε αυτή τη συνεκτικότητα συνέβαλε, προφανώς, και η σχεδόν ελλειπτική χρήση του ρετσιτατίβου, καθώς και η ρευστή αλληλοδιαδοχή των διαφόρων μερών, «scena ed aria», «scena e duetto» ή «coro e quartetto», όπως προκύπτει και από τη συνοπτική διάρθρωση των *Πουριτανών* (βλ. Πίνακα 4), που διαφαινόταν στις τάξεις της μουσικής δραματουργίας του *bel canto* της δεκαετίας του 1830.

Πίνακας 4: Bellini, *Οι Πουριτανοί* – συνοπτική διάρθρωση της όπερας⁵²

Πρώτη πράξη

- Αρ. 1. Introduzione: *All'erta* (Coro, Bruno)
 Αρ. 2. Cavatina di Riccardo: *Ah! Per sempre io ti perdei* (Riccardo, Bruno)
 Αρ. 3. Scena e duetto: *Sai com'arde in petto mio* (Elvira, Giorgio, Coro)
 Αρ. 4. Coro e quartetto: *A te, o cara amor talora* (Coro, Arturo, Elvira, Giorgio, Valton)
 Αρ. 5. Finale I: *Il rito augusto si compia senza me* (Enrichetta, Arturo, Elvira, Giorgio, Riccardo, Coro, Valton, Bruno)

Δεύτερη πράξη

- Αρ. 6. Introduzione e romanza di Giorgio: *Cinta di fiori e col bel crin disciolto* (Giorgio, Coro, Bruno)
 Αρ. 7. Scena di Elvira: *Qui la voce sua soave* (Elvira, Riccardo, Giorgio)
 Αρ. 8. Duetto fra Giorgio e Riccardo: *Il rival salvar tu devi* – Finale II (“*Suoni la tromba*”).
 All'alba!

Τρίτη πράξη

- Αρ. 9. Scena seconda di Arturo e duetto: *A una fonte afflito e solo* (Arturo, Elvira, Coro)
 Duetto fra Elvira e Arturo: *Sei pur tu or non mi inganni*
 Αρ. 10. Finale III: *Ancora s'ascolta questo suon molesto* (tutti: Coro, Arturo, Elvira, Giorgio, Riccardo, Bruno)

Συγκεκριμένα, η συγχώνευση των εκφραστικών διαλογικών μερών με ορχηστρική συνοδεία με τις σολιστικές ενότητες διμερούς σχεδίασης (*cantabile* και *cabaletta*) που

⁵⁰ «[...] instrumentato come mai ho fatto», επιστολή του Bellini στον Florimo στις 21 Σεπτεμβρίου 1834. Βλ. Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit*, ό.π., σ. 288.

⁵¹ Petrobelli, ό.π., σ. 162-175 και ειδικότερα σ. 169.

⁵² Πηγές: <https://www.la-notizia.net/2023/06/29/anticipazioni-per-i-puritani-di-bellini-del-29-giugno-alle-10-su-rai-5-dal-teatro-petruzzelli-di-bari>, <http://www.librettidopera.it/zpdf/puritani.pdf> και [https://imslp.org/wiki/I_puritani_\(Bellini,_Vincenzo\)](https://imslp.org/wiki/I_puritani_(Bellini,_Vincenzo)).

καταλήγουν σε ντουέτο, κουαρτέτο ή χορωδιακά μέρη είναι διακριτή στο δομικό πλαίσιο σημαντικών πολυμερών δραματικών επεισοδίων «scena ed aria», όπως η άρια του Αρτούρο «A te, o cara amor talora» στην πρώτη πράξη, που καταλήγει σε μια ευρύτερη μουσικοδραματική ενότητα (coro e quartetto), ή η άρια της Ελβίρας «Rendetemi la speme... Qui la voce sua soave» με τον παρεμβαλλόμενο σχολιασμό του Riccardo και του Giorgio στη δεύτερη πράξη: η περίφημη σκηνή της τρέλας, μία ιδιαίτερα απαιτητική άρια δεξιοτεχνίας, καθιερώθηκε στο διεθνές ρεπερτόριο χάρη στις ερμηνείες της Μαρίας Κάλλας, η οποία τραγούδησε για πρώτη φορά τον ρόλο της Ελβίρας στο Teatro La Fenice της Βενετίας το 1949. Από δραματουργική άποψη, ο Bellini επηρέασε το πρότυπο της ρομαντικής ηρωίδας στην όπερα του 19ου αιώνα, προβάλλοντας γυναικείους χαρακτήρες σε πρωταγωνιστικό ρόλο με ιδιαίτερες συναισθηματικές ευαισθησίες και εξάρσεις. Εξίσου αντιπροσωπευτική «σκηνή τρέλας» της κεντρικής ηρωίδας συνιστά η άρια «Oh, giusto cielo!... Il dolce suono» της Λουτσίας («scena ed aria» στην τρίτη πράξη, δεύτερη σκηνή) στην ομώνυμη όπερα του Donizetti,⁵³ όπου γίνεται καταφανής η αλληλεπικάλυψη και ανάμειξη μορφολογικών γνωρισμάτων του ορχηστρικού *accompanato*, του χορωδιακού διαλόγου ή σχολιασμού και των εκτενών ή ακόμη και αποσπασματικών ιδιωμάτων της σολιστικής έκφρασης.

Αυτό το πρότυπο της ρομαντικής ηρωίδας στην ιταλική όπερα του 19ου αιώνα αλλά και τα μοναδικής έμπνευσης ιδιώματα του ιταλικού *bel canto* του Bellini προσέλκυσαν το ενδιαφέρον της Μαρίας Κάλλας, η οποία ασχολήθηκε συστηματικά με τη μελέτη των έργων του ιταλού συνθέτη και ανέδειξε με σεβασμό και προσήλωση στην πρωτότυπη παρτιτούρα τις περίτεχνες λεπτομέρειες των εκτενών μελωδιών του. Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς σε ειδικούς καταλόγους παραστασιολογίας, οι όπερες *Νόρμα*, *Η Υπνοβάτις* και *Οι Πουριτανοί* είχαν σχεδόν επισκιαστεί από άλλα έργα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα στο ρεπερτόριο των οπερικών σκηνών της Ευρώπης. Όταν όμως η Κάλλας ερμήνευσε τους συγκεκριμένους ρόλους στις διάφορες ευρωπαϊκές σκηνές όπερας, κυρίως στις αρχές της δεκαετίας του 1950, τα έργα αυτά εντάχθηκαν και πάλι στο τακτικό ρεπερτόριό τους και επανέκτησαν τη φήμη και τη δημοφιλία της εποχής του Bellini. Χάρη στην πιστότητα, την ακριβή ανάπλαση των λεπτών αποχρώσεων των «εκτενών, εκτενών, εκτενών μελωδιών», τη χαρακτηριστική προσαρμοστικότητα της χροιάς της φωνής της αλλά και την υποκριτική, σκηνικά βιωματική, θεατρική της οντότητα, η Μαρία Κάλλας συνέβαλε καθοριστικά στην αναγέννηση του ιταλικού *bel canto* στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.

⁵³ Η όπερα *Lucia di Lammermoor* (dramma tragico) του Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848) παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση στο Teatro di San Carlo της Νάπολης στις 26 Σεπτεμβρίου 1835. Για την παρουσίαση του έργου στο Παρίσι, στις 6 Αυγούστου 1839 στο Théâtre de la Renaissance, ο συνθέτης επεξεργάστηκε εκ νέου την παρτιτούρα.

Η ωραία Γαλάτεια του Franz von Suppè: μία σημαντική «αρχαιοελληνική» οπερέττα

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Ο γνωστός αρχαιοελληνικός μύθος του Πυγμαλίωνα εμφανίστηκε στο βιεννέζικο οπερεττικό περιβάλλον του 19ου αιώνα ισχυρός, χαριτωμένος και με πολλές εκπλήξεις. Λίγα λόγια για τον συγγραφέα και το ποιητικό κείμενο του έργου: Ο Leonhard Kohl von Kohlenegg (1834-1875), γνωστός με το ψευδώνυμο Poly Henrion, ήταν βιεννέζος συγγραφέας και ηθοποιός. Έγραψε δώδεκα ποιητικά κείμενα για μουσικοθεατρικά έργα, από τα οποία το πιο σημαντικό είναι *Η ωραία Γαλάτεια* (*Die schöne Galathée*, 1865), ένα όντως πολύ ενδιαφέρον αρχαιόθεμο κείμενο, στο οποίο η υπόθεση διαδραματίζεται στην Κύπρο κατά την αρχαιότητα, και το οποίο μελοποιήθηκε ως οπερέττα / κωμική όπερα από τον Franz von Suppè [Φραντς φον Ζουμπέ].

Η πλοκή του έργου έχει συνοπτικά ως εξής: Ο γλύπτης Πυγμαλίων, αφού δημιούργησε το άγαλμα της ωραίας Γαλάτειας, το κοιτάζει και εκστασιασμένος ερωτεύεται παράφορα αυτήν την πανέμορφη γυναικεία φιγούρα. Αρνείται να πουλήσει το συγκεκριμένο γλυπτό στον (πλούσιο έμπορο και μαικήνα των τεχνών) Μίδα, ενώ ταυτόχρονα ο Πυγμαλίων προσεύχεται στη θεά Αφροδίτη, ώστε αυτή να ζωντανέψει την άψυχη μαρμάρινη Γαλάτεια. Η Αφροδίτη ανταποκρίνεται στο αίτημα-παράκληση και έτσι η Γαλάτεια εμφανίζεται σε όλο της το κάλλος και νεανικό σφρίγος. Σύντομα όμως αποδεικνύεται ανυπάκουη, χρησιμοποιεί την ομορφιά και την αυταρέσκειά της ανακατεύοντας τους πάντες και τα πάντα, βρίσκει ελκυστικό τον νεαρό υπηρέτη Γανυμήδη, αλλά παράλληλα και τον πλούσιο φιλότεχνο Μίδα, κυρίως όταν αυτός της δωρίζει βαρύτιμα κοσμήματα. Τότε τους «συλλαμβάνει» εκεί ο Πυγμαλίων και εξοργισμένος ζητεί από την Αφροδίτη να επαναφέρει την Γαλάτεια στην αρχική της άψυχη μορφή. Εκείνη τη στιγμή ο Μίδας σπεύδει να προλάβει να αποσπάσει τα κοσμήματα από τη Γαλάτεια, αλλά εις μάτην. Η αυτάρεσκη πανέμορφη αυτή κυρία παγώνει άμεσα και, μαζί με τα δώρα, επανέρχεται ως γλυπτό, το οποίο ο ανακουφισμένος πλέον δημιουργός Πυγμαλίων είναι επιτέλους πρόθυμος να πουλήσει στον Μίδα.

Ο Franz von Suppè (1819-1895),¹ ιταλο-κροατο-πολωνικής και βελγο-ουγγρικής καταγωγής αλλά εγκατεστημένος στη Βιέννη, ήταν ο πρώτος βιεννέζος συνθέτης που μιμήθηκε το ύφος των τότε νέων γαλλικών οπερεττών και ουσιαστικά αποτελεί τον «πατέρα» της βιεννέζικης οπερέττας.²

¹ Το εντυπωσιακό πλήρες όνομα του συνθέτη είναι Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppè Demelli. Ως πιο διάσημη σύνθεσή του θεωρείται η Εισαγωγή στη δίπρακτη οπερέττα *Ελαφρύ ιππικό* (*Leichte Kavallerie*: πρεμιέρα: Carltheater, Βιέννη, 21 Μαρτίου 1866), ωστόσο και η Εισαγωγή της *Ωραίας Γαλάτειας* είναι επίσης διάσημη και παίζεται αυτόνομα σε συναυλίες πολύ συχνά. Βιογραφία και εργογραφία του συνθέτη, με πλήρες και εκτενές παραστασιολόγιο, υπάρχουν στο αντίστοιχο λήμμα στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford 1997, vol. IV, σ. 603-606.

² Ο Richard Traubner (1946-2013), στο γνωστό σύγγραμμά του για την ευρωπαϊκή οπερέττα, σημειώνει συγκεκριμένα πως τόσο ο Suppè όσο και ο Johann Strauss II επηρεάστηκαν ιδίως από τις πρώτες οπερέττες του Offenbach, προτού προβεί στη συνέχεια σε αναλυτική παρουσίαση των οπερεττών του Suppè. Βλ. Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History*, Routledge, New York 2003, σ. 98-103.

Η ωραία Γαλάτεια / Die schöne Galathée, μονόπρακτη «κωμική μυθολογική όπερα» και αργότερα οπερέττα, πρωτοπαραστάθηκε σε διπλή πρεμιέρα, στις 30 Ιουνίου 1865 στο Meysels Theater του Βερολίνου και στις 9 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς στο Carltheater της Βιέννης. Κατά τον 20ό αιώνα, το έργο παραστάθηκε (ακόμα και ως τρίπρακτη οπερέττα) σε αρκετές διαφοροποιημένες εκδοχές και διασκευές.

Τα πρόσωπα του έργου είναι τα εξής:

- Pygmalion / Πυγμαλίων, ένας νεαρός γλύπτης (τενόρος)
- Ganymed / Γανυμήδης, ο υπηρέτης του (μέτζο-σοπράνο, ρόλος en travesti «με πανταλόνια» / Hosenrolle)
- Mydas / Μίδα, ένας λάτρης των τεχνών (τενόρος buffo)
- Galathée / Γαλάτεια, ένα άγαλμα (σοπράνο κολορατούρα)
- Χορωδία θαυμαστών

Τα αδόμενα μέρη, οι Σκηνές (οι τίτλοι στο γερμανόγλωσσο πρωτότυπο και σε ελληνική απόδοση) και τα πρόσωπα που τα εκφέρουν, στη συνηθέστερη εκδοχή του έργου, έχουν ως εξής:

- 1α. Aurora ist erwacht / Η Αυγή αφυπνίσθη (Χορωδία θαυμαστών)
- 1β. Zieht in Frieden / Υπάγετε εν ειρήνη (Γανυμήδης)
2. Meinem Vater Gordios / Στον Γόρδιο, τον πατέρα μου (Γανυμήδης)
3. Hinaus! Auweh! / Έξω! Ωιμέ!
- 4α. Zum Altar zieht die Schaar / Προς τον βωμό κινείται η παρέα (Πυγμαλίων και χορωδία)
- 4β. Sie regt sich, sie erwacht / Κινείται, ξυπνάει (Γαλάτεια, Πυγμαλίων)
5. Was sagst du? Ich lausche / Τί λέγεις; Κρυφακούω (Γαλάτεια)
6. Wir Griechen sind sicherlich / Εμείς οι Έλληνες είμαστε σίγουρα (Γανυμήδης)
7. Seht den Schmuck, den ich für Euch gebracht / Δείτε τα κοσμήματα που έφερα για εσάς (Μίδα, Γαλάτεια, Γανυμήδης)
8. Hell im Glas da schäumt das duft'ge Nass / Φωτεινό μέσα στο ποτήρι, αφρίζει το ευωδιαστό υγρό (Γαλάτεια, Γανυμήδης, Πυγμαλίων, Μίδα)
9. Ach, mich zieht's zu dir / Αχ, με ελκύεις [Κάτι με τραβάει κοντά σου...] (Γαλάτεια και Γανυμήδης)
10. Finale: Meinem Vater Gordios / Φινάλε: Στον Γόρδιο, τον πατέρα μου (Πυγμαλίων, Γανυμήδης, Μίδα)

Το πιο χαρακτηριστικό μέρος του έργου στο πλαίσιο αυτής της συνοπτικής διερεύνησης (γερμανόγλωσση ευρωπαϊκή οπερέττα και αρχαιοελληνικοί μύθοι) είναι η Σκηνή αρ. 6 – Couplet, με την εξομολόγηση-επωδό του Γανυμήδη (η ίδια σε άλλες διασκευές του έργου τραγουδιέται από τον Μίδα) «Εμείς οι Έλληνες (είμαστε σίγουρα)...». Εξαιρετική εδώ είναι η τεχνική του λιμπρεττίστα Poly Henrion, με ευφάνταστες ομοιοκαταληξίες και άρτια ποιητική δομή. Το αποτέλεσμα συμπίπτει απόλυτα με την προθετικότητα και τη συγκεκριμένη θεματολογία, αφού μνημονεύονται πλείστα όσα αρχαιοελληνικά χαρακτηριστικά και επιτεύγματα, ενώ εμπλέκεται έως και το... αρχαιοελληνικό δράμα.

Παρατίθεται μία πρόταση έμμετρης ελληνικής μετάφρασης-απόδοσης κάποιων στίχων της στροφικής αυτής άριας από τον γράφοντα (είναι οι στίχοι που αναφέρονται στα αρχαιοελληνικά Γράμματα και τις Τέχνες), ενός σύντομου αποσπάσματος από το χαρακτηριστικό couplet του Γανυμήδη (ή του Μίδα):

[...] Die Dichter in Apollon Hain,
begeistern wir mit Lesbos Wein,
wir Griechen, wir Griechen,
wir zollen gern mit frohem Mut,
dem Säng'er feurigen Tribut,
wir Griechen, wir Griechen.

Σε κήπο Απολλώνιο δασύ,
τους ποιητές γητεύουμε με μυτιληνιό κρασί,
εμείς οι Έλληνες, εμείς οι Έλληνες,
πληρώνουμ' άνετα με πνεύμα χαρωπό,
στον τροβαδούρο, φόρο φλογερό,
εμείς οι Έλληνες, εμείς οι Έλληνες.

[...] Wir spielen auch Comödie,
und Sophokles Tragödie,
wir Griechen, wir Griechen,
die Frauenrollen wie der Held,
sind nur von Männern dargestellt,
bei Griechen, bei Griechen.³

Παίζουμε επίσης κωμωδία,
μα και σοφόκλεια τραγωδία,
εμείς οι Έλληνες, εμείς οι Έλληνες,
ο ήρωας κι οι γυναικείοι ρόλοι
μόνο από άντρες παίζονται όλοι,
στους Έλληνες, στους Έλληνες.

38

Nº 6. Couplet.

Moderato.

Ganymed.
mit pedantischen Vortrag.

1. Wir Griechen, wir sind si - cher - lich bei Weibern et - was lie - der - lich, wir
2. Die Dich - ter in A - pol - lo's Hain be - geistern wir mit Les - bos Wein, wir
3. Wir le - ben hier in Hel - las Flur von A - ckerbau und Viehzucht nur, wir
4. Vor Al - lem hal - ten wir e - norm auf Pla - stik in der Kör - perform, wir
5. Wir spie - len auch Co - mö - di - e und So - phokles Tra - gö - di - e, wir
6. Wir bau - ten mächtig, stolz und her' nen Tem - pel un - serm Ju - pi - ter, wir

Grie - - - - chen, wir Grie - - - - chen, wir ha - ben un - s're
Grie - - - - chen, wir Grie - - - - chen, wir zol - len gern mit
Grie - - - - chen, wir Grie - - - - chen, wir bau - auch der Pa -
Grie - - - - chen, wir Grie - - - - chen, der al - te Es - cu -
Grie - - - - chen, wir Grie - - - - chen, die Frau - en - rol - len
mit - ten drin als

La - is, ja die Phryne und As - pa - si - a, wir Grie - - - - chen, wir
frohen Muth, dem Sän - ger feu - ri - gen Tri - but, wir Grie - - - - chen, wir
lä - ste viel im e - del - sten und reinsten Styl, wir Grie - - - - chen, wir
lap ge - beut da - her vor Al - lem Mä - ssigkeit, uns Grie - - - - chen, uns
wie der Held sind nur von Männern dar - gestellt, bei Grie - - - - chen, bei
höchste Zier, da ha - ben ein O - ra - kel wir, wir Grie - - - - chen, wir

24109

Μουσικό παράδειγμα: *Die schöne Galathée*, Σκηνή αρ. 6 – Couplet,
“Wir Griechen...” («Εμείς οι Έλληνες...»)

³ Το ποιητικό κείμενο του έργου στο γερμανόγλωσσο πρωτότυπο: <https://www.opera-arias.com/suppre/die-schöne-galathée/libretto> (τελευταία πρόσβαση: 26 Μαΐου 2024).

Opéra bouffon, opera buffa ή οπερέττα; Ως *opéra bouffon* προσδιορίστηκε στη γαλλική ορολογία καταρχάς η ιταλική opera buffa του 18ου αιώνα, σε παραστάσεις που ανέβαιναν είτε στην πρωτότυπη ιταλική γλώσσα είτε σε γαλλική μετάφραση. Ωστόσο, ο προσδιορισμός αυτός διευρύνθηκε στη συνέχεια και εφαρμόστηκε και σε άλλα παρεμφερή είδη, όπως π.χ. σε όπερες κωμική (opéras comiques), των οποίων η πλοκή συνδέεται με λατινογενή (ιταλική ή ισπανική) τυπολογία και αντίστοιχα δραματουργικά χαρακτηριστικά, ή απλώς σε κωμωδίες με φαρσικά χαρακτηριστικά.

Κάπως έτσι, και στην προκειμένη περίπτωση, αντιμετωπίζουμε ένα κωμικό μουσικο-θεατρικό έργο ανάλαφρου χαρακτήρα με φαρσικά στοιχεία: ο Suppè ήταν βιεννέζος συνθέτης, οπότε εύκολα μπορεί να διαγνώσει κανείς στη *Γαλάτεια* μουσικο-δραματουργικές αναφορές και δάνεια από τις κωμικές όπερες του W. A. Mozart. Με μια προσεκτική ματιά και ακρόαση, διαπιστώνουμε την ενσωμάτωση τεχνικών σύνθεσης και μουσικοδραματουργικών επιλογών κυρίως από τα Singspiele του Mozart, περισσότερο ίσως από την *Απαγωγή από το Σεράι* (*Die Entführung aus dem Serail*, 1782). Θα πρέπει μάλλον να θεωρήσουμε αυτές τις αναφορές, όχι μονάχα ως φόρο τιμής στον κορυφαίο «συμπατριώτη» Mozart, αλλά και ως όψιμη συνέχιση μιας μουσικοθεατρικής παράδοσης (κυρίως αυτής του τελευταίου τρίτου του 18ου αιώνα), στην οποία η opera buffa και γενικότερα τα εν λόγω κωμικά μουσικοθεατρικά ιδιώματα είχαν απογειωθεί, καθιερωθεί και αναμφισβήτητα κατακτήσει το βιεννέζικο μουσικοθεατρικό περιβάλλον. Κοινό (και σε ευρεία χρήση) ιδιωματικό χαρακτηριστικό στοιχείο εδώ είναι τα εκτενή μέρη πρόζας ή recitativi, με στόχο να προωθείται η δραματική πλοκή με τρόπο ξεκάθαρο και εύληπτο στο ευρύ κοινό.

Το Singspiel (είδος το οποίο χαρακτήρισε και σημάδεψε τότε την γερμανο-αυστριακή μουσικοθεατρική παράδοση), κατά λέξη «τραγουδισμένο θεατρικό έργο», είναι σε γενικές γραμμές ένα έργο με μέρη που τραγουδιούνται και εμβόλιμες πρόζες (όπως στην opéra comique, στα συναφή ιδιώματα, ή εν προκειμένω στην οπερέττα κ.λπ.). Το Singspiel ήταν κυρίως η πρώτη οργανωμένη προσπάθεια δημιουργίας ντόπιου γερμανικού μουσικού δράματος, δηλαδή όπερας στη γερμανική γλώσσα: αυτό, αντίστοιχα, είναι και στο εδώ εξεταζόμενο μουσικοθεατρικό έργο όντως σημαντικό, διότι αυτή η σύνδεση επιβεβαιώνει το γνωστό ενδιαφέρον και τη λατρεία του γερμανόφωνου χώρου για την αρχαιοελληνική γραμματεία, τα κείμενα, τους μύθους και τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό γενικότερα.⁴

Περαιτέρω, ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον και από πλευράς μουσικο-θεατρολογικής ανάλυσης κρίσιμο στοιχείο στην *Ωραία Γαλάτεια* είναι η ένταξη ενός «ρόλου με πανταλόνια», ερμηνευμένου εδώ βεβαίως από γυναικεία φωνή mezzo. Οι ιστορικές και ειδολογικές αναφορές είναι εδώ ξεκάθαρες: πρόκειται για μια όψιμη αναφορά στην μπαρόκ και την πρώιμη κλασική παράδοση των καστράτων τραγουδιστών (η ένταξη και η χρήση αρχαιοελληνικού μυθολογικού, ιστορικού και δραματουργικού υλικού ήταν όχι μόνο κοινός τύπος αλλά το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της παράδοσης). Ο συγκεκριμένος ρόλος (του νεαρού υπηρέτη Γανυμήδη), πέρα από τις όποιες αναφορές στο γνωστό μυθικό πρόσωπο, είναι ένα εύστοχο εφεύρημα, το οποίο ουσιαστικά συνδέει και γεφυρώνει ευρωπαϊκές μουσικοθεατρικές παραδόσεις αιώνων, συνδυάζοντας την

⁴ Για τους συσχετισμούς αυτούς και για το υπερκείμενο του Victor Massé *Galathée* (1852), από το οποίο προήλθαν μουσικοθεατρικά έργα με θέμα τον μύθο του Πυγμαλώνα από τον 19ο αιώνα έως το μουζικαλ *My fair lady* (1956), βλ. Traubner, ό.π., σ. 7. Για τις περαιτέρω σχέσεις συνθετών και έργων με το Singspiel και τις κωμικές όπερες του Mozart, βλ. στο ίδιο, σ. 13. Για τον *Pigmalion* (*Pygmalion*), *Acte de ballet* (1748) του Jean-Philippe Rameau, βλ. στο: Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, ό.π., vol. III, σ. 1011. Για το *Il Pigmalione* (*Pygmalion*, 1816· πρεμιέρα: 1960) του Gaetano Donizetti, βλ. William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press, New York 2010, σ. 283-284 και 533.

αρχαιοελληνική προέλευση του οπερικού είδους και την ένταξη αρχαιοελληνικού μυθολογικού και δραματουργικού υλικού όλων των φάσεων της μπαρόκ όπερας ταυτόχρονα σε ένα πλαίσιο, όπου οι ειδολογικές και γεωγραφικές συντεταγμένες της σύνδεσης με την *opera buffa* είναι δεδομένες και ισχυρές· όλα, κάτω από την «φαινομενικά παράδοξη» συνθήκη της ένταξης αυτών των παραγόντων στο ύστερο, κεντρο-ευρωπαϊκό, ανάλαφρο μουσικοθεατρικό είδος της οπερέτας. Σε αυτό το πλαίσιο, μάλιστα, ως ιδιαίτερα ευφάνταστη και πικάντικη χαρακτηρίστηκε εξ αρχής η προτελευταία (9η) Σκηνή της *Γαλάτειας*, “Kuss-Duett” («ντουέττο του φιλήματος / των φιλιών»), με πρωταγωνιστές την Γαλάτεια και τον (την) Γανυμήδη (mezzo-soprano). Όπως διαπιστώνεται, στην αρχική εκδοχή της *Ωραίας Γαλάτειας* δεν προβλέπεται ρόλος βαρύτονου και, λόγω αυτής της συνθήκης, σε κατοπινές διασκευές της οπερέτας ο ρόλος του Γανυμήδη ερμηνεύεται συχνά από άνδρα λυρικό βαρύτονο (αυτό συνέβη και στην ελληνική παραγωγή του έργου το 2009, στο Θέατρο Ολύμπια).

Συνολικά, αυτού του τύπου η χρήση και η ένταξη αρχαιοελληνικού μυθολογικού και δραματουργικού υλικού στη συγκεκριμένη πρώτη φάση της ευρωπαϊκής οπερέτας εμφανίζεται ως (κωμικοτραγικού) χαρακτήρα εξαίρεση. Ιδιαίτερα σημαντικό, καταρχάς, είναι το ότι το ίδιο το οπερεττικό είδος εγκαινιάζεται από τον Jacques Offenbach με αυτήν τη συνθήκη, δηλαδή μέσω της ανατρεπτικής χρήσης του αρχαιοελληνικού μύθου του Ορφέα το 1858 (όπως συνέβη και στο ξεκίνημα της όπερας στην Ιταλία, κάπου 250 χρόνια πιο πριν, αλλά εδώ βεβαίως σε εντελώς διαφορετικό πλαίσιο). Περαιτέρω, όμως, η χρήση και η ένταξη αρχαιοελληνικής θεματολογίας στις ευρωπαϊκές οπερέτες της πρώτης φάσης (κατά τη λεγόμενη «χρυσή περίοδο») είναι όντως περιορισμένη και συνδέεται με τον σχολιασμό ηθών, συμπεριφορών κ.ο.κ., οι οποίες αντλούνται από αρχαιοελληνικούς μύθους.⁵ Στη δεύτερη, ύστερη φάση της οπερέτας (στην «αργυρή περίοδο»), τα αρχαιοελληνικά μυθολογικά υπερκείμενα απουσιάζουν σχεδόν παντελώς, διότι εκεί το κύριο χαρακτηριστικό είναι ο λεγόμενος «ουγγρο-τσιγγάνικος ρομαντισμός» και, περαιτέρω, η ένταξη προσώπων από μικροαστικά και λαϊκά περιβάλλοντα στις διανομές. Στη μουσικοθεατρική εργογραφία του Offenbach, πέρα από τον προαναφερθέντα *Ορφέα* (*Ο Ορφέας στον Άδη* ή *Ο Ορφέας στον Κάτω Κόσμο* / *Orphée aux Enfers*, 1858· αναθεώρηση 1872), συναντούμε, αντίστοιχα, μόνο δύο οπερέτες: *Δάφνις και Χλόη* (*Daphnis et Chloé*, 1860) και, στη συνέχεια, τη διάσημη *Ωραία Ελένη* (*La belle Hélène*, 1864). Ο Suppè δεν συνέθεσε άλλα μουσικοθεατρικά έργα αρχαιοελληνικής θεματολογίας, ούτε επίσης οι άλλοι κορυφαίοι συνθέτες της πρώτης, «χρυσής περιόδου» της οπερέτας, δηλαδή κυρίως ο Johann Strauss II και ο Carl Zeller.⁶

Η *ωραία Γαλάτεια* του Suppè είναι περισσότερο μια χαριτωμένη, με ανάλαφρο γούστο μουσικοδραματική παρουσίαση, παρά μια επί σκηνής διακωμώδηση του μύθου του Πυγμαλίωνα. Με μιαν απλώς προσεκτική ματιά, φαίνεται ξεκάθαρα το πού και πώς επιλέγει και κινείται ή διαφοροποιείται ο Suppè από τις «αντίστοιχες» σατιρικές αρχαιόθεμες οπερέτες του Offenbach. Το μυστικό της επιτυχίας της ευρωπαϊκής οπερέτας ήταν πάντοτε η σύνδεση, το σφιχτοδέσιμο της μουσικής και του κειμένου με χορευτικούς ρυθμούς μονοσήμαντης ρυθμικής υφής: αυτό, το οποίο αργότερα και σε σχέση με την αμερικάνικη μουσική ονομάστηκε “beat”, ήταν στις δύο φάσεις της

⁵ Για το θέμα του σχολιασμού ηθών και της κοινωνικής κριτικής στο αρχαιόθεμο μυθολογικό οπερεττικό περιβάλλον του Offenbach, βλ. και Ralph-Günther Patocka, *Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis*, Max Niemeyer (Theatron: Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 39), Tübingen 2002, σ. 274-275.

⁶ Για την πρώτη και την ύστερη φάση της ευρωπαϊκής οπερέτας, τους συνθέτες και τα έργα, βλ. και Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα: Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010, σ. 125-145.

ευρωπαϊκής οπερέττας κυρίως τα βάλς και οι κάθε λογής πόλκες. Στη *Γαλάτεια* διαπιστώνουμε όντως μια σύνδεση και όχι ένα στενό σφιχτοδέσιμο όλων των μουσικοδραματικών παραμέτρων με τους χορευτικούς ρυθμούς. Αντίστοιχα, οι εδώ αναφορές, παραπομπές και αναγωγές στο κλασικό ύφος της Σχολής της Βιέννης φαίνεται ότι είναι αυτές που συνδέουν τη *Γαλάτεια* με την κλασική αρχαιότητα, με ένα γενικότερα ευγενές και ισορροπημένο κλασικό ύφος συνολικά.

Το έργο πρωτοπαραστάθηκε στην Ελλάδα από την Εθνική Λυρική Σκηνή, σε συνεργασία με την Όπερα Δωματίου Αθηνών, τον Ιανουάριο του 2009.⁷ Τέλος, απαιτείται να γίνει εδώ και μια ειδική αναφορά στην κορυφαία πρωτοποριακή, ιστορική βωβή ταινία κινουμένων σχεδίων *Galathea, das lebende Marmorbild (Γαλάτεια, η ζωντανή μαρμάρινη εικόνα, 1935)* της Lotte Reiniger (1899-1981).⁸ Πολύ συχνά, στις προβολές της εξαιρετικά ενδιαφέρουσας και χαριτωμένης αυτής ταινίας ακούγονται ή παίζονται αποσπάσματα από τη *Γαλάτεια* του Suppè ως μουσική υπόκρουση.

⁷ Η ωραία *Γαλάτεια* του Suppè ανέβηκε σε πανελλήνια πρώτη για τέσσερεις παραστάσεις (στις 17, 18, 20 και 21 Ιανουαρίου 2009) στο θέατρο «Ολύμπια» από την Εθνική Λυρική Σκηνή σε συμπαραγωγή με την Όπερα Δωματίου Αθηνών, στην ελληνική γλώσσα. Μουσική διεύθυνση: Ερρίκος Φρεζής, σκηνοθεσία – σκηνικά – φωτισμοί: Έλενα Τζαβάρα, διασκευή ποιητικού κειμένου: Ερρίκος Μπελιές, κοστούμια: Ελιζαμπέτα Πιαν, μετάφραση-απόδοση στίχων: Μάρω Νικάκη. Πυγμαλίων: Κωνσταντίνος Κληρονόμος, Γανυμήδης: Ζαφείρης Κουτελιέρης, Μίδας: Δημήτρης Πακσόγλου, Γαλάτεια: Μαριάννα Μανσόλα. – Στην ελληνική αυτή παραγωγή, η δράση μεταφέρθηκε στη σύγχρονη εποχή: Ο γλύπτης Πυγμαλίων διατηρεί κατάστημα με σουβενίρ στην Πλάκα, όπου υπάλληλός του είναι ο πανέξυπνος και φανατικός ποδοσφαιρόφιλος Γανυμήδης. Ο πλούσιος Μίδας παρουσιάζεται κατά τα γνωστά, ως χορηγός και λάτρης των τεχνών. Το άγαλμα της ωραίας Γαλάτειας ζωντανεύει και τελικά μετατρέπει τη ζωή του γλύπτη και των άλλων ανδρών σε κόλαση, αφού η απαιτητική, αυταρχική και δύστροπη αυτή καλλονή αρνείται να (υπ)ακούσει, να συνεργαστεί κ.ο.κ.

⁸ Η συγκεκριμένη ταινία είναι διαθέσιμη στη διεύθυνση: <https://www.youtube.com/watch?v=MzDZq4IEzyE> (τελευταία πρόσβαση: 26 Μαΐου 2024). Βλ. ακόμη στην επίσημη ιστοσελίδα της Lotte Reiniger: <https://www.lottereiniger.de/filme/galathea.php>.

Ο μουσικοδραματουργικός χειρισμός του ρόλου του ανταγωνιστή
σε επιλεγμένες όπερες του Παύλου Καρρέρ
(*Μάρκος Μπότσαρης, Fior di Maria, Maria Antonietta*)

Τζωρτζίνα Μερεντίτη

Ευθύς εξ αρχής είναι απαραίτητο να ορίσουμε τη σημασία του «ανταγωνιστή» που αναφέρεται στον τίτλο του δοκιμίου. Πρόκειται ουσιαστικά για τον «κακό» της υπόθεσης. Με τη λέξη αυτή δεν εννοείται ο χαρακτήρας εκείνος, του οποίου οι πράξεις παραβαίνουν τους νομικούς, ηθικούς ή κοινωνικούς κανόνες, ή που ο ίδιος διαπράττει έγκλημα σε βάρος κάποιου άλλου· πρόκειται απλώς για τον ρόλο του κύριου αντιπάλου του πρωταγωνιστή. «Κακές» ή ανήθικες πράξεις μπορεί να κάνει και ο πρωταγωνιστής κάθε ιστορίας και, ενδεχομένως, η πολυπλοκότητα ή το μέτρο του ρεαλισμού με τον οποίο σκιαγραφείται ένας χαρακτήρας είναι τα στοιχεία εκείνα που του προσδίδουν περισσότερο ενδιαφέρον. Σε πολλές περιπτώσεις, ακόμα, ο ηθικά κακός είναι ο πρωταγωνιστής, ενώ ο ανταγωνιστής είναι ο καλός.

Στην παρούσα εισήγηση θα γίνει ανάλυση των οπερών *Μάρκος Μπότσαρης, Fior di Maria* και *Maria Antonietta* του Παύλου Καρρέρ. Στην περίπτωση των δύο πρώτων οπερών χρησιμοποιήθηκε το σπαρτίτο, διότι η παρτιτούρα δεν σώζεται· αντίθετα, στην περίπτωση της *Μαρίας Αντουανέτας* έχουμε στην διάθεσή μας την πλήρη παρτιτούρα του έργου.

Μάρκος Μπότσαρης

Ο Παύλος Καρρέρ συνέθεσε την τετράπρακτη όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* το 1858, σε λιμπρέτο του Giòvanni Caccialupi που εκπονήθηκε σε συνεργασία με τον ίδιο τον συνθέτη.¹ Η όπερα γράφτηκε πάνω σε ιταλικό λιμπρέτο, στην παρούσα ανάλυση όμως χρησιμοποιήθηκε η ελληνική μετάφραση της Βέτας Πεζοπούλου. Το έργο αυτό σηματοδότησε την επιστροφή του Καρρέρ στην Ελλάδα και τη στροφή του στην ελληνική μουσική. Η υπόθεση διαδραματίζεται στην Ελλάδα, από την 25η Μαρτίου 1821 μέχρι τον Αύγουστο του 1823,² και περιλαμβάνει επεισόδια από την ιστορία της Ελληνικής Επανάστασης: τον όρκο των ηρώων του Σουλίου, την πολιορκία του Μεσολογγίου, την προσπάθεια συνθηκολόγησης με τον Μουσταφά Πασά και τους Τούρκους και, τέλος, τη νίκη των Σουλιωτών αλλά και τον ηρωικό θάνατο του Μάρκου.³

Πρωταγωνιστής, κατά την ανωτέρω έννοια, είναι ο Μάρκος Μπότσαρης (τενόρος) και ο ανταγωνιστής είναι ο Μουσταφά Πασάς (βαρύτονος). Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου, ο Μουσταφά ήταν Έλληνας, ονομαζόταν Λύσανδρος Μίλος, αλλά ασπάστηκε το Ισλάμ, άλλαξε το όνομά του σε Μουσταφά, πρόδωσε τη Φιλική Εταιρία στην Κωνσταντινούπολη και τώρα, στο πλευρό των Τούρκων, πολεμά τους Σουλιώτες. Όταν ζούσε ακόμη στην Πόλη, διατηρούσε αισθηματική σχέση με τη Σοφία. Στη Σκηνή που θα περιγράψουμε, η Σοφία τον επισκέπτεται μεταμφιεσμένη σε άνδρα στη σκηνή του στο

¹ Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2003, σ. 117.

² Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, Fagotto Books, Αθήνα 2013, σ. 289.

³ Στο ίδιο, σ. 290-291.

στρατόπεδο, αρχικά χωρίς να ξέρει ποιος είναι, όμως στη συνέχεια τον αναγνωρίζει και αποκαλύπτει την ταυτότητα και την προδοσία του.

Ο Μουσταφά της όπερας είναι πιθανότατα ιστορικό πρόσωπο, ο Μουσταή Πασάς, ο οποίος όμως, στην πραγματικότητα, δεν ήταν ελληνικής καταγωγής, ούτε είχε σχέση με τη Φιλική Εταιρία.⁴ Τα στοιχεία αυτά, της προδοσίας και του εξισλαμισμού, έχουν προστεθεί από τους δημιουργούς του έργου για να οξύνουν την αντίθεση με τον ακέραιο χαρακτήρα του Μάρκου, τη σταθερή πίστη στα ιδανικά και τις αξίες. Ο Μουσταφά παρουσιάζεται ως άγριος άνθρωπος, μόνιμα θυμωμένος, να διψά για εκδίκηση, όταν ο Μάρκος, ντυμένος γέρος αγγελιοφόρος, τον ξεγελά και απελευθερώνει τη Σοφία: τρέπεται βέβαια σε φυγή και τρέμει από φόβο, όταν αποκαλύπτεται η αληθινή του ταυτότητα, στο τέλος της τρίτης πράξης, μη μπορώντας να αντιμετωπίσει τις ευθύνες του και την οργή των ηρώων του Σουλίου.⁵

Όμως, στο νούμερο 7 της Β' πράξης, παρουσιάζεται και η ευαίσθητη, πιο ανθρώπινη πλευρά του Μουσταφά, όταν αυτός αναπολεί τον παλιό έρωτά του για τη Σοφία και αισθάνεται ενοχή για την προδοσία του (Μουσικό παράδειγμα 1: «Αιώνιες τύψεις μού σφίγγουν την καρδιά κι ανάμνηση πικρή, γεμάτη πόνο!»). Οι στιγμές αυτές, που ο Μουσταφά βρίσκεται μόνος με τις ενδόμυχες σκέψεις του, δεν κρατούν πολύ, όμως πλάθουν έναν χαρακτήρα πολύ αληθινό, αποκαλύπτοντας κρυφές ευαισθησίες από τα βάθη της ψυχής του. Ακόμα και οι «κακοί» της κάθε ιστορίας έχουν ευάλωτες στιγμές, που ενδεχομένως να μας δημιουργήσουν μια, έστω παροδική, συμπάθεια γι' αυτούς. Το γεγονός όμως ότι ο Μουσταφά επιλέγει να πορευτεί στη ζωή του με γνώμονα το συμφέρον είναι αυτό που τον καθορίζει («Εθυσίασα τα πάντα στο συμφέρον το δικό μου, σ' εγκατέλειψα και σένα με τους άλλους να χαθείς!»).

49

Mou. (Mou.)

ό-μωσ... Ό-χι! Σο-φί-α! Σο-φί-α! Αι-ώ-νι-ες τύ-

Meno

Pno.

mf

(Ενώ τα μάτια του κοιτάζουν ένα δαχτυλίδι που φορά στο χέρι του, μια ξαφνική συγκίνηση ψυχική φαίνεται στο πρόσωπό του)

Mou. (Mou.)

ψεις μου σφίγγουν την καρδιά κι ανάμνηση πικρή, γεμάτη πόνο!

Pno.

p

Μουσικό παράδειγμα 1: Η ευαίσθητη πλευρά του Μουσταφά – Η ανάμνηση της Σοφίας

⁴ Στο ίδιο, σ. 293.

⁵ Στο ίδιο, σ. 291.

Νωρίτερα, στο νούμερο 9 της Β' Πράξης, ο Μουσταφά συναντά τη μεταμφιεσμένη Σοφία, η οποία προσπαθεί να βοηθήσει τις Σουλιώτισσες να εκδικηθούν και πηγαίνει στο στρατόπεδο των Τούρκων για να τους κατασκοπεύσει, μεταμφιεσμένη σε άνδρα. Εκείνη δεν γνώριζε ότι ο τούρκος αξιωματούχος είναι ο παλιός της έρωτας, ο προδότης Λύσανδρος Μίλος, και το συνειδητοποιεί τη στιγμή που τον ακούει να μιλά. Στα πρώτα 14 μέτρα, τα tremoli στην τονικότητα της λα-ελάσσονος και τα έντονα παρεστιγμένα στις μελωδικές γραμμές (οι οποίες σταδιακά ανεβαίνουν τόσο τονικά όσο και σε δυναμική ένταση, καταλήγοντας σε fortissimo) εκφράζουν την κρυφή αγωνία και την ταραχή της Σοφίας, όταν μπαίνει ο Μουσταφά στη σκηνή και εκείνη τον αναγνωρίζει (Μουσικό παράδειγμα 2).

Σοφ.
(Soph.)

Μουσταφάς (Στους σκοπούς)

Α!/η φω-

Μου.
(Μου.)

Ε - πι-θυ-μώ να μεί-νω μό-νος. Μη μ'ε-νο-χλή-σουν...

Pno.

8

Σοφ.
(Soph.)

νή του!

Pno.

Μουσικό παράδειγμα 2: Η Σοφία αναγνωρίζει τον Μουσταφά από τη χροιά της φωνής του, ταραχή στη συνοδεία

Εκείνος της μιλά απότομα και την απειλεί. Αν απομονωνόταν το λιμπρέτο, θα δινόταν η εντύπωση ενός αγριεμένου και επικίνδυνου ανθρώπου. Αντιθέτως, όμως, η ορχήστρα που συνοδεύει παίζει μία μελωδία σχεδόν γλυκιά. Ποικίλματα, επερείσεις, δέκατα έκτα, το διάστημα της ρομαντικής μεγάλης έκτης στο μ. 25, που ξεκινά πάλι την ίδια φράση, δημιουργούν μία πολύ όμορφη μελωδία, η οποία ενδεχομένως να προδίδει την συναισθηματική ένταση που υπήρχε μεταξύ των δύο ή απλώς τη σιγουριά και την ηρεμία του Μουσταφά, ο οποίος δεν έχει να φοβηθεί τίποτα, φυσικά, από τον απρόσκλητο επισκέπτη (Μουσικό παράδειγμα 3). Οι μουσικές του φράσεις αποτελούνται από μία επαναλαμβανόμενη νότα.

25
Μου. (Μου.) πες μου τί ζη - τού - σες στα δά - ση που γυ-
Pno.
28
Μου. (Μου.) ρνού - σες; Αν τη θέ - λεις τη ζω - ή σου την α-
Pno.

Μουσικό παράδειγμα 3: Γλυκιά μελωδία συνοδεύει αντιθετικά τις απειλές του Μουσταφά

Ο Μουσταφά όμως ταραίζεται, όταν η Σοφία αποκαλύπτει την ταυτότητά της. Σίγουρα δεν θα περίμενε να δει αυτό το πρόσωπο σε εκείνο το μέρος τη δεδομένη στιγμή. Εκείνη του λέει πως θα προτιμούσε να τον δει στην κρεμάλα παρά όπως τώρα, προδότη.

Υπάρχει μία μεγάλη τομή και αλλαγή στο ύφος της μουσικής, ειδικά από το μ. 70 και μετά, με τη συνοδεία των τριακοστών δευτέρων στη ρε-ελάσσονα, όπου ο Μουσταφά αναγνωρίζει και προσπαθεί να απομακρύνει τη Σοφία, ισχυριζόμενος πως δεν της αξίζει κάποιος σαν εκείνον (Μουσικό παράδειγμα 4).

52 138 Μουσταφάς
Μου. (Μου.) Τί βλέ - πω; στ'α-
Pno.
72
Μου. (Μου.) λή - θεια ή μια ο - πτα - σί - α; Ε-σύ! Μπρο-
Pno.

Μουσικό παράδειγμα 4: Αλλαγή της συνοδείας και του ύφους της μουσικής

Η Σοφία, όμως, δεν σταματά να ελπίζει. Η μουσική αλλάζει πάλι πολύ χαρακτηριστικά, όταν παίρνει τον λόγο εκείνη: γίνεται πολύ πιο ελπιδοφόρα, περνάει στην ομώνυμη

μείζονα με απλή ρυθμική συνοδεία από την ορχήστρα και η έμφαση εντοπίζεται στη μελωδική γραμμή και τα λόγια της Σοφίας (Μουσικό παράδειγμα 5).

81 Σοφία (σηκώνεται)

Σοφ. (Soph.) Δε θα σ'α - φή - σω, δε φεύ - γω μό - νη! Μί - λο - σ'α -

Cantabile legato

Pno. *p*

86

Σοφ. (Soph.) λή - θεια με διώ - χνεις να φύ - γω μα - κρυά - σου! Κοί - τα - ξε,

col canto

Pno. *pp*

Μουσικό παράδειγμα 5: Αλλαγή σε μείζονα τρόπο, θετική προσέγγιση από τη Σοφία

Μαριάνθη

Η δεύτερη όπερα του Παύλου Καρρέρ που εξετάζουμε είναι η *Fior di Maria*, στα ελληνικά *Μαριάνθη*, σοβαρό μελόδραμα σε τέσσερις πράξεις. Ο Καρρέρ μελοποίησε το 1867 το λιμπρέτο που είχε ετοιμάσει ο Giovanni Caccialupi μία δεκαετία πριν, όσο ο συνθέτης βρισκόταν ακόμη στην Ιταλία.⁶ Πρόκειται για διασκευή ενός από τα δημοφιλή μυθιστορήματα των μέσων του 19ου αιώνα: *Τα μυστήρια των Παρισίων* του Eugène Sue.⁷ Η ιστορία διαδραματίζεται στο Παρίσι του 1838 και αφορά την ιστορία της Μαριάνθης, την οποία απήγαγε όταν ήταν μικρή ένας κακοποιός, ο οποίος φέρει το παρατσούκλι «Δάσκαλος», μαζί με μία γυναίκα αμφιβόλου ηθικής, που φέρει το όνομα «Κουκουβάγια». Η απαγωγή έγινε κατ' εντολή της μητέρας της μικρής, της Σάρας, η οποία φιλοδοξούσε να παντρευτεί τον Δούκα Μακ Γκρέγκορ και δεν ήθελε να μάθει εκείνος ότι είχε αποκτήσει μία κόρη με άλλον άντρα, τον Ροδόλφο, Δούκα του Γκέρολσταϊν. Η Μαριάνθη ζούσε από τότε εξαθλιωμένη στο πλευρό της Κουκουβάγιας, ενώ στα δεκαοχτώ της έμεινε στον δρόμο και εργαζόταν ως ιερόδουλη και τραγουδίστρια για να ζήσει. Ο Ροδόλφος, ο φυσικός της πατέρας, την αναζητά, τη συναντά κατά τύχη σε μια λαϊκή ταβέρνα και αποφασίζει να γίνει ο προστάτης της, χωρίς να γνωρίζει ότι είναι η κόρη του. Η Κουκουβάγια και ο Δάσκαλος προσπαθούν να την απομακρύνουν από τον Ροδόλφο, αλλά εκείνος συλλαμβάνει τον Δάσκαλο, μαθαίνει ότι το καημένο κορίτσι είναι παιδί του, τυφλώνει τον Δάσκαλο, ελευθερώνει τη Μαριάνθη και την παίρνει να ζήσουν μαζί.⁸

⁶ Λεωτσάκος, ό.π., σ. 123.

⁷ Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 305.

⁸ Στο ίδιο, σ. 302-305.

Φαινομενικά, η πρωταγωνίστρια του έργου είναι η Μαριάνθη, καθώς τη δική της ιστορία αφορούν όλα όσα συμβαίνουν, αλλά η συμμετοχή της στη δραματουργία της υπόθεσης δεν είναι τόσο μεγάλη όσο του Ροδόλφου. Ίσως για τον λόγο αυτό διατηρείται στην όπερα ως υπότιτλος και ο αρχικός τίτλος του μυθιστορήματος, *Τα μυστήρια των Παρισίων*. Τα πρόσωπα της υπόθεσης είναι πολλά και μπορεί κανείς να κάνει λόγο για «αντιήρωες»: πρόκειται για κακοποιούς, διεφθαρμένους αριστοκράτες και, γενικότερα, για απεικόνιση μιας κοινωνίας της φτώχειας και της εξαθλίωσης, στοιχεία εξαιρετικά ασυνήθιστα για τα δεδομένα της όπερας της εποχής, καθώς εδώ συναντάμε χαρακτήρες με ουσία, βγαλμένους από την πραγματική ζωή.⁹

Σε ένα τόσο σκοτεινό περιβάλλον, η επιλογή του «κακού», του ανταγωνιστή, φαντάζει δύσκολη: μπορεί πίσω από την απαγωγή να κρύβεται η Σάρα, αλλά η Κουκουβάγια και, ακόμα περισσότερο, ο Δάσκαλος είναι οι εχθροί της πρωταγωνίστριας και αυτοί που δρουν σε βάρος της.

Στο νούμερο 13, ο Σφάχτης, με εντολή του Ροδόλφου, συλλαμβάνει τον Δάσκαλο και μαζί τον αναγκάζουν να ομολογήσει τα πάντα σχετικά με την απαγωγή, αποκαλύπτοντας ακόμη και πού βρίσκεται τώρα η χαμένη του κόρη. Η φρικτή τιμωρία του Δάσκαλου για τα εγκλήματά του είναι η τύφλωση. Μέχρι εκείνη τη στιγμή, ο Δάσκαλος μιλά πάντα με αναίδεια και θράσος, δεν φοβάται ποτέ και κανέναν, και εκτοξεύει απειλές προς όποιον προσπαθήσει να τον αντιμετωπίσει. Πρόκειται για έναν άνδρα δίχως ηθική, για έναν αδίστακτο κακοποιό. Στη σκηνή αυτή που περιγράφουμε, μία σκληρή σκηνή εκδίκησης, φαίνεται πραγματικά πως έχει εξαφανιστεί κάθε ίχνος αυτοκυριαρχίας από τον Δάσκαλο.

Η ταραχή του διαφαίνεται ήδη από τις πρώτες λέξεις του και απεικονίζεται μουσικά με συγκοπές και παύσεις (Μουσικό παράδειγμα 6, μ. 33). Η συνοδεία συνεχίζει να έχει δραματικό τόνο με ελαττωμένες συγχορδίες.

The image shows a musical score for two parts: 'Mae' (vocal) and 'Pno.' (piano). The score begins at measure 32. The vocal line is in bass clef and contains the lyrics 'voi qui! voi! do-ve so - no?'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) and consists of a series of chords and single notes, with some dynamic markings like 'tr' (trills) and 'p' (piano).

Μουσικό παράδειγμα 6: Δάσκαλος: «Εσείς εδώ! Εσείς! Πού βρίσκομαι;»

Αντίθετα, ο Ροδόλφος φαίνεται πολύ ήρεμος και αποφασισμένος: τραγουδά σταθερά την ίδια νότα, ενώ η συνοδεία αλλάζει και αποτελείται από μία ακολουθία μειζόνων συγχορδιών (Μουσικά παραδείγματα 7 και 8).

⁹ Στο ίδιο, σ. 306.

Musical score for Rodolfo's aria "Omoologhese tóra!". The score includes vocal lines for Rodolfo (R) and Maestro (Mac), and piano accompaniment (Pno.). The lyrics are: "o - ra dei con - des - sar-ti o - mi- o - ve - son?". The tempo marking is "Maestro".

Μουσικό παράδειγμα 7: Ροδόλφος: «Ομολόγησε τώρα!»

Musical score for Rodolfo's aria "Psiúti! Foniá! Drapéti ton fylakón!". The score includes vocal lines for Rodolfo (R) and piano accompaniment (Pno.). The lyrics are: "ci - dao - mi - ci - da fal sa - rio ri - fug - gi - to dal ba - gno ri - spo - ndi il tuo no - me non e du - res-".

Μουσικό παράδειγμα 8: Ροδόλφος: «Ψεύτη! Φονιά! Δραπέτη των φυλακών!»

Προχωρώντας στην 5η σκηνή, ο Δάσκαλος εκλιπαρεί τον Ροδόλφο για τη ζωή του (Μουσικό παράδειγμα 9).

Musical score for Maestro's recitative "Sin-cce-ro fui non far-mi dun-que si-gnor pe - rir o - gnie-si-ste-nzaor-". The score includes piano accompaniment (Pno.) and vocal lines for Maestro (Mac). The tempo marking is "Maestro" and the style is "Recitativo a piacere".

Largo maestoso

Mac
ri - bi-le men du-rae del mo - rit

Pno.

Μουσικό παράδειγμα 9: Δάσκαλος: «Ειλικρινής ήμουν, μην με εξοντώσετε, κύριέ μου. Κάθε φριχτή ζωή είναι καλύτερη από τον θάνατο»

Ο Ροδόλφος γνωρίζει ότι από τους δύο είναι ο πιο ευάλωτος και ο λιγότερο σκληρός, αλλά τώρα, που κατάφερε να πάρει το πάνω χέρι, ξεχειλίζει από αυτοπεποίθηση. Η μελωδική του γραμμή είναι γεμάτη από διαστήματα τετάρτης και πέμπτης καθαρής σε κάθε αρχή και τέλος φράσης, φανερώνοντας τη σιγουριά του (Μουσικό παράδειγμα 10).

R
del-la tua

Pno.

R
for - za trop-poa - bu - sa - sti io la tua

Pno.

Μουσικό παράδειγμα 10: Ροδόλφος: «Καταχράστηκες τη δύναμή σου κι εγώ θα σε δαμάσω»

Κάτι επίσης πολύ ενδιαφέρον είναι ότι η συνοδεία της ορχήστρας φαίνεται να αντικατοπτρίζει την φοβισμένη ψυχική κατάσταση του Δασκάλου. Όσο ο Ροδόλφος αρχίζει να τον απειλεί, σίγουρος και ήρεμος, η μουσική δεν αλλάζει· παραμένει σκοτεινή, δραματική και μυστηριώδης. Τα τρίηχα ογδόων στην αρχή κάθε μέτρου αντικατοπτρίζουν τους τρομαγμένους κτύπους της καρδιάς του Δασκάλου (Μουσικό παράδειγμα 11). Όμως, όταν ο Ροδόλφος τον διαβεβαιώνει πως δεν θα του αφαιρεθεί η ζωή, γίνεται μία αιφνίδια και πολύ μεγάλη αλλαγή προς τη Λα-ύφεση-μείζονα. Το μουσικό ύφος αλλάζει, σαν να απεικονίζει την ελπίδα του Δασκάλου ότι θα του χαρίσουν τη ζωή (Μουσικό παράδειγμα 12). Αυτό γίνεται δύο φορές: στο μ. 156 επανέρχεται το θέμα της αγωνίας του Δασκάλου (Μουσικό παράδειγμα 13) και, όταν ο Ροδόλφος του ξαναλέει ότι δεν θα τον σκοτώσει, τότε επιστρέφει το προηγούμενο θέμα στο μ. 168 (Μουσικό παράδειγμα 14).

151

R
for - za sa - pro do - mar tu non av -

Pno.

Μουσικό παράδειγμα 11: «Δεν έχεις μάθει να βρίσκεις εμπόδια, μπροστά στον αδύναμο τώρα θα τρέμεις!» - Απειλές του Ροδόλφου και αγωνία του Δασκάλου στη συνοδεία

156

R
mar *p* a te la vi - ta non sa - ra tol - ta mi per - do-

Sq
Squardatore

Pno.

Μουσικό παράδειγμα 12: «Δεν θα σου αφαιρεθεί η ζωή» - Αλλαγή σε Λα-ύφηση-μείζονα, ελπίδα στη συνοδεία

164

R
gia an-zi che s'a - pra per te l'a - vel - lo l'e-ter - no

Pno.

Μουσικό παράδειγμα 13: «Θα σε καταπιεί μεμιάς το αιώνιο σκοτάδι» - Αγωνία στη συνοδεία

167

R
bu - jo ti cin - ge - ri a te la vi - ta non sa - ra

Pno.

Μουσικό παράδειγμα 14: «Δεν θα σου πάρω όμως τη ζωή» - Ελπίδα στη συνοδεία

Όταν, όμως, ο Δούκας διατάζει τους υπηρέτες να εκτελέσουν την ποινή που έχει αποφασίσει, η μουσική αλλάζει ξανά: σκοτεινιάζει, ταυτόχρονα με τον κόσμο του Δασκάλου, που του τρυπούν τα μάτια και τον τυφλώνουν. Η συνοδεία της μουσικής δεν είναι πια αγωνιώδης αλλά θρηνητική (Μουσικό παράδειγμα 15).

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (p) dynamic, followed by a very soft (ppp) section with triplets, then returns to piano (p). The second system begins with piano (p), moves to a forte (f) section, and ends with piano (p). The music features a mix of chords and melodic lines, with some triplets and a change in texture.

Μουσικό παράδειγμα 15: Θρηνητική μουσική μετά την τύφλωση του Δασκάλου

Όταν ο Δάσκαλος συνειδητοποιεί τι του συνέβη, απελπίζεται και επαναλαμβάνει: «Όχι, όχι, δεν το πιστεύω», τρεις φορές, με μία μελωδική γραμμή που ανεβαίνει βηματικά: όσο ανεβαίνει η έντασή του, τόσο ανεβαίνει και η ένταση της μουσικής με τα tremoli και τους αρπισμούς, ενώ και ο ρυθμός γίνεται γρηγορότερος (Μουσικό παράδειγμα 16).

The image shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a high register and features a stepwise ascending melodic line. The piano accompaniment consists of chords and tremolos. The lyrics are: no no non cre-do no non cre-do no no non cre-do.

Μουσικό παράδειγμα 16: Δάσκαλος: «Όχι... Όχι, δεν το πιστεύω, δεν το πιστεύω! Όχι, δεν το πιστεύω!»

Συνεχίζει με τα τελευταία του λόγια: «Είμαι τυφλός! Τυφλός για πάντα! Για πάντα! Θεέ! Έλεος!». Η μουσική φουντώνει και ξεσπάει με το χαρακτηριστικό μοτίβο του κατιόντος ημιτονίου που ανεβαίνει σταδιακά σε ψηλότερη ηχητική περιοχή, όσο εκείνος τραγουδά τα λόγια αυτά (Μουσικό παράδειγμα 17).

The image shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a high register and features a stepwise ascending melodic line. The piano accompaniment consists of chords and tremolos. The lyrics are: son cie-co.

Μουσικό παράδειγμα 17: Δάσκαλος: «Είμαι τυφλός! Αχ, είμαι τυφλός!»

Η σκηνή τελειώνει με τον Ροδόλφο να έχει τον τελευταίο λόγο: «Πρώτη στιγμή! Πρώτη στιγμή της κάθαρσης, της μετάνοιας!».

Συμπερασματικά, στη *Μαριάνθη* ο ανταγωνιστής, ναι μεν, παρουσιάζεται σκληρός και άκαρδος, όμως, στην πραγματικότητα, όλη η όπερα χαρακτηρίζεται από πολύ τραγική και δραματική μουσική, που προσιδιάζει στις σκοτεινές υποθέσεις των απαγωγών, του υπόκοσμου και των βασανιστηρίων που διαδραματίζονται. Ο «καλός» Ροδόλφος παίρνει την κατάσταση στα χέρια του και δικαιώνεται, χρησιμοποιεί όμως τα ίδια μέσα με τα οποία έδρασαν και οι «κακοί» ανταγωνιστές του, δρα δηλαδή με τρόπο βάρβαρο και απάνθρωπο. Ο Δάσκαλος, από την άλλη, από έναν κόσμο σκότους και εγκλήματος, στον οποίο κυριαρχούσε, φτάνει να εκλιπαρεί για τη ζωή του και να αποζητά έλεος από τον Θεό. Η μεγάλη αυτή αλλαγή αποτυπώνεται ξεκάθαρα και στη μουσική του Καρρέρ, ακόμη και όταν δεν τραγουδά ο Δάσκαλος, όπως στα σημεία που αναλύθηκαν, δίνοντας μία επιπλέον διάσταση στην όπερα.

Μαρία Αντουανέτα

Το επόμενο έργο που θα αναλύσουμε είναι η όπερα *Maria Antonietta*, την οποία ο Παύλος Καρρέρ συνέθεσε το 1873, πάνω σε ιταλικό λιμπρέτο του Γεωργίου Ρώμα,¹⁰ και αφορά τη σύλληψη και τη δίκη της Μαρίας Αντουανέτας και του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄. Η υπόθεση διαδραματίζεται στο Παρίσι την περίοδο 1790-1793, κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης.¹¹ Μετά τη λαϊκή εξέγερση, η βασιλική οικογένεια αναγκάζεται να εγκαταλείψει τις Βερσαλλίες και να μεταβεί στο Παρίσι, ενώ ο Δαντόν, ο Ροβεσπιέρος και ο Μαρά, οι τρεις Ιακωβίνοι βουλευτές, συνωμοτούν εναντίον του βασιλιά. Η οικογένεια κρατείται στο ανάκτορο του Κεραμεικού και ο Λουδοβίκος καταδικάζεται από την Εθνοσυνέλευση σε θάνατο και εκτελείται. Ο Μπαρνάβ, ο νεαρός φρουρός του Λουδοβίκου, ο οποίος είναι κρυφά ερωτευμένος με τη Μαρία Αντουανέτα, προσπαθεί να την πείσει να αποδράσει από την Κονσιερζερι, όπου κρατείται, αλλά εκείνη είναι συμφιλιωμένη με την ιδέα του θανάτου, συγχωρεί τις προσβολές του λαού και οδηγείται με αξιοπρέπεια στη λαιμητόμο.¹²

Η ενασχόληση με το θέμα της Γαλλικής Επανάστασης την εποχή εκείνη ήταν ένα εξαιρετικά τολμηρό εγχείρημα, καθώς οι μνήμες από την αιματοβαμμένη εκείνη περίοδο ήταν ακόμη νωπές. Ο Καρρέρ με τον Ρώμα, όχι μόνο τολμούν να γράψουν μία όπερα για

¹⁰ Λεωτσάκος, ό.π., σ. 134.

¹¹ Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 323.

¹² Στο ίδιο, σ. 324-326.

τη Γαλλική Επανάσταση, αλλά και παρουσιάζουν την ιστορία από την πλευρά του Λουδοβίκου και της Αντουανέτας, οι οποίοι είναι οι ήρωες που αδικούνται από τους Ιακωβίνους και τον λαό, ο οποίος είναι παντού παρών.

Ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα είναι το νούμερο 8, στο οποίο συμμετέχει μόνο η ανδρική χορωδία και διαδραματίζεται στην αίθουσα της Εθνοσυνέλευσης, λίγο πριν ξεκινήσει η δίκη του Λουδοβίκου. Ξεκινά με μία εισαγωγή από την ορχήστρα, λίγο μελαγχολική. Όταν εισάγεται η χορωδία, η μουσική αλλάζει και γίνεται πιο ζωντανή, παρ' όλο που μέσω του λιμπρέτου οι εκπρόσωποι του λαού παρουσιάζονται εκδικητικοί και αιμοδιψείς («το μαρτύριο των άλλων είναι η ευχαρίστησή μας»). Τονίζεται ιδιαίτερα η λέξη «ένοχος», όταν αυτοί αναφέρονται στον βασιλιά. Οι λέξεις εκφέρονται κατακερματισμένες, με δέκατα έκτα και όγδοα με ενδιάμεσες παύσεις· καμία λέξη δεν προφέρεται ολόκληρη. Πρόκειται για μια τυπική τεχνική που χρησιμοποιείται για να υποδηλωθεί ταραχή, θυμός, ψυχική αναστάτωση (Μουσικό παράδειγμα 18).

The image shows a musical score for Example 18. It includes vocal parts for Tenor (T) and Bass (B), and orchestral parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The lyrics are in Italian: "tir. Se gli'oc - chi spar - ga - no a - ma - ro". The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "con grazia, scherzoso".

Μουσικό παράδειγμα 18: Κατακερματισμένος λόγος αλλά χαρούμενη συνοδεία

Στο νούμερο 9, τη σκηνή της Δίκης, συμμετέχουν όλοι οι χαρακτήρες της όπερας. Ο Δαντόν φαίνεται να έχει πιο ηγετικό ρόλο σε σχέση με τους υπόλοιπους: παίρνοντας τον λόγο, αναγγέλλει στον Λουδοβίκο ότι είναι έκπτωτος ηγεμόνας και τον χαρακτηρίζει κακό και ψεύτη. Η μουσική ξεκινά σε μια κατάσταση ηρεμίας, η οποία διαταράσσεται με τη χρήση ελαττωμένων συγχορδιών. Η ενορχήστρωση πυκνώνει σταδιακά και κορυφώνεται όταν ο Δαντόν αποκαλεί τον Λουδοβίκο «αξιοθρήνητο ψεύτη».

Η χορωδία ξεκινά στο μ. 14 και η ορχήστρα παίζει ακριβώς το ίδιο θέμα που ακουγόταν και στο νούμερο 8, όταν οι εκπρόσωποι του λαού τραγουδούσαν τα λόγια: «τα δάκρυα που τρέχουν από τα μάτια του είναι γλυκύτερο θέαμα για μας». Τώρα όμως τον αποκαλούν «τυχοδιώκτη φυγά» και συνεχίζουν τις προσβολές τραγουδώντας ομοφωνικά με τον Δαντόν, για να φανεί ότι συμφωνούν όλοι μεταξύ τους, πάντα σε ένα κλίμα ευχάριστο μουσικά. Για τους Ιακωβίνους και τον λαό αυτές είναι χαρούμενες στιγμές: η σωτηρία είναι κοντά, ο Λουδοβίκος έχει συλληφθεί, δικάζεται και θα τιμωρηθεί. Ανυπομονούν λοιπόν για τη νέα φωτεινή μέρα ελευθερίας και δικαιοσύνης που θα

ξημερώσει χωρίς εκείνον. Στα σημεία όπου ο Δαντόν παίρνει αργότερα τον λόγο, από μουσικής πλευράς παρατηρούνται τα ίδια στοιχεία με πριν: κατακερματισμένη εκφορά του κειμένου και χαρούμενη συνοδεία (Μουσικό παράδειγμα 19).

The image shows a musical score for Example 19. It includes parts for Danton (bass), two Jacobins (bass), Soprano, Tenor, Bass, and Violin I. The lyrics are: "Ma qui s'a - van - za pien di so spet - to stia Ma qui s'a - van - za pien di so spet - to". A box with the number 73 is placed over the piano part, which is marked *p dolce*.

Μουσικό παράδειγμα 19: Δαντόν, Ιακωβίνοι, λαός: «Προχωρεί γεμάτος υποψίες»

Ο Λουδοβίκος σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της σκηνής είναι καρτερικός, χωρίς κάποια ιδιαίτερη αντίδραση. Όμως, στο μ. 107 λαμβάνει χώρα μία ψυχική αλλά και μουσική έκρηξη: δεν αντέχει άλλο τα ψέματά τους και δεν μπορεί να συγκρατήσει την οργή του. Οι Ιακωβίνοι και ο λαός που βρίσκεται στην αίθουσα, ενώ μέχρι τώρα μουσικά δεν έδειχναν κάποιο σημάδι ενόχλησης, στο μ. 112, μετά τα τελευταία λόγια του Λουδοβίκου, μεταβάλλονται δραματικά: περνάμε σε ελάσσονα τονικότητα, με τονισμούς σε κάθε νότα, ανοδικούς αρπισμούς και, γενικότερα, σε ένα τελείως διαφορετικό ύφος μουσικής σε σχέση με αυτό που επικρατούσε σε όλη την υπόλοιπη δίκη. Δεν σκοπεύουν να αφήσουν κανένα περιθώριο απαλλαγής σε εκείνον και τη σύζυγό του, που θα ανέτρεπε τις προσδοκίες τους (Μουσικό παράδειγμα 20).

The image shows a musical score for Example 20. It includes parts for Luigi (bass), Danton (bass), two Jacobins (bass), Soprano, Tenor, Bass, and Piano. The lyrics are: "Per quel Dio che na go - ver - na sei l'p'u vi - le men - ti - tor! Or n'e duo - po del pos - ses - so". A box with the number 78 is placed over the piano part, which is marked *Allegro Vivo*.

Μουσικό παράδειγμα 20: Λουδοβίκος: «Μα τον Θεό που μας κυβερνά, ψεύδεσαι άνανδρα!» – επιβλητικοί αρπισμοί των ανταγωνιστών σε ταυτοφωνία

Η σκηνή κλείνει με τους ανταγωνιστές να τραγουδούν πολύ χαρακτηριστικά: «Είναι απλός πολίτης και για μας δεν είναι πια Βασιλιάς!», σε ένα θριαμβευτικό πέρασμα σε ταυτοφωνία και forte. Με συνοπτικές διαδικασίες τού αφαιρούν κάθε δικαίωμα: η

δύναμη του όχλου και το επαναστατικό δίκαιο έχουν επικρατήσει. Ο Καρρέρ, σε όλο το έργο, δείχνει να παίρνει το μέρος του Λουδοβίκου· παρ' όλα αυτά, έχει συνθέσει τη μουσική του σε πολύ στενή σχέση με τον λόγο και κάθε τι βγάζει νόημα, δραματουργικά και μουσικά. Η ευαίσθητη πλευρά των βασιλιάδων παρουσιάζεται πολύ πειστικά, εξίσου όπως και το σκληρό πρόσωπο της κοινωνίας και της κοινής γνώμης, η οποία, όταν αδικηθεί βαθιά, δεν συγχωρεί. Ο λαός παίρνει τη δύναμη στα χέρια του και εκδικείται (Μουσικό παράδειγμα 21).

The image shows a page of a musical score for an opera. It includes vocal parts for Danton, Giacobini, Soprani, Tenori, and Bassi, along with instrumental parts for Violini I, Violini II, Violeni, Violoncelli, and Contrabassi. The lyrics are in Italian and Greek. The score includes dynamic markings like 'diviso' and 'uniti'.

Μουσικό παράδειγμα 21: Τα τελευταία μέτρα της σκηνής με τους ανταγωνιστές να καθαιρούν τον Λουδοβίκο

Συμπεράσματα

Εξετάζοντας σε κάθε ένα από τα τρία έργα ένα μικρό αλλά αντιπροσωπευτικό δείγμα, βλέπουμε πως ο συνθέτης χειρίζεται με ψυχογραφική δεξιότητα και πειστικά τον κάθε χαρακτήρα στις όπερές του. Πρόκειται για χαρακτήρες πολύπλευρους, πλασμένους από τους λιμπρετίστες, που όμως χωρίς τη μουσική σκιαγράφιση θα ήταν ατελείς, διότι θα έλειπε το πιο σημαντικό κομμάτι της ψυχικής τους διάθεσης.

Φανερή είναι και η εξέλιξη του συνθέτη από το ένα έργο στο άλλο: ξεκινώντας από τον *Μάρκο Μπότσαρη* το 1858, ο Καρρέρ κάνει άλματα μέχρι το 1867 που έγραψε τη *Μαριάνθη*, καθώς και έξι χρόνια μετά με τη *Μαρία Αντουανέτα*. Ακούγοντας κανείς την άρια του Μουσταφά ή τα ντουέτα του με τη Σοφία και τον Μάρκο, που είναι απλά, όμορφα και συμβατικά, περνά έπειτα στη συγκλονιστική σκηνή της τύφλωσης του Δασκάλου στη *Μαριάνθη*, ενώ πολύ περισσότερες και ακόμη πειστικότερες είναι οι διακυμάνσεις και οι φωτοσκιάσεις στη μουσική απεικόνιση των χαρακτήρων στη *Μαρία Αντουανέτα*.

Τέλος, μπορούμε ακόμη να σημειώσουμε ότι, προϊόντος του χρόνου, ο Καρρέρ χρησιμοποιεί τη μουσική όχι μόνο για να υποστηρίξει τον λόγο, αλλά ενίοτε (ολοένα και περισσότερο) και για να υποδηλώσει καταστάσεις και κρυφές ψυχικές διαθέσεις που δεν αποτυπώνονται στον λόγο· δημιουργεί, δηλαδή, ένα δεύτερο επίπεδο, με τη μουσική να μοιάζει να διατυπώνει τη σκέψη πίσω από τα λόγια, είτε του καλού είτε του κακού, αποκαλύπτοντας τις απόκρυφες αλλά πραγματικές προθέσεις του. Αυτό το τελευταίο είναι, κατά τη γνώμη μου, εξαιρετικά ενδιαφέρον.

«Πολυφωνικοί» συμβολισμοί στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* του Μανώλη Καλομοίρη*

Κατερίνα Λεβίδου

Η όπερα του Μανώλη Καλομοίρη *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* (1961) – ή μάλλον, για να χρησιμοποιήσουμε την περιγραφή του ίδιου του συνθέτη, ο «Μουσικός Θρύλος – Τραγωδία σε τρία μέρη» με συμπληρωματικό τίτλο *Πήραν την Πόλη* – αποτελεί ένα συμβολικό ορόσημο στην ιστορία της ελληνικής έντεχνης μουσικής. Πρόκειται για το κύκνειο άσμα του θεωρούμενου ως «πατέρα» της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής και λίγοι θα διαφωνούσαν με τον χαρακτηρισμό του έργου αυτού ως το *magnum opus* του. Ταυτόχρονα, όπως έχει προτείνει η αείμνηστη Καίτη Ρωμανού, ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* θα μπορούσε να εκληφθεί ως το συμβολικό τέλος της περιόδου της ιστορίας της ελληνικής μουσικής που συνδέεται με τη λεγόμενη «Εθνική Σχολή», της οποίας έπεται η άνθηση και η συστηματική προώθηση του μουσικού μοντερνισμού στην Ελλάδα με καθυστέρηση περίπου μισού αιώνα σε σύγκριση με τις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες.¹ Όπως έχει επισημανθεί από τους μελετητές του έργου, στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* ο Καλομοίρης τολμά, στην πραγματικότητα, να πειραματιστεί με κάποιες μοντερνιστικές τεχνικές, από τις οποίες είχε έως τότε κρατήσει αποστάσεις.² Ωστόσο, ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* του Καλομοίρη αποτελεί ξεκάθαρα ένα έργο στο οποίο ο συνθέτης επικεντρώνεται στην ιδέα του έθνους, όντας μάλιστα βασισμένο στο ομώνυμο «εθνικό δράμα» τον Νίκου Καζαντζάκη.³ Η όπερα του Καλομοίρη αποτελεί μια εξαιρετικά πολυσύνθετη σύνθεση, ωστόσο το ζήτημα της έκφρασης της εθνικής συνείδησης αποτελεί σημείο αναφοράς στις περισσότερες, εάν όχι σε όλες, τις αναλύσεις του έργου.⁴ Στην παρούσα μελέτη, το ζήτημα της έκφρασης του εθνικού στοιχείου στην όπερα του Καλομοίρη διαφωτίζεται περαιτέρω μέσω της εξέτασης κάποιων πτυχών της δραματουργίας της όπερας και ιδιαίτερα σε σχέση με τις τροποποιήσεις που πραγματοποίησε ο Καλομοίρης στο θεατρικό έργο του Καζαντζάκη, το οποίο ο συνθέτης χρησιμοποίησε σχεδόν αυτούσιο ως λιμπρέτο του δικού του έργου.

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους συναδέλφους Μυρτώ Οικονομίδου, Βύρωνα Φιδετζή, Αλέξανδρο Χαρκιολάκη, Γιάννη Μπελώνη και Νάντια Φραγκούλη για την ανεκτίμητη βοήθειά τους στην έρευνά μου για το συγκεκριμένο θέμα, μέσω των συζητήσεων που είχαμε καθώς και της διευκόλυνσης της πρόσβασης σε ερευνητικό υλικό.

¹ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 231.

² Βλ., για παράδειγμα, Ioannis Tsagkarakis, «The Last Defender: Kalomiris's *Constantine Palaiologos* and the "Idea of Greek Music"», στο: Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou & Roderick Beaton (επιμ.), *Music, Language and Identity in Greece: Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge, London – New York 2020, σ. 146-151.

³ Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 532.

⁴ Βλ. Μάρκος Τσέτσος, «Ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* του Μανώλη Καλομοίρη», στο: *Αντίς για όνειρο. Έργα ελλήνων συνθετών: 19ος-20ός αιώνας*, Υπουργείο Πολιτισμού & Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 2004, σ. 140-147· Demosthenes Fistouris, «The Two Byzantine Operas of the Greek National School of Music: *Konstantinos Paleologos* by Manolis Kalomiris and *Kassiani* by Georgios Sklavos», *Series Musicologica Balcanica* 1/2, 2021, σ. 86-129· Tsagkarakis, ό.π.: Alexandros, Charkiolakis, «The Notion of the Enemy in the Greek Operatic World of the 19th and 20th Centuries», *New Sound* 50/2, 2017, σ. 300-315.

Η ανάγκη δημιουργίας ενός «εθνικού» έργου τόσο για τον Καζαντζάκη όσο και για τον Καλομοίρη στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή συνδέεται ιστορικά με την επέτειο των 500 χρόνων από την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, καθώς η υπόθεση και των δύο έργων εκτυλίσσεται την παραμονή και ανήμερα της πτώσης της Πόλης.⁵ Ο τελευταίος αυτοκράτορας της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας αποτελεί σαφώς το βασικό πρόσωπο του δράματος, παρ' ότι εμφανίζεται μόνο στα κεντρικά μέρη του θεατρικού έργου και της όπερας. Υιοθετείται επίσης μια παραλλαγή του θρύλου του μαρμαρωμένου βασιλιά, αφού στο τελευταίο μέρος του δράματος και της όπερας η Παναγιά μαρμαρώνει το σώμα του Κωνσταντίνου και το απομακρύνει από το πεδίο της μάχης, μέχρι οι ιστορικές συνθήκες να του επιτρέψουν να επιστρέψει, όταν η Πόλη «πάλι δικιά μας θα 'ναι». Θα μπορούσαμε, ωστόσο, να πούμε ότι ο συμπληρωματικός τίτλος της όπερας, *Πήραν την Πόλη*, περιγράφει με μεγαλύτερη ακρίβεια το περιεχόμενο του δράματος, τόσο στο θεατρικό όσο και στο μουσικό έργο, καθώς και στα δύο αναδεικνύονται ευρύτερα θέματα που αφορούν στη σχέση Κράτους και Εκκλησίας (βλ. την αντιπαράθεση του Ηγούμενου με τον Κωνσταντίνο), στον εμφύλιο διχασμό (βλ. την ταξική σύγκρουση μέσα στο παλάτι), στη φυσιογνωμία του λαού αλλά και του ελληνικού έθνους εν γένει, τα οποία αρθρώνονται συχνά μέσω της χαρακτηριστικής για τον Καζαντζάκη τεχνικής των αντιθέσεων, όπως αυτή εκδηλώνεται π.χ. στη δραματική αντίθεση μεταξύ της μάζας του λαού και του ενός.⁶ Το περιεχόμενο του καζαντζακικού δράματος αλλά και της όπερας έχει επίσης σημαδευτεί βαθιά από τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου Πολέμου που διαδραματίστηκε μεταξύ των ετών 1946 και 1949 – αν και το θέμα του εθνικού διχασμού είχε ιστορικό προηγούμενο στη χώρα και είχε σαφώς απασχολήσει τους δύο δημιουργούς.⁷

Ωστόσο, ως ένας από τους βασικούς λόγους που το δράμα του Καζαντζάκη προσέκλυσε το ενδιαφέρον του Καλομοίρη θα πρέπει να θεωρηθεί, εκτός από το εθνικό του θέμα, η εκτενής χρήση μουσικών αναφορών στο θεατρικό έργο, την οποία ο συνθέτης δεν άφησε αναξιοποίητη. Πράγματι, στην καζαντζακική τραγωδία εντοπίζονται τόσο περιγραφές σκηνών που συμπεριλαμβάνουν ήχους (για παράδειγμα, η κρούση καμπανών και ο ήχος νταουλιών στο πρώτο και στο τέταρτο μέρος, όπου η δράση διαδραματίζεται έξω από το παλάτι) όσο και αναφορές σε συγκεκριμένες ψαλμωδίες, ιδιαίτερα δε στο κοντάκιο «Τη Υπερμάχω» διάσπαρτα μέσα στο δράμα, καθώς και στον Επιτάφιο Θρήνο «Η ζωή εν τάφω» στο τέταρτο μέρος, με αναφορά στον θάνατο του Κωνσταντίνου. Μια

⁵ Η πρώτη εκδοχή της τραγωδίας ολοκληρώθηκε το 1944 και ο Καζαντζάκης την συμπεριέλαβε στην υποβολή της υποψηφιότητάς του στην Ακαδημία Αθηνών για την εκλογή του ως μέλος αυτής, η οποία δεν είχε θετική έκβαση. Ακολουθούν τρεις αναθεωρήσεις του θεατρικού έργου, το 1946, το 1949 και το 1951. Το έργο εκδόθηκε το 1953 στο περιοδικό *Νέα Εστία* και από αυτή την έκδοση το γνώρισε ο Καλομοίρης, καθώς έλαβε από τον Καζαντζάκη αντίτυπο του περιοδικού, όταν τον επισκέφτηκε στην Antibes, στη νότιο Γαλλία, την ίδια χρονιά. Το θεατρικό έργο του Καζαντζάκη συγκλόνισε τον πατέρα της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, ο οποίος, σύμφωνα με το εισαγωγικό του σημείωμα στην έκδοση του σπαρτίτου, το 1961, διαβάζοντας το έργο του Καζαντζάκη στο τρένο κατά την αποχώρησή του από την Antibes συγκινήθηκε σε τέτοιο βαθμό που τον πήραν τα κλάματα. Ο συνθέτης τόλμησε να καταπιαστεί με τη σύνθεση της όπερας σχεδόν τέσσερα χρόνια μετά την αρχική γνωριμία του με το δράμα του Καζαντζάκη, το 1957. Η ολοκλήρωση του έργου έγινε τριάνμισι χρόνια αργότερα, το 1961, σε μια περίοδο που ο Καλομοίρης αντιμετώπιζε σημαντικά προβλήματα υγείας. Πράγματι, ο συνθέτης δεν έζησε για να δει την πρεμιέρα του έργου, η οποία έλαβε χώρα το 1962 σε παραγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Βλ. Τσέτσος, ό.π., και Tsagkarakis, ό.π.

⁶ Πετράκου, ό.π., σ. 531.

⁷ Βύρων Φιδετζής, «Requiem for the Emperor Constantine Palaiologos», στο ένθετο φυλλάδιο του δίσκου ακτίνας (CD) με τίτλο *Petros Petridis: Requiem for the Emperor Constantine Palaiologos, Symphony No. 3 "Parisian", Concerto Grosso (Kyanidou, Baka, Simos, Stamboglis, Golden Voices of Ruse, Sofia Metropolitan Golden Voices, Sofia Amadeus Orchestra, Nikolaos Mantzaros Wind Ensemble, Byron Fidetis)*, Naxos (8.574354-55), 2021, σ. 5.

τέτοια πρώτη ύλη αποτέλεσε αφορμή για τον Καλομοίρη ώστε να αξιοποιήσει τη βυζαντινή μουσική, αφού, σύμφωνα με τα δικά του λόγια (όπως διαβάζουμε στην αφιέρωση του έργου στον ελληνικό λαό που υπογράφει ο συνθέτης), επεδίωξε «να συνταιριάσ[ει] με τη Δυτική Μουσική τα Βυζαντινά μέλη και τους Βυζαντινούς ήχους σ' ένα ενιαίο καλλιτεχνικό σύνολο που [κατά την κρίση του] για πρώτη φορά επιχειρείται σε τέτοια έκταση στην Ελληνική Μουσική Δημιουργία».⁸ Πράγματι, η μουσική γλώσσα έχει σαφώς εμπλουτιστεί με στοιχεία των βυζαντινών ήχων, η μουσική απαγγελία συχνά προσομοιάζει στη βυζαντινή ψαλμωδία, ενώ ταυτόχρονα έχουν ενσωματωθεί στη σύνθεση όχι μόνον οι δύο βυζαντινοί ύμνοι που ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί στην πλοκή του δράματος («Τη Υπερμάχω» και «Η ζωή εν τάφω») αλλά και άλλα βυζαντινά μέλη, τα οποία ο Καλομοίρης απαριθμεί στην έκδοση του σπαρτίτου.⁹

Η εκτενής αξιοποίηση της βυζαντινής μουσικής παράδοσης είναι ένα από τα δύο βασικά στοιχεία που καθορίζουν τη μουσική γλώσσα του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου*. Η δεύτερη θεμελιώδης τεχνική που αξιοποιείται είναι η χρήση καθοδηγητικών / εξαγγελτικών μοτίβων (Leitmotive) κατά το βαγκνερικό πρότυπο, με τρόπο που αυτά τα εξαγγελτικά μοτίβα, τα οποία ο ίδιος ο Καλομοίρης έχει καταγράψει και συμπεριλάβει στην έκδοση του σπαρτίτου, διαδραματίζουν κομβικό ρόλο στην εξέλιξη του δράματος μέσω της παρουσίας τους, του μεταξύ τους συσχετισμού, καθώς και των μετασχηματισμών τους. Η μουσική γλώσσα του έργου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μεταρομαντική, καθώς η λειτουργική αρμονία έχει διευρυνθεί μέσω της υιοθέτησης της τροπικότητας (με έντονη την επιρροή από τους βυζαντινούς ήχους) αλλά και στοιχείων που μπορούν να συσχετιστούν με τον μοντερνισμό· τέτοια είναι η υποτυπώδης αναφορά στον δωδεκαφθογγισμό (βλ. το Leitmotiv του Πυροβάτη, το οποίο διατάσσει και τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας) αλλά και στοιχεία ασυνέχειας και παράταξης μουσικών μπλοκ, που παραπέμπουν στη συνθετική προσέγγιση του Στραβίνσκι.¹⁰

Άλλο ένα στοιχείο για το οποίο ο Καλομοίρης μάς διαφωτίζει στην εισαγωγή της έκδοσης του σπαρτίτου της όπεράς του είναι οι αλλαγές στις οποίες προέβη κατά τον μετασχηματισμό του κειμένου του Καζαντζάκη στο λιμπρέτο της όπερας – είναι αξιοσημείωτο ότι ο Καλομοίρης χρησιμοποίησε το κείμενο της τραγωδίας σχεδόν αυτούσιο, κατά το πρότυπο της ρωσικής ρεαλιστικής όπερας.¹¹ Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο συνθέτης, αναγκάστηκε να παραλείψει μερικούς στίχους για λόγους οικονομίας: «Μόνο

⁸ Η ενσωμάτωση στοιχείων της βυζαντινής μουσικής σε έργα που εντάσσονται στην ευρύτερη παράδοση της δυτικής έντεχνης μουσικής από έλληνες δημιουργούς, κάτι που αποτελεί έναν από τους βασικούς δεδηλωμένους στόχους του Καλομοίρη στο συγκεκριμένο έργο, σαφώς δεν αποτελεί καινοτομία, ακόμα και αν ο συνθέτης τονίζει εδώ ότι αυτό δεν είχε επιχειρηθεί σε τέτοια έκταση στο παρελθόν. Για την ακρίβεια, ο Πέτρος Πετρίδης είχε αναπτύξει ένα μουσικό ιδίωμα βασισμένο στη συστηματοποιημένη ενσωμάτωση της οκτωηχίας στη δυτική αρμονική γλώσσα και μάλιστα επεξεργαζόταν παράλληλα με (αν και σαφώς ανεξάρτητα από) τον Καλομοίρη, μεταξύ του 1953 και του 1964, μία δική του σύνθεση βασισμένη στην ιστορική μορφή του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, το *Ρέκβιεμ για τον Αυτοκράτορα*. Η όπερα *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, ωστόσο, αποτελεί το σημαντικότερο εγχείρημα του Καλομοίρη προς αυτήν την κατεύθυνση.

⁹ Ο Καλομοίρης προμηθεύτηκε πιθανότατα τις καταγραφές των εν λόγω βυζαντινών ύμνων από τον συνάδελφό του στο Εθνικό Ωδείο, τον καθηγητή βυζαντινής μουσικής Σπύρο Καψάσκη. Αναφορικά με τον Ακάθιστο Ύμνο, ως σημειωθεί ότι δεν είναι η πρώτη φορά που ο Καλομοίρης καταπιείστηκε με τη μουσική του επεξεργασία στο πλαίσιο κάποιας σύνθεσής του, αφού σε αυτό το μέλος βασίζεται και το τέταρτο και τελευταίο μέρος της *Συμφωνίας της Λεβεντιάς*, την οποία είχε ολοκληρώσει το 1920. Θα πρέπει να τονιστεί, μάλιστα, ότι οι δύο επεξεργασίες (στην συμφωνία και στην όπερα) φέρουν σημαντικές ομοιότητες, ειδικότερα όσον αφορά στην πολυφωνική επεξεργασία του μέλους αλλά και στην ορχηστρική μίμηση της καμπανοκρουσίας με την οποία πλαισιώνεται το μέλος.

¹⁰ Βλ. Katerina Levidou, «Kalomiris, Palaiologos, and the Russian Operatic Tradition», *Series Musicologica Balcanica (Special Issue dedicated to the Memory of Katy Romanou, υπό έκδοση)*.

¹¹ Ό.π.

τη Β' και Γ' εικόνα αναγκάστηκα να συντομέψω και να συγχωνέψω σε μια, για λόγους μουσικής οικονομίας. Ό,τι κι αν κάνωμε η μουσική διπλασιάζει σχεδόν τη διάρκεια του ποιητικού ή του πεζού λόγου. Για τους ίδιους λόγους ετόλμησα στο β' μέρος να προβώ και σε μερικές σκηνικές μεταλλαγές μετατρέποντας τη σκηνή Άννας – Γιουστινιάνη σε σκηνή Άννας – Κωνσταντίνου. Επίσης επιμήκυνα ελάχιστα τη σκηνή με τις “Μάνες” και τη σκηνή με τον καπετάν Χαρκούτση και τους Κρητικούς του». ¹² Η μουσική οικονομία σαφώς θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένας από τους βασικούς λόγους για τις εν λόγω τροποποιήσεις. Όπως θα υποστηρίξω στη συνέχεια, όμως, οι αλλαγές του Καλομοίρη συνδέονται και με την ανανοηματοδότηση σημαντικών πτυχών του δράματος, ιδιαίτερα δε όσον αφορά στην προσωπικότητα και τον ρόλο που διαδραματίζει ο βασικός γυναικείος χαρακτήρας. Πρόκειται για την αρχοντοπούλα Άννα, την κόρη του Δούκα Νοταρά, πολέμιου του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στο παλάτι λόγω της απόφασης του αυτοκράτορα να ζητήσει τη βοήθεια των Φράγκων για να αποκρούσει την επίθεση των Τούρκων. Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη μια συνοπτική παρουσίαση της υπόθεσης και της δομής τόσο της τραγωδίας όσο και της όπερας.

Το πρώτο μέρος του δράματος του Καζαντζάκη παρουσιάζει μία σκηνή πλήθους, όπου ο Λαός (ο οποίος προσδιορίζεται δια του αναχρονισμού ως «Έλληνες») έχει μαζευτεί έξω από το Παλάτι και παρακαλεί την Παναγιά να τους βοηθήσει να συναντήσουν τον Κωνσταντίνο για να τον πείσουν να διώξει τους Φράγκους από την Πόλη, καθώς πιστεύουν ότι η συμμαχία αυτή εξόργισε τον Θεό. Ωστόσο, η Παναγιά, στην οποία ο Λαός ψέλνει τον Ακάθιστο Ύμνο, μένει αμέτοχη. Ο Πυροβάτης έχει δυσσιώνο όραμα για την Πόλη. Στο δεύτερο μέρος, το οποίο διαδραματίζεται μέσα στο Παλάτι, παρουσιάζεται η αντιπαράθεση του Κωνσταντίνου με άρχοντες της Πόλης, άλλους πολέμιους και άλλους υποστηρικτές του. Μετά την αποχώρηση των ευγενών, ο Λαός παρακαλεί τον Κωνσταντίνο να φέρει ειρήνη στην Πόλη. Ένας αποσταλμένος του Σουλτάνου προτείνει στον Κωνσταντίνο να παραδώσει ειρηνικά την Πόλη στους Τούρκους και να του χαρίσει τη ζωή. Εκείνος αρνείται, ακόμα και όταν οι Άρχοντες και οι Γέροντες της Πόλης τον παρακαλούν. Στο τρίτο μέρος βρισκόμαστε στις πολεμίστρες. Η Άννα, κόρη του Δούκα Νοταρά, συνοδευμένη από τη Βάγια της, ψάχνει να βρει τον αγαπημένο της Γιουστινιάνη (φράγκο ιππότη). Όταν τον βρίσκει, προσπαθεί να τον προσελκύσει ερωτικά και να τον πείσει να εγκαταλείψουν τον αγώνα της υπεράσπισης της Πόλης για να σωθούν οι ίδιοι. Ο Γιουστινιάνης αντιστέκεται στη γοητεία της, προτάσσοντας το καθήκον. Η Άννα και η Βάγια της αποχωρούν. Εμφανίζεται ο Κωνσταντίνος, τον οποίο προσεγγίζουν οι Μάνες, κλαίγοντας και παρακαλώντας τον να κάνει ειρήνη για να σωθούν τα παιδιά τους, αλλά μάταια. Εμφανίζεται ο κρητικός καπετάνιος Χαρκούσης, ο οποίος ανακοινώνει στον Κωνσταντίνο ότι οι σύμμαχοι Φράγκοι δεν θα εμπλακούν. Αυτός και τα παλικάρια του ήρθαν να δώσουν τη ζωή τους για την τιμή της Πόλης. Ο Ηγούμενος ζητά από τον Κωνσταντίνο να του παραδώσει την ηγεσία της Πόλης και, ενώ εκείνος το κάνει, στο τέλος ο ιερέας ζητά τη συγχώρεσή του. Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος, ο Λαός βρίσκεται μέσα στην Αγία Σοφία, όπου τελείται Θεία Λειτουργία. Ο Πυροβάτης οραματίζεται την Παναγιά με χαραγμένο το μισοφέγγαρο στο μάγουλό της. Ο Χαρκούσης εμφανίζεται και αναγγέλλει τον ηρωικό θάνατο του Κωνσταντίνου. Ξεσπά θρήνος και η Λειτουργία διακόπτεται. Ο Ηγούμενος ζητά από τον Λαό να στραφεί στον Θεό, λέγοντας ότι πάλι με χρόνια με καιρούς, πάλι της Παναγιάς θα είναι η Πόλη. Το έργο τελειώνει με τους Τούρκους να συντρίβουν τις πύλες της Αγίας Σοφίας και να εισέρχονται σε αυτή για να σφαγιάσουν τον Λαό.

¹² Μανώλης Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος. Μουσικός Θρύλος – Τραγωδία σε τρία μέρη. Από την Τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη*, Έκδοση Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 1961, σ. [v].

Στην όπερα, η σύντμηση της υπόθεσης είχε ως αποτέλεσμα να μειωθούν και τα πρόσωπα του δράματος. Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε την απουσία του Γιουστινιάνη και την αντικατάστασή του, στην ερωτική σκηνή, με τον Κωνσταντίνο. Κατά τα άλλα, η συγχώνευση του δεύτερου και του τρίτου μέρους της τραγωδίας σε μία και μόνο πράξη στην όπερα είχε ως αποτέλεσμα την συντόμευση της αντιπαράθεσης του Κωνσταντίνου με τους άρχοντες της Πόλης και την πλαισίωση αυτής της σκηνής από την παρουσία της Άννας, η οποία κάνει την εμφάνισή της στην αρχή της Β' πράξης, παρακολουθεί την αντιπαράθεση και στη συνέχεια προσεγγίζει ερωτικά τον αυτοκράτορα. Όταν, ωστόσο, εκείνος προτάσσει το καθήκον, εκείνη, σε αντίθεση με το καζαντζακικό δράμα, αποφασίζει να θυσιαστεί και η ίδια για την τιμή της Πόλης.

Για να κατανοήσουμε πλήρως τη σημασία αυτής της τροποποίησης στην υπόθεση της όπερας, θα πρέπει να αναφερθούμε συνοπτικά στη διαχείριση των γυναικείων χαρακτήρων στα έργα του Καζαντζάκη ευρύτερα.¹³ Η γυναίκα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στα έργα του κρητικού λογοτέχνη. Κυρίαρχος είναι ο τύπος της μοιραίας γυναίκας (*femme fatale*), ο οποίος συχνά αντιπαραβάλλεται με τον τύπο της σεμνής, πιστής και αφοσιωμένης γυναίκας / συντρόφου· αυτή η τελευταία, εξάλλου, συσχετίζεται με την εικόνα της Αγίας / Παναγίας. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι το δίπολο αυτό στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* εντοπίζεται, από τη μία, κατά τον χαρακτηρισμό της Κωνσταντινούπολης ως «πόρνης» από το Καλογεράκι (διότι επετράπη η πρόσβαση των Φράγκων σε αυτήν) και, από την άλλη, στην παρουσία της ίδιας της Παναγίας, η οποία βέβαια αφήνει την Πόλη να χαθεί λόγω αυτής της «απιστίας». Η Άννα, όπως σκιαγραφείται στην τραγωδία *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, ανήκει σαφώς στην πρώτη κατηγορία, της γυναίκας σαγηνεύτρας. Η περιγραφή της μορφής και του χαρακτήρα της, βέβαια, την καθιστά πολύ λιγότερο «επικίνδυνη» για το αντρικό φύλο από άλλες ηρωίδες του Καζαντζάκη, όπως είναι, για παράδειγμα, η χήρα Σουρμελίνα στον *Βίο και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* ή η Εμινέ στον *Καπετάν Μιχάλη* – ας μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για μια αρχοντοπούλα, αλλά ας λάβουμε επίσης υπόψη και τον σχετικά περιορισμένο ρόλο που διαδραματίζει στην τραγωδία. Παρ' όλα αυτά, ο Καζαντζάκης δεν διστάζει να αναφερθεί στο κορμί της, στην προετοιμασία του σώματός της για να προσεγγίσει ερωτικά τον εραστή της και στη γλύκα της σάρκας της, στην οποία, ωστόσο, ο Γιουστινιάνης κατορθώνει να αντισταθεί:

ΓΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΗΣ

Στο στήθος μου μην ακουμπάς το στήθος σου, Άννα·
δεν το περνάει, ζωσμένο ως είναι ατσάλι, η γλύκα.

ANNA

Αν μείνεις, μάθε το, θα σκοτωθείς, καλέ μου.

ΓΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΗΣ

Το ξέρω, αθάνατος δεν είμαι.

ANNA

Μα θα χάσεις,

πια δεν το θες; το πολυκάτεχο κορμί μου.

ΓΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΗΣ

Της πεθυμιάς σοφό, χαριτωμένο πλάσμα,
πολύ το αγάπησα, θυμούμαι, το κορμί σου·
πολύ θα το αγαπήσω κι ύστερα· μα πρώτα

¹³ Σχετικά με τη διαχείριση των γυναικείων χαρακτήρων στο έργο του Καζαντζάκη, βλ. Θανάσης Αγαθός, «Η τυπολογία της μοιραίας γυναίκας στο πεζογραφικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στο: *Νίκος Καζαντζάκης. Ημερίδα αφιερωμένη στον μεγάλο δημιουργό Νίκο Καζαντζάκη. Κύκλος Ομιλιών – Νοέμβριος 2007*, Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, Αθήνα 2011, σ. 133-157.

την Πόλη ορκίστηκα, κυρά μου, να λυτρώσω.

[...]

Κυρά, μη με κρατάς· πιο πάνω από τη γλύκα
στέκει η τιμή του αντρός, ανάθεμά τη!¹⁴

Η σκιαγράφιση της Άννας από τον Καλομοίρη γίνεται σε ακόμα πιο σεμνό τόνο, αφού οι αναφορές στο κορμί της αρχοντοπούλας και στην ερωτική έλξη προς αυτό μετριάζονται. Αν συγκρίνουμε, για παράδειγμα, την περιγραφή της προετοιμασίας για τη συνάντηση με τον εραστή της, παρατηρούμε ότι ο Καλομοίρης πρόσθεσε μία παρομοίωση της Άννας με την Παναγιά:

ΒΑΓΙΑ [ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ]

Λούστηκες, ντύθηκες, στολίστηκες, σου εβάφαν
ώρα πολλή, σκυφτές, οι σκλάβες το κορμί σου·
ώρες σα νύφη σε χτενίζαν, σε μυρώναν
και τα βαριά χρυσά σου αρμόζανε στολίδια...¹⁵

ΒΑΓΙΑ [ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ]

Λούστηκες, ντύθηκες, στολίστηκες, σου εβάφαν
ώρα πολλή, σκυφτές, οι σκλάβες το κορμί σου·
ώρες σα Νύφη σε στολίζαν, σε μυρώναν.
*Κ' ύστερα πολεμική σου ταίριασαν αρμάτα
κ' έγινες όμορφη πολύ, σαν την Παναγιά που
αρματώνεται τους Τούρκους για να διώξη.*¹⁶

Η πληροφορία για τις νυχτερινές ερωτικές επισκέψεις του εραστή της έχει, φυσικά, αφαιρεθεί από την όπερα του Καλομοίρη, αφού υπονοείται η αγνότητα της αρχοντοπούλας, η οποία περιμένει καρτερικά να συνενώσει τη ζωή της με τον Κωνσταντίνο, όπως είχε ορίσει ο πατέρας της από τα παιδικά της χρόνια. Η σημαντικότερη αλλαγή, ωστόσο, εντοπίζεται στην έκβαση της σκηνής: ενώ στο καζαντζακικό δράμα η Άννα αποχωρεί από τη σκηνή απογοητευμένη («Εγώ; μηδέ ο Θεός την ώρα αυτή με ρίχνει / τόσο πονώ, που αθάνατη θαρρώ πως είμαι»),¹⁷ η καλομοιρική Άννα παίρνει τη γενναία απόφαση να ριχτεί και αυτή στον αγώνα της υπεράσπισης της Πόλης.

Η αλλαγή στην πλοκή όσον αφορά στην ερωτική σκηνή θα μπορούσε, ενδεχομένως, να ερμηνευτεί στο πλαίσιο της ευρύτερης τάσης του Καλομοίρη να παραλείπει σκηνές και περιγραφές με ευαίσθητο περιεχόμενο από το θεατρικό έργο του Καζαντζάκη, όπως είναι, για παράδειγμα, κάποια αποσπάσματα που ασκούν κριτική στον Θεό, με πιο χαρακτηριστική τη στιχομυθία μεταξύ Αρχόντων και Γερόντων, όπου αναφέρεται ότι ο Θεός κρατά τον Λαό πεινασμένο για να είναι υπάκουος.¹⁸ Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να γίνει κατανοητή μια πιο συντηρητική διαχείριση του χαρακτήρα της Άννας, η οποία μετριάζει τη θηλυκότητά της αλλά και τις ερωτικές της ορμές, υπογραμμίζοντας το ήθος και την τιμή της ως γυναίκα. Παρ' ότι η ερμηνεία αυτή είναι βάσιμη, θα πρέπει να αναδειχθεί η ανανοηματοδότηση της πράξης της Άννας στο πλαίσιο της έκφρασης του εθνικού φρονήματος. Η Άννα δεν είναι πλέον η μοιραία γυναίκα που ξελογιάζει τον άνδρα και τον απομακρύνει από το καθήκον· είναι η εν δυνάμει σύζυγος και μάνα (και η

¹⁴ Νίκος Καζαντζάκης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, στο: *Θέατρο (Β') – Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα*, Έκδοση Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1970, σ. 539 και 541.

¹⁵ Ό.π., σ. 535.

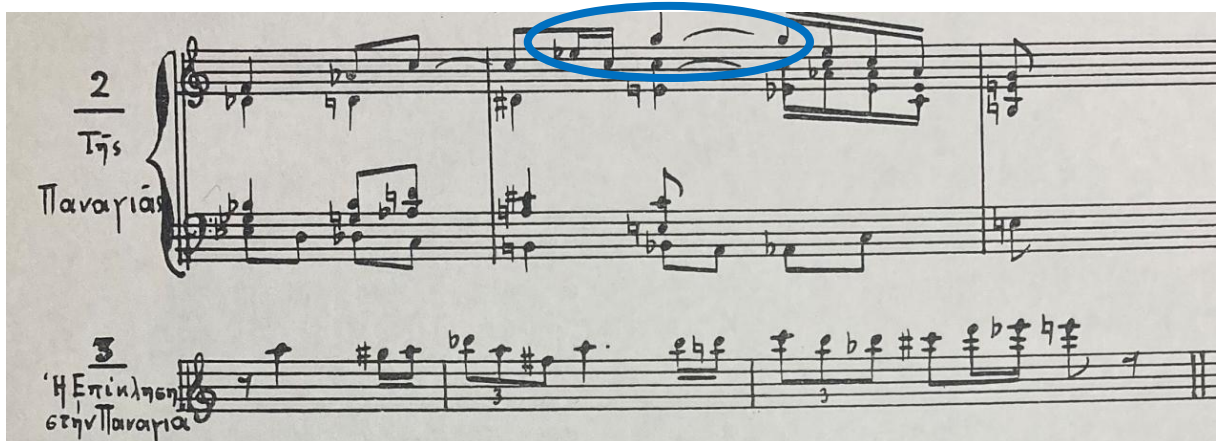
¹⁶ Καλομοίρης, ό.π., σ. 146-147 (δική μου η έμφαση).

¹⁷ Καζαντζάκης, ό.π., σ. 541.

¹⁸ Βλ. Ερωφίλη Ιωσηφίδου, *Μανώλης Καλομοίρης: το Α' μέρος της μουσικής τραγωδίας «Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος»*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας / Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 38-39.

σύνδεσή της με τη μορφή της Παναγιάς, με ποικίλους τρόπους μέσα στην όπερα, υποστηρίζει την ανανοηματοδότηση του συγκεκριμένου χαρακτήρα με αυτόν τον τρόπο), είναι η εν δυνάμει ηρωίδα που θυσιάζεται για το έθνος – όπως συχνά απεικονίστηκαν στο παρελθόν γυναικείες μορφές ως ελληνίδες ηρωίδες σε συνθέσεις εμπνευσμένες από την Ελληνική Επανάσταση.¹⁹ Πράγματι, όπως λέει στον Κωνσταντίνο, η ψυχή της, λεύτερη και αδέσμευτη, παίρνει την απόφαση να ριχθεί και εκείνη στη μάχη, παρομοιάζοντας μάλιστα τον εαυτό της με την Παναγιά («έχε γεια, μα θα με βρης σιμά σου στα μετερίζια απάνω, Παναγιά με το σπαθί στο χέρι!»),²⁰ εφόσον βέβαια η ίδια η Παναγιά δεν παίρνει την απόφαση να αρματωθεί και να μαχηθεί για να σώσει την Πόλη. Με αναφορά στο καζαντζακικό δίπολο της γυναίκας ξελογιάστρας ή (Παν)αγίας, η οπερατική Άννα έχει, επομένως, μετακινηθεί σαφώς από τον Καλομοίρη από την πρώτη στη δεύτερη κατηγορία: μάλιστα, αναλαμβάνει δράση η οποία την τιμά και την τοποθετεί επάξια στο πλάι του αυτοκράτορα, ο οποίος δεν δέχεται να εγκαταλείψει τον εθνικό αγώνα – και η δική της ψυχή, όπως και η δική του, είναι αποδεσμευμένη από τα πάθη και αποφασίζει λεύτερη και αδέσμευτη, κατά τα νιτσεικά ιδεολογικά πρότυπα του Καζαντζάκη.²¹ Το υψηλό εθνικό φρόνιμα και ήθος του Κωνσταντίνου και της Άννας αναδεικνύεται μάλιστα περαιτέρω μέσω της αντιπαράθεσης της δικής τους αυτοθυσίας με το πρόσωπο της Βάρδιας, του νεόνυμφου στρατιώτη που στην αρχή της Β' πράξης της όπερας δυσανασχετεί επειδή αναγκάζεται να υπηρετήσει την Πόλη αντί να απολαμβάνει στιγμές στοργής με τη γυναίκα του. Με αυτόν τον τρόπο, βέβαια, ενισχύεται και η ερμηνεία μιας κριτικής του απλού Λαού, η οποία υπαγορεύεται, ούτως ή άλλως, από το πρωτότυπο έργο του Καζαντζάκη, όπου ο Λαός εμφανίζεται αποπροσανατολισμένος και εύκολα χειραγωγήσιμος.²²

Πέραν των αναφορών που ο Καλομοίρης εισήγαγε στο λιμπρέτο και οι οποίες συσχετίζουν άμεσα την Άννα με την Παναγιά, μετασηματίζοντας έτσι τη φυσιογνωμία αυτού του χαρακτήρα μέσα στο δράμα, ο χαρακτηρισμός της αρχοντοπούλας και ο συσχετισμός της με την Παναγιά ενισχύονται περαιτέρω μέσω της μουσικής και, πιο συγκεκριμένα, χάρη σε κάποιες ομοιότητες οι οποίες μπορούν να εντοπιστούν μεταξύ των εξαγγελτικών μοτίβων των αντίστοιχων χαρακτήρων. Ο Καλομοίρης συσχετίζει τόσο την Παναγιά όσο και την Άννα με δύο εξαγγελτικά μοτίβα και είναι χαρακτηριστικό το ότι, παρ' ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε παρά μόνο για μια μακρινή ομοιότητα μεταξύ τους, εντοπίζονται κάποια στοιχεία τα οποία τα συνδέουν:

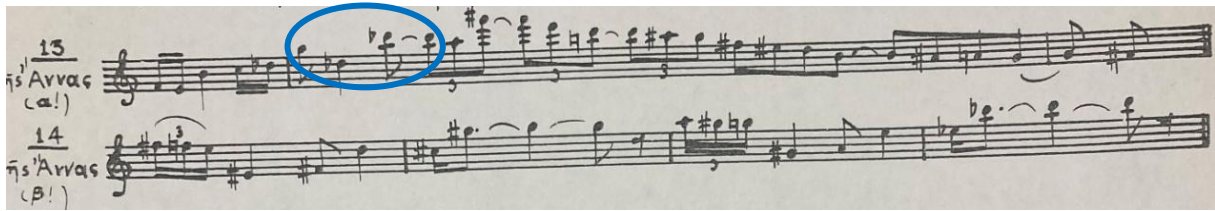


¹⁹ Βλ. Katerina Levidou, «Sounding the Greek Revolution: Music and the Greek War of Independence», στο: Paschalis M. Kitromilides & Constantinos Tsoukalas (επιμ.), *The Greek Revolution: A Critical Dictionary*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London 2021, σ. 659-667.

²⁰ Καλομοίρης, ό.π., σ. 190.

²¹ Βλ. Πετράκου, ό.π., σ. 586 κ.εξ.

²² Πρβλ. ό.π., σ. 527-529.



Παράδειγμα 1: Εξαγγελτικά μοτίβα της Παναγιάς και της Ἄννας²³

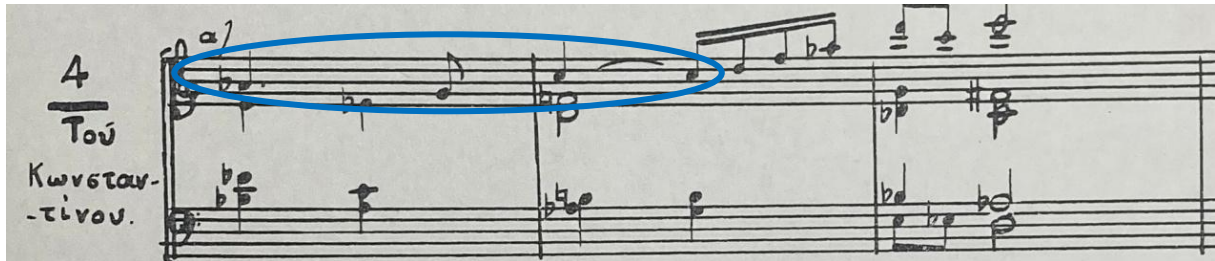
Τα πρώτα μοτίβα στο Παράδειγμα 1 έχουν, αντίστοιχα, αρκετές ομοιότητες στο μελωδικό τους περίγραμμα, με πιο χαρακτηριστική την κίνηση μίας κατιούσας τρίτης μικρής (στο μοτίβο της Παναγιάς) ή τετάρτης αυξημένης (στο μοτίβο της Ἄννας) που ακολουθείται από ένα ανιόν πήδημα πέμπτης καθαρής (στο μοτίβο της Παναγιάς) ή έκτης μεγάλης (στο μοτίβο της Ἄννας) αντίστοιχα. Το σχήμα αυτό έχει προετοιμαστεί από ανιούσα κίνηση και στις δύο περιπτώσεις, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί συγκοπή, την οποία διαδέχεται κατιούσα κίνηση, αρχικά κατά τρίτες – στην Ἄννας παρεμβάλλεται μία τροποποίηση του μοτίβου. Αντίστοιχα, τα δεύτερα εξαγγελτικά μοτίβα της Παναγιάς και της Ἄννας χαρακτηρίζονται από μια (κατεξοχήν χρωματική) κίνηση σε τρίχη. Στην αρχή των μοτίβων αυτών, ειδικότερα, η πρώτη εμφάνιση των τριήχων ακολουθείται από ανιούσα κίνηση, με εξαίρεση το μοτίβο της Ἄννας, όπου αντί για το ανιόν διάστημα τρίτης μικρής (φα-δίεση – λα) συναντάμε ένα κατιόν διάστημα ογδός ελαττωμένης (μι – μι-δίεση). Είναι χαρακτηριστικό ότι στο σημείο της Γ' Πράξης όπου η Παναγιά εμφανίζεται να παίρνει το σώμα του Κωνσταντίνου για να το απομακρύνει από το πεδίο της μάχης, ένα σημείο στο οποίο «τα χαρακτηριστικά της θυμίζουμε αχνά την Ἄννα», σύμφωνα με τις οδηγίες που αναγράφονται στην παρτιτούρα, η αναγγελία της Παναγιάς από τον Ηγούμενο γίνεται με αναφορά στο βασικό μοτίβο που χαρακτηρίζει και τις δύο (κατιούσα τρίτη μικρή και ανιούσα πέμπτη ελαττωμένη, ακολουθούμενη από συγκοπή):

Παράδειγμα 2: Αναγγελία της Παναγιάς από τον Ηγούμενο, Γ' Πράξη, σημείο δοκιμής 146²⁴

²³ Καλομοίρης, ό.π., σ. [vii] και [viii].

²⁴ Ό.π., σ. 338.

Ο συσχετισμός γίνεται ακόμα πιο σύνθετος, αν αναλογιστούμε ότι αυτό το μουσικό μοτίβο απαντά και στο εξαγγελτικό μοτίβο του Κωνσταντίνου, τον οποίο η Παναγιά εκείνη τη στιγμή μεταφέρει στην αγκαλιά της (κατιούσα δευτέρα μικρή και ανιούσα τετάρτη καθαρή, ακολουθούμενη από συγκοπή και, στη συνέχεια, βηματική κίνηση – αν και ανιούσα, και όχι κατιούσα, στην περίπτωση του Κωνσταντίνου):



Παράδειγμα 3: Εξαγγελτικό μοτίβο του Κωνσταντίνου²⁵

Θα τολμούσαμε, συνεπώς, να πούμε ότι σε αυτό ακριβώς το σημείο συναντάμε μία συμβολική συσχέτιση των δύο αρχόντων (του Κωνσταντίνου και της Άννας) με την Παναγιά. Πρόκειται για μία μουσική συσχέτιση που παραπέμπει σε μια πολύ συγκεκριμένη ερμηνεία των εν λόγω χαρακτήρων, τη στιγμή ακριβώς κατά την οποία ο Καλομοίρης κάνει σαφή αναφορά στο γεγονός ότι τόσο ο Κωνσταντίνος όσο και η Άννα αποτελούν ανώτερους, πραγματικά «λεύτερους» ανθρώπους, που κατορθώνουν να ξεπεράσουν τα πάθη της ανθρώπινης υπόστασής τους και να μεταμορφωθούν σε υπερασπιστές του Έθνους, κατά το πρότυπο της Παναγιάς.

Η όπερα *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* του Μανώλη Καλομοίρη είναι ένα πολυσύνθετο έργο, η πλήρης κατανόηση του περιεχομένου του οποίου απαιτεί ανάλυση σε πολλά επίπεδα – ιστορικό, μορφολογικό και αισθητικό. Η παρούσα μελέτη ανέδειξε μία νέα αλλά εξαιρετικά σημαντική πτυχή του έργου, με αναφορά στη διαχείριση ζητημάτων φύλου από τον συνθέτη, ευελπιστώντας πως θα ενθαρρύνει τη διερεύνηση του θέματος αυτού ευρύτερα στο έργο του Καλομοίρη.

²⁵ Ό.π., σ. [vii].

Το ελληνικό μελόδραμα στη Ρουμανία: πρόδρομοι για την ίδρυση εθνικών μελοδραμάτων (1901). Από το αρχείο Κοκκίνη

Αγγελική Σκανδάλη

1. Εισαγωγή

Σύμφωνα με την ιστορία του ελληνικού μελοδράματος από τον 19ο αιώνα και μετά, οι πρώτες παραστάσεις όπερας από ελληνικούς μελοδραματικούς θιάσους στην Ελλάδα θα πρέπει να τοποθετηθούν μετά το 1888, με αφορμή τις προσπάθειες περί τούτου του Επτανησίου Ναπολέοντος Λαμπελέτ, οι οποίες βρήκαν συνέχεια στην δράση του Σπυρίδωνος Μπεκατώρου. Προάγγελοι και οι δύο των κατοπινών μελοδραματικών θιάσων του Διονυσίου Λαυράγκα, που με συνέχεια και συνέπεια έφεραν κοντά στους Έλληνες, εντός και εκτός της ελληνικής επικρατείας, την ελληνική οπτική για την τέχνη της όπερας, βρίσκουν σήμερα ένα ακόμα ιστορικό υποκείμενο, που του αναγνωρίζεται πια η προσφορά στο πεδίο της καλλιέργειας της καλλιτεχνικής αυτής μορφής: το ζεύγος της απολύτου υψιφώνου Στέλλας Κοκκίνη και του οξυφώνου Ιωάννη Κοκκίνη.

Από τα *Απομνημονεύματα* του Διονυσίου Λαυράγκα είναι γνωστό ότι η ένταξη της Στέλλας Κοκκίνη στον ελληνικό μελοδραματικό του θίασο έγινε στα τέλη της άνοιξης του 1901 και απέφερε πολλές επιτυχημένες παραστάσεις, με τον μουσουργό να κάνει ειδική μνεία σε μία «Λουτσία πρώτης τάξεως».¹ Αυτή ήταν έως πρόσφατα η μοναδική γνωστή ιστορική καταγραφή για την έναρξη της εν Ελλάδι καλλιτεχνικής δράσης του ζεύγους Κοκκίνη με την προσθήκη των αθηναϊκών εφημερίδων, όπου κυρίως διασώζονται οι τίτλοι των έργων που παραστάθηκαν στη στήλη της θεατρικής κίνησης, χωρίς να διασαφηνίζεται ακριβώς σε ποιες από αυτές πρωταγωνιστούσαν οι Στέλλα και Ιωάννης Κοκκίνης.

Σήμερα μπορούμε πια να ξέρουμε περισσότερα για το καλλιτεχνικό αυτό ζευγάρι, καθώς η απόγονή τους, Στέλλα Κοκκίνη-Ρινκ, έθεσε το περιεχόμενο του αρχείου της στην διάθεση της μουσικολογικής έρευνας αρκετά πριν τον θάνατό της. Σε μια εποχή που δεν υπήρχε ακόμα στην Ελλάδα μουσικολογική εταιρεία, τα φωτοαντίγραφα από αποδελτιώσεις δημοσιευμάτων σε ελληνικές και ξένες εφημερίδες και πολλές χειρόγραφες επιστολές της αιμνήστου πια Στέλλας Κοκκίνη-Ρινκ έφταναν στο ταχυδρομικό κυτίο της υπογράφουσας μουσικολόγου, καθώς η οικογένεια Κοκκίνη επιθυμούσε μετά τη συγγραφή της ιστορίας της ελληνικής όπερας να δοθεί στους προγόνους της η θέση που τους αξίζει μέσα σε ένα αφήγημα που εμπλουτίζεται διαρκώς.

Η ιστορική παρακαταθήκη της οικογενείας Κοκκίνη στις επόμενες γενεές είναι μεγάλη και ίσως αποδειχθεί πολυποίκιλη για την ίδια την μουσικολογική επιστήμη στην Ελλάδα. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι μία ορισμένη οπτική της δράσης του ζεύγους των λυρικών αοιδών, η οποία εμφανίζεται σε προδρομική σχέση με τους λοιπούς μελοδραματικούς θιάσους, ακόμα και αυτόν του Δ. Λαυράγκα, στον οποίο πρόθυμα εντάχθηκαν το 1901 αλλά στη συνέχεια διατήρησαν μία χαλαρή σχέση συνεργασίας, επιδιώκοντας και μία παράλληλη, ανεξάρτητη από αυτόν καλλιτεχνική προσφορά, κυρίως εκτός Ελλάδος, που σήμερα πια έρχεται στο φως της μουσικολογικής έρευνας.

¹ Βλ. Διονύσιος Λαυράγκας, *Τ' απομνημονεύματά μου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1939, σ. 147.

2. Τεκμήρια για παραστάσεις του ζεύγους Κοκκίνη στη Ρουμανία

Στο αρχείο Κοκκίνη διατηρούνται δημοσιεύματα σε ελληνικές και ξένες εφημερίδες, μέσα από τα οποία τεκμηριώνεται η καλλιτεχνική δράση του ζεύγους των λυρικών αοιδών σε πολλές χώρες: από το Λονδίνο έως την Μόσχα, τα ρεσιτάλ του ζεύγους Κοκκίνη προκαλούσαν θαυμασμό για τις φωνητικές επιδόσεις των μελών του. Σημείο εκκίνησης της μελέτης της καλλιτεχνίας αυτής γίνεται σήμερα οι παραστάσεις τους στη Ρουμανία. Αναλυτικά:

α) Από τα διατηρούμενα δημοσιογραφικά τεκμήρια εντοπίζονται παραστάσεις στην Ρουμανία ήδη κατά την θεατρική περίοδο 1900-1901, δηλαδή αμέσως πριν την πρώτη εμφάνιση του ζεύγους στην Αθήνα με τον θίασο του Δ. Λαυράγκα το ίδιο καλοκαίρι. Πρόκειται για ένα δημοσίευμα της εφημερίδας *Πατρίς* της ελληνικής παροικίας στο Βουκουρέστι, στο οποίο οι ενθουσιώδεις αλλά και λεπτομερείς περιγραφές δίδουν μια γλαφυρή και, πιθανότατα, πιστή εικόνα για τα γεγονότα που είναι σήμερα ιστορικής πλέον σημασίας.

β) Μετά το αθηναϊκό ντεμπούτο του καλλιτεχνικού ζεύγους Κοκκίνη στον θίασο του Δ. Λαυράγκα το 1901, μεταγενέστερες εμφανίσεις τους στη Ρουμανία τεκμηριώνονται ξανά από δημοσιεύματα στην εφημερίδα *Πατρίς* της ελληνικής παροικίας κατά τις χειμερινές θεατρικές περιόδους του 1901-1902 και του 1904-1905. Οι παραστάσεις αυτές δεν προκύπτει να είναι συσχετίσιμες με την δράση του Ελληνικού Μελοδράματος του Δ. Λαυράγκα, πέραν του ότι αξιοποιούσαν έλληνες καλλιτέχνες της όπερας που είχαν τραγουδήσει ενωρίτερα στον ελληνικό μελοδραματικό του θίασο. Από την ανάγνωση των ιστορικών πηγών καθίσταται φανερό ότι, στην πραγματικότητα, επρόκειτο για έναν θίασο Κοκκίνη, δηλαδή θίασο έχοντα ως καλλιτεχνικό διευθυντή τον Ιωάννη Κοκκίνη, ο οποίος, για λόγους που αναζητούνται κυρίως στην αναμενόμενη ανταπόκριση του θεατρόφιλου κοινού, έβρισκε πεδίο δράσης σε μία περιοχή όπου υπήρχε ελληνικός πληθυσμός αλλά και έλλειψη τέτοιου χαρακτήρα καλλιτεχνικών γεγονότων.

2.1. Η θεατρική περίοδος 1900-1901

Για την πρώτη αυτή προδρομική παραστασιογραφία του ελληνικού μελοδράματος στη Ρουμανία, η σταχυολόγηση από τον ελληνικό τύπο παρέχει όχι ιδιαίτερα εντυπωσιακή τεκμηρίωση. Αναλυτικά πρόκειται για:

A1) Δημοσίευμα αγνώστου γαλλοφώνου εφημερίδας της Κωνσταντινούπολης, στο οποίο υπάρχει μνεία της παραστάσεως ελληνικού μελοδραματικού θιάσου με την συμμετοχή του ζεύγους Κοκκίνη στο Θέατρο Αθήναιον Βουκουρεστίου με τίτλο «Théâtre de Petits-Champs», με χρονολογία σημειωμένη από την Στέλλα Κοκκίνη-Ρινκ για την άνοιξη του 1901 και χωρίς υπογραφή συντάκτη.

A2) Δημοσίευμα της εφημερίδας *Πατρίς* του Βουκουρεστίου για την εμφάνιση στο Θέατρο Αθήναιον Βουκουρεστίου του ζεύγους Κοκκίνη, κατά την οποία ακούσθηκε ολόκληρη πράξη του *Μάρκου Μπότσαρη* του Παύλου Καρρέρ, με τίτλο «Χθεσινή εν των Αθηναίων ελληνική συναυλία», με χρονολογία σημειωμένη από την Στέλλα Κοκκίνη-Ρινκ για την άνοιξη του 1901 και υπογραφή με το αρχικό «Σ.».

2.2. Οι θεατρικές περίοδοι 1901-1902 και 1904-1905

Για την δεύτερη παραστασιογραφία του ζεύγους Κοκκίνη στη Ρουμανία, η σταχυολόγηση από τον ελληνικό τύπο είναι πλουσιότερη. Αναλυτικά πρόκειται για:

B1) Δημοσίευμα σε άγνωστη ελληνική εφημερίδα, πιθανώς την *Πατρίδα* του Βουκουρεστίου, επιστέλλοντα συντάκτη από την Βραΐλα, με τίτλο «Ελληνικό μελόδραμα», με ημερομηνία 5 Ιανουαρίου 1902 και υπογραφή με τα αρχικά «Χ.Π.».

B2) Δημοσίευμα σε άγνωστη ελληνική εφημερίδα, πιθανώς την *Πατρίδα* του Βουκουρεστίου, επιστέλλοντα συντάκτη από την Βραΐλα, με τίτλο «Ελληνικό μελόδραμα», με ημερομηνία 11 Ιανουαρίου 1902 και υπογραφή με τα αρχικά «Χ.Π.».

B3) Δημοσίευμα σε άγνωστη ελληνική εφημερίδα με τίτλο «Ο Μάρκος Βότσαρης εν Βουκουρεστίω», για τις παραστάσεις του θιάσου Κοκκίνη στο Λυρικό Θέατρον του Βουκουρεστίου τον χειμώνα του 1902.

B4) Εκτενές δημοσίευμα στην εφημερίδα *Πατρίς* του Βουκουρεστίου για παραστάσεις του θιάσου Κοκκίνη στο Λυρικό Θέατρον του Βουκουρεστίου την άνοιξη του 1902, με την τιμητική παρουσία της βασιλίσσης Ελισσάβητ της Ρουμανίας· υπογράφει ο «Θύρσις», αγνώστου σήμερα ταυτότητας συντάκτης της εφημερίδος.

3. Όψεις της σπουδαιότητας των ελληνικών μελοδραματικών εμφανίσεων-παραστάσεων του καλλιτεχνικού ζεύγους Κοκκίνη στη Ρουμανία

Παρ' ότι η τεκμηρίωση των παραστάσεων του καλλιτεχνικού ζεύγους Κοκκίνη στη Ρουμανία δεν στερείται περιεχομένου, ως εκ των φυλασσομένων τεκμηρίων αρχείου συνάγεται, η δυσκολία χρονολόγησης είναι ένας υπαρκτός κίνδυνος για την αξιοπιστία της ιστορικής προσέγγισης του ζητήματος και συνιστούσε έως σήμερα τροχοπέδη του επιστημονικού προβληματισμού. Η παρατήρηση αυτή δεν αφορά το σύνολο των φυλασσομένων δημοσιευμάτων. Παρά ταύτα, και ενόσω το ερευνητικό ενδιαφέρον αφορά πρωτίστως την καλλιτεχνία του ζεύγους στη Ρουμανία πριν το ιστορικό για την Ελλάδα ορόσημο της πρώτης στην Αθήνα *Lucia* τους το 1901, η ερευνητική προσπέλαση στα δεδομένα είναι σήμερα μουσικολογικό γεγονός.

Για μεθοδολογικούς λόγους, η μελέτη των δημοσιευμάτων ξεκινά με σαφή διάκριση των δύο ιστορικών φάσεων της καλλιτεχνικής δράσης του ζεύγους στη Ρουμανία, πριν και μετά το 1901. Στόχος είναι ο εντοπισμός των χαρακτηριστικών για την αξία μνημόνευσής τους στον τύπο γεγονότων, περιγραφών, επισημάνσεων και συμπερασματικών καταδείξεων, χωρίς να παραλείπεται η ιδιαιτερότητα που αφορά την ανάδειξη του ελληνικού εθνικού μουσικού στοιχείου κατά την δράση των καλλιτεχνών αυτών.

3.1. Πριν το 1901

Ξεκινώντας από το τεκμήριο A1 εκ της αγνώστου γαλλοφώνου εφημερίδος της Κωνσταντινουπόλεως, το οποίο ομιλεί για ελληνικό θίασο όπερας («troupe hellénique d'opéra») που είχε «αγκαζάρει» ο Μ. Ταμπουρίδης και ξεκινούσε με την *Lucia di Lammermoor* στο Théâtre de Petits-Champa της Κωνσταντινουπόλεως, βρίσκουμε σε αυτό μία πρώτη ενθύμηση προηγουμένων παραστάσεων του ζεύγους στο Théâtre Concordia (γνωστό σε πηγές σχετικά με την όπερα και ως Θέατρον Ομονοίας) το προηγούμενο καλοκαίρι, πιθανώς το καλοκαίρι του 1900, σύμφωνα με τις πρώτες ενδείξεις εκ των τεκμηρίων.² Ωστόσο, ο συντάκτης αναφέρει και την προηγούμενη παράσταση του ζεύγους στο Βουκουρέστι, σημειώνοντας ότι «η επιτυχία [...] είναι μία απόδειξη της αξίας τους, καθώς το κοινό του Βουκουρεστίου δεν είναι εύκολο να ικανοποιηθεί».³ Ακολουθεί εκτενής αναδημοσίευση από την εφημερίδα *Indépendance*

² Σημειώνεται εδώ ότι όσον αφορά την γνωστή παραστασιογραφία ελληνικών και ξένων μελοδραματικών θιάσων σε θέατρα της Κωνσταντινουπόλεως, οι πληροφορίες που εντοπίζονται στον ελληνόφωνο τύπο της πόλεως αφορούν παραστάσεις έως το 1893 και μετά από ένα κενό εννεαετίας χωρίς δεδομένα γίνεται γνωστό ξανά ότι την άνοιξη του 1902 το ζεύγος Κοκκίνη είχε δώσει παραστάσεις με δικό του μελοδραματικό θίασο. Βλ. Αγγελική Σκανδάλη, *Η απεικόνιση των γυναικείων χαρακτήρων σε ρεαλιστικές όπερες του Σαμάρρα. Σύγκριση με τον ιταλικό βερισμό του Puccini και η οργανικότητα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2022, Επίμετρο, σ. 45.

³ Το παράθεμα στα γαλλικά έχει ως εξής: «Elle vient de représenter avec succès a Bucarest et c'est la une preuve de sa valeur, car le public bucarestois est rien moins que facile a contenter». Βλ. Αρχείο Στέλλας Κοκκίνη-Ρινκ, ακαταλογογράφητο τεκμήριο δημοσιεύματος εφημερίδος.

roumaine, στην οποία αναφέρεται η παράσταση της *Lucia di Lammermoor* στην πρωτεύουσα της Ρουμανίας. Η περιγραφή της παράστασης της *Lucia* στο Βουκουρέστι έχει να κάνει αρχικά με «το μπρίο με το οποίο [η Στέλλα Κοκκίνη] κράτησε τον ρόλο της» και μετά με την «αγνή, σταθερή και με πολύ ευχάριστο ηχόχρωμα φωνή της». Οι περιγραφές κατόπιν αφορούν τις ρομάντσες της πρώτης πράξης αλλά κυρίως την σκηνή τρέλας της τρίτης πράξεως και δυστυχώς είναι ανολοκλήρωτες στο απόκομμα που η γράφουσα είχε στην διάθεσή της εκ του αρχείου Κοκκίνη. Η επισήμανση ότι στην άρια της τρέλας η επιτυχία ήταν πλήρης πιστώνεται στην καλλιτεχνική αξιοπιστία της καλλιτέχνιδος.

Το τεκμήριο Α2 εκ της ελληνικής εφημερίδος *Πατρίς* είναι κατά πολύ εκτενέστερο και εικονογραφείται με δύο φωτογραφικά πορτραίτα του ζεύγους Κοκκίνη. Ξεκινά αναφέροντας την εμφάνιση του καλλιτεχνικού ζεύγους στο Θέατρο Αθήναιον του Βουκουρεστίου ως «θρίαμβο της ελληνικής μούσας». Ομιλώντας για «πολυάριθμο κοινό», «ενθουσιόν ακροατήριο», «βροχή χειροκροτημάτων» και προσφορά «δύο ωραιωτάτων ανθοστεφάνων» από το εκλεκτό κοινό, το δημοσίευμα δίνει με τις αναφορές του σαφείς ενδείξεις για την θετικότητα αξιολόγηση του καλλιτεχνικού γεγονότος, μη παραλείποντας την αναφορά στο ρεπερτόριο: *Carmen*, *Lucia di Lammermoor*, *Gioconda*, *Rigoletto*, *Romeo e Giulietta*, *Aida* και *Μάρκος Μπότσαρης*. Οι περιγραφές για το ζεύγος ομιλούν για «απαράμιλλον υψίφωνο» και «υπερνέφελον τη φωνή οξύφωνον», οι οποίοι «αποθεώθησαν» από το κοινό, για να αυτοπεριορισθούν απερίφραστα στη συνέχεια, διότι «η θεία άλλωστε χάρις της Μελομένης δεν περιγράφεται, αλλά ίπταται δια των ευγενεστέρων του ανθρώπου αισθήσεων, καθισταμένη ούτως ασύλληπτος και ήκιστα περιγραφική δια του καλάμου». Οι επισημάνσεις της εφημερίδος *Πατρίς* αφορούν τις πρότερες «ευμενείς ευκαιρίες» που είχε αυτή να μεταφέρει από τον ξένο τύπο κρίσεις για το καλλιτεχνικό ζεύγος. Ωστόσο προχωρά περισσότερο, στη διατύπωση ότι αυτό «κατέπληξε κυριολεκτικώς άπαντες» παρά την γνωστή στους κύκλους του Βουκουρεστίου «από ετών προκατάληψιν περί παντός ό,τι ελληνικόν». Οι συμπερασματικές καταδείξεις του αγνώστου σήμερα συντάκτη για την καλλιτεχνική αυτή εμφάνιση είναι η παραδοχή ότι πρέπει «ελικρινώς και μετά παρρησίας [να] ομολογήσομεν, ότι το ζεύγος τούτον των Ελλήνων καλλιτεχνών είναι πράγματι υπέρτερον της φήμης ην απολαύνει». Τέλος, ένα στοιχείο ελληνικότητας που χαρακτηρίζει πολλάκις τις καλλιτεχνικές επιλογές του ρεπερτορίου είναι και εδώ η συμπερίληψη μερών από την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ, ένα εκ των οποίων αυτή την φορά «εξετέλεσε μελωδικότατα και υπό τα ραγδαία χειροκροτήματα του πλήθους ο κ. Ιωάννης Κοκκίνης». Στο δημοσίευμα δεν παραλείπεται η ευχολογική, εθνικού ενδιαφέροντος για τους Έλληνες διατύπωση για την ίδρυση ελληνικού μελοδράματος, με δεδομένη την ύπαρξη καλλιτεχνών που «αφίενται εν τω εξωτερικώ» πλανώμενοι, ενώ με την «προσήκουσα μέριμνα» θα «ηδύνατο η Ελλάς να έχει σήμερον εθνικόν μελόδραμα, άνευ τινός υπερβολής, το πρώτον εν τη Ανατολή», ο δε «Έλλην Κοκκίνης» θα «ευρεθή εξ άπαντος μίαν ημέραν», «ίνα συγκεντρώση και καταρτίση εν Αθήναις ό,τι μέχρι σήμερον ενόχως ημέλησεν η πολιτεία».

3.2. Μετά το 1901

Το τεκμήριο Β1, ένα δημοσίευμα πιθανώς στην εφημερίδα *Πατρίς* του Βουκουρεστίου με ημερομηνία αποστολής 5 Ιανουαρίου 1902 και υπογραφή «Χ.Π.», είναι ένα δίστηλο δύο παραγράφων. Το δημοσίευμα αναφέρει παραστάσεις κατά τις ημέρες των Χριστουγέννων και του νέου έτους στην Βραΐλα,⁴ οι οποίες δίδονταν στην ελληνική

⁴ Όπως προκύπτει από δημοσίευμα στην ίδια σελίδα της εφημερίδος, η *Πατρίς* δεν διέθετε στην Βραΐλα «επιμελητεία των συμφερόντων της», την οποία ανεδείκνυαν το έτος 1901 στις πόλεις Πλοέστι, Σεβερίνο, Τούλτση, Σουλινά, Κραϊόβη, Καλαφάτιο, Καλαράσιο, Μαγουρέλιο, Καράκαλ, Κωνσταντσα, Σλάτινα, Κοράμκα, Ολτένιτς, Βουρλάτιο, Πιτέστι, Βεκέτ, Ροσιόρι και Ζεμνίτσα.

γλώσσα από το ελληνικό μελόδραμα, ήτοι έναν θιάσο που διηύθυνε ο Ιωάννης Κοκκίνης. Ως μέλη του μελοδραματικού θιάσου αναφέρονται οι Βλαχόπουλος, Βακαρέλλης και Ταντολίδου, ενώ διευθυντής ορχήστρας ήταν ο Σπυρίδων Μπεκατώρος. Το γνωστό από το δημοσίευμα ρεπερτόριο του μελοδραματικού θιάσου ήταν οι όπερες *Faust* του C. Gounau [sic], *Υποψήφιος βουλευτής* του Σπυρίδωνος Ξύνδα, *Lucia di Lammermoor* (ευεργετική της Στέλλας Κοκκίνη) και «υπό μελέτη» βρισκόταν το «εθνικόν μελόδραμα» *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ. Οι εντυπώσεις για τον μελοδραματικό θιάσο ορίζονται στην «έκπληξιν δια των αρετών και του αρτίου καλλιτεχνικού ταλάντου», με αφορμή τα δύο πρώτα έργα τα οποία «εδιδάχθησαν». Όσον αφορά το καλλιτεχνικό ζεύγος, η Στέλλα Κοκκίνη «ήτο τελεία ιδανική Μαργαρίτα» και θαυμάσθηκαν το τάλαντον και η τέχνη της και η γλυκεία και μελωδική φωνή της, και ο Ιωάννης Κοκκίνης γνώρισε «αληθή θρίαμβο» λόγω της «γλυκείας φωνής» του. Ο Βλαχόπουλος «διέπρεψε καθ' όλην την γραμμήν» και διαδραμάτισε ένα μισητό πρόσωπο αλλά «δια της τέχνης του και της λαμπράς υποκρίσεώς του κατόρθωσε να καταστή προσφιλής». Ο Κ. Βακαρέλλης ήταν «τέλειος και φυσικώτατος» Βαλεντίνος και η Μ. Ταντολίδου «έψαλλε μετά πολλής τέχνης». Ωστόσο, το δημοσίευμα αναφέρει ότι η έκτακτος δεξιότητα του Σ. Μπεκατώρου ήταν κατόρθωμα, μιας και διέθετε «ορχήστρα μη ανταποκρινομένη καθ' όλα προς την τελειότητα του θιάσου». Επισημαίνεται ότι στο δημοσίευμα δεν υπάρχουν αναφορές στην παράσταση της όπερας *Υποψήφιος βουλευτής*, πέραν του ότι αυτή έλαβε χώρα την Πρωτοχρονιά. Ο συντάκτης του δημοσιεύματος σημειώνει ότι «εξετέθημεν εις την κρίσιν του Φάουστ», επιφυλασσόμενος να επανέλθει με επόμενο δημοσίευμα στην παράσταση του *Υποψηφίου βουλευτή*. Τέλος, επιφυλάσσει στους αναγνώστες μια αναφορά στον «έλληνα μουσουργό» Σπυρίδωνα Ξύνδα και χαρακτηρίζει την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* ως «το εθνικόν μας μελόδραμα».

Το τεκμήριο B2 είναι ένα τρίστηλο δημοσίευμα στην ίδια εφημερίδα με το B1, ήτοι πιθανώς και αυτό στην *Πατρίδα*, με ημερομηνία αποστολής την Παρασκευή, 11 Ιανουαρίου 1902 και υπογραφή «Χ.Π.». Το δημοσίευμα αυτό είχε προαναγγελθεί στο τεκμήριο B1 και αναφέρει την παράσταση του *Μάρκου Μπότσαρη* του Παύλου Καρρέρ που δόθηκε για πρώτη φορά στη Βραΐλα την Τετάρτη, 9 Ιανουαρίου 1902 και ώρα 9:00 το βράδυ, στο Θέατρο Ράλλη. Η περιγραφή σε αυτό παρακολουθεί την μελοδραματική παράσταση ακολουθώντας την ανταπόκριση του θεατρόφιλου κοινού, καθ' όσον υπήρξε «ενδιαφέρον και σπουδή των ομογενών να ακούσωσι τους ενθουσιώδεις και πατριωτικούς ύμνους προς την πατρίδα και την ελευθερίαν υπό τους ήχους εξόχου ελληνικής μουσικής». Το θέατρο «πάλλεται [...] άμα της εμφανίσεως του ήρωος του Μεσολογγίου και του Καρπενησίου». Η Στέλλα Κοκκίνη στον ρόλο της Σοφίας κατασυγκινεί «το πλήθος και χειροκροτείται ενθουσιωδώς» και «η έξοχος εκτέλεσις υπό της αρίστης υψιφώνου [...] και του χορού κατενθουσιά και συγκινεί διαρκώς το πλήθος». Ο Μιχάλης Βλαχόπουλος ως Επίσκοπος Πατρών Γερμανός «εν εκτάκτω και βαθεία αρμονία μέλπει» και η τριωδία της πρώτης πράξης «εξετελέσθη μετ' επιτυχίας εκτάκτου», ενώ «ο ενθουσιασμός και το ενδιαφέρον εξακολουθεί αμείωτον καθ' όλας τας πράξεις του ωραίου τούτου ελληνικού μελοδράματος». Στη δεύτερη πράξη, η Στέλλα Κοκκίνη «άδει με απaráμιλλον περιπάθειαν και με μελωδικήν φωνή», ενώ ο χορός «έψαλλε μετά ζηλωτής επιτυχίας». Εις την τέταρτη πράξη, η Μαρία Ταντολίδου στον ρόλο της Χρυσώς «μέλπει δια ηδείας φωνής» και «καταχειροκροτήθη επανειλημμένως». Τέλος, «η κατακλείς του μελοδράματος [...] ψαλείσα μετά πολλής επιτυχίας εφ' όλου του χορού και τους πρωταγωνιστάς του δράματος κατεχειροκροτήθη και πάλιν επανειλημμένως υπό του μέχρι δακρύων κατασυγκινημένου πλήθους». Ο συντάκτης επισημαίνει ότι ουδέποτε ενωρίτερα είχε σημειωθεί τέτοια ζήτηση εισιτηρίων και προσέλευση σε θεατρική αίθουσα από «την συνήθως νήφουσα ομογενή κοινότητα» και πως, παρ' ότι τα εισιτήρια είχαν εξαντληθεί ενωρίς, πλήθος κόσμου ζητούσε να βρει σε

οποιοδήποτε κόστος και σε οποιαδήποτε θέση· θεωρεί «τη αληθεία [...] συγκινητικών και παρήγορον την προθυμίαν και την σπουδήν ην επεδείκνυεν ο Ελληνισμός την εσπέραν εκείνην», συγχαίροντας, τέλος, για την «θριαμβευτικήν επιτυχίαν» κατά καθήκον τους «μετά ζήλου και μόχθου κοπιώντας σκαπανείς του ελληνικού μελοδράματος» και ευχόμενος «από καρδίας στερέωσιν και μέλλον πλήρες δαφνών και δόξης προς τιμήν της ελληνικής ημών πατρίδος και έθνους».

Το τεκμήριο Β3 είναι ένα μονόστηλο δημοσίευμα, πιθανότατα εκ της ελληνικής εφημερίδος *Πατρίς* του Βουκουρεστίου, χωρίς ημερομηνία και υπογραφή, το οποίο αναφέρεται σε παραστάσεις του μελοδραματικού θιάσου Κοκκίνη στο Λυρικό Θέατρο του Βουκουρεστίου και έχει τοποθετηθεί χρονικά από την Στέλλα Κοκκίνη-Ρινκ στις αρχές του 1902. Το ρεπερτόριο του μελοδραματικού θιάσου που αναφέρεται στο δημοσίευμα αφορά τα έργα *Lucia di Lammermoor*, *Μάρκος Μπότσαρης* και *La Bohème*, ενώ ακυρώθηκε και μία παράσταση του *Rigoletto* λόγω ασθένειας της Στέλλας Κοκκίνη. Η περιγραφή των παραστάσεων ξεκινά από πρότερους «λίαν σπουδαίους ενδοιασμούς περί επιτυχίας» από τους «ημετέρους ομογενείς», αλλά τελικώς η πρώτη παράσταση με την *Lucia* υπήρξε «θρίαμβος», διότι έτυχε την «πλήρη επιδοκιμασίαν πάντων των αλληλεθνών θεατών»· μάλιστα, ο συντάκτης σημειώνει ότι «άνδρες καλλιτέχναι της μουσικής εχειροκρότουν ενθουσιωδώς τους έξοχους έλληνες καλλιτέχνες», ενώ ο θιάσος ετιμήθηκε και θερμώς επαινέθηκε από «τον εγχώριον τύπον ανεξαρτήτως». Ο Ιωάννης Κοκκίνης «κέκτηται φωνήν γλυκειάν και ισχυράν» και η Στέλλα Κοκκίνη «δύναται να κοσμήση οιονδήποτε ευρωπαϊκόν θιάσον»· όλα τα μέλη του θιάσου «ζωηρώς εχειροκροτήθησαν», κυρίως οι Βακαρέλλης και Βλαχόπουλος, αλλά και ο 25μελής χορός, ο οποίος θεωρήθηκε ανώτερος των ιταλικών, γερμανικών και ρουμανικών. Ο συντάκτης επισημαίνει την «φήμη προτρέχουσα» που διασάλπισε την αξία του ελληνικού μελοδραματικού θιάσου, χωρίς να διασαφηνίζεται εάν αυτή αφορούσε τις παραστάσεις ενωρίτερα στη Βραΐλα, αλλά η παράσταση της *Lucia* υπερέβη «της φήμης τα σαλπίσματα» και απέβη προς «δόξα και τιμή» του θιασάρχη και όλου του θιάσου του. Ο ελληνικός θιάσος «εθαυμάσθη προσέτι διότι μόνος και άνευ κυβερνητικής επιχορηγήσεως κατόρθωσε να υπερβή τον ρωμουνικόν, τον αδρότατα μισθοδοτούμενον και συντρεχόμενον», έχοντας ως «μόνον αντιλήπτορα» το «δαιμόνιον ελληνικόν πνεύμα και το ακμαίον και ιδιότροπον της ελληνικής φυλής καλλιτεχνικόν αίσθημα». Τέλος, ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στο δημοσίευμα για το ότι ο θρίαμβος του μελοδραματικού θιάσου Κοκκίνη ήταν και θρίαμβος «ου μόνον αυτού αλλά και όλου του ενταύθα ελληνισμού», ενώ δεν παραλείπονται και ευχαριστίες προς τον θιάσον, διότι «μας ετίμησε ενταύθα ανυψώσας το ελληνικό όνομα», προτού αναγγελθεί η παράσταση του ελληνικού έργου του Καρρέρ, της όπερας *Μάρκος Μπότσαρης*.

Το τεκμήριο Β4 είναι ένα πολύστηλο δημοσίευμα, πιθανότατα στην εφημερίδα *Πατρίς*, με υπογραφή «Θύρσις», το οποίο εμφορείται από έκδηλο ενθουσιασμό λόγω του εξαιρετικού γεγονότος να τιμά την παράσταση του ελληνικού μελοδραματικού θιάσου του ζεύγους Κοκκίνη στο Λυρικό Θέατρο του Βουκουρεστίου η βασίλισσα Ελισσάβετ της Ρουμανίας. Το έργο ήταν η όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Π. Καρρέρ, για δεύτερη φορά στην πόλη, και η παρουσία της «εμμούσου Ανάσσης» χαιρετίσθηκε εθιμοτυπικά με την ανάκρουση του ρουμανικού και του ελληνικού εθνικού ύμνου πριν την έναρξη της παραστάσεως. Ως χρόνος της παραστάσεως σημειώνεται στην φωτοτυπία του αρχείου, χειρόγραφα από την Στέλλα Κοκκίνη-Ρινκ, η άνοιξη του 1902. Οι περιγραφές για την παράσταση ομιλούν αρχικά για διάκριση του Ιωάννη Κοκκίνη και της Μαρίας Ταντολίδου στην πρώτη πράξη, αλλά στη συνέχεια αναφέρουν την ανάγκη να μην παραπλανηθούν οι αναγνώστες «εις διακρίσεις προσώπων – διακρίσεις αδίκους και τούτον εξόχως καθ' ημάς τιμά τον θιάσον, διότι ουδείς των αιδών εδείχθη του

άλλου υποδεέστερος». Οι «χοροί ιδίως επηνέθησαν δια το εμμελές, την αρμονίαν και το μεμελετημένον του άσματος αυτών τούθ' όπερ τεκμηριοί ότι πάντες κατέχονται υπό του δαιμονίου της μουσικής, ότι πάντες έχουσιν συναίσθησιν της αποστολής τους και πεποίθησιν επί το εαυτόν μουσικόν τάλαντον». Ακόμα, οι αιδοί «διακρίνονται και επί γνώσει πολλών κανόνων της υποκριτικής», αρετή διαφαινόμενη από «την στάση αυτών, το ήθος», τις «εν γένει κινήσεις», την έκφραση του προσώπου «μεταπίπτουσα συνοδά τη περιστάσει από ήθους εις ήθος», αποδεικνύοντας ότι «και της υποκριτικής δεν είναι άμοιροι» και ότι «η ηθοποιία συμβαδίζει παρ' αυτοίς εν σχετική αρμονία προς την περί την μουσικήν πείρα». Ο συντάκτης επισημαίνει ότι όλοι οι καλλιτέχνες του μελοδραματικού θιάσου ήταν «ήρωες του 1821» όσον αφορά την «αρειμάνιον στάσιν, το αγέρωχον, την ευστροφίαν» ακόμα και κατά την τελευταία στιγμή της πολεμικής παρατάξεως. Στο δημοσίευμα συγκαταλέγεται, για χάρη των εντυπώσεων από την παράσταση, μία συνοπτική αναφορά σε διακεκριμένα ονόματα εκ της ελληνικής παροικίας και της ελληνικής βασιλικής πρεσβείας, καθώς και «εκ του ρωμουνικού κόσμου» δεν παραλείπεται η αναφορά στην μεγάλη κυρία επί των τιμών, Όλγα Μαυρογένους, μέλη του βασιλικού οίκου, την σύζυγο του πρωθυπουργού, υπουργούς και λοιπά μέλη της ρουμανικής αριστοκρατίας. Τέλος, ως ένδειξη υψίστης ευαρεσκείας και αγάπης για τον ελληνικό μελοδραματικό θίασο, η ελληνική παροικία τίμησε την Στέλλα Κοκκίνη με πολύτιμο σμαραγδένιο και διαμαντένιο δακτυλίδι και «λαμπρότατα και καλλιτεχνικώτατα κάνιστρα μετά φυσικών ανθέων», ενώ η ανθυψίφωνος Ταντολίδου τιμήθηκε και αυτή με κάνιστρα ανθέων και ο Ιωάννης Κοκκίνης έλαβε χρυσή λύρα. Όλα τα δώρα προσφέρθηκαν ύστερα από έρανο μεταξύ της ελληνικής παροικίας λόγω του εξαιρετικού επιτεύγματος των καλλιτεχνών να καταρτίσουν «εν βραχυτάτω χρόνω τόσον λαμπρόν εθνικόν μελοδραματικόν θίασον, ώστε να δύναται ούτος να παρίσταται ευπρεπέστατα ενώπιον κοινού λεπτού τα ώτα και την καλαισθησίαν ξένου δημοσίου».

4. Επεξεργασία των ευρημάτων για μια τοποθέτησή τους στον ιστορικό χρόνο των καλλιτεχνικών γεγονότων

Μετά την πρώτη ανάγνωση των τεκμηρίων από το αρχείο Κοκκίνη, η επεξεργασία των ιστορικών πληροφοριών που αντλούνται εξ αυτών φέρει επιτακτικό το ερώτημα του συσχετισμού των δεδομένων με πλείστα όσα γνωστά τη σήμερα από πρότερα γνωστές πηγές, με απώτερο στόχο την εξαγωγή χρήσιμων για την ιστορική μουσικολογία συμπερασμάτων. Η διάκριση σε προ και μετά το ορόσημο του 1901 ταξινόμηση έχει και εδώ μία λειτουργική και μεθοδολογική σκοπιμότητα: την επικέντρωση στην πρώτη εμφάνιση του ζεύγους Κοκκίνη στην Αθήνα ως καλλιτεχνικό γεγονός ιδιαίτερης συμβολικής βαρύτητας. Στον βαθμό που η πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους είχε ήδη γίνει ένα πρωτεύον κέντρο καλλιέργειας του μελοδράματος μετά την ίδρυση ελληνικών μελοδραματικών θιάσων, πρώτα με τον θίασο του Ιωάννη Καραγιάννη (1888) και αργότερα με τον θίασο του Διονυσίου Λαυράγκα (1900), η παρουσία του ζεύγους Κοκκίνη στην μελοδραματική επικαιρότητα της πόλεως εντάσσεται σε ένα πλέγμα αξιολογουμένων σήμερα καλλιτεχνών και γεγονότων.

α) Ξεκινώντας από την προ του εν Αθήναις στα 1901 οροσήμου περίοδο, οι πρώτες παραστάσεις του θιάσου Κοκκίνη στην Βραΐλα και το Βουκουρέστι αποκτούν σήμερα μια προδρομική ιστορική σημασία για το ελληνικό μελόδραμα, με δεδομένο ότι δεν είναι γνωστές παραστάσεις του θιάσου Ι. Καραγιάννη⁵ στην Ρουμανία ενωρίτερα. Παρ' ότι δεν είναι ασφαλές να θεωρήσουμε οριστική για τα ελληνικά μουσικολογικά δεδομένα

⁵ Ο θίασος του Ι. Καραγιάννη ιδρύθηκε το 1888 στην Αθήνα και μετά τις πρώτες του παραστάσεις όπερας στην πρωτεύουσα ξεκίνησε περιοδείες στο εξωτερικό, με πρώτο προορισμό την Αίγυπτο και ακολούθως στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη.

την απόφαση αυτή, καθώς δεν είναι δυνατόν να αποκλεισθεί η μελλοντική εύρεση τεκμηρίων παρόμοιας μελοδραματικής δραστηριότητας από λοιπούς Έλληνες καλλιτέχνες, όπως π.χ. ο Αντώνιος Λάνδης, διαφαίνεται ότι με την παρέλευση του χρόνου μελέτης οι πιθανότητες για ανατροπή των μουσικολογικών αυτών συμπερασμάτων μειώνονται σημαντικά. Ωστόσο, πέρα από τις θριαμβευτικές κριτικές στον ελληνόφωνο τύπο, πρόσφορες στα ενθουσιώδη ώτα της ελληνικής παροικίας, η ιστορική αποτίμηση των καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών των καλλιτεχνών αυτών δεν υποκρύπτει αμείλικτα γεγονότα της ρουμανικής οπερατικής ιστορίας,⁶ που φανερώνουν ότι η όπερα είχε μια υπερ-εκατονταετή παρουσία στην χώρα αυτή πριν οι Έλληνες ενθουσιαστούν με το ζεύγος Κοκκίνη και υπερηφανευτούν για την εκτίμηση που η καλλιτεχνία τους είχε και στο ρουμανικό θεατρόφιλο κοινό.

β) Η επιλογή της όπερας *Lucia di Lammermoor* ήδη από τις πρότερες των Αθηνών εμφανίσεις του ζεύγους στην Κωνσταντινούπολη (τεκμήριο A1) δεν είναι σαφές αν συσχετίζεται με την πρότερη επιτυχία της όπερας αυτής στο Βουκουρέστι που αναφέρεται στο μουσικό λεξικό *New Grove* και το πιθανότερο είναι να πρόκειται για μία επιλογή των καλλιτεχνών.⁷ Ωστόσο, η γαλλόφωνη εφημερίδα της Κωνσταντινούπολης μπορεί να υπαινίσσεται την πρότερη αυτή φήμη του έργου, όταν αναφέρει το θεατρόφιλο κοινό του Βουκουρεστίου ως δύσκολο να ικανοποιηθεί από το ρεπερτόριο αυτό του ζεύγους Κοκκίνη.

γ) Οι παραστάσεις σε Βραΐλα και Βουκουρέστι κατά την χειμερινή θεατρική περίοδο 1901-1902 (τεκμήρια B1, B2, B3 και B4) έχουν και αυτές, κατά το πιθανότερο, προδρομική σημασία σε σχέση με την καλλιτεχνική δράση του μελοδραματικού θιάσου του Δ. Λαυράγκα από το 1900 και αμέσως μετά. Από τα έως σήμερα γνωστά, διαμέσου των απομνημονευμάτων του Λαυράγκα αλλά και των δημοσιευμάτων ελληνοφώνων εφημερίδων στην Ελλάδα και το εξωτερικό, δεν προκύπτει το ελληνικό μελόδραμα του κεφαλήνα μουσουργού να επισκέφθηκε την Ρουμανία ενωρίτερα από το ζεύγος Κοκκίνη.

δ) Εκτός από την επιτυχή δοκιμασία στη ρουμανική αναβίβαση της όπερας *Lucia di Lammermoor*, το καλλιτεχνικό ζεύγος Ιωάννου και Στέλλας Κοκκίνη είχε την αξιοσύνη να επιβραβευτεί από την δημόσια εύνοια της βασιλίσσης Ελισσάβετ της Ρουμανίας, η οποία ετίμησε με την παρουσία της μία θριαμβευτικής καλλιτεχνικής επιτυχίας παράσταση της ελληνικής όπερας *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ στο Βουκουρέστι. Οπωσδήποτε, η απήχηση της καλλιτεχνίας του θιάσου στο ανάμικτο (ρουμανικό και ελληνικό) θεατρόφιλο κοινό εντός του θεάτρου διασώζεται στον χρόνο μέσω των

⁶ Σύμφωνα με το *New Grove Dictionary of Opera*, στη Ρουμανία ήδη από τον ύστερο 18ο αιώνα έδιδαν παραστάσεις ευρωπαϊκής όπερας ιταλικοί, γαλλικοί και γερμανικοί θίασοι, ενώ όπερες συνθέταν και ρουμάνοι συνθέτες. Η περιοδεία του θιάσου της ιταλίδος υψιφώνου Angelica Catalani το 1821 έγινε η αφορμή για την ίδρυση μονίμου λυρικού θεάτρου στο Βουκουρέστι κατά τα μέσα του 19ου αιώνα. Ένα ακόμα ιστορικό γεγονός ήταν η παράσταση της *Norma* στο Ιάσιο το 1838 στα ρουμανικά. Μετά τον πόλεμο της ανεξαρτησίας (1870) ιδρύθηκε στο Βουκουρέστι το Ρουμανικό Θέατρο Όπερας, το οποίο έγινε κρατικός θεσμός το 1921. Η χρυσή εποχή για την ρουμανική όπερα ξεκίνησε το 1885, όταν η όπερα *Lucia di Lammermoor* του G. Donizetti παραστάθηκε στα ρουμανικά, δίνοντας ώθηση στην πρώτη γενιά ρουμανίδων καλλιτεχνών, όπως στη Hariclea Darklee και την Elena Teodorini. Βλ. Viorel Cosma, λήμμα «Romania», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London 1992, vol. 4, σ. 20-21.

⁷ Από την μουσικολογική έρευνα στις ιστορικές πηγές της Κωνσταντινούπολης προκύπτει ότι η όπερα *Lucia di Lammermoor* είχε ενταχθεί στα ρεπερτόρια των ιταλικών θιάσων Castagna (το 1878 και το 1885) και Ricci (το 1885 και το 1887) προτού περάσει στο ρεπερτόριο των ελληνικών μελοδραματικών θιάσων που έδιδαν παραστάσεις εκεί, με πρώτον ιστορικά τον θίασο Ι. Καραγιάννη το 1890. Ο πασίγνωστος ιταλικός μελοδραματικός θίασος του M. Labruna φαίνεται ότι δεν προτιμούσε την όπερα αυτή, έως το 1892 τουλάχιστον. Βλ. Σκανδάλη, ό.π., Επίμετρο III: «Η δυτικοευρωπαϊκή όπερα στον τύπο της Κωνσταντινούπολης (1850-1908)».

δημοσιευμάτων του ελληνοφώνου τύπου, προσηγορώντας στην καλοφημία του καλλιτεχνικού ζεύγους, το οποίο πολλάκις έδωσε παραστάσεις ενώπιον εστεμμένων της Ευρώπης. Ειδικότερα για την βασίλισσα Ελισσάβετ, μπορεί να είναι άξιο υπόμνησης το ότι ήταν γνωστή ως «η εστεμμένη λογία» με το ψευδώνυμο Κάρμεν Σύλβα και μάλιστα είχε αρθρογραφήσει ακόμη και στον αθηναϊκό τύπο⁸ – ενδιαφέροντα όχι ασυνήθιστα για μία εστεμμένη η οποία έδειχνε συμπαθούν προσωπίων, καθώς οι ελληνορουμανικές σχέσεις ήταν τότε ιδιαίτερα αγαστές, με αποκορύφωμα το διπλό πριγκηπικό προξενικό της δεκαετίας του 1930.

ε) Τόσο ενωρίς όσο το 1900, η όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ είχε ενταχθεί στο ρεπερτόριο του θιάσου Κοκκίνη στη Ρουμανία έχοντας μία εξέχουσα θέση, νοούμενη εδώ κυρίως ως μία αφορμή για την έξαρση εθνικών μουσικών συμβολισμών και αξιολογήσεων για τις οποίες η εξωμουσική πρόθεση παραμένει ασαφής έως σήμερα. Πέρα από τον ενθουσιασμό καλλιτεχνών και θεατροφίλου κοινού, η επιμονή στην ελληνικότητα της μουσικής, του θεάματος και των πατριωτικών συνθημάτων εντοπίζεται στις ιστορικές πηγές ως στοιχείο που ένωνε τον παροικιακό ελληνισμό με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην Ελλάδα. Η αυτοπεποίθηση και η ορισμένη κάθε φορά δια του τύπου αυταρέσκεια των Ελλήνων στη Ρουμανία με αφορμή την καλλιτεχνική επιτυχία του μελοδραματικού θιάσου Κοκκίνη παραμένει και σήμερα στοιχείο υπερπλήρωσης εθνικών αισθημάτων, καθώς οι δύο χώρες μοιράζονται ξανά εμπειρίες εθνικής εμβέλειας και καλλιτεχνικά γεγονότα ύστερα από δεκαετίες αποξένωσης. Ωστόσο, η μελέτη των εξωμουσικών προσλαμβανουσών και προσδοκιών του παροικιακού ελληνισμού αποτελεί ακόμη παρθένο για την μουσικολογική έρευνα πεδίο, με αξιώσεις για την αναζήτηση δαφνών συμμετοχής στον μελοδραματικό πολιτισμό της Ευρώπης.

ς) Οι αναγραφόμενες στον ελληνόφωνο τύπο αναφορές στην εθνική αποστολή του ελληνικού μελοδράματος, καίτοι γενικόλογες ή πιο συγκεκριμένες με αφορμή την καλλιτεχνική δραστηριότητα του θιάσου Κοκκίνη, είναι μάλλον ολιγόλογες, αν και πολύ ενθαρρυντικές και αισιόδοξες. Η δημιουργία ελληνικού μελοδράματος, δηλαδή ελληνικών θιάσων που θα παρίσταναν ελληνικά και ξένα έργα στην ελληνική γλώσσα και με ελληνοκεντρική θεματολογία, βρισκόταν στο επίκεντρο των συζητήσεων μεταξύ των θεατροφίλων ήδη στα τέλη του 19ου αιώνα και γνώρισε ενθουσιώδη ώθηση με την συγκρότηση του θιάσου του Ι. Καραγιάννη το 1888 και του θιάσου του Δ. Λαυράγκα το 1900.⁹ Από την πένα του συντάκτη της εφημερίδος *Πατρίς* προκύπτει το εθνικό ελληνικό καύχημα για την αξιόλογη θέση του ελληνικού μελοδράματος προπάντων στα θέατρα της Ανατολής. Ο περιορισμός της μουσικολογικής έρευνας στα δημοσιεύματα του τύπου, που υπογράφουν οι συντάκτες τους ενθουσιωδώς μεν αλλά χωρίς παρορητισμούς, στερεί στον σημερινό μουσικολόγο την άποψη των καλλιτεχνών, οι οποίοι αναβιώνουν τη σήμερον ως στεγνά καλλιτεχνικά όντα, αποστερημένα της ευκαιρίας να εκφέρουν άποψη για τα ιδανικά αυτά που διαδίδονταν, ωστόσο, δια της αριστοτεχνικής καλλιτεχνίας τους και απενδεδυμένα, εκ των πραγμάτων, των ιδεολογικών τους διαστάσεων. Έτσι, η λάμψη του καλλιτεχνικού άστρου επιβάλλεται δια των γραπτών πηγών στον φωτισμό των ιδεολογικών συνιστωσών της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, προσδίδοντας στον σημερινό αναγνώστη την αίσθηση ενός κενού, όχι ακριβώς εκ της ιστορικής ανακρίβειας, αλλά εκ της πραγματικής ελλείψεως εξωμουσικών γεγονότων.

⁸ Στην προσωπική διάθεση της υπογράφουσας τέθηκε από τον σεφ μαγειρικής Νικόλαο Τσελεμεντέ, εγγονό, αντίγραφο Οδηγού Μαγειρικής του παππού του, χρονολογούμενο από το 1930, σε εσωτερική σελίδα του οποίου διατηρείται δημοσίευμα της βασιλίσσης υπό το ψευδώνυμό της, με το οποίο δίδει συμβουλές σε όσες Ελληνίδες έχουν «δύσκολον σύζυγο».

⁹ Βλ. Αγγελική Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου*, Gutenberg, Αθήνα 2001, σ. 135-145.

5. Συμπεράσματα – παρατηρήσεις

Καταληκτικά ως προς την αξιολόγηση και αποτίμηση των συγκεκριμένων ευρημάτων του αρχείου Κοκκίνη, η σημερινή έρευνα μπορεί να βεβαιώσει την προδρομική θέση του μελοδραματικού θιάσου Κοκκίνη σε ό,τι έχει να κάνει με την ελληνική οπερατική καλλιτεχνία στη Ρουμανία. Ο ίδιος ο Λαυράγκας, σε μία αναφορά του το 1923, κάνει μνεία της προδρομικής σχέσης που είχε ο θιάσός του σε παραστάσεις στη Ρουμανία το 1913¹⁰ και της ώθησης που υποτίθεται ότι έδωσε στη μελοδραματική ζωή της χώρας αυτής ως ζωντανό παράδειγμα αξιολόγου καλλιτεχνίας της όπερας, ικανής να εμπνεύσει και να δρομολογήσει εξελίξεις. Ωστόσο, η προσεκτική παρατήρηση στις υπάρχουσες πηγές θα πρέπει να καθιστά τον οπερόφιλο αναγνώστη επιφυλακτικό έναντι της θριαμβολογίας του κεφαλήνα μουσουργού: η αποθεωτική παρουσία του θιάσου του στη Ρουμανία το 1913 δεν είναι δυνατόν να έδωσε την πρώτη ιστορικά ώθηση για μελοδραματική δραστηριότητα στη φίλη αυτή χώρα. Εξ όσων σήμερα είναι γνωστά μέσω του μουσικού λεξικού *New Grove* για την όπερα, τόσο αργά όσο το 1913, θεσμοί όπερας είχαν ήδη συσταθεί στη Ρουμανία: εντούτοις, μπορεί βέβαια η επιτυχία του θιάσου Λαυράγκα να ιδωθεί ως μία παρότρυνση για τη δημιουργία κρατικού ρουμανικού μελοδράματος, το οποίο δεν είναι γνωστό να είχε ακόμα υπάρξει ως σκέψη πραγμάτωσης μεταξύ των ιθυνόντων.

Τέλος, ένας εύλογος προβληματισμός για τις εμφανίσεις της περιόδου 1901-1902 στη Ρουμανία, εν μέσω της οικονομικής κρίσεως και σε σχέση με την χρηματοδότηση τέτοιων εγχειρημάτων εθνικής εξάρσεως, θέτει ερωτήματα όχι μόνο για το επιχειρηματικό ρίσκο αλλά και για την προϊούσα σκοπιμότητα της καλλιτεχνικής αυτής δραστηριότητας εν μέσω χαλεπών γεγονότων. Αυτό, ιδωμένο σε συσχετισμό με πρόσθετα ευρήματα στο αρχείο Κοκκίνη, ομιλούντα για καλλιτεχνικές εμφανίσεις τους στη Βουλγαρία το 1904, προσθέτει τον προβληματισμό για την έκφανση της ανεξαρτησίας της καλλιτεχνίας και από στρατιωτικά γεγονότα και την εν γένει σκληρότητα της πολεμικής αναμετρήσεως. Περισσότερα στοιχεία και ειδικότερες επεξηγήσεις για τις εμφανίσεις του ζεύγους Κοκκίνη στη Βουλγαρία συνιστούν ήδη μία προτεραιότητα της μουσικολογικής έρευνας, προκειμένου να μπορούν αυτά να παρουσιασθούν στο άμεσο μέλλον.

¹⁰ Βλ. Δ. Λαυράγκας, «Μουσικαί σημειώσεις: Το Εθνικόν Μελόδραμα», *Έθνος*, Αθήνα, 9 Φεβρουαρίου 1923, σ. 1.

Προσεγγίζοντας τις πρώιμες μουσικές εμπειρίες της Μαρίας Κάλλας: Μια θεώρηση σύμφωνα με το βιο-οικολογικό μοντέλο ανάπτυξης του Bronfenbrenner

Ελισσάβητ Περακάκη & Χριστιάνα Αδαμοπούλου

Ήδη από το 1919 ο αμερικανός ψυχολόγος Carl E. Seashore (1866-1949) επιχείρησε με το έργο του *Psychology of musical talent* να διερευνήσει τον μουσικό τρόπο σκέψης (musical mind) των ατόμων με εξαιρετικές μουσικές ικανότητες. Στη συνέχεια, επιχείρησε να μετρήσει το μουσικό ταλέντο με την έκδοση του βιβλίου *Seashore measures of musical talents* (Seashore κ.ά., 1956). Μετέπειτα μελέτες καθώς και η εξέλιξη της μουσικής ψυχολογίας οδήγησαν στον διαχωρισμό των όρων “χάρισμα” (giftedness) και “ταλέντο” (talent). Ο Gagné (2009· 2020) διαχωρίζει τους όρους αυτούς, διευκρινίζοντας ότι με τον όρο “χάρισμα” δηλώνονται οι δυνατότητες ενός ατόμου που το τοποθετούν τουλάχιστον μεταξύ του κορυφαίου 10% των συνομηλίκων του, ενώ το “ταλέντο” αναφέρεται στην εξαιρετική δεξιοτεχνία που έχει αναπτυχθεί συστηματικά σε ένα πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας ώστε να τοποθετεί, αντίστοιχα, το άτομο τουλάχιστον μεταξύ του κορυφαίου 10% των συνομηλίκων του στον συγκεκριμένο τομέα. Με άλλα λόγια, το χάρισμα από μόνο του δεν οδηγεί στο ταλέντο, αλλά το ταλέντο προϋποθέτει το χάρισμα, το οποίο θα πρέπει να καλλιεργηθεί. Οι McPherson και Williamson (2016: 340) προσδιορίζουν την πορεία αυτής της διαδρομής στα ακόλουθα έξι βασικά συστατικά της:

- Χάρισμα
- Ενδοπροσωπικοί παράγοντες
- Περιβαλλοντικοί παράγοντες
- Αναπτυξιακή διαδικασία
- Ευκαιρία
- Ταλέντο

Η οργάνωση των παραπάνω στοιχείων αναδεικνύει τη σημασία της αλληλεπίδρασης ποικίλων παραγόντων που συντελούν στο ταλέντο και βασίζεται σε ενδογενή, αναπτυξιακά και περιβαλλοντικά κριτήρια. Επιχειρώντας να προσεγγίσουμε μέσα από ένα αναπτυξιακό πρίσμα τη διαμόρφωση του ταλέντου της Μαρίας Κάλλας κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής της, θεωρήσαμε πως ήταν αναγκαία η υιοθέτηση ενός μοντέλου που θα μπορούσε να συλλάβει πιο αποτελεσματικά την πολυπλοκότητα, το εύρος και τη δυναμική της σχέσης των διαφορετικών παραγόντων διαχρονικά μεταξύ τους. Το βιο-οικολογικό μοντέλο ανάπτυξης του Urie Bronfenbrenner (1978· 1979) φάνηκε ότι ήταν καταλληλότερο για να συλλάβει τη συνεχώς μεταβαλλόμενη διαπλοκή των επιμέρους συστημάτων που περιβάλλουν το άτομο και η οποία σε συνεχή διάλογο με τα προσωπικά του χαρακτηριστικά συμβάλλει στην ανάπτυξη της προσωπικότητας και του ταλέντου του. Μέσα από την οπτική μιας ευρύτερης οικολογίας πλαισίων, η παρούσα μελέτη εξετάζει τις πρώιμες μουσικές εμπειρίες της Μαρίας Κάλλας, με στόχο την ανάδειξη της σπουδαιότητας μίας κρίσιμης αναπτυξιακής φάσης, η οποία υπήρξε καθοριστική για τη ζωή της και τη μετέπειτα καλλιτεχνική της πορεία.

Το βιο-οικολογικό μοντέλο ανάπτυξης του Bronfenbrenner

Το βιο-οικολογικό μοντέλο ανάπτυξης του αμερικανού ψυχολόγου Urie Bronfenbrenner ανήκει στις λεγόμενες πλαίσιακές θεωρήσεις της ανθρώπινης ανάπτυξης (contextual approaches), των οποίων κοινό γνώρισμα είναι η αναγνώριση της συνεχούς, σύνθετης και πολυεπίπεδης αλληλεπίδρασης του ατόμου με το περιβάλλον του. Προκειμένου να κατανοήσουμε την ανθρώπινη ανάπτυξη, είναι αναγκαίο να διερευνήσουμε πώς επηρεάζεται το άτομο από τα διαφορετικά πλαίσια που το περιβάλλουν σε βιολογικό, γνωστικό και κοινωνικό επίπεδο. Η θεωρία του Bronfenbrenner κατέχει εξέχουσα θέση ανάμεσα στις πλαίσιακές θεωρήσεις, καθώς αναδεικνύει με συνεκτικό τρόπο τη δυναμική σχέση ανάμεσα στα ατομικά χαρακτηριστικά και τη λειτουργία του περιβάλλοντος ως σημαντικού παράγοντα που επηρεάζει την ανάπτυξη του παιδιού (Πεντέρη & Πετρογιάννης, 2017: 103). Η χρήση του όρου “οικολογικός” απηχεί την αντίληψη ότι τα άτομα είναι βιολογικά όντα που έχουν αμοιβαίες σχέσεις αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης με τα περιβαλλοντικά συστήματα μέσα στα οποία ζουν και αναπτύσσονται, πραγματοποιώντας συνεχείς προσαρμογές μεταξύ τους. Συγκεκριμένα, ο Bronfenbrenner (1979: 21) αναφέρει:

Η οικολογία της ανθρώπινης ανάπτυξης είναι η επιστημονική μελέτη της προοδευτικής, αμφίδρομης προσαρμογής μεταξύ ενός ενεργού, αναπτυσσόμενου ανθρώπου και των μεταβαλλόμενων ιδιοτήτων των άμεσων συστημάτων μέσα στα οποία διαβίω, καθώς αυτή η διαδικασία επηρεάζεται από τις σχέσεις μεταξύ των συστημάτων αλλά και από τα ευρύτερα περιβάλλοντα μέσα στα οποία τα συστήματα αυτά ενσωματώνονται.

Σε μια σχηματική απεικόνιση της θεωρίας του, χρησιμοποίησε τη μορφή της ρωσικής κούκλας: ο Bronfenbrenner τοποθετεί το αναπτυσσόμενο άτομο / παιδί στο κέντρο και γύρω του εκτείνονται αρχικά τέσσερις ομόκεντροι, ιεραρχικά διατεταγμένοι κύκλοι, οι οποίοι συμβολίζουν τα επιμέρους συστήματα (μικροσύστημα, μεσοσύστημα, εξωσύστημα και μακροσύστημα) που το περιβάλλουν, ενώ κάθε κύκλος-σύστημα εμπεριέχει τον προηγούμενο. Τα μέλη που απαρτίζουν κάθε συστημικό επίπεδο, όπως και τα μέλη μεταξύ των επιπέδων, αλληλεπιδρούν μεταξύ τους όσο το άτομο αναπτύσσεται. Παράλληλα, όλα τα συστήματα διαμορφώνονται από τις χρονικές μεταβολές και τις ιστορικές συγκυρίες που τα διαπερνούν (χρονοσύστημα).

Η σύντομη παρουσίαση των συστημάτων ξεκινά από το *μικροσύστημα*. Πρόκειται για το πρώτο και πιο άμεσο πλαίσιο που περιβάλλει το παιδί και στο οποίο αυτό έχει άμεση πρόσβαση. Περιλαμβάνει το σύνολο των πιθανών ρόλων, δραστηριοτήτων, διαπροσωπικών και ενδοπροσωπικών σχέσεων του αναπτυσσόμενου ατόμου και της αλληλεπίδρασης μεταξύ τους. Ασκεί τη μεγαλύτερη επίδραση από όλα τα άλλα συστήματα και αποτελείται από τα φυσικά και τα κοινωνικά στοιχεία. Ως κοινωνικά στοιχεία ορίζονται τα πρόσωπα του άμεσου και έμμεσου περιβάλλοντος του παιδιού, ενώ ως φυσικά στοιχεία οι υποδομές και τα υλικά αντικείμενα στα οποία αυτό έχει πρόσβαση (κτήρια παιδικού σταθμού και σχολείου, ωδεία, αθλητικές εγκαταστάσεις, αλλά και το επιμορφωτικό και εκπαιδευτικό υλικό, τα παιχνίδια κ.λπ.). Τα μικρο-συστήματα επηρεάζονται από εσωτερικούς και εξωτερικούς παράγοντες και μεταβάλλονται συνεχώς, καθώς προσαρμόζονται στις διάφορες επιρροές και επιδρούν με τη σειρά τους σε άλλα μικροσυστήματα. Οι σχέσεις που διαμορφώνονται ανάμεσα στα μέλη που απαρτίζουν ένα σύστημα (όπως τα μέλη μίας οικογένειας) είναι αμφίδρομες, αμοιβαίες, και διαπλέκονται διαμορφώνοντας νέα δυναμικά μορφώματα.

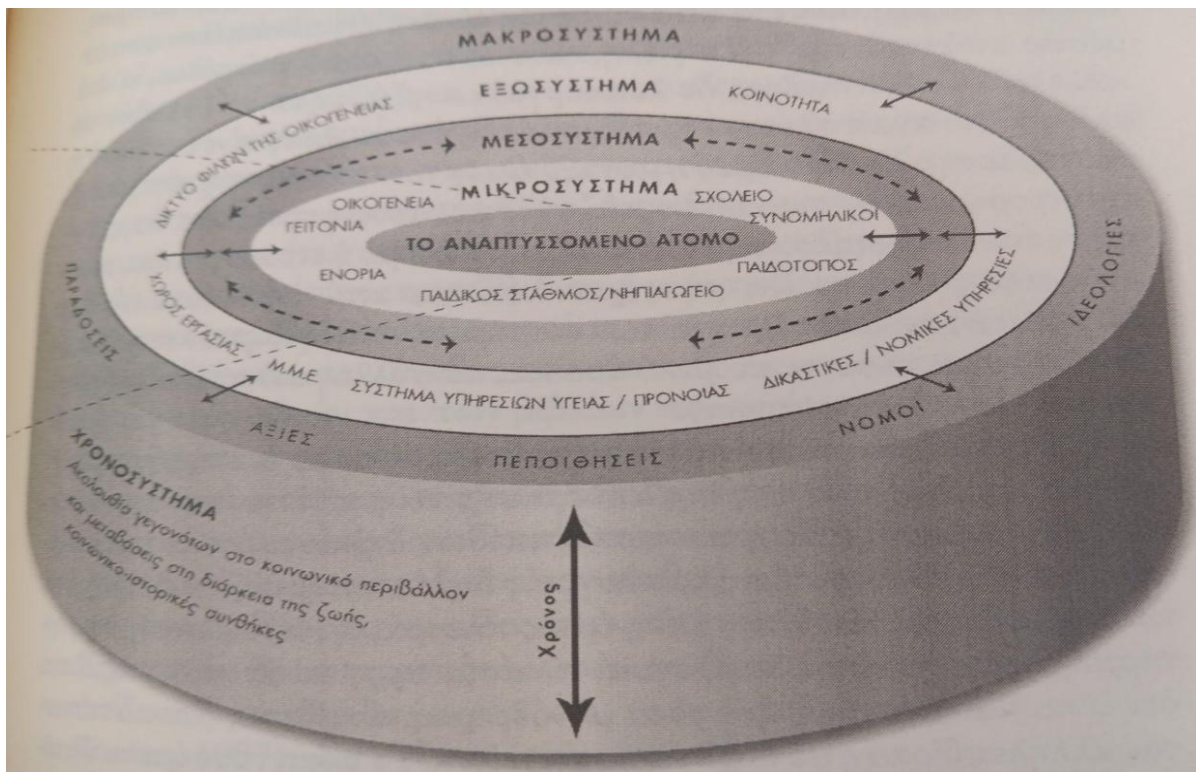
Το *μεσοσύστημα*, που σχηματικά περιβάλλει το μικροσύστημα, αφορά την πολύπλοκη και διαρκή συναλλαγή ανάμεσα σε δύο ή και περισσότερα από τα συστήματα που περιβάλλουν το παιδί (οικογένεια, γειτονιά, σχολείο κ.λπ.). Η διαπλοκή μεταξύ δύο συστημάτων μπορεί να είναι άμεση ή και έμμεση, όπως, για παράδειγμα, η επικοινωνία ανάμεσα στο σχολείο και την οικογένεια.

Το *εξωσύστημα* επηρεάζει και επηρεάζεται σημαντικά από τα πιο άμεσα συστήματα στα οποία το αναπτυσσόμενο άτομο ανήκει, αλλά δεν περιλαμβάνει την άμεση συμμετοχή του. Ως παράδειγμα αναφέρουμε τις εργασιακές συνθήκες και μεταβολές στην εργασία του γονέα ή των γονέων, καθώς οι εξελίξεις εκεί επηρεάζουν τον γονέα ή τους γονείς και, κατά συνέπεια, και το παιδί που μεγαλώνει μαζί του / τους.

Το *μακροσύστημα* αποτελεί έναν ακόμη πιο απομακρυσμένο κύκλο, που περιλαμβάνει συνολικά τους θεσμούς του πολιτισμού ή της υποκουλτούρας και «τα επιμέρους οικονομικά, κοινωνικά, εκπαιδευτικά, νομικά και πολιτικά συστήματα των οποίων τα μικρο-, μεσο- και εξωσύστημα είναι συγκεκριμένες εκδηλώσεις» (Bronfenbrenner, 1978: 6). Τα μακροσύστημα δεν προσδιορίζονται μόνο από τη νομοθεσία, αλλά – σε μεγάλο βαθμό – εκφράζονται με άτυπους τρόπους, όπως στη γενική οργάνωση της κοινωνίας, τις κυρίαρχες αξίες, την ιδεολογία, τις συνήθειες και τις πρακτικές (Πετρογιάννης, 2001: 170).

Η πέμπτη και τελευταία διάσταση, στην οποία αργότερα ο Bronfenbrenner έδωσε τον όρο *χρονοσύστημα*, αντιπροσωπεύει την παράμετρο του χώρου και του χρόνου που θέτουν το πλαίσιο εντός του οποίου συντελείται η ανάπτυξη. Η ίδια αναφέρεται στις διαχρονικές αλλαγές και εξελίξεις που συμβαίνουν στη ζωή ενός ατόμου, οι οποίες μπορούν να περιλαμβάνουν προσωπικά γεγονότα, όπως ο γάμος ή μια μετακόμιση, αλλά και ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές, όπως η οικονομική κρίση ή οι τεχνολογικές εξελίξεις (Bronfenbrenner & Morris, 2006: 820). Το χρονοσύστημα τονίζει τη σημασία της δυναμικής φύσης της ανάπτυξης και της συνεχούς αλληλεπίδρασης μεταξύ του ατόμου και του περιβάλλοντός του κατά τη διάρκεια της ζωής (Elder, 1998: 3).

Θα πρέπει να τονιστεί εδώ ότι η τοπολογική και σχηματική αποτύπωση των συστημάτων με τη μορφή ομόκεντρων κύκλων που περιβάλλουν το άτομο δεν παραπέμπει σε έναν αυστηρά φυσικό ή γεωγραφικό χώρο, παρά περισσότερο σε ψυχολογικούς χώρους και δυναμικές σχέσεις μεταξύ τους (Πετρογιάννης, 2001: 150). Στην κατανόηση των συστημάτων και των μεταξύ τους σχέσεων συμβάλλει η παρακάτω απεικόνιση:



Εικόνα 1: Απεικόνιση της Θεωρίας Οικολογικών Συστημάτων (Πετρογιάννης, 2003: 83)

Η επίδραση του περιβάλλοντος στη μουσική πορεία της Μαρίας Κάλλας κατά την πρώιμη παιδική ηλικία

Σύμφωνα με τον Bronfenbrenner, το πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει κανείς δεν λειτουργεί απλώς ως πλαίσιο μέσα στο οποίο συντελείται η ανάπτυξη, αλλά δημιουργεί και παράγει εκείνες τις περιβαλλοντικές παραμέτρους που οδηγούν στην ανάπτυξη του ατόμου (Πετρογιάννης, 2001: 132). Στην περίπτωση της Μαρίας Κάλλας, η χαρισματικότητα, το χάρισμα αλλά και οι επιδράσεις του άμεσου οικογενειακού της περιβάλλοντος ήταν σίγουρα καθοριστικής σημασίας για τη μετέπειτα πορεία της, όμως είναι βέβαιο ότι και η αμοιβαία προσαρμογή μεταξύ αυτών με τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής καθώς και η ευρύτερη χωροχρονική συγκυρία στην οποία η ίδια έζησε μέχρι την ηλικία των 13 ετών συνέβαλαν καθοριστικά στην ανάπτυξη του έμφυτου δυναμικού της προς την κατεύθυνση του λυρικού τραγουδιού.

Στην ενότητα αυτή, κυρίως μέσα από τις προσωπικές της μαρτυρίες – προφορικές μέσω των συνεντεύξεων και γραπτές μέσω των επιστολών της – και δευτερευόντως από μαρτυρίες προερχόμενες από τη μητέρα και την αδερφή της, γίνεται μια προσπάθεια να αναδειχθούν πιθανές αλληλεπιδράσεις μεταξύ των επιμέρους συστημάτων εντός των οποίων η Μαρία Κάλλας έζησε τα πρώτα χρόνια της ζωής της και ειδικότερα μεταξύ των δομικών εκείνων στοιχείων που σχετίζονται με τη μουσική της εξέλιξη, συμπεριλαμβάνοντας, κατά το δυνατόν, τις ευρύτερες ιστορικές, κοινωνικές και θεσμικές παραμέτρους που συγκρότησαν το περιβάλλον της.

Μικροσύστημα

Τα μικροσυστήματα αποτελούν την πιο επιδραστική διάταξη στην ανάπτυξη, καθώς αποτελούνται από όλα εκείνα τα πλαίσια τα οποία βιώνει άμεσα το παιδί. Σύμφωνα με τον Bronfenbrenner (1994: 39), οι μικροσυστημικές δομές «εμπεριέχουν όλα τα μοτίβα δραστηριοτήτων, κοινωνικών ρόλων και διαπροσωπικών σχέσεων που βιώνει το αναπτυσσόμενο άτομο σε ένα δεδομένο πλαίσιο με συγκεκριμένα φυσικά, κοινωνικά και συμβολικά χαρακτηριστικά που προσκαλούν, επιτρέπουν ή εμποδίζουν την εμπλοκή σε διαρκή, προοδευτικά πιο σύνθετη, αλληλεπίδραση και δραστηριότητα στο άμεσο περιβάλλον».

Οι διεργασίες που συντελούνται εντός των μικροσυστημάτων, με κυριότερο εξ αυτών το μικροσύστημα της οικογένειας, είναι μεγάλης σημασίας για την προαγωγή ή την αναστολή της ανάπτυξης του παιδιού. Το περιβάλλον του σπιτιού, που μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο συνήθως εκφράζεται με την “πυρηνική” οικογένεια και σπανιότερα με τις πιο διευρυμένες μορφές της (παππούδες, θείοι κ.λπ.), είναι το σημαντικότερο μικροσύστημα όσον αφορά τόσο την ένταση των δυναμικών όσο και το εύρος των επιδράσεων σε όλους τους τομείς της ανάπτυξης. Παράμετροι όπως το συναισθηματικό κλίμα που επικρατεί, οι αντιλήψεις και οι στάσεις των γονέων για την ανατροφή των παιδιών και, κυρίως, τα ατομικά ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά κάθε μέλους σχηματίζουν ένα πολυεπίπεδο πλέγμα αλληλεπιδράσεων που διαμορφώνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της οικογένειας, την ταυτότητά της, και επηρεάζει την εξέλιξη του αναπτυσσόμενου ατόμου.

Στην ενότητα αυτή, προσεγγίζουμε μερικά από τα φυσικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά των μικροσυστημάτων στα οποία είχε πρόσβαση η Μαρία (κυρίως οικογένεια, φιλικό περιβάλλον, σχολείο και γειτονιά), ενώ ταυτόχρονα προσπαθούμε να αναδείξουμε κάποιες από τις πτυχές των διεργασιών μέσα στην οικογένεια που φαίνεται να συνέβαλαν στην ανάπτυξη της σχέσης της με το λυρικό τραγούδι.

Η Μαρία Κάλλας γεννήθηκε από έλληνες μετανάστες γονείς, μεγάλωσε στην Αμερική, και συγκεκριμένα στη Νέα Υόρκη, περιοχή στην οποία παρέμεινε μέχρι την ηλικία των

13 ετών, όταν και η οικογένειά της επέστρεψε στην Ελλάδα. Οι λόγοι της μετανάστευσης ήταν κυρίως συναισθηματικοί και αποδίδονται στον θάνατο του τρίχρονου γιου της οικογένειας, Βασίλη, και στην ανάγκη απομάκρυνσης από τον συγκεκριμένο τόπο με μονομερή απόφαση του Γιώργου Καλογερόπουλου, πατέρα της Μαρίας (Βολφ, 2020: 30). Ζώντας, λοιπόν, σε απόσταση από άλλους συγγενείς, οι γονείς δεν έρχονται σε επαφή με άλλους Έλληνες της Νέας Υόρκης, εκτός από τον εύπορο φίλο του πατέρα της Μαρίας και μετέπειτα νονό της, Λεωνίδα Λαντζούνη, ο οποίος είχε εγκατασταθεί στη Νέα Υόρκη νωρίτερα, είχε μια επιτυχημένη και κερδοφόρα επαγγελματική πορεία, και βοήθησε την οικογένεια να εγκατασταθεί στην Αμερική (Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 71).

Σε αντίθεση με τον πατέρα, την τέχνη αγαπούσε ιδιαίτερα η μητέρα της Μαρίας, Ευαγγελία (Λίτσα) Δημητριάδη, της οποίας η οικογένεια, ενώ ήταν φιλότερνη, δεν επέτρεψε στην ίδια να ασχοληθεί με την υποκριτική και το θέατρο, ακολουθώντας τις συντηρητικές αρχές της εποχής των αρχών του 20ού αιώνα (Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 38), αφού θα ήταν «σκάνδαλο και διασυρμός να υπάρχει στην οικογένεια μια κυρία του παλκοσένικου» (Βολφ, 2020: 31). Η αγάπη της αυτή, αλλά ταυτόχρονα και η έλλειψη ενασχόλησής της, φαίνεται να την οδήγησαν στο να θέσει τη μουσική ως σημαντική προτεραιότητα στην ανατροφή των κοριτσιών της, Υακίνθης (Τζάκι) και Μαρίας. Στο πλαίσιο αυτό, αξιοποίησε τις δυνατότητες που υπήρχαν για πρόσβαση στη μουσική, όπως η αγορά πιανόλας, ραδιοφώνου και δίσκων, καθώς και ο δανεισμός μουσικού υλικού από την τοπική βιβλιοθήκη (Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 76).

Από τη γέννησή της, λοιπόν, η Μαρία μεγαλώνει σε ένα μουσικό περιβάλλον, αφού “παρακολουθεί” τα μαθήματα και τις μουσικές δραστηριότητες της κατά έξι χρόνια μεγαλύτερης αδελφής της, Τζάκι. Ταυτόχρονα, η μητέρα της διακρίνει στη μικρή Μαρία την κλίση της στο τραγούδι και, επηρεασμένη από τη δική της στερημένη επιθυμία, την πιέζει για συστηματική μελέτη και εξάσκηση, χωρίς να δίνονται εναλλακτικές διαδρομές και ποικιλία ερεθισμάτων, στοιχεία τα οποία θα την αποπροσανατόλιζαν από τον στόχο της, το τραγούδι. Ως αποτέλεσμα, το τραγούδι αποτέλεσε τη μοναδική της ενασχόληση, δημιουργώντας αναμνήσεις από την παιδική της ηλικία που σχετίζονταν μόνο με την εξάσκηση, την ανάγκη για διαρκή βελτίωση και την τελειοποιημένη εκτέλεση. Συγκεκριμένα, η ίδια αναφέρει:

Δεν θυμάμαι κάποια παιχνίδια μου, μια κούκλα που να την αγαπούσα. Θυμάμαι μόνο τα τραγούδια που έπρεπε να προβάρω ξανά και ξανά, στα όρια της πλήξης, για τις τελικές εξετάσεις του σχολικού έτους (Βολφ, 2020: 31-32).

Εξαιτίας της αναγκαιότητας, για τη μητέρα, να εστιάσει η μικρή Μαρία την προσοχή της μόνο στο τραγούδι και στο πιάνο, αλλά και να συμμετέχει συστηματικά σε διαγωνισμούς για ταλαντούχα παιδιά, η φοίτησή της στο σχολείο ολοκληρώθηκε στο δημοτικό, γεγονός που δεν ήταν επιθυμία της ίδιας:

Μετά το δημοτικό, όλες οι συμμαθήτριάς μου γράφτηκαν στο γυμνάσιο ή σε άλλες σχολές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Θα ήθελα κι εγώ να ακολουθήσω το παράδειγμά τους, να γίνω μαθήτριά της ανώτερης εκπαιδευτικής βαθμίδας, μα δεν μπορούσα. Εγώ, όπως είχε αποφασίσει η μητέρα μου, δεν έπρεπε να χάνω ούτε λεπτό από τη μελέτη μου στο τραγούδι και στο πιάνο. Στην ηλικία των έντεκα ετών λοιπόν, άφησα στην άκρη τα βιβλία και γνώρισα το τρακ και τις εξαντλητικές απαιτήσεις των διαγωνισμών για παιδιά-θαύματα, στους οποίους δήλωνα τακτικά συμμετοχή, προκειμένου να κερδίσω μια θέση σε ραδιοφωνικές εκπομπές ή μια υποτροφία (Βολφ, 2020: 32).

Σε συνέντευξή της στη Barbara Walters, στις 15 Απριλίου 1974, η Μαρία Κάλλας αναφέρει ότι, παρ’ όλο που συνήθιζε να τραγουδά και να χαίρεται με αυτό, δεν θεωρούσε

ότι ήταν καλλίφωνη και ταλαντούχα, πόσο δε μάλλον σε θέση να ονειρευτεί μια καριέρα στον χώρο την όπερας. Η πίεση όμως της μητέρας της ήταν έντονη και καθοριστική, επηρεασμένη από την πορεία παιδιών εξαιρετικών ικανοτήτων της εποχής, όπως της Shirley Temple και της Deanna Durbin (Callas, 1974). Η πίεση αυτή και η συνεχής απαίτηση για τελειότητα διαμόρφωσαν τον χαρακτήρα της, όπως τον περιγράφει η ίδια σε συνέντευξή της στον Mike Wallace το 1973:

Γεννήθηκα απαισιόδοξη και πάντα χρειάζομαι κάποιον να με ενθαρρύνει, στοιχείο το οποίο λειτουργεί ως όπλο εναντίον μου. Οτιδήποτε κάνω, δεν είμαι ποτέ αρκετά καλή, είμαι τελειομανής, δυστυχώς (Callas, 1973).

Από τα παραπάνω διαφαίνεται ο καταλυτικός ρόλος του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος της Μαρίας Κάλλας – του μικροσυστήματος – στην ευαίσθητη παιδική της ηλικία. Η αποτύπωση όλων αυτών αντικατοπτρίζεται στις φράσεις που η ίδια χρησιμοποιεί όταν αναφέρεται στη μητέρα της, κατά τη διάρκεια της συνέντευξής της στη Barbara Walters, το 1974: «Οι γονείς μπορεί να είναι πολύ φιλόδοξοι – όχι ο πατέρας μου – η μητέρα μου, που προερχόταν από καλή οικογένεια και έτσι ήθελε να με κάνει [μουσικό ή ηθοποιό παιδί-θαύμα] ή θα ήθελε η ίδια να είναι»· «[...] με πίεζε και το είχε βάλει στο μυαλό μου, ώστε 13 ετών να πρέπει να πάω σε ωδείο στην Ελλάδα» (Callas, 1974).

Φαίνεται, λοιπόν, ότι τόσο τα κοινωνικά στοιχεία των μικροσυστημάτων της Μαρίας, που περιλαμβάνουν τα πρόσωπα του οικογενειακού περιβάλλοντος – στην προκειμένη περίπτωση τη μητέρα, τον πατέρα και τη μεγαλύτερη αδερφή – όσο και τα φυσικά στοιχεία που περιλαμβάνουν την πρόσβαση στα υλικά αντικείμενα της καθημερινής ζωής (πιανόλα, γραμμόφωνο, δίσκοι, ραδιόφωνο κ.λπ.) επικεντρώνονται – σχεδόν αποκλειστικά – στην έκθεση και την εμπλοκή της στη μουσική ακρόαση, το τραγούδι και την ερμηνεία. Η προσήλωση στη μουσική επιβάλλεται ακόμη και μέσω της έλλειψης κάθε παιχνιδιού που δεν σχετίζεται με τη μουσική, όπως οι παιδικές κούκλες (βλ. παραπάνω). Η πιανόλα είναι το αντικείμενο του σπιτιού που επιτελεί αυτή τη λειτουργία, καθώς μετατρέπεται για τους σκοπούς του παιχνιδιού σε σκηνή συναυλίας. Η Τζάκι, αδερφή της Μαρίας, αναφέρεται σε παιχνίδια ρόλων που έκαναν μικρές, όταν μακριά από την αυταρχική ματιά της μητέρας τους, υποκρίνονταν συνεχώς ότι κάθονταν στην πιανόλα και φαντάζονταν πως ήταν σολίστ μπροστά σε ένα πολύ μεγάλο ακροατήριο που έπρεπε να ικανοποιήσουν, απολαμβάνοντας τα πολυάριθμα χειροκροτήματα που δεν μπορούσαν παρά να αποδεχτούν (Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 74).

Η ακρόαση μουσικής στο σπίτι των Καλογερόπουλων φαίνεται να είναι κυρίαρχη, καθώς το ραδιόφωνο ως μέσο αξιοποιείται στο έπακρο από την Ευαγγελία και τις κόρες της. Η Μαρία παρακολουθούσε συστηματικά εκπομπές στο ραδιόφωνο (Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 76 και 78), που πλέον από το 1931 μετέδιδε κάθε Σάββατο ολόκληρες τις παραστάσεις της Metropolitan Opera. Όμως, και το γραμμόφωνο είχε ξεχωριστή θέση στη ζωή της Μαρίας, καθώς κάθε εβδομάδα δανειζόταν δίσκους με χαμηλό αντίτιμο από τη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης (Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 76).

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα χαρακτηριστικά των μικροσυστημάτων της Μαρίας καθορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό και από τις ελλείψεις, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την απουσία ευρύτερου κοινωνικού ή οικογενειακού κύκλου (θείοι, ξαδέρφια, φιλικές παρέες), ο οποίος ενδέχεται να “διασπούσε” το μέτωπο της μονομερούς προσήλωσης της Λίτσας στη μουσική και το λυρικό τραγούδι. Ο μοναδικός στενός φίλος της οικογένειας, Λεωνίδας Λαντζούνης, αγαπούσε και εκείνος την όπερα και συχνά η Λίτσα παρακολουθούσε παραστάσεις στη Metropolitan Opera μαζί του (Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 71).

Αλλά και το μικροσύστημα της εκπαίδευσης της Μαρίας που αφορά τη φοίτησή της στο δημοτικό σχολείο της περιοχής όπου διέμενε η οικογένεια, στη Washington Heights,

συνέβαλε στη διατήρηση και την επέκταση των μουσικών της δεξιοτήτων καθώς και στην παγίωση των προτιμήσεών της, αφού το ρεπερτόριο για το μάθημα και τις σχολικές γιορτές περιλάμβανε αποσπάσματα από οπερέτες και μιούζικαλ. Κατά την αποφοίτησή της από την 8η τάξη, στις 28 Ιανουαρίου του 1937, τραγούδησε αποσπάσματα από την οπερέτα *The Mikado* των Gilbert και Sullivan (Edwards, 2001: 15).

Αργότερα, η πιανόλα αντικαταστάθηκε από το όρθιο πιάνο και συνοδεύτηκε από μαθήματα μουσικής στο σπίτι, τα οποία επεδίωξε πάση θυσία η Λίτσα για τις κόρες της, παρά τις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε η οικογένεια. Αν και για μικρό χρονικό διάστημα, μία ιταλίδα δασκάλα μουσικής παρέδιδε μαθήματα και στα δύο κορίτσια, πρώτα στη Τζάκι και αργότερα και στη Μαρία, ενώ δωρεάν μαθήματα έλαβε η Μαρία και από έναν γείτονα από τη Σουηδία, ο οποίος, έχοντας ακούσει την παιδική της φωνή να τραγουδά το δημοφιλές τραγούδι “La Paloma”, προσφέρθηκε να τη βοηθήσει να στραφεί στο λυρικό ρεπερτόριο (Edwards, 2001: 14· Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 95).

Ολοκληρώνοντας αυτή την πρώτη υποενότητα, που πραγματεύεται κάποια από τα ζητήματα των πρώτων άμεσων πλαισίων στα οποία μεγάλωσε η Κάλλας, φαίνεται ότι το χάρισμα της Μαρίας ενισχύθηκε από τους φυσικούς πόρους που υπήρχαν διαθέσιμοι την περίοδο εκείνη, πάντα με την επιμονή και τη συνεχή ανατροφοδότηση της μητέρας της. Θα ήταν χρήσιμο σε αυτό το σημείο να γίνει αναφορά στη συνεχή αλληλεπίδραση των προσωπικών χαρακτηριστικών της Μαρίας και των επιρροών από το περιβάλλον της, καθώς το χάρισμά της συνοδευόταν από μια διαρκή και συστηματική ικανότητα να εργάζεται σκληρά και να επιδιώκει το καλύτερο αποτέλεσμα:

Ακόμα περισσότερο θυμάμαι τον πανικό που ένιωθα όταν, στα μισά ενός δύσκολου κομματιού, είχα ξαφνικά την αίσθηση πως μου κοβόταν η ανάσα και σκεφτόμουν, τρομοκρατημένη, πως δεν θα έβγαινε ήχος από το λαρύγγι μου, που είχε στεγνώσει. Κανένας δεν αντιλαμβανόταν την αγωνία μου, γιατί η όψη μου δεν άλλαζε. Συνέχιζα να τραγουδώ (Βολφ, 2020: 31-32).

Στην πιο ώριμη μετεξέλιξη της προσέγγισής του, ο Bronfenbrenner επεσήμανε τη δυναμική διεργασία ανάμεσα στα προσωπικά χαρακτηριστικά του παιδιού και στο περιβάλλον του, παρατηρώντας πως ακόμη και όταν τα παιδιά έχουν ισοδύναμη πρόσβαση σε πόρους, η αναπτυξιακή τους πορεία μπορεί να διαφέρει ως συνάρτηση χαρακτηριστικών όπως η ορμή για επιτυχία και η επιμονή απέναντι στις δυσκολίες.

Μεσοσύστημα

Το μεσοσύστημα, σύμφωνα με τον Bronfenbrenner, περιγράφεται ως ο σύνδεσμος ανάμεσα στα επιμέρους μικροσυστήματα μέσα στα οποία συμμετέχει το αναπτυσσόμενο άτομο και περιλαμβάνει τις ποικίλες αλληλοσυσχετίσεις και αμφίδρομες επιδράσεις τόσο εντός του κάθε συστήματος όσο και μεταξύ τους. Το μεσοσύστημα δεν αποτελεί έναν συγκεκριμένο “τόπο”, όπως συμβαίνει με τα μικροσυστήματα, αλλά αντιπροσωπεύει την κινητικότητα, τις άμεσες και τις έμμεσες συνδέσεις μεταξύ των μελών κάθε μικροσυστήματος όπου συμμετέχει το άτομο (Bronfenbrenner, 1979: 209).

Έχοντας κατά νου τα μικροσυστήματα στα οποία είχε άμεση πρόσβαση η Μαρία, εύκολα μπορεί κανείς να συμπεράνει πόσο ενεργός υπήρξε ο ρόλος της μητέρας της στην ανάπτυξη κάθε δυνατής διασύνδεσης που θα οδηγούσε στον στόχο, ο οποίος δεν ήταν άλλος από την ενασχόληση με τη μουσική και την ανάπτυξη του ταλέντου της κόρης της. Το γεγονός ότι η ίδια δεν εργαζόταν, της επέτρεψε να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στην ανατροφή των δύο κοριτσιών με τον τρόπο που η ίδια πίστευε ότι είναι ο καλύτερος. Έχοντας μετεγκατασταθεί με την οικογένειά του στη Νέα Υόρκη προτού ακόμη γεννηθεί η Μαρία και παρά τις πρώτες δυσκολίες, ο πατέρας, Γεώργιος Καλογερόπουλος, είχε ανοίξει το δικό του φαρμακείο και εξασκούσε το αντίστοιχο

επάγγελμα όπως και στον Μελιγαλά, ενώ η μητέρα είχε αναλάβει την κύρια ευθύνη της ανατροφής των κοριτσιών της οικογένειας. Τα δύο παιδιά μεγαλώνουν σε ένα σχετικά φορτισμένο οικογενειακό περιβάλλον, καθώς οι γονεϊκές σχέσεις είναι συχνά έκρυθμες, γεγονός που επηρεάζει τραυματικά τον εσωτερικό κόσμο της Μαρίας. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Πετσάλη-Διομήδη (1998: 15), η σχέση αυτή «διαμόρφωσε τον εσωτερικό της κόσμο και επηρέασε όλη της τη ζωή». Η ίδια η Κάλλας αναφέρει επίσης χαρακτηριστικά: «Από τα παιδικά μου χρόνια δεν έχω ιδιαίτερες αναμνήσεις, παρά μόνο μίαν αόριστη αίσθηση πως οι γονείς μου δεν συμφωνούσαν ως χαρακτήρες» (Βολφ, 2020: 31).

Ενδεχομένως, λοιπόν, οι τεταμένες σχέσεις ανάμεσα στο ζευγάρι να ενισχύουν έμμεσα την επιρροή της μητέρας στο μικροσύστημα της οικογένειας, καθώς ο πατέρας λείπει τις περισσότερες ώρες της ημέρας και συστηματικά απαξιώνεται στα μάτια των παιδιών. Αντίθετα, ο νονός της Μαρίας, Λεωνίδα Λαντζούνη, αποτελεί σίγουρα για τη Λίτσα ένα πολύ πιο επιθυμητό πρότυπο, γι' αυτό και φροντίζει να διατηρεί στενές οικογενειακές σχέσεις μαζί του. Για τη Μαρία, ο νονός της υπήρξε στήριγμα για όλη της τη ζωή, όπως μαρτυρούν οι επιστολές της. Παρατίθεται απόσπασμα από την τελευταία της επιστολή στον Λαντζούνη, τον Φεβρουάριο του 1977, έξι μήνες πριν τον θάνατό της:

Σε βίωθω οικογένειά μου. Είναι παράξενο, αλλά τελικά οι δεσμοί του αίματος δεν είναι και τόσο ισχυροί. Η οικογένειά μου δεν μου επιφύλαξε τίποτε άλλο από δυστυχία. Αντίθετα, εσύ ήσουν πάντα πηγή χαράς και ευτυχίας (Βολφ, 2020: 439).

Επιστρέφοντας στην παιδική ηλικία της Κάλλας, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η φοίτηση στο νηπιαγωγείο την περίοδο που η Μαρία μεγαλώνει στη Νέα Υόρκη δεν αποτελεί μια διαδεδομένη πρακτική. Επομένως, μέχρι σχεδόν την ηλικία των επτά ετών που ξεκινά η φοίτησή της στο δημοτικό σχολείο, η Μαρία λαμβάνει ερεθίσματα σχεδόν αποκλειστικά από το περιβάλλον του σπιτιού, μέσα στο οποίο η μεγαλύτερη αδερφή της μαθαίνει μουσική και η μητέρα της αξιοποιεί κάθε δυνατό μέσο για την ακρόαση και το τραγούδι. Και τα δυο παιδιά μεγαλώνουν αποκομμένα από άλλα ερεθίσματα: η Λίτσα δεν αφήνει την Υακίνθη να κάνει παρέα με άλλα παιδιά μετά το σχολείο, ούτε επιτρέπει στα κορίτσια να συχνάζουν στην παιδική χαρά που βρίσκεται κοντά στο σπίτι τους (38th Street & 8th Avenue), καθώς θεωρεί ότι οι κάτοικοι της περιοχής – κυρίως μετανάστες της εργατικής τάξης – δεν ανταποκρίνονται στα κοινωνικά πρότυπα που θεωρεί αντάξια της δικής της αριστοκρατικής καταγωγής (Edwards, 2001: 10).

Μεγαλώνοντας, η Μαρία αρχίζει να εκτίθεται σε περισσότερα μικροσυστήματα, όπως αυτό της γειτονιάς, του δημοτικού σχολείου και της δημόσιας βιβλιοθήκης της Νέας Υόρκης, καθένα από τα οποία λειτούργησε υποστηρικτικά στη μουσική της εξέλιξη. Η διασύνδεση ανάμεσά τους βασίζεται και πάλι στον ρόλο και τις πρωτοβουλίες της μητέρας της, η οποία αξιοποιεί στο έπακρο κάθε ευκαιρία που παρουσιάζεται: προσλαμβάνει τη Sandrina, ιταλίδα δασκάλα μουσικής που μένει στο ίδιο κτήριο με την οικογένεια Καλογεροπούλου, και δέχεται με ενθουσιασμό έως το 1934 τα δωρεάν μαθήματα από τον σουηδό γείτονα και τραγουδιστή της χορωδίας της ΜΕΤ (Πετσάλης-Διομήδης, 1998: 74 και 95). Αυτά τα πρώτα μαθήματα τραγουδιού ήταν καταλυτικής σημασίας για τη Μαρία, καθώς συνέβαλαν στη βελτίωση της μεσαίας περιοχής της φωνής της και στη διεύρυνση των εκφραστικών της μέσων, ενώ βοήθησαν ταυτόχρονα στη σωστή τοποθέτησή της κατά τις πρώτες αυτές απόπειρες να αποδώσει άριες του Gounod και του Bizet πριν ακόμη κλείσει τα δέκα της χρόνια.

Τα διαφορετικά χαρακτηριστικά των μικροσυστημάτων επιδρούν με ποικίλους τρόπους στο αναπτυσσόμενο άτομο και εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τη συνεχή διακίνηση ανάμεσα στα επιμέρους στοιχεία τους. Για τη Μαρία, το σύστημα της οικογένειας ήταν αρκετά κλειστό και περιορισμένο, σε μεγάλο βαθμό αποκομμένο από

τον έξω κόσμο. Το ξεχωριστό της χάρισμα, όμως, βρήκε εύφορο έδαφος μέσα σε ένα περιβάλλον όπου η μουσική αποτελούσε το μόνο πράγμα που θα της επέτρεπε να αισθανθεί χαρά και ικανοποίηση, ενώ ήταν ταυτόχρονα και ο τρόπος να εισπράξει κάποιου είδους προσοχή από τη μητέρα της. Η Λίτσα καθοδήγησε την άτυπη μουσική εκπαίδευση της κόρης της με τρόπο αναπτυξιακά κατάλληλο και υποστήριξε την ομαλή μετάβαση μεταξύ των σταδίων της μουσικής της ανάπτυξης: προηγήθηκε η συνεχής ακρόαση και επανάληψη σχετικά απλούστερων δημοφιλών κομματιών της ελαφράς μουσικής από την πιανόλα και ακολούθησε σταδιακά η ακρόαση και ερμηνεία αποσπασμάτων από το ρεπερτόριο της όπερας, ενώ ταυτόχρονα αξιοποιήθηκε κάθε δυνατή ευκαιρία για τον εμπλουτισμό των μουσικών εμπειριών της Μαρίας μέσα από την ακρόαση δίσκων και ραδιοφώνου αλλά και την παρακολούθηση μαθημάτων μουσικής. Χωρίς να το γνωρίζει, η συμβολή της μητέρας της, δυστυχώς με σκληρό τίμημα όσον αφορά τη διαπροσωπική σχέση με την κόρη της, υπήρξε καταλυτική ώστε το χάρισμα της Μαρίας να μετατραπεί σε ταλέντο.

Εξωσύστημα

Τα εξωσύστημα αποτελούν πεδία τα οποία επηρεάζουν με έμμεσο τρόπο το αναπτυσσόμενο άτομο, καθώς είναι πιο απομακρυσμένα και δεν γίνονται αντιληπτά ως άμεσες επιρροές, όμως καθορίζουν σε πολύ μεγάλο βαθμό την εξέλιξη και την πορεία του. Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο ρόλος της εργασίας των γονέων αλλά και των πιθανών δικτύων υποστήριξης τους από την κοινότητα. Για τη Μαρία, το υψηλό μορφωτικό υπόβαθρο και η εργασία του πατέρα ως φαρμακοποιού επέτρεψαν τη διασφάλιση ενός αρκετά ικανοποιητικού επιπέδου διαβίωσης. Φτάνοντας στην Αμερική, οι Καλογερόπουλοι νοίκιασαν αρχικά ένα διαμέρισμα στο Queens της Astoria, μία περιοχή της Νέας Υόρκης η οποία – αν και αξιοπρεπής – δεν βρισκόταν στο ύψος της καταγωγής της μητέρας της οικογένειας, γεγονός που αποτελούσε πηγή δυσφορίας. Ο Γιώργος εργαζόταν πολλές ώρες και έμαθε πολύ γρήγορα αγγλικά, καθώς επιθυμούσε να ενταχθεί όσο το δυνατόν πιο γρήγορα στην αμερικανική κουλτούρα. Μιλούσε μόνο στα αγγλικά στις κόρες του και κατέβαλε κάθε δυνατή προσπάθεια να ενταχθεί στη νέα του πατρίδα (Edwards, 2001: 9 και 12).

Ακόμη κι όταν πολύ σύντομα, με τη σκληρή του εργασία και τις ικανότητές του, κατάφερε να αποκτήσει τη δική του επιχείρηση, η Λίτσα συνέχισε να είναι αρνητική. Η κρίση που συνόδευσε το οικονομικό κραχ του 1929 και κατέληξε στην απώλεια του φαρμακείου του Γιώργου χρεώθηκε από τη Λίτσα ως προσωπική αποτυχία του και όχι ως ένα καθολικό γεγονός που σημάδεψε τις ζωές εκατομμυρίων ανθρώπων. Τα οξυμένα οικονομικά προβλήματα σε συνδυασμό με τις δύσκολες διαπροσωπικές σχέσεις του ζευγαριού δεν μπορεί παρά να επέδρασαν αρνητικά στην ευημερία της οικογένειας. Συγκεκριμένα, η Κάλλας αναφέρει:

Στη Νέα Υόρκη, ο πατέρας μου άνοιξε επίσης ένα ωραιότατο φαρμακείο. Τον πρώτο καιρό όλα πήγαιναν καλά. Η επιχείρηση ευημερούσε και μέναμε σε ένα κομψό διαμέρισμα του κέντρου. Έπειτα ξέσπασε η καταστροφική κρίση του 1929, που έπληξε και τη δική μας οικογένεια. Το φαρμακείο πουλήθηκε και έκτοτε η τύχη βοήθησε ελάχιστα τον πατέρα μου (Βολφ, 2020: 31).

Η οικονομική κρίση, πέρα από τη γενικευμένη δυσφορία και τις εντάσεις, φάνηκε – σύμφωνα και με μαρτυρίες της ίδιας της Λίτσας αλλά και της Τζάκι – να επηρεάζει και τον προσανατολισμό της διαπαιδαγώγησης των παιδιών: όσο το οικονομικό περιβάλλον γινόταν πιο εχθρικό, τόσο η μητέρα επέμενε να επικεντρώνεται στη βελτίωση των μουσικών δεξιοτήτων της Μαρίας και να την απομακρύνει από άλλα ενδιαφέροντα.

Παρά τις δυσκολίες, ο Γιώργος γρήγορα κατάφερε να συνεχίσει να εργάζεται ως πλανόδιος πωλητής φαρμάκων, ταξιδεύοντας συνεχώς και εξασφαλίζοντας στην οικογένειά του τα απαραίτητα σε μια εποχή που η ανεργία μάστιζε τις Η.Π.Α. (Edwards, 2001: 11). Σε καιρούς γενικευμένης ανασφάλειας, η οικογένεια Κάλλας (όπως είχε αλλάξει πλέον το επίθετό τους ο Γιώργος) ήταν σε θέση όχι μόνο να επιβιώνει, αλλά και να καλύπτει καλλιτεχνικές ανάγκες για τα κορίτσια, που η Λίτσα επέμενε πάση θυσία να ικανοποιηθούν. Ωστόσο, η απομάκρυνση του Γιώργου από τα παιδιά του ήταν αναπότρεπτη. Οι πολλές ώρες εργασίας και η προσπάθειά του να αποφεύγει τα παράπονα της γυναίκας του τον απομάκρυναν όλο και περισσότερο από το σπίτι (Edwards, 2001: 11). Επιπλέον, οι διαφορετικές επιθυμίες στο ζευγάρι σχετικά με την επανένωση με την Ελλάδα αλλά και η απουσία ενός ευρύτερου δικτύου φίλων ή/και συγγενών δημιούργησαν ένα κλίμα ακραίας έντασης και αποξένωσης στο σπίτι των Κάλλας (Βολφ, 2020: 31). Παρ' όλα αυτά, η οικονομική αυτάρκεια σε καιρούς εξαιρετικά κρίσιμους λειτούργησε εξόχως προστατευτικά στη διατήρηση του φιλόδοξου σχεδίου της μητέρας για τη μουσική εξέλιξη της Μαρίας.

Όσον αφορά το ευρύτερο περιβάλλον της κοινότητας όπου γεννήθηκε η Μαρία, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι τη δεκαετία του 1920 η Νέα Υόρκη μετατράπηκε στην πιο πυκνοκατοικημένη μεγαλούπολη στον κόσμο, ξεπερνώντας τα δέκα εκατομμύρια ανθρώπους στις αρχές της δεκαετίας του 1930 και προσελκύοντας μετανάστες από όλες τις περιοχές του πλανήτη. Η Νέα Υόρκη αποτέλεσε το επίκεντρο της ιλιγγιώδους οικονομικής, τεχνολογικής, εμπορικής και πολιτιστικής ανάπτυξης της χώρας, την περίοδο της Βιομηχανικής Επανάστασης μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο (New York City, χ.χ.: Lankeivich, 2024). Στο περιβάλλον αυτό, τα παιδιά της οικογένειας έρχονταν αντιμέτωπα με δύο διαφορετικές τάσεις: του πατέρα, από τη μία πλευρά, ο οποίος επεδίωκε με κάθε τρόπο να πετύχει και να ενταχθεί στη νέα πατρίδα, και, από την άλλη, της μητέρας που βίωνε τη μετανάστευση ως ήττα και κάτι για το οποίο αισθανόταν ντροπή· έτσι, ενώ επιθυμούσε να διατηρήσει ζωντανή την ελληνική γλώσσα και την εθνική ταυτότητα (με γλώσσα επικοινωνίας στο σπίτι τα ελληνικά, τακτικό εκκλησιασμό και συμμετοχή σε εθνικές γιορτές), ταυτόχρονα απέφευγε να ενταχθεί πλήρως στην κοινότητα των ελλήνων μεταναστών, θεωρώντας ότι με αυτόν τον τρόπο θα αλλοιωνόταν η αριστοκρατική της καταγωγή (Edwards, 2001: 12). Η στάση αυτή των γονέων διαμόρφωσε μια ιδιότυπη συνθήκη των εξωσυστημικών δικτύων για την οικογένεια, καθώς ενώ από τη μια μεριά υπήρχε έντονο το αίσθημα σύνδεσης με τις ελληνικές ρίζες, ταυτόχρονα δεν αναπτύχθηκε η συνύπαρξη με την κοινότητα.

Στον αντίποδα των περιορισμένων κοινωνικών σχέσεων και επαφών της οικογένειας με την ευρύτερη κοινότητα κυρίως των ελλήνων μεταναστών στη Νέα Υόρκη βρισκόταν η έντονη παρουσία των μέσων μαζικής επικοινωνίας και κυρίως του ραδιοφώνου ως μέσου διασύνδεσης με τον έξω κόσμο. Άλλωστε, η κατοχή ραδιοφώνου στο σπίτι των Καλογερόπουλων διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο και στη μουσική εξέλιξη της Μαρίας. Από το τέλος της δεκαετίας του 1920, και έπειτα κατά τη διάρκεια αυτής του 1930, το ραδιόφωνο κατείχε και εκπαιδευτικό ρόλο στη χώρα. Την περίοδο αυτή, οι εκπαιδευτικοί αναζητούσαν τρόπους να εντάξουν στα μαθήματά τους υλικό από το ραδιόφωνο, όπως διαλέξεις, δραματοποιήσεις και συναυλίες “σοβαρής” μουσικής (Keene, 1982: 259). Κατ' επέκταση, η ύπαρξη του ραδιοφώνου στο σπίτι μπορούσε να επεκταθεί και πέρα από τις ακροάσεις των παραστάσεων της ΜΕΤ, μετατρέποντας το ραδιόφωνο σε ένα εργαλείο εκπαίδευσης και καλλιτεχνικής καλλιέργειας.

Αν και η μουσική τζαζ την περίοδο εκείνη ήταν στο απόγειό της, το ευρύτερο εκπαιδευτικό και πολιτιστικό πλαίσιο εστιαζόταν στη δυτική έντεχνη μουσική· μεταξύ άλλων, οι διαγωνισμοί που απευθύνονταν σε μαθητές και αξιολογούσαν τη μουσική

απομνημόνευση, οι οποίοι ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς (Keene, 1982: 265). Αν και δεν γνωρίζουμε με απόλυτη ακρίβεια σε ποιους διαγωνισμούς συμμετείχε η μικρή Μαρία, το γεγονός και μόνον ότι μεγάλωνε σε ένα τέτοιο κοινωνικό περιβάλλον άνοιξε τον δρόμο για την εξοικείωσή της με την ερμηνεία, παράλληλα με τη διαρκή καλλιέργεια των καλλιτεχνικών της δυνατοτήτων.

Η ύπαρξη πλήθους ερεθισμάτων, τα οποία προέρχονταν από το αστικό περιβάλλον της μεγαλύτερης πόλης του τότε κόσμου, της Νέας Υόρκης, φάνηκε πως συνέβαλε καθοριστικά στην ανάπτυξη των προαναφερόμενων δεξιοτήτων της Μαρίας. Η υπόθεση αυτή έρχεται σε συμφωνία με τα αποτελέσματα ερευνών (Vatter, 1981· Wheeler, 1942) που αξιολογούνται από τον Bronfenbrenner (1986: 723) ως υποδειγματικές περιπτώσεις διερεύνησης των εξωσυστημικών παραγόντων που επιδρούν στην ανάπτυξη και ιδιαίτερα στη σύνδεση της οικογένειας με την κοινότητα. Οι έρευνες αυτές υποστηρίζουν ότι το πλουσιότερο και πιο διαφοροποιημένο πολιτιστικό περιβάλλον που χαρακτηρίζει το αστικό σκηνικό συνδέεται με τη βελτίωση των δεικτών των γνωστικών δεξιοτήτων των παιδιών, ασκώντας μεγαλύτερη επιρροή ακόμη και από το οικογενειακό περιβάλλον. Οι καθημερινές δραστηριότητες των παιδιών εντός της κοινότητας και η φύση των υφιστάμενων κοινοτικών εγκαταστάσεων (όπως, για παράδειγμα, η διαθεσιμότητα και χρήση βιβλιοθηκών, οι ευκαιρίες μάθησης εκτός σπιτιού κ.λπ.) φαίνεται να αξιολογούνται ως σημαντικοί παράγοντες επίδρασης στη γνωστική ανάπτυξη.

Μακροσύστημα

Το μακροσύστημα είναι το πιο απομακρυσμένο σύστημα και, αντίθετα με τον διαμεσολαβητικό ρόλο που προσλαμβάνουν οι εξωσυστημικές επιδράσεις στα επιμέρους μικροσυστήματα, ασκώντας έμμεση επιρροή στο παιδί, τα μακροσυστήματα αποτελούν κυρίως τα «πολιτισμικά ή κοινωνικά προσχέδια για την οικολογία της ανθρώπινης ανάπτυξης» (Πετρογιάννης, 2003: 168), καθορίζοντας τη συνολική θεσμική και πολιτισμική οργάνωση της κοινωνίας. Η κυβερνητική πολιτική, η θρησκεία, οι κοινωνικές νόρμες, η κοινωνική και οικονομική ανάπτυξη είναι τέτοια παραδείγματα μακροδομών. Τα μακροσυστήματα περιλαμβάνουν, επομένως, τις ευρύτερες πολιτιστικές αξίες, τους νόμους, τις οικονομικές συνθήκες και τις παραδόσεις που διαμορφώνουν το πλαίσιο στο οποίο ζει το άτομο. Αυτά τα συστήματα επηρεάζουν τις στάσεις, τις ιδεολογίες και τις πρακτικές που ακολουθούνται στην καθημερινή ζωή.

Επιλέγοντας να κάνουμε μια πολύ σύντομη αναφορά σε κάποια μόνον από τα μακροδομικά στοιχεία που διαμόρφωσαν το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον της Κάλλας, όσο αυτή ζούσε στις Η.Π.Α., θα ήταν σκόπιμο να αναφερθούμε στη ραγδαία οικονομική ανάπτυξη της χώρας, στην αστικοποίηση αλλά και στην ενδυνάμωση του προοδευτισμού κατά την πρώτη εικοσιπενταετία του 20ού αιώνα. Ο προοδευτισμός, μια πολιτική φιλοσοφία και κίνημα που επεδίωκε την κοινωνική μεταρρύθμιση, επέδρασε στη βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών των πολιτών μέσω πολιτικών που υποστήριζαν μεταρρυθμίσεις στις δημόσιες υπηρεσίες καθώς και τη διαμόρφωση ενός νομοθετικού πλαισίου που θα εξασφάλιζε αυξημένα πολιτικά δικαιώματα για τις γυναίκες και τους εργαζόμενους. Ταυτόχρονα, η επιστήμη και η τεχνολογία θεωρούνταν βασικοί πυλώνες για την υλοποίηση της μεταρρύθμισης και την ανάπτυξη της χώρας (U.S. Department of State, χ.χ.).

Αντίστοιχα, και το εκπαιδευτικό σύστημα στην Αμερική, κατά την ίδια περίοδο, επηρεάζεται άμεσα από τις παιδαγωγικές αρχές και τις θεωρίες μάθησης του προοδευτικού κινήματος με κύριο εκπρόσωπο τον John Dewey (1859-1952), δίνοντας έμφαση στη μάθηση μέσα από την πράξη και την καλλιέργεια της κριτικής σκέψης (Keene, 1982: 223). Στον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης κυριαρχούν νέες ιδέες, όπως αυτές αποτυπώνονται,

μεταξύ άλλων, στα συνθήματα «Περισσότερη μουσική στην εκπαίδευση – Περισσότερη εκπαίδευση στη μουσική» του Frank Beach και «Μουσική για κάθε παιδί – Κάθε παιδί για μουσική» του Karl Gehrrens (Wilson κ.ά., 1988: 54). Επιπλέον, είχαν τεθεί οι βάσεις για την ίδρυση του οργανισμού για τη μουσική εκπαίδευση “Music Educators National Conference” (Smith & Pitts, 1950: 36). Η φωνητική εκτέλεση και η ενεργητική ακρόαση μουσικής κατείχαν κεντρικό ρόλο στα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών των σχολείων, ενώ τη δεκαετία του 1930 έγιναν προσπάθειες να εισαχθούν στα δημόσια σχολεία κινητικές δραστηριότητες, αξιοποιώντας στοιχεία από την «Ευρυθμία» του E. Dalcroze (Keene, 1982: 332 και 333). Με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, πολλά σχολεία είχαν πλέον φωνόγραφο και μηχανικό πιάνο (Keene, 1982: 242).

Ειδικά όσον αφορά το ζήτημα του εμπλουτισμού της ψυχαγωγικής δραστηριότητας σε μακροδομικό επίπεδο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι μετά την κρίση του 1929, στον αντίποδα της κοινωνικής ανασφάλειας στην οποία οδήγησε το οικονομικό αυτό γεγονός, ενισχύθηκαν οι πολιτιστικές δραστηριότητες, με έμφαση και στη μουσική, για την ψυχολογική υποστήριξη των πολιτών (Bellmore & Jackson, 2012: 24). Το σύνολο των νομοθετικών παρεμβάσεων που υλοποιήθηκε αμέσως μετά το κραχ από τον τότε πρόεδρο Roosevelt με τον τίτλο “New Deal” (1933: Bellmore & Jackson, 2012: 38) αφορούσε την παρέμβαση του κράτους για την αναδιαμόρφωση του χρηματοπιστωτικού συστήματος και την ανάκαμψη της οικονομίας: μεταξύ άλλων, περιελάμβανε και τη δημιουργία του Federal Music Project (FMP), που προέβλεπε την απασχόληση χιλιάδων μουσικών, συνθετών και μαέστρων από το κράτος. Το φιλόδοξο αυτό εγχείρημα είχε ως βασικό στόχο να καλλιεργήσει δεξιότητες μουσικής ακρόασης και αποτίμησης, δίνοντας την ευκαιρία σε κάθε πολίτη να έχει πρόσβαση στη μουσική. Οδήγησε, έτσι, στον πολλαπλασιασμό των συναυλιών και των φεστιβάλ, στην ίδρυση νέων ορχηστρών και στην ένταξη των μαθημάτων μουσικής στο εκπαιδευτικό σύστημα (Musher, 2022).

Ειδικότερα, την περίοδο 1931-1949 προωθήθηκαν ιδιαίτερα τα προγράμματα οργανικής μουσικής και η μουσική μάθηση γενικότερα ως σημαντικό εφόδιο για την αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου αλλά και ως αντίδοτο στην ανασφάλεια της συγκεκριμένης περιόδου (Smith & Pitts, 1950: 34 και 35). Θα πρέπει να τονιστεί εδώ ότι το Federal Music Project επικεντρωνόταν σχεδόν αποκλειστικά στην ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική, αποκλείοντας τη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική της Αμερικής, κάτι για το οποίο η πρωτοβουλία αυτή έχει διαχρονικά δεχθεί κριτική (Bellmore & Jackson, 2012: 24). Όμως, σε μεγάλο βαθμό, το Federal Music Project είχε στόχο να αναπληρώσει το κενό που δημιουργήθηκε στις γενναίες μέχρι τότε χορηγίες από τους εύπορους πολίτες της χώρας, οι οποίοι είχαν συμβάλει στην ανύψωση του επιπέδου της μουσικής δραστηριότητας στις Η.Π.Α. (Rutt, 2018: 44).

Στο περιβάλλον αυτό, η αντίληψη ότι η μουσική παιδεία και το μουσικό ταλέντο θα μπορούσαν να συνδέονται πέρα από τη φήμη και με οικονομικές απολαβές εκφράστηκε πολύ έντονα στις Η.Π.Α. και μέσα από την ύπαρξη διαγωνισμών (και μέσω του ραδιοφώνου). Συνεχίζοντας μια παράδοση που ξεκινούσε ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, οι μουσικοί διαγωνισμοί μεταξύ ενόργανων συνόλων – και αργότερα και χορωδιών – με χρηματικά έπαθλα είχαν διαδοθεί σε πολλές πόλεις (Keene, 1982: 294 και 327).

Μετά το οικονομικό κραχ του 1929 και τις επιπτώσεις του, η μητέρα της Μαρίας αποφασίζει να σταματήσει τη φοίτηση της κόρης της στο σχολείο ώστε να αφοσιωθεί στη μελέτη της μουσικής και τη συμμετοχή της σε διαγωνισμούς, τα βραβεία των οποίων θα συνέδραμαν οικονομικά και την οικογένεια. Σχετικά με τη συμμετοχή της στους διαγωνισμούς αυτούς, η Μαρία αναφέρει:

Στην ηλικία των έντεκα ετών λοιπόν, άφησα στην άκρη τα βιβλία και γνώρισα το τρακ και τις εξαντλητικές απαιτήσεις των διαγωνισμών για παιδιά-θαύματα, στους οποίους δήλωνα τακτικά συμμετοχή, προκειμένου να κερδίσω μια θέση σε ραδιοφωνικές

εκπομπές ή μια υποτροφία. Κατάφερα να σπουδάσω χάρη στις υποτροφίες. Αφενός επειδή, μετά το 1929, κάθε άλλο παρά πλούσιοι ήμασταν, αφετέρου επειδή δεν είχα καμιά εμπιστοσύνη στις δυνατότητές μου (Βολφ, 2020: 32).

Όπως γίνεται αντιληπτό από τα παραπάνω, η παρουσία της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής είναι έντονη και απασχολεί το οικονομικό και πολιτισμικό περιβάλλον της εποχής, επηρεάζοντας όχι μόνο τις τυπικές και άτυπες μορφές μάθησης αλλά και την ευρύτερη ιδεολογία σχετικά με τη μουσική τέχνη, τον ρόλο της και τη λειτουργία της στη ζωή των πολιτών. Το αμερικανικό εκπαιδευτικό σύστημα ενσωμάτωνε όλα τα παιδιά, ανεξάρτητα από το αν αυτά ήταν παιδιά μεταναστών ή όχι, και το γεγονός αυτό έδωσε τη δυνατότητα στη Μαρία να συμμετέχει ενεργά στο σχολείο και, κατ' επέκταση, να παρακολουθήσει και το μάθημα της μουσικής και όλα όσα αυτό της προσέφερε. Όμως, τόσο η τυπική εκπαίδευση της Μαρίας όσο και πολλές άλλες διαστάσεις της τυπικής και άτυπης μουσικής μάθησής της εκφράστηκαν μέσα σε μια ευρύτερη οικολογία συστημάτων, στα οποία συμμετείχε άμεσα ή και έμμεσα.

Χρονοσύστημα

Η διάσταση του χρόνου στο θεωρητικό μοντέλο του Bronfenbrenner διαφοροποιείται από την προσέγγιση που ακολουθούν άλλες αναπτυξιακές θεωρίες, οι οποίες συνήθως ερμηνεύουν τις αλλαγές που μετέρχεται το άτομο κατά τις διαφορετικές ηλικιακές περιόδους της ζωής του εστιάζοντας (ανάλογα με την προσέγγιση κάθε θεωρίας) σε συγκεκριμένες περιοχές της ανάπτυξης, οι οποίες σηματοδοτούν και τα ανάλογα κρίσιμα ορόσημα: παραδείγματα αποτελούν οι αναπτυξιακές θεωρίες του Piaget, του Erikson, του Freud, του Skinner κ.ά. Στο οικοσυστημικό μοντέλο ανάπτυξης του Bronfenbrenner, η διερεύνηση των μεταβολών που συμβαίνουν στο άτομο και το περιβάλλον του, καθώς και της σχέσης αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο, αντιπροσωπεύει το χρονοσύστημα (Bronfenbrenner, 1986: 723). Αντίθετα με τα υπόλοιπα τέσσερα συστήματα (μικρο-, μεσο-, εξω-, μακροσύστημα), τα οποία εκτείνονται σε μία ομόκεντρη και ιεραρχική διάταξη μεταξύ τους, το χρονοσύστημα εκτείνεται σε μία “καθ’ ύψος” διάταξη, η οποία εκφράζει τη δυναμική επίδραση των αλλαγών που συντελούνται με την πάροδο του χρόνου στο περιβάλλον όπου το άτομο ζει (Πετρογιάννης, 2003: 189).

Ο Bronfenbrenner διακρίνει αυτές τις αλλαγές σε δύο τύπους: α) τις κανονιστικές (normative), όπως η έναρξη του σχολείου και της επαγγελματικής ζωής, ο γάμος, η συνταξιοδότηση, και β) τις μη κανονιστικές (non normative), όπως η μετάβαση στη γονεϊκή ιδιότητα, το διαζύγιο, οι μετακομίσεις κ.λπ. Κάθε αλλαγή είναι δυνατόν να επηρεάσει την ανάπτυξη του ατόμου υπό το πρίσμα μιας δια βίου προσέγγισης των αναπτυξιακών μεταβολών. Μία ακόμη μορφή μελέτης της ανθρώπινης ανάπτυξης στο πλαίσιο του χρονοσυστήματος περιλαμβάνει επίσης τις επιδράσεις μιας ολόκληρης ακολουθίας αναπτυξιακής μετάβασης για μια εκτεταμένη χρονική περίοδο της ζωής (Bronfenbrenner, 1986: 724).

Στρέφοντας τον φακό στις προσωπικές, ιστορικές και κοινωνικές μεταβολές και συγκυρίες που εμφανώς θα μπορούσαν να έχουν συμβάλει στην αναπτυξιακή πορεία της Κάλλας, δεν θα γινόταν να μην αναφερθεί η μετακίνηση από την Ελλάδα στις Η.Π.Α., όσο η μητέρα της ήταν έγκυος στη Μαρία. Το παράδειγμα της Κάλλας αποτελεί μία χαρακτηριστική περίπτωση, της οποίας η συναισθηματική, ψυχική, πνευματική και καλλιτεχνική ωρίμανση προέκυψε στο σταυροδρόμι μιας ιστορικής συγκυρίας: της μαζικής τάσης των Ελλήνων εκείνης της περιόδου για μετανάστευση στο εξωτερικό με την έλευση μιας μη κανονιστικής αλλαγής στην οικογένεια Καλογεροπούλου, αυτή της τραγικής απώλειας του μικρού Βασίλη, μαζί με τις ανατροπές και το πένθος που τη συνόδευε για πολλά χρόνια μετά: ένα πένθος που για τη Λίτσα ίσως να μην ξεπεράστηκε

ποτέ και που ενδεχομένως επισκίασε πρώτα τη σχέση με τον σύζυγό της και κατόπιν επηρέασε αρνητικά και τη σχέση με τις κόρες της. Η βεβιασμένη απόφαση για μετακόμιση στην Αμερική, ως μία κίνηση απελπισίας από τον Γιώργο για μια «νέα αρχή» χωρίς τη συγκατάθεση της συζύγου του, λειτούργησε ως άλλη μία μη κανονιστική μεταβολή στην οικογένεια πριν από τη γέννηση της Μαρίας· μεταβολή που με ποικίλους τρόπους θα επηρέαζε όλη της τη ζωή.

Μία εξίσου δραματική συγκυρία κατά τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας της Μαρίας ήταν σίγουρα το ξέσπασμα της μεγάλης οικονομικής κρίσης του 1929 και των επιπτώσεων που αυτή είχε στη ζωή των κατοίκων των Η.Π.Α. Η μεγάλη ύφεση προσέλκυσε το ενδιαφέρον μίας από τις πρώτες συστηματικές έρευνες που υιοθέτησαν την αρχή του χρονοσυστήματος για την κατανόηση της ανάπτυξης. Η διαχρονική έρευνα του Elder (1974· 1981· 1984) προσπάθησε να αναδείξει τις επιπτώσεις του κραχ στην κοινωνική και συναισθηματική ανάπτυξη παιδιών διαφορετικών ηλικιών της Αμερικής. Σύμφωνα με τα ευρήματά της, η απώλεια του εισοδήματος και τα επακόλουθα της κρίσης επέδρασαν διαφορετικά στα παιδιά, ανάλογα με το ηλικιακό στάδιο που διένυαν κατά το διάστημα της ύφεσης. Έτσι, τα παιδιά που βρίσκονταν στην εφηβεία όχι μόνο δεν είχαν αρνητικές επιπτώσεις, αλλά φαινόταν να είχαν αποκομίσει και οφέλη, όπως καλύτερη συγκρότηση και κίνητρο να επιτύχουν στη ζωή τους σε σχέση με τους εφήβους που δεν είχαν περάσει την κρίση. Τα αποτελέσματα διαφοροποιούνταν επίσης για τα παιδιά προσχολικής ηλικίας την περίοδο που οι γονείς τους βίωναν μεγάλες οικονομικές απώλειες. Η ανασφάλεια στην οικογένεια συσχετίστηκε κυρίως στα αγόρια με χαμηλότερες ακαδημαϊκές επιδόσεις, πιο ασταθή μελλοντική επαγγελματική ζωή αλλά και συναισθηματικές και κοινωνικές δυσκολίες.

Η Μαρία την περίοδο της έναρξης της ύφεσης ήταν μόλις έξι ετών, όταν βίωσε την απώλεια της επιχείρησης του πατέρα της και τη μετέπειτα προσπάθειά του να σταθεί στα πόδια του. Η συνέχιση της οικονομικής δυσπραγίας είχε ως αποτέλεσμα τις συνεχείς μετακομίσεις, τη μεμφιμοιρία και τις εντάσεις μεταξύ του ζευγαριού. Η αυξανόμενη ανησυχία της Λίτσας για το οικονομικό μέλλον, σε συνδυασμό με την έλλειψη ανιδιοτελούς αγάπης και τρυφερότητάς της για τη Μαρία, η πλήρης απουσία κινήτρου να εργαστεί η ίδια και η τεράστια ανάγκη της να αποκατασταθεί η οικονομική αίγλη και το κύρος που συνδεόταν με την αριστοκρατική της καταγωγή, συνέβαλαν στην εμμονική της προσήλωση στην καλλιέργεια και την ανάπτυξη του ταλέντου της Μαρίας, με αποκορύφωμα τη διακοπή των εγκύκλιων σπουδών της με την απομάκρυνσή της από το σχολείο, αλλά και την επιστροφή της στην Ελλάδα.

Παρ' όλο που είναι εμφανείς οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ των ιδιοσυγκρασιακών χαρακτηριστικών της Μαρίας με τα χαρακτηριστικά διαφόρων συστημάτων στα οποία συμμετείχε, δεν μπορεί κανείς να μην αναγνωρίσει πόσο διαφορετική, ενδεχομένως, θα ήταν η αντίδρασή της απέναντι στις πιέσεις της μητέρας της, εάν η οικονομική κρίση την έβρισκε σε μεγαλύτερη ηλικία. Η διαπλοκή ανάμεσα στα ατομικά χαρακτηριστικά – μεταξύ αυτών και της ηλικίας – και τις ευρύτερες συλλογικές και ιστορικές συνθήκες διαμόρφωσε το περιβάλλον και στιγμάτισε την ανάπτυξή της.

Συζήτηση

Η ανάλυση της πορείας της Μαρίας Κάλλας μέχρι την ηλικία των 13 ετών – δηλαδή των χρόνων της διαμονής της στην Αμερική – μέσω του βιο-οικολογικού μοντέλου ανάπτυξης του Bronfenbrenner μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε πώς οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ του ατόμου και των περιβαλλόντων συστημάτων συνέβαλαν στην ανάπτυξη του μουσικού της ταλέντου και αποκαλύπτει την πολυπλοκότητα και την αλληλεπίδραση των διαφόρων περιβαλλοντικών συστημάτων που επηρέασαν την καλλιτεχνική της ανάπτυξη. Από το στενό οικογενειακό περιβάλλον και την επίδραση της μητέρας της,

μέχρι τις ευρύτερες πολιτιστικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής, κάθε επίπεδο του μοντέλου αποδεικνύεται ότι έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της μοναδικής μουσικής ταυτότητας της Μαρίας.

Άλλωστε, η οικογένεια είναι το πρώτο και πιο σημαντικό περιβάλλον για την καλλιέργεια ενός χαρίσματος, ώστε αυτό να εξελιχθεί σε ταλέντο. Σύμφωνα με τον Csikszentmihalyi και τους συνεργάτες του, οι γονείς μπορούν να προσφέρουν υλική και συναισθηματική υποστήριξη, ενθάρρυνση και ευκαιρίες για μάθηση και εξάσκηση, ενώ παράλληλα, όταν εμπλέκονται ενεργά στις δραστηριότητες των παιδιών τους, ειδικά σε πρώιμα στάδια, συμβάλλουν σημαντικά στην ανάπτυξη του ταλέντου τους (1993: 2, 26 και 153). Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, η πολιτιστική προέλευση και το πολιτισμικό περιβάλλον του ατόμου μπορούν να επηρεάσουν την αντίληψή του για το χάρισμα και τις προσδοκίες του για την ανάπτυξή του. Κατ' επέκταση, οι πολιτιστικές αξίες και οι κοινωνικές νόρμες καθορίζουν ποιες δεξιότητες και ταλέντα θεωρούνται σημαντικά και επιθυμητά (Sternberg, 2007: 556).

Τοποθετώντας όλα τα παραπάνω σε ένα υποθετικό σενάριο, θα είχε ενδιαφέρον να μελετηθεί η περίπτωση κατά την οποία οι γονείς της Μαρίας Κάλλας μετά τον θάνατο του γιου τους, Βασίλη, επέλεξαν να μεταγκατασταθούν στην Αθήνα σε μια πόλη, όπου κατοικούσε η ευρύτερη οικογένεια της μητέρας και στην οποία θα είχε συναισθηματική υποστήριξη. Ως αποτέλεσμα, η Μαρία θα γεννιόταν σε ένα εντελώς διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο, θα ήταν μαθήτρια σε ελληνικό σχολείο της δεκαετίας του 1930 και θα δεχόταν διαφορετικές επιδράσεις από το κοινωνικό της περιβάλλον. Μερικά από τα ερωτήματα που θα μπορούσαν να τεθούν προς διερεύνηση ακολουθώντας τα συστήματα του μοντέλου του Bronfenbrenner είναι τα ακόλουθα:

- Πώς θα είχαν επηρεάσει την ανάπτυξη των μουσικών ικανοτήτων της Μαρίας οι εκπαιδευτικές ευκαιρίες στην Αθήνα κατά τη δεκαετία του 1930; Θα είχε πρόσβαση στη μουσική εκπαίδευση;
- Πώς θα επηρέαζε το ελληνικό πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής τη μουσική της κατεύθυνση και τις επιλογές της; Θα είχε τις ίδιες επιρροές και ερεθίσματα που την οδήγησαν στην επιτυχία;
- Πώς θα επηρέαζαν οι κοινωνικές δικτυώσεις και οι επαφές της οικογένειάς της στην Αθήνα την επαγγελματική της ανάπτυξη και την είσοδό της στον κόσμο της μουσικής;
- Πώς θα επηρέαζαν οι διαφορετικές προκλήσεις και καταστάσεις στην Αθήνα την ανάπτυξη της ψυχολογικής ανθεκτικότητας της Μαρίας και την ικανότητά της να αντιμετωπίζει τις δυσκολίες;

Όλοι αυτοί οι παράγοντες, και πολλοί ακόμα που μπορούμε να προσθέσουμε, θα οδηγούσαν τη Μαρία Καλογεροπούλου στα κατάλληλα καλλιτεχνικά μονοπάτια ώστε να εξελιχθεί στη Μαρία Κάλλας; Η απάντηση θα παραμείνει για πάντα ανοικτή!

Βιβλιογραφία

- Bellmore, Audra & Amy S. Jackson (2012): "The New Mexico Federal Music Project: Embodying the Regional Spirit of Roosevelt's New Deal", *Quarterly Journal of the Music Library Association* 69/1, σ. 23-43.
- Bronfenbrenner, Urie (1978): *Bronfenbrenner's Ecological Model of Child Development, Some Principles of the Ecology of Child Development from the Work Bronfenbrenner*, Harvard University Press, Harvard.
- Bronfenbrenner, Urie (1979): *The Ecology of Human Development: Experiments by nature and design*, Harvard University Press, Harvard.

- Bronfenbrenner, Urie (1986): "Ecology of the Family as a Context for Human Development: Research Perspectives", *Developmental Psychology* 22/6, σ. 723-742.
- Bronfenbrenner, Urie (1994): "Ecological models of human development", στο: *International Encyclopaedia of Education*, Vol. 3, 2nd Edition, Elsevier / Pergamon, Oxford· ανατύπωση στο: Mary Gauvain & Michael Cole (επιμ.), *Readings on the development of children*, 2nd Edition, Freeman, New York 1993, σ. 37-43.
- Bronfenbrenner, Urie & Pamela A. Morris (2006): "The Bioecological Model of Human Development", στο: Richard M. Lerner & William Damon (επιμ.), *Handbook of child psychology: Theoretical models of human development*, 6th Edition, John Wiley & Sons, New York, σ. 793-828.
- Callas, Maria (1973): Συνέντευξη στον Mike Wallace, <https://www.youtube.com/watch?v=KnrDb5c7BAG> και <https://www.youtube.com/watch?v=Jki3K1LPGQ4>.
- Callas, Maria (1974): Συνέντευξη στη Barbara Walters, Νέα Υόρκη, 15 Απριλίου 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=TjBAqTAYSdkκατ=3s>.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, Kevin Rathunde & Samuel Whalen (1993): *Talented teenagers*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Edwards, Anne (2001): *Maria Callas: An intimate biography*, St. Martin's Press, New York.
- Elder Jr., Glen H. (1974): *Children of the Great Depression*, University of Chicago Press, Chicago.
- Elder Jr., Glen H. (1981): "Scarcity and prosperity in postwar childbearing: Explorations from a life course perspective", *Journal of Family History* 5, σ. 410-431.
- Elder Jr., Glen H. (1984): "Families, kin, and the life course: A sociological perspective", στο: Ross D. Parke (επιμ.), *The family*, University of Chicago Press, Chicago, σ. 215-241.
- Elder Jr., Glen H. (1998): "The life course as developmental theory", *Child Development* 69/1, σ. 1-12.
- Gagné, François (2009): "The differentiated model of giftedness and talent", στο: Joseph S. Renzulli, E. Jean Gubbins, Kristin S. McMillen, Rebecca D. Eckert & Catherine A. Little (επιμ.), *Systems and models for developing programs for the gifted and talented*, 2nd Edition, Routledge, New York, σ. 149-182.
- Gagné, François (2020): *Building gifts into talents: Brief overview of the DMGT*, <https://gagnefrancoys.wixsite.com/dmgt-mddt/the-dmgt-in-english>.
- Keene, James A. (1982): *A history of music education in the United States*, University Press of New England, Hanover (N.H.).
- Lankevich, George (2024): "New York City", στο: *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/place/New-York-City>.
- McPherson, Gary E. & Aaron Williamson (2016): "Building gifts into musical talents", στο: Gary E. McPherson (επιμ.), *The child as musician. A handbook of musical development*, 2nd Edition, Oxford University Press, Oxford, σ. 340-360.
- Musher, Sharon (2022): "The New Deal and the Arts", στο: *Oxford Research Encyclopedia of American History*, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.81>.
- New York City (χ.χ.): "Total Population. New York City & Boroughs, 1900 to 2010", https://www.nyc.gov/assets/planning/download/pdf/planning-level/nyc-population/historical-population/nyc_total_pop_1900-2010.pdf.
- Rutt, Audrey S. (2018): "The Federal Music Project: An American Voice in Depression-Era Music", *Musical Offerings* 9/2, σ. 43-59.
- Seashore, Carl E. (1919): *The Psychology of Musical Talent*, Silver, Burdett and Company, Boston.

- Seashore, Carl E., Joseph Gehard Saetveit & Don Lewis (1956): *Seashore measures of musical talents*, Psychological Corporations, New York.
- Smith, Herman F. & Lilla Belle Pitts (1950): "Fifty Years of Music Education in America", *Music Educators Journal* 36/6, σ. 34-38.
- Sternberg, Robert J. (2007): "Intelligence and culture", στο: Shinobu Kitayama & Dov Cohen (επιμ.), *Handbook of cultural psychology*, The Guilford Press, New York, σ. 547-568.
- U.S. Department of State (χ.χ.): "The Progressive Movement and U.S. Foreign Policy, 1890-1920s", <https://2001-2009.state.gov/r/pa/ho/time/ip/108646.htm>.
- Vatter, M. (1981): "Intelligenz und regionale Herkunft. Eine Längsschnittstudie im Kanton Bern", στο: Heinz Walter (επιμ.), *Region und Sozialisation*, Band 1, Frommann-Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, σ. 56-91.
- Wheeler, Lester R. (1942): "A comparative study of the intelligence of East Tennessee mountain children", *Journal of Educational Psychology* 33, σ. 321-334.
- Wilson, Bruce, Charles Gary & Gary Greene (1988): "Music in our schools: the first 150 years", *Music Educators Journal* 74/6, σ. 25-101.
- Βολφ, Τομ (2020): *Μαρία Κάλλας: Γράμματα και αναμνήσεις*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.
- Πεντέρη, Ευθυμία & Κωνσταντίνος Πετρογιάννης (2017): "Η γονική εμπλοκή υπό το πρίσμα της θεώρησης του «εκπαιδευτικού θύλακα» του παιδιού", *Διάλογοι! Θεωρία και πράξη στις επιστήμες αγωγής και εκπαίδευσης* 3, σ. 97-122.
- Πετρογιάννης, Κωνσταντίνος (2001): "Η μελέτη της ανθρώπινης ανάπτυξης υπό το πρίσμα της οικοσυστημικής προσέγγισης του Urie Bronfenbrenner", *Δωδώνη*, τόμος Λ' (μέρος Γ'), σ. 129-212.
- Πετρογιάννης, Κωνσταντίνος (2003): *Η μελέτη της ανθρώπινης ανάπτυξης: οικοσυστημική προσέγγιση. Παρουσίαση της θεωρίας του Urie Bronfenbrenner με βάση τη διεθνή έρευνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Πετσάλης-Διομήδης, Νίκος (1998): *Η άγνωστη Κάλλας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.

Ανάπτυξη και εφαρμογή ενός πρωτότυπου μουσικού χωρο-ευαίσθητου εκπαιδευτικού ψηφιακού αντικειμένου, με αφορμή τη Μαρία Κάλλας

Γιάννης Μυγδάνης

Εισαγωγή

Η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη των τελευταίων ετών έχει οδηγήσει σε καθοριστικές αλλαγές και μετασχηματισμούς στους τρόπους που τα άτομα αλληλεπιδρούν με τη μουσική, μέσα από τη διαμόρφωση νέων μορφών μουσικής έκφρασης, δημιουργίας και μάθησης (Μυγδάνης, 2023). Στη σύγχρονη ψηφιακή κοινωνία αναδύονται νέοι ψηφιακοί και πολυτροπικοί μουσικοί γραμματισμοί, όπου οι εκπαιδευτικοί μουσικής οφείλουν να λαμβάνουν σοβαρά υπόψη τις επιθυμίες και τις ανάγκες των μαθητών για δράσεις με ψηφιακά μέσα και να ενσωματώνουν ανάλογα σενάρια στην εκπαιδευτική τους διαδικασία (Mygdanis & Kokkidou, 2021). Εξάλλου, οι «ψηφιακοί γηγενείς» (βλ. Prensky, 2010), μέσα σε έναν κόσμο όπου η ψηφιακή τεχνολογία είναι πανταχού παρούσα, έχουν αποκτήσει διαφορετικά μουσικά ερεθίσματα συγκριτικά με εκείνα των «προψηφιακών» γονέων και των εκπαιδευτικών τους (Young, 2018).

Η μεταστροφή προς μια τεχνοκεντρική-μουσική εκπαίδευση δεν θα πρέπει να γίνει αντιληπτή σαν μια τάση αλλά ως μια αναγκαία προσαρμογή σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο μαθησιακό περιβάλλον. Αυτό το πλαίσιο αποτελεί πρόκληση αλλά και ευκαιρία για τους εκπαιδευτικούς να επανεξετάσουν τις διαδικασίες μουσικής διδασκαλίας-μάθησης, προσφέροντας διαδραστικές και εμπλουτισμένες μαθησιακές εμπειρίες, ενθαρρύνοντας έτσι την ενεργητική συμμετοχή στη μουσική πράξη (Tobias, 2016). Η παρούσα μελέτη εστιάζεται στην ανάπτυξη και την εφαρμογή ενός πρωτότυπου μουσικού χωρο-ευαίσθητου εκπαιδευτικού ψηφιακού αντικειμένου, με σημείο αναφοράς τη ζωή και την καριέρα της Μαρίας Κάλλας, το οποίο συνδυάζει τεχνολογίες κινητού υπολογισμού και επαυξημένης πραγματικότητας με στόχο την ενίσχυση των δεξιοτήτων ακρόασης, κριτικής σκέψης και δημιουργικότητας των μαθητών.

Πρακτικές κινητού υπολογισμού, επαυξημένης πραγματικότητας και τεχνητής νοημοσύνης στην εκπαιδευτική διαδικασία

Η τεχνολογία στην εκπαίδευση έχει εξελιχθεί σημαντικά τις τελευταίες δεκαετίες, εισάγοντας νέες δυνατότητες και μεθοδολογίες στην εκπαιδευτική διαδικασία, που προάγουν την ενεργή μάθηση με έμφαση στην εξατομικευμένη διδασκαλία. Στο πλαίσιο της μουσικής παιδαγωγικής, η ενσωμάτωση αναδυόμενων τεχνολογιών, όπως του κινητού υπολογισμού, της επαυξημένης πραγματικότητας και της τεχνητής νοημοσύνης, έχει καταδείξει την προστιθέμενη αξία τους στους τρόπους και τις μορφές με τις οποίες οι μαθητές μαθαίνουν, δημιουργούν και αλληλεπιδρούν με τη μουσική μέσα στην τάξη (Μυγδάνης, 2023), διευρύνοντας τις παραδοσιακές προσεγγίσεις στις διαδικασίες μουσικής διδασκαλίας και μάθησης (Mygdanis & Kokkidou, 2021).

Ο *κινητός υπολογισμός* (mobile computing) επιτρέπει στους μαθητές να εμπλέκονται σε διαδικασίες μάθησης με αλληλεπίδραση, τόσο σε σύγχρονα όσο και σε ασύγχρονα περιβάλλοντα, χρησιμοποιώντας προσωπικές ηλεκτρονικές συσκευές (Swan κ.ά., 2006).

Σε αυτό το πλαίσιο αντίληψης, οι συμβατικοί τρόποι δίνουν τη θέση τους σε πρακτικές και στρατηγικές που αποκτούν νέους τρόπους επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπου και υπολογιστή μέσα από συσκευές που δεν έχουν σταθερή θέση, όπως οθόνες αφής και τεχνικές επικοινωνίας με βιντεοκάμερα (Μελετίου-Μαυροθέρη κ.ά., 2017). Η χρήση κινητού υπολογισμού στην τάξη συμβάλλει στη διαμόρφωση άτυπων μαθησιακών πλαισίων (Trentin & Repetto, 2013). Με αυτόν τον τρόπο, η πρόσβαση στη μάθηση πραγματοποιείται παντού (ubiquitous) και με ενιαίο τρόπο (seamless), ανεξαρτήτως της τοποθεσίας του μαθητή (Wong κ.ά., 2015· Looi & Wong, 2013).

Η *επαυξημένη πραγματικότητα* (augmented reality) αποτελεί μια αναδυόμενη τεχνολογία που ενσωματώνει αντικείμενα από τον πραγματικό και τον εικονικό κόσμο σε πραγματικό χρόνο (Azuma, 1997). Η τεχνολογία αυτή επικεντρώνεται στη διεύρυνση της αντίληψης του ατόμου με στοιχεία εμπειριών που επικαλύπτονται, επεκτείνονται και ενισχύονται σε ένα διαδραστικό και εμπλουτισμένο περιβάλλον μάθησης που ενσωματώνει παιχνίδια και αφηγήσεις, προσφέροντας πολυτροπικούς τρόπους εξερεύνησης και αλληλεπίδρασης με τον πραγματικό κόσμο (Τζιμογιάννης, 2019). Έτσι, έχει τη δυνατότητα να καταστήσει τη μάθηση πιο διασκεδαστική και συμμετοχική, με πλούσιες μαθησιακές εμπειρίες, μέσα από πρακτικές και διαισθητικές μεθόδους (Leong, 2012), αναπτύσσοντας, παράλληλα, δεξιότητες κριτικής σκέψης, συνεργατικότητας, αυτονομίας, καινοτομίας και επίλυσης προβλημάτων, θεμελιώδεις για την εκπαίδευση του 21ου αιώνα (Μυγδάνης, 2023). Χάρη στην ευελιξία της, μπορεί να καλλιεργήσει την αυθεντική μάθηση, προσφέροντας ισχυρά κίνητρα εμπλοκής (Tesolin & Tsinakos, 2018). Μια συγκεκριμένη κατηγορία εφαρμογών κινητής επαυξημένης πραγματικότητας είναι και τα χωρο-ευαίσθητα φορητά παιχνίδια (Garcia, 2020).

Η *τεχνητή νοημοσύνη* (artificial intelligence) διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην ενίσχυση των διαδικασιών διδασκαλίας και μάθησης (Fahimirad & Kotamjani, 2018), συμβάλλοντας στην οικοδόμηση διαδραστικών και εξατομικευμένων εκπαιδευτικών στρατηγικών, και προσωποποιημένων μαθησιακών εμπειριών στις ιδιαίτερες περιστάσεις μιας τάξης (Zawacki-Richter κ.ά., 2019). Εργαλεία τεχνητής νοημοσύνης είναι πλέον ικανά να δημιουργήσουν διδακτικό περιεχόμενο σε πολλαπλές μορφές, όπως κείμενο, βίντεο και παρουσιάσεις, προσαρμοσμένο στις ιδιαίτερες μαθησιακές ανάγκες και στα μαθησιακά προφίλ (Ch'ng, 2023· Holmes κ.ά., 2019), αλλά και μορφές αξιολόγησης σε ένα αυθεντικό περιβάλλον (Kasneci κ.ά., 2023). Με αυτόν τον τρόπο, τα εκπαιδευτικά προγράμματα και τα διδακτικά σενάρια γίνονται πιο ευέλικτα και ανταποκρίνονται στις μεταβαλλόμενες ανάγκες του σύγχρονου εκπαιδευτικού περιβάλλοντος (Buckingham Shum κ.ά., 2019). Τέλος, η τεχνητή νοημοσύνη επιτρέπει τη δημιουργία δυναμικών περιβαλλόντων μάθησης μέσα από την αλληλεπίδραση με εικονικούς χαρακτήρες, αυξάνοντας την εμπύθιση και την ενεργή συμμετοχή στη μάθηση (Sottolare κ.ά., 2018).

Ο συνδυασμός κινητού υπολογισμού, επαυξημένης πραγματικότητας και τεχνητής νοημοσύνης δημιουργεί ένα ισχυρό εργαλείο για τη μουσική εκπαίδευση, προσφέροντας πλούσιες, διαδραστικές και πολυτροπικές μαθησιακές εμπειρίες με την ανάπτυξη εξατομικευμένων διδακτικών σεναρίων.

Χωρο-ευαίσθητα παιχνίδια

Τα χωρο-ευαίσθητα παιχνίδια (location-based games) αποτελούν παιγνιώδεις δραστηριότητες επαυξημένης πραγματικότητας μέσα από τη μείξη του φυσικού με τον ψηφιακό χώρο, λαμβάνοντας υπόψη την κίνηση και τη θέση του χρήστη στον χώρο (Anouris & Yiannoutsou, 2012). Τα παιχνίδια αυτά εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία των διάχυτων και επαυξημένων παιχνιδιών, όπου με βάση την τοποθεσία και την αλληλεπίδραση μεταξύ των χρηστών διαμορφώνονται οι ψηφιακές πληροφορίες (Pathania κ.ά., 2023· Kamarainen κ.ά., 2018).

Η αξιοποίησή τους στην εκπαιδευτική διαδικασία παρέχει ισχυρά κίνητρα για ενεργό εμπλοκή και μοναδικές ευκαιρίες για αλληλεπίδραση και ενεργή συμμετοχή των μαθητών (De Souza e Silva & Delacruz, 2006), καθώς ωθούν σε εξερεύνηση και διερεύνηση, ενώ παράλληλα προσφέρουν μια θετική εμπειρία μέσω της δραστηριότητας του παιχνιδιού μέσα από μια πλούσια και διαδραστική μαθησιακή εμπειρία (Chang κ.ά., 2017). Η ερευνητική δραστηριότητα τονίζει την αξία τους στην ανάπτυξη δεξιοτήτων επικοινωνίας και συνεργασίας, στην καλλιέργεια ικανοτήτων επίλυσης προβλημάτων και στην ενίσχυση γνωστικών δεξιοτήτων και παρατηρητικότητας (Özdemir κ.ά., 2018· Φωκίδης & Φωνιαδάκη, 2017). Επιπλέον, ένα σημαντικό πλεονέκτημα είναι και η ελαχιστοποίηση του αισθήματος της αποτυχίας, καθώς τα παιχνίδια αυτά ενθαρρύνουν τη συνεχή δοκιμή (Skiada κ.ά., 2014) και δίνουν ευκαιρίες για συσχετισμό με τη διασύνδεση του φυσικού χώρου με την ψηφιακή διάσταση, ενώ είναι ιδιαίτερα ελκυστικά σε δράσεις με εγκαθιδρυμένη μάθηση (De Souza e Silva & Delacruz, 2006).

Η σχεδίαση χωρο-ευαίσθητων παιχνιδιών περιλαμβάνει στοιχεία που στοχεύουν στη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης εμπειρίας (Lamprououlos κ.ά., 2022). Τα χαρακτηριστικά αυτά συνιστούν τη *φυσική εμπειρία*, τη *νοητική πρόκληση*, τη *κοινωνική εμπειρία* και την *εμβύθιση* (Sharples, 2013· Hinske κ.ά., 2008). Οι φυσικές εμπειρίες συσχετίζουν τις πράξεις των παικτών με πραγματικά αντικείμενα στον ψηφιακό χώρο. Η νοητική πρόκληση προέρχεται από ερεθίσματα που συνδέονται με προκλήσεις, αινίγματα ή προβλήματα, τα οποία ενθαρρύνουν την εξέλιξη του παιχνιδιού και την πνευματική ανάπτυξη των παικτών. Σε αυτόν τον άξονα, οι νοητικές προκλήσεις πρέπει να δομούνται μέσα από τη φυσική και την κοινωνική εμπειρία με αλληλεπίδραση μεταξύ των παικτών. Τέλος, η εμβύθιση δημιουργεί συνθήκες που συμβάλλουν στη διασκέδαση και την παροχή κινήτρων, κάνοντας την εμπειρία πιο ελκυστική, με πολλαπλά και διακριτά στοιχεία διάδρασης (Ardito κ.ά., 2009).

Σχεδίαση του σεναρίου και ψηφιακού χωρο-ευαίσθητου παιχνιδιού «Αναζητώντας τη Μαρία Κάλλας...»

Το διδακτικό σενάριο «Αναζητώντας τη Μαρία Κάλλας...» σχεδιάστηκε για να εισαγάγει τους μαθητές στο είδος της όπερας με βιωματικό τρόπο, χωρίς να απαιτείται προϋπάρχουσα θεωρητική μουσική γνώση. Η έκτασή του είναι τέσσερις διδακτικές ώρες για τις τάξεις Γ΄ έως Ε΄ Δημοτικού. Το περιεχόμενο και οι στόχοι του σεναρίου εντάσσονται στο Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών «Νέο Σχολείο».



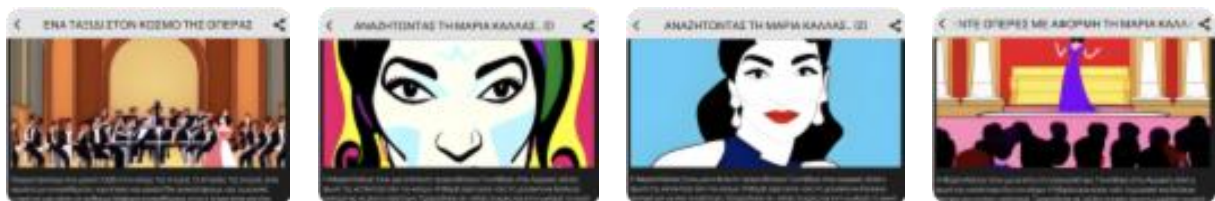
Εικόνα 1: Ο λογότυπος του διδακτικού σεναρίου

Η ανάπτυξη του ψηφιακού μαθησιακού αντικειμένου πραγματοποιήθηκε μέσα στην πλατφόρμα ActionBound (επίσημη ιστοσελίδα της εφαρμογής: <https://en.actionbound.com>), που υποστηρίζει την κατασκευή παιχνιδιών χωρο-ευαίσθητης επαυξημένης πραγματικότητας, κυρίως από εκπαιδευτικούς, χωρίς να απαιτούνται ειδικές τεχνολογικές γνώσεις. Στη βάση των δυνατοτήτων της συγκεκριμένης πλατφόρμας, το σενάριο

ενσωματώνει τεχνολογίες QR-Codes για να εμπλέξει τους μαθητές σε πρακτικές ενεργητικής μάθησης και να τους δώσει τη δυνατότητα να εξερευνήσουν τα μουσικά και ιστορικά στοιχεία με πρωτότυπο και διασκεδαστικό τρόπο.

Στο πλαίσιο της υλοποίησης, αξιοποιήθηκαν πρακτικές τεχνητής νοημοσύνης για την ανάπτυξη κειμένων και πολυμέσων με τη χρήση του εργαλείου ChatGPT. Η αξιοποίηση της τεχνητής νοημοσύνης για τη δημιουργία κειμένων και τη διαμόρφωση των διδακτικών υλικών επιτρέπει την περαιτέρω προσαρμογή του περιεχομένου, καθιστώντας τη μάθηση πιο προσωποποιημένη και αποτελεσματική, προσαρμοζόμενη στα ηλικιακά κριτήρια των παιδιών, ώστε να παρέχει μια πλούσια και ελκυστική εκπαιδευτική εμπειρία. Επιπλέον, το ChatGPT χρησιμοποιήθηκε για τον σχεδιασμό τεστ αξιολόγησης αλλά και των εικόνων που συνόδευαν το σενάριο, τα οποία ενσωματώθηκαν όλα στο ψηφιακό αντικείμενο, ώστε να συμβάλλουν στην οπτική κατανόηση του περιεχομένου.

Η ανάπτυξη του περιεχομένου του συνολικού project βασίστηκε σε μια συνδυαστική προσέγγιση που συνδυάζει ιστορικά στοιχεία από τη ζωή της Μαρίας Κάλλας, μουσικο-παιδαγωγικές πρακτικές και διαδραστικές τεχνολογίες. Η σχεδίαση του σεναρίου ακολούθησε μια δομημένη προσέγγιση, χωρίζοντας το περιεχόμενο σε τέσσερα κύρια μέρη, το καθένα εστιασμένο σε διαφορετικές πτυχές της καριέρας της Μαρίας Κάλλας. Κάθε μέρος καλύπτει ειδικούς εκπαιδευτικούς στόχους και ενισχύει συγκεκριμένες δεξιότητες.



Εικόνα 2: Οι τέσσερις ενότητες (bounds) του διδακτικού σεναρίου

Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει βασικές πληροφορίες για το είδος της όπερας, συνοδευόμενες από παραδείγματα με εικόνες και βίντεο, καθώς και ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής για να εξασφαλιστεί η κατανόηση του περιεχομένου. Κάθε ομάδα συμπληρώνει τα quiz και λαμβάνει πόντους. Επιπλέον, περιλαμβάνεται η αναζήτηση μουσικών όρων της όπερας στον χώρο με τη χρήση QR-Codes, όπου κάθε ομάδα προσπαθεί να συσχετίσει κάρτες κρυμμένες στον χώρο με τους ορισμούς που εμφανίζονται στην οθόνη της συσκευής τους.

Στο δεύτερο μέρος, οι μαθητές εξερευνούν στοιχεία από το πρώτο μέρος της ζωής της Μαρίας Κάλλας, που περιλαμβάνουν τις ενότητες «Πρώτα χρόνια», «Η Μαρία στην Ελλάδα» και «Η επιστροφή στην Αμερική και η Ιταλία». Κάθε ενότητα συνοδεύεται από ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής και τη δυνατότητα αναζήτησης στοιχείων από τη ζωή της Κάλλας με τη χρήση καρτών με QR-Codes. Επιπρόσθετα, οι μαθητές καλούνται να εκτελέσουν την άρια της Carmen του Bizet βάσει δοσμένων στίχων. Σκοπός είναι να μιμηθούν τις κινήσεις και τις εκφράσεις της Μαρίας Κάλλας, και να δημιουργήσουν μια γραφική παρτιτούρα για τη συγκεκριμένη άρια.

Στο τρίτο μέρος, οι μαθητές εμβαθύνουν στην πολύπλοκη ζωή της τραγουδίστριας μέσα από τις ενότητες «Η άνοδος της καριέρας» και «Οι δυσκολίες και η πτώση». Κάθε μία συνοδεύεται από ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής, ενώ προσφέρονται δραστηριότητες για τη δημιουργία γραφικής παρτιτούρας και ένα τεστ ακουστικών ικανοτήτων που επικεντρώνεται στην αναγνώριση ηχοχρωμάτων και μοτίβων από επιλεγμένες άριες. Μία πρωτότυπη δραστηριότητα προτρέπει ακόμα τα παιδιά να διαλέξουν έναν ήρωα από τη ζωή της Κάλλας και να αφηγηθούν τον χαρακτήρα της μέσα από την προσωπική τους οπτική.

Το τελευταίο μέρος επικεντρώνεται σε «Πέντε όπερες με αφορμή τη Μαρία Κάλλας»: *Κάρμεν, Νόρμα, Τζοκόντα, Τραβιάτα και Τόσκα*. Προσφέρονται δέκα ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής και τεστ ακουστικών ικανοτήτων για τη σύγκριση ακουστικών αποτελεσμάτων με γραφική παρτιτούρα και την αναγνώριση μουσικών οργάνων και ηχοχρωμάτων. Επίσης, περιλαμβάνεται μια διαδραστική «Συνέντευξη με τη Μαρία Κάλλας», όπου οι μαθητές καλούνται να δημιουργήσουν υποθετικές ερωτήσεις για αυτήν, ενισχύοντας στοιχεία εμπύθισης στην ιστορία. Οι ερωτήσεις αυτές απαντώνται μέσα από εργαλεία τεχνητής νοημοσύνης που υποδύονται τη Μαρία Κάλλας και μιμούνται τον τρόπο συμπεριφοράς της.

Μέσω της μάθησης βάσει έργου (project-based learning), οι μαθητές καλούνται να εξερευνήσουν διάφορες πτυχές της όπερας και της μουσικής εκπαίδευσης μέσα από μια ομαδοσυνεργατική προσέγγιση. Η πολυτροπική μάθηση υιοθετείται μέσω της χρήσης διαφόρων μέσων, όπως κειμένων, εικόνων, βίντεο και πρακτικών δραστηριοτήτων, ενώ η μάθηση με βάση το παιχνίδι επιτρέπει στα παιδιά να αλληλεπιδρούν με το διδακτικό περιεχόμενο μέσω χωρο-ευαίσθητων επαυξημένων παιχνιδιών.

Σκοπός, ερευνητικά ερωτήματα και δείγμα της έρευνας

Σκοπό της παρούσας μελέτης αποτελεί η ανάπτυξη και εφαρμογή ενός πρωτότυπου μουσικού χωρο-ευαίσθητου εκπαιδευτικού ψηφιακού αντικειμένου με αφετηρία τη ζωή της Μαρίας Κάλλας. Το λογισμικό αυτό συνδυάζει τις τεχνολογίες του κινητού υπολογισμού και της επαυξημένης πραγματικότητας για να προσφέρει μια διαδραστική και πολυαισθητηριακή εμπειρία μάθησης, ενθαρρύνοντας την ενεργή συμμετοχή και την κριτική σκέψη των μαθητών. Τα ερευνητικά ερωτήματα έχουν ως εξής:

1. Ποια είναι η επίδραση της τεχνολογίας επαυξημένης πραγματικότητας στην ενίσχυση της μουσικής εκπαίδευσης; Πώς αυτή διαμορφώνει την εμπλοκή και το ενδιαφέρον των μαθητών στη διαδικασία;
2. Ποια είναι τα οφέλη και οι προκλήσεις της εφαρμογής χωρο-ευαίσθητων παιχνιδιών στη μουσική εκπαίδευση;
3. Πώς μπορεί η χρήση ενός χωρο-ευαίσθητου μουσικού λογισμικού να επηρεάσει τις δεξιότητες μουσικής ακρόασης και μουσικής δημιουργίας των μαθητών;

Η διδακτική παρέμβαση του σεναρίου «Αναζητώντας τη Μαρία Κάλλας...» πραγματοποιήθηκε στο Δημοτικό Σχολείο του Pierce – The American College of Greece, καλύπτοντας τέσσερις διδακτικές περιόδους και εμπλέκοντας τέσσερα τμήματα της Γ' και της Δ' Δημοτικού. Το συνολικό δείγμα παιδιών ήταν 104.

Συλλογή και ανάλυση δεδομένων

Για τη συλλογή και την ανάλυση των δεδομένων εφαρμόστηκαν πολλαπλές μέθοδοι, ώστε να εξασφαλιστεί η πολύπλευρη και πολυδιάστατη κατανόηση της μαθητικής εμπειρίας, περιλαμβάνοντας: α) παρατήρηση και σημειώσεις πεδίου, β) άτυπες συζητήσεις εντός και εκτός της τάξης, γ) γραπτή διαμορφωτική αξιολόγηση και δ) αξιοποίηση ποσοτικών δεδομένων από την πλατφόρμα ActionBound.

Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων, οι παρατηρήσεις και οι σημειώσεις πεδίου ήταν ζωτικής σημασίας για τη συλλογή άμεσων πληροφοριών σχετικά με τη συμπεριφορά και τις αντιδράσεις των μαθητών. Οι σημειώσεις πεδίου κατέγραψαν λεπτομέρειες που μπορεί να είχαν χαθεί σε μια πιο δομημένη συλλογή δεδομένων, όπως την αλληλεπίδραση των μαθητών με το λογισμικό και τις αντιδράσεις τους στις δραστηριότητες. Οι άτυπες συζητήσεις εντός και εκτός τάξης έδωσαν τη δυνατότητα για μια πιο ανεπίσημη και αυθόρμητη ανταλλαγή απόψεων και σχολίων, ενισχύοντας την κατανόηση των εκπαιδευτικών σεναρίων. Στο τέλος κάθε μαθήματος πραγματοποιούταν γραπτή

διαμορφωτική αξιολόγηση με τις μεθόδους one-minute-book και 3-2-1 count (Angelo & Cross, 1993). Αυτές οι μέθοδοι ήταν καθοριστικές για την άμεση ανατροφοδότηση και βοήθησαν στον επανασχεδιασμό και την προσαρμογή της διδασκαλίας στις ανάγκες των μαθητών. Η πλατφόρμα ActionBound χρησιμοποιήθηκε για τη συλλογή ποσοτικών δεδομένων αναφορικά με τις επιδόσεις των μαθητών στις διάφορες δραστηριότητες και στα quiz. Τα δεδομένα αυτά περιλάμβαναν αποτελέσματα από τεστ ακουστικών ικανοτήτων, ποσοστά επιτυχίας σε ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής και άλλες διαδραστικές δραστηριότητες.

Η ανάλυση των ποσοτικών δεδομένων έλαβε χώραν υπό το πρίσμα της εφαρμογής ποσοτικών αναλύσεων στις κοινωνικές επιστήμες σε συνδυασμό με ποιοτικές αναλύσεις, με στόχο τη γόνιμη εξαγωγή συμπερασμάτων (βλ. Babbie, 2020). Για την ανάλυση των συνολικών δεδομένων πραγματοποιήθηκε θεματική ανάλυση περιεχομένου ακολουθώντας τις αρχές της νοηματικής συμπύκνωσης (Braun & Clarke, 2006). Οι διαδικασίες εξοικείωσης, κωδικοποίησης, δημιουργίας θεμάτων, αναθεώρησης θεμάτων, ορισμού και ονομασίας θεμάτων, καθώς και η τελική καταγραφή, αποτέλεσαν καθοριστικά βήματα για την ακριβή ερμηνεία και αξιοποίηση των δεδομένων.

Αποτελέσματα και συζήτηση

Η υλοποίηση και πρακτική εφαρμογή του εκπαιδευτικού προγράμματος «Αναζητώντας τη Μαρία Κάλλας...» φάνηκε να είναι επιτυχής, με την ανάπτυξη δεξιοτήτων και γνώσεων των μαθητών σχετικά με το είδος της όπερας και τη ζωή της τραγουδίστριας. Η χρήση καινοτόμων τεχνολογιών, όπως της επαυξημένης πραγματικότητας και των χωρο-ευαίσθητων παιχνιδιών, συνέβαλε στη δημιουργία ενός διαδραστικού και εμπειριστατωμένου μαθησιακού περιβάλλοντος. Όπως τόνισε ένα κορίτσι της Γ' Δημοτικού: «Είναι σαν να είμαστε μέσα στην όπερα! Μπορώ να δω τη Μαρία Κάλλας μπροστά μου!». Η εμπλοκή παρατηρήθηκε ενισχυμένη, ταυτόχρονα με τη σε βάθος κατανόηση των μουσικών πληροφοριών. Οι μαθητές έδειξαν ενθουσιασμό για τις δράσεις με τη χρήση του χωρο-ευαίσθητου παιχνιδιού, εμφανίζοντας υψηλά επίπεδα ενεργού συμμετοχής σε ένα συνεργατικό εκπαιδευτικό περιβάλλον. Η οργάνωση του ψηφιακού αντικειμένου σε μορφή παιχνιδιού ενίσχυσε την αυτορρύθμιση, με τις ομάδες των μαθητών να προχωρούν με τον δικό τους ρυθμό στις δράσεις και τις προκλήσεις.

Σχετικά με την *ενίσχυση της ενεργού συμμετοχής και συνεργασίας*, η χρήση των διαδραστικών δραστηριοτήτων, όπως της αναζήτησης πληροφοριών στον χώρο μέσω QR-Codes, ενθάρρυνε την ενεργή συμμετοχή και τη συνεργασία μεταξύ των μαθητών σε ένα πλαίσιο παιχνιδιοποίησης. Ενδεικτικά, η εμπλοκή στις διαδικασίες φαίνεται στα λόγια ενός κοριτσιού της Γ' Δημοτικού: «Βρήκα το QR-Code! Ποιος έχει την κάρτα με τον ορισμό για την άρια; Πρέπει να το ταιριάξουμε γρήγορα!», και ενός αγοριού της Δ' Δημοτικού: «Να ξανακάνουμε τα QR-Codes! Ήταν σαν κυνήγι θησαυρού. [...] Κάθε φορά που σκανάραμε, βλέπαμε κάτι νέο για τη Μαρία Κάλλας!».

Οι δραστηριότητες αυτές απέδειξαν ότι τα παιδιά μπορούν να ενθουσιαστούν και να εμβαθύνουν στη μουσική εκπαίδευση μέσω διαδραστικών και συνεργατικών προσεγγίσεων, δημιουργώντας ένα θετικό και παραγωγικό μαθησιακό περιβάλλον. Οι μαθητές ενθαρρύνθηκαν να δουλέψουν μαζί, να μοιραστούν τις ιδέες τους και να συνεισφέρουν στην ομαδική προσπάθεια, κάτι που ενίσχυσε τη δημιουργικότητα και την καινοτομία. Στις δράσεις που σχετίζονταν με την ανάπτυξη ακουστικών δεξιοτήτων, οι μαθητές ενεπλάκησαν σε μεγάλο ποσοστό. Μέσω αυτών των δραστηριοτήτων αναπτύχθηκαν οι ικανότητες ακουστικής αναγνώρισης βασικών ηχοχρωμάτων και μουσικών αποσπασμάτων. Επιπλέον, οι μαθητές εξασκήθηκαν στην αναγνώριση και την ανάλυση των ηχητικών στοιχείων, κάτι που ενίσχυσε την κατανόηση και την εκτίμησή τους για τη μουσική.

Όσον αφορά τη συνεργασία, οι μαθητές εργάστηκαν αποτελεσματικά σε ομάδες για να επιλύσουν προκλήσεις και να συλλέξουν πληροφορίες, γεγονός που ενίσχυσε τις δεξιότητες συνεργασίας και επικοινωνίας. Παρατηρήθηκε ότι τα παιδιά εμπυθίστηκαν με τα ίδια κίνητρα, παρ' όλο που δεν υπήρχαν πόντοι επιβράβευσης για ομάδες με εξαιρετικές επιδόσεις. Η συμμετοχή ήταν επί ίσοις όροις, ανεξαρτήτως φύλου, και δεν εντοπίστηκαν διαφορές στις προτιμήσεις των μαθητών. Η αυτορρύθμιση ήταν εμφανής σε όλες τις δραστηριότητες, με τους μαθητές να προχωρούν με τον δικό τους ρυθμό στις δράσεις και τις προκλήσεις, ενώ παράλληλα ενισχύθηκε η αίσθηση της ατομικής υπευθυνότητας και της ομαδικής εργασίας. Αυτό, επίσης, φάνηκε και στην οργάνωση των ομάδων των παιδιών, καθώς, αν και δεν ήταν υποχρεωτικό, τα ίδια επέλεξαν να παραμείνουν αυτές κοινές και στα τέσσερα σενάρια, υποστηρίζοντας έτσι τη σταθερότητα και τη συνεργατικότητα μεταξύ των μαθητών για έναν κοινό στόχο.



Εικόνα 3: Στιγμιότυπα από τη διδακτική παρέμβαση «Αναζητώντας τη Μαρία Κάλλας...»

Μία από τις βασικές παρατηρήσεις αφορά τη σημαντική βελτίωση των δεξιοτήτων ακρόασης και κατανόησης μουσικών όρων των μαθητών. Οι μαθητές ανέπτυξαν την ικανότητα να αναγνωρίζουν βασικά μουσικά ηχοχρώματα και αποσπάσματα από γνωστές όπερες, όπως διαφαίνεται από τα αποτελέσματα των τεστ ακουστικών ικανοτήτων που καταγράφηκαν στην πλατφόρμα του ActionBound. Στο πρώτο στάδιο του προγράμματος, μόνο το 35% των μαθητών μπορούσε να αναγνωρίσει σωστά συγκεκριμένα μουσικά αποσπάσματα και όργανα, ενώ, μετά την ολοκλήρωση του προγράμματος, το ποσοστό αυτό αυξήθηκε στο 88%. Στον ίδιο άξονα κυμαίνονται και οι ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής που αφορούσαν μουσικούς όρους, με αντίστοιχα ποσοστά. Ενδεικτικά, όπως αναφέρει και μία μαθήτριά της Δ' Δημοτικού: «Μπορώ τώρα να ακούω περισσότερα όργανα. Ήταν σαν ένα παιχνίδι, όπου έπρεπε να βρω τον ήχο!». Αυτό δείχνει μια σαφή βελτίωση στην ικανότητα των μαθητών να αναλύουν και να κατανοούν μουσικά έργα και, ειδικότερα, αποσπάσματα από όπερες.

Επιπλέον, οι μαθητές κατέδειξαν σημαντικά επίπεδα ανάπτυξης κριτικής σκέψης και δημιουργικότητας. Οι μαθητές ανέπτυξαν δεξιότητες ανάλυσης και ερμηνείας εξερευνώντας διαφορετικές πτυχές της ζωής και της καριέρας της Κάλλας μέσα από μια πολυτροπική προσέγγιση, όπως με τις «αποστολές» που συμπεριλάμβαναν τη μίμηση των κινήσεων της Μαρίας Κάλλας και τη δημιουργία γραφικής παρτιτούρας, όπως φαίνεται στα λόγια μίας μαθήτριάς της Δ' Δημοτικού: «Ας δοκιμάσουμε να τραγουδήσουμε μαζί! Πρέπει να μιμηθούμε τις κινήσεις της Μαρίας Κάλλας και να είμαστε όσο πιο εκφραστικοί μπορούμε!».

Τα αποτελέσματα αυτών των δραστηριοτήτων κατέδειξαν ότι οι μαθητές μπορούσαν να εκφράσουν δημιουργικά τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους μέσω της μουσικής και της αφήγησης, κάτι που είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την ανάπτυξη μιας βαθύτερης κατανόησης της τέχνης, όπως φαίνεται στα λόγια ενός μαθητή της Δ' Δημοτικού: «Αυτό το μέρος της άριας ακούγεται σαν κύματα στη θάλασσα. Θα σχεδιάσω κύματα για να δείξω πώς ανεβαίνει και κατεβαίνει η μουσική».

Οι στάσεις των μαθητών απέναντι στην όπερα και στη Μαρία Κάλλας φάνηκαν να είναι εξαιρετικά θετικές: «Είναι απίστευτο πώς η μουσική σε κάνει να νιώθεις έτσι... Η Νόρμα ήταν ουάου! Τόσο δραματική!», αναδύοντας τον ενθουσιασμό και το ενδιαφέρον τους για το συγκεκριμένο πεδίο. Η πλειονότητα των μαθητών εξέφρασε το ενδιαφέρον της να μάθει περισσότερα για την όπερα και τη ζωή της Κάλλας, γεγονός που υποδεικνύει ότι το πρόγραμμα κατάφερε να εμπνεύσει και να κινητοποιήσει τους μαθητές: «Μου άρεσε πολύ που έπρεπε να τραγουδήσουμε την Carmen! [...] Ήμουν μια πραγματική σοπράνο!». Τα αποτελέσματα των ερωτηματολογίων που συμπληρώθηκαν στο τέλος της παρέμβασης έδειξαν ότι το 85% των μαθητών βρήκε τις δραστηριότητες ενδιαφέρουσες και διασκεδαστικές, ενώ το 90% των μαθητών ανέφερε ότι θα ήθελε να συμμετάσχει σε παρόμοια προγράμματα στο μέλλον: «Μπορούμε να κάνουμε πάλι κάτι τέτοιο; Μου άρεσε πολύ να ανακαλύπτω πράγματα για τη μουσική με αυτόν τον τρόπο!» και «Ελπίζω να κάνουμε και άλλα τέτοια μαθήματα στο μέλλον. Ήταν τόσο διασκεδαστικό με την όπερα!».

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η επίδραση της *τεχνητής νοημοσύνης στην προσαρμογή της διδασκαλίας* είχε σημαντική αξία για τη συνολική διαδικασία, αφού η ανάπτυξη κειμένων και πολυμέσων μέσω αυτής συνέβαλε στην προσαρμογή του περιεχομένου στις ανάγκες των μαθητών. Η τεχνητή νοημοσύνη επέτρεψε τη δημιουργία προσωποποιημένων εκπαιδευτικών υλικών που ανταποκρίνονται στις ιδιαίτερες ανάγκες και τα ενδιαφέροντα των μαθητών, καθιστώντας τη μάθηση πιο αποτελεσματική και εξατομικευμένη. Ενδεικτικά, στη δράση της συνέντευξης με την τραγουδίστρια, τα λόγια ενός αγοριού δείχνουν το ποσοστό εμπύθισης στη διαδικασία: «Είχε πλάκα να φτιάξουμε ερωτήσεις για τη Μαρία Κάλλας. Ήταν σαν να είμαστε δημοσιογράφοι!». Οι μαθητές ανέφεραν ότι το εκπαιδευτικό περιεχόμενο ήταν ενδιαφέρον και προσαρμοσμένο στα δικά τους επίπεδα κατανόησης, γεγονός που ενίσχυσε την εμπλοκή τους στη μαθησιακή διαδικασία.

Συνολικά, το πρόγραμμα «Αναζητώντας τη Μαρία Κάλλας...» κατάφερε να προσφέρει πλούσια εκπαιδευτική και μαθησιακή εμπειρία, προσεγγίζοντας με επιτυχία τους εκπαιδευτικούς στόχους του, προσφέροντας μια πλήρη, πολυεπίπεδη και πολυτροπική εμπειρία μάθησης, που συνδύασε την τέχνη της όπερας με την τεχνολογία και την προσωπική ιστορία της Μαρίας Κάλλας, και ενθαρρύνοντας τους μαθητές να αναπτύξουν μια πιο θετική και ενεργή στάση απέναντι στη μουσική εκπαίδευση.

Επίλογος και μελλοντικές προοπτικές

Σε μια συνολική προοπτική, τα διδακτικά σενάρια έθεσαν τα παιδιά στο επίκεντρο της μαθησιακής διαδικασίας, προσφέροντας δυνατότητες για ενεργό εμπλοκή σε ένα συνεργατικό πλαίσιο. Η παρούσα μελέτη κατέδειξε σημαντικές ενδείξεις για τους τρόπους και τις μορφές που οι σύγχρονες τεχνολογίες μπορούν να ενισχύσουν τη μουσική εκπαίδευση, προσφέροντας στους μαθητές μια εμπλουτισμένη και διαδραστική μαθησιακή εμπειρία, ενισχύοντας τη δημιουργικότητα των μαθητών και την από μέρους τους κατανόηση μουσικών όρων και πληροφοριών.

Τα αποτελέσματα συγκλίνουν στο ότι η ενσωμάτωση τεχνολογιών κινητού υπολογισμού και επαυξημένης πραγματικότητας στη μουσική εκπαίδευση μπορεί να προσφέρει καθοριστικά οφέλη στο μάθημα της μουσικής. Η σημαντική βελτίωση στις δεξιότητες ακρόασης και κατανόησης της μουσικής αποδεικνύει ότι οι μαθητές μπορούν

να αναπτύξουν μια πιο βαθιά και ολοκληρωμένη κατανόηση της μουσικής μέσα από διαδραστικές και πολυαισθητηριακές εμπειρίες μάθησης. Η ενίσχυση της ενεργού συμμετοχής και συνεργασίας των μαθητών επιβεβαιώνει ότι οι διαδραστικές δραστηριότητες και τα παιχνίδια επαυξημένης πραγματικότητας μπορούν να δημιουργήσουν ένα πιο εμπειριστατωμένο και συμμετοχικό μαθησιακό περιβάλλον. Οι μαθητές, μέσω της ομαδικής εργασίας και της επίλυσης προκλήσεων, ανέπτυξαν σημαντικές δεξιότητες συνεργασίας και επικοινωνίας, οι οποίες είναι θεμελιώδεις για τη σύγχρονη εκπαίδευση.

Ωστόσο, η παρούσα μελέτη παρουσιάζει περιορισμούς που πρέπει να ληφθούν υπόψη. Η μειωμένη γενικευσιμότητα λόγω του συγκεκριμένου δείγματος και η εξάρτηση από συγκεκριμένα τεχνολογικά εργαλεία αναδεικνύουν την ανάγκη για περαιτέρω έρευνα σε διαφορετικά εκπαιδευτικά περιβάλλοντα και με διαφορετικές τεχνολογίες. Επιπλέον, η χρήση συγκεκριμένης πλατφόρμας (ActionBound) και τεχνολογικών εργαλείων δεν είναι σίγουρο ότι είναι εφικτή, ούτε πρέπει να θεωρείται δεδομένη η εύκολη πρόσβαση σε όλα αυτά από άλλα εκπαιδευτικά ιδρύματα. Σε ευρύτερο πλαίσιο, η διερεύνηση των επιπτώσεων της επαυξημένης πραγματικότητας και των χωρο-ευαίσθητων παιχνιδιών στη σχεδίαση ανάλογων διδακτικών σεναρίων για άλλα μουσικά είδη θα μπορούσε επίσης να αποτελέσει αντικείμενο μελλοντικής έρευνας. Επιπλέον, τα χωρο-ευαίσθητα επαυξημένα παιχνίδια φάνηκαν να παρουσιάζουν περιορισμούς σε θέματα διαχείρισης μουσικού υλικού και του ήχου, σε αντίθεση με την εικόνα και το κείμενο. Για τον λόγο αυτό, κρίνεται απαραίτητη η προέκταση των δράσεων και η βελτίωση των τεχνολογικών υποδομών, με έμφαση στο γνωστικό πεδίο της μουσικής.

Τέλος, η εκπόνηση μιας μεγαλύτερης σε διάρκεια εκπαιδευτικής παρέμβασης πιθανόν να αποφέρει σημαντικές πληροφορίες για την περαιτέρω βελτίωση της εκπαιδευτικής διαδικασίας στη βάση της αξιοποίησης των τεχνολογιών του κινητού υπολογισμού, της επαυξημένης πραγματικότητας και της τεχνητής νοημοσύνης, με στόχο την ενίσχυση των δεξιοτήτων ακρόασης, κριτικής σκέψης και δημιουργικότητας των μαθητών.

Βιβλιογραφία

- Angelo, Thomas A. & K. Patricia Cross (1993): *Classroom assessment techniques: A handbook for college teachers*, Jossey-Bass, San Francisco.
- Ardito, Carmelo, Paolo Buono, Maria Francesca Costabile, Rosa Lanzilotti & Antonio Piccinno (2009): "Enabling interactive exploration of cultural heritage: an experience of designing systems for mobile devices", *Knowledge, Technology & Policy* 22/1, σ. 79-86.
- Avouris, Nikolaos M. & Nikoleta Yiannoutsou (2012): "A review of mobile location-based games for learning across physical and virtual spaces", *Journal of Universal Computer Science* 18/15, σ. 2120-2142.
- Azuma, Ronald T. (1997): "A survey of augmented reality", *Presence: teleoperators & virtual environments* 6/4, σ. 355-385.
- Babbie, Earl R. (2020): *The practice of social research* (15th edition), Cengage, Boston (MA).
- Braun, Virginia & Victoria Clarke (2006): "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology* 3/2, σ. 77-101.
- Buckingham Shum, Simon, Rebecca Ferguson & Roberto Martinez-Maldonado (2019): "Human-centered learning analytics", *Journal of Learning Analytics* 6/2, σ. 1-9.
- Ch'ng, Lay Kee (2023): "How AI makes its mark on instructional design", *Asian Journal of Distance Education* 18/2, σ. 32-41.

- Chang, Chi-Cheng, Chaoyun Liang, Pao-Nan Chou & Guan-You Lin (2017): "Is game-based learning better in flow experience and various types of cognitive load than non-game-based learning? Perspective from multimedia and media richness", *Computers in Human Behavior* 71, σ. 218-227.
- De Souza e Silva, Adriana & Girlie C. Delacruz (2006): "Hybrid reality games reframed: Potential uses in educational contexts", *Games and Culture* 1/3, σ. 231-251.
- Fahimirad, Mehrnaz & Sedigheh Shakib Kotamjani (2018): "A review on application of artificial intelligence in teaching and learning in educational contexts", *International Journal of Learning and Development* 8/4, σ. 106-118.
- Garcia, Antero (2020): "Gaming literacies: Spatiality, materiality, and analog learning in a digital age", *Reading Research Quarterly* 55/1, σ. 9-27.
- Hinske, Steve, Marc Langheinrich & Matthias Lampe (2008): "Towards guidelines for designing augmented toy environments", στο: *Proceedings of the 7th ACM conference on Designing interactive systems*, Association for Computing Machinery, New York, σ. 78-87.
- Holmes, Wayne, Maya Bialik & Charles Fadel (2019): *Artificial Intelligence in Education: Promises and Implications for Teaching and Learning*, Center for Curriculum Redesign, Boston (MA).
- Kamarainen, Amy, Joseph Reilly, Shari Metcalf, Tina Grotzer & Chris Dede (2018): "Using mobile location-based augmented reality to support outdoor learning in undergraduate ecology and environmental science courses", *Bulletin of the Ecological Society of America* 99/2, σ. 259-276.
- Kasneci, Enkelejda, Kathrin Seßler, Stefan Küchemann, Maria Bannert, Daryna Dementieva, Frank Fischer, Urs Gasser, Georg Groh, Stephan Günemann, Eyke Hüllermeier, Stephan Krusche, Gitta Kutyniok, Tilman Michaeli, Claudia Nerdel, Jürgen Pfeffer, Oleksandra Poquet, Michael Sailer, Albrecht Schmidt, Tina Seidel, Matthias Stadler, Jochen Weller, Jochen Kuhn & Gjergji Kasneci (2023): "ChatGPT for good? On opportunities and challenges of large language models for education", *Learning and Individual Differences* 103, <https://doi.org/10.1016/j.lindif.2023.102274>.
- Lampropoulos, Georgios, Euclid Keramopoulos, Konstantinos Diamantaras & Georgios Evangelidis (2022): "Augmented reality and gamification in education: A systematic literature review of research, applications, and empirical studies", *Applied Sciences* 12/13, <https://doi.org/10.3390/app12136809>.
- Leong, Samuel (2012): "Navigating the emerging futures in music education", *Journal of Music, Technology & Education* 4/2-3, σ. 233-243.
- Looi, Chee-Kit & Lung-Hsiang Wong (2013): "Designing for seamless learning", στο: Rosemary Luckin, Sadhana Puntambekar, Peter Goodyear, Barbara L Grabowski, Joshua Underwood & Niall Winters (επιμ.), *Handbook of design in educational technology*, Routledge, New York – Abingdon, σ. 146-157.
- Mygdanis, Yannis & May Kokkidou (2021): "Collaborative DIY music production practices in conservatoire settings: findings from a pilot distance teaching-learning project", *Tehnologii Informatice și de Comunicații în Domeniul Muzical / Information and Communication Technologies in the Musical Field* 12/2, σ. 7-22.
- Özdemir, Muzaffer, Çavuş Şahin, Serdar Arcagok & Mehmet Kaan Demir (2018): "The effect of augmented reality applications in the learning process: A meta-analysis study", *Eurasian Journal of Educational Research* 74, σ. 165-186.
- Pathania, Manisha, Archana Mantri, Deepti Prit Kaur, Chander Partap Singh & Bhanu Sharma (2023): "A chronological literature review of different augmented reality approaches in education", *Technology, Knowledge and Learning* 28/1, σ. 329-346.

- Prensky, Marc (2010): *Teaching digital natives: Partnering for real learning*, Corwin Press, Thousand Oaks (California).
- Sharples, Mike (2013): "Mobile learning: research, practice and challenges", *Distance Education in China* 3/5, σ. 5-11.
- Skiada, Roxani, Eva Soroniati, Anna Gardeli & Dimitrios Zissis (2014): "EasyLexia: A mobile application for children with learning difficulties", *Procedia Computer Science* 27, σ. 218-228.
- Sottolare, Robert A., C. Shawn Burke, Eduardo Salas, Anne M. Sinatra, Joan Hall Johnston & Stephen B. Gilbert (2018): "Designing adaptive instruction for teams: A meta-analysis", *International Journal of Artificial Intelligence in Education* 28/2, σ. 225-264.
- Swan, Karen, Dale Cook, Annette Kratcoski, Yi Mei Lin, Jason Schenker & Mark van 't Hooft (2006): "Ubiquitous computing: Rethinking teaching, learning, and technology integration", στο: Sharon Y. Tettegah & Richard C. Hunter (επιμ.), *Technology and education: Issues in administration, policy, and applications in K12 Schools*, Emerald Group Publishing – Elsevier (Advances in Educational Administration, vol. 8), Oxford, σ. 231-252.
- Tesolin, Amy & Avgoustos Tsinakos (2018): "Opening real doors: Strategies for using mobile augmented reality to create inclusive distance education for learners with different-abilities", στο: Shengquan Yu, Mohamed Ally & Avgoustos Tsinakos (επιμ.), *Mobile and ubiquitous learning: An international handbook*, Springer, Singapore, σ. 59-80.
- Tobias, Evan S. (2016): "Learning with digital media and technology in hybrid music classrooms", στο: Carlos R. Abril & Brent M. Gault (επιμ.), *Teaching general music: Approaches, issues, and viewpoints*, Oxford University Press, New York, σ. 112-140.
- Trentin, Guglielmo & Manuela Repetto (2013): *Using network and mobile technology to bridge formal and informal learning*, Chandos Publishing, Cambridge.
- Wong, Lung-Hsiang, Marcelo Milrad & Marcus Specht (2015): *Seamless learning in the age of mobile connectivity*, Springer, Singapore.
- Young, Susan (2018): *Critical new perspectives in early childhood music: Young children engaging and learning through music*, Routledge, London.
- Zawacki-Richter, Olaf, Victoria I. Marín, Melissa Bond & Franziska Gouverneur (2019): "Systematic review of research on artificial intelligence applications in higher education – where are the educators?", *International Journal of Educational Technology in Higher Education* 16/1, <https://doi.org/10.1186/s41239-019-0171-0>.
- Μελετίου-Μαυροθήρη, Μαρία, Χριστίνα Βάσου, Έφη Παπαριστοδήμου & Λούκας Τσούκκας (2017): "Καινοτόμες προσεγγίσεις ενσωμάτωσης των φορητών συσκευών στο αναλυτικό πρόγραμμα των μαθηματικών της δημοτικής εκπαίδευσης", στο: Θεοδόσιος Ζαχαριάδης, Δέσποινα Πόταρη & Γεώργιος Ψυχάρης (επιμ.), *Πρακτικά 7ου Πανελληνίου Συνεδρίου της Ένωσης Ερευνητών της Διδακτικής των Μαθηματικών (Εν.Ε.Δι.Μ.): Μαθηματική γνώση και διδακτικές πρακτικές*, ΕΝ.Ε.ΔΙ.Μ., Αθήνα, σ. 868-878.
- Μυγδάνης, Γιάννης (2023): "Κριτήρια επιλογής εκπαιδευτικού λογισμικού σε διαδικασίες μουσικής διδασκαλίας-μάθησης", στο: Θεοχάρης Ράπτης & Ελισσάβετ Περακάκη (επιμ.), *Πρακτικά 9ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση (Ε.Ε.Μ.Ε.): «Η μουσική εκπαίδευση σε έναν κόσμο που αλλάζει. Ταυτότητες, αξίες, εμπειρίες»*, Ε.Ε.Μ.Ε., Θεσσαλονίκη, σ. 209-221.
- Τζιμογιάννης, Αθανάσιος (2019): *Ψηφιακές τεχνολογίες και μάθηση του 21ου αιώνα*, Κριτική, Αθήνα.
- Φωκίδης, Εμμανουήλ & Ιωάννα Φωνιαδάκη (2017): "Tablets, επαυξημένη πραγματικότητα και γεωγραφία στο δημοτικό σχολείο", *e-Journal of Science & Technology* 12/3, σ. 7-23.

Ανακαλύπτοντας το μεγαλείο της όπερας μέσα από έξι κουκίδες: μια έρευνα δράσης για μαθητές με προβλήματα όρασης

π. Θεόδωρος Τσαμπατζίδης

Εισαγωγικά

Η Μαρία Κάλλας, με την προσωπικότητα και το ταλέντο της, αποτελεί πρότυπο για πολλούς μαθητές με προβλήματα όρασης που ασχολούνται με την μουσική. Στην παρούσα μελέτη παρουσιάζεται η ερευνητική μας προσπάθεια που εξετάζει το κατά πόσο και σε ποιον βαθμό είναι εφικτή η προσέγγιση παρτιτούρας όπερας από μαθητές με προβλήματα όρασης. Πρόκειται για έρευνα δράσης που πραγματοποιήθηκε σε μαθήτριες Τμημάτων Ένταξης του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης με ολική απώλεια όρασης. Στο επίκεντρό της τέθηκε η μεταφορά του σημειογραφικού συστήματος παρτιτούρας όπερας σε μορφή απτικής παρτιτούρας εξάστιγμου κώδικα Braille. Ειδικότερα, η έρευνα, μέσα από τα επιμέρους στάδια-φάσεις της, επεδίωξε να ανιχνεύσει και να μελετήσει τους παράγοντες που επιδρούν στην ισότιμη πρόσβαση της γνώσης για την μουσική εκτέλεση όπερας από μαθητές με προβλήματα όρασης και στην ενεργοποίηση της συμμετοχής των μαθητών εντός του σχολικού πλαισίου διδασκαλίας στο οποίο εφαρμόστηκε.

Η έρευνα δράσης αποτελεί συστηματική και ευέλικτη ερευνητική στρατηγική, η οποία συνδυάζει δράση και έρευνα με στόχο τη βελτίωση και αναμόρφωση της ποιότητας της δράσης μέσα στο πλαίσιο της ίδιας της κατάστασης (Elliott, 1991· Lewin, 1948). Η έρευνα δράσης στον εκπαιδευτικό χώρο αποτελεί ισχυρό μεθοδολογικό εργαλείο εμπλοκής εκπαιδευτικών και μαθητών σε ερευνητικές διεργασίες που δίνουν έμφαση στη συστηματική μελέτη των ποικίλων πτυχών της διδασκαλίας και της μάθησης (Elliott, 1978). Οι Cohen, Manion & Morrison (2000) υποστηρίζουν ότι η έρευνα-δράση μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε πληθώρα τομέων, όπως:

- μεθόδους διδασκαλίας στο πλαίσιο αντικατάστασης μιας παραδοσιακής μεθόδου από μια μέθοδο ανακάλυψης,
- στρατηγικές μάθησης-υιοθέτησης μιας ολοκληρωμένης μεθόδου μάθησης, σε αντίθεση με την εξατομικευμένη διδασκαλία ή τη διδασκαλία μεμονωμένων μαθημάτων,
- διαδικασίες βελτιωτικής αξιολόγησης,
- στάσεις και αξίες μέσω της ενθάρρυνσης θετικότερων στάσεων ή αλλαγής των συστημάτων αξιών των μαθητών σε σχέση με κάποια πλευρά της ζωής,
- βελτίωση των δεξιοτήτων των εκπαιδευτικών,
- διοίκηση – ενίσχυση της επάρκειας κάποιας πλευράς της διοικητικής διάστασης της σχολικής ζωής.

Πλαίσιο υλοποίησης

Το project είχε διάρκεια έξι μηνών και υλοποιήθηκε στο πλαίσιο της λειτουργίας Τμημάτων Ένταξης στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης, με αξιοποίηση του εκπαιδευτικού προγράμματος eTwinning (<http://www.etwinning.gr>) που αφορά την ψηφιακή συνεργασία σχολικών μονάδων. Ξεκίνησε στο πλαίσιο της δημιουργίας μιας προσβάσιμης μουσικής βιβλιοθήκης, το 2007, ανάμεσα στο σχολείο Scuola Secondaria di I grado ad indirizzo

musicale “A. Lamarmora e N. Canelles”, το οποίο βρίσκεται στην Ιταλία, με υπεύθυνη την εκπαιδευτικό αγγλικής γλώσσας Susanna Pizzati, και στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης, με συντονιστή τον εκπαιδευτικό π. Θεόδωρο Τσαμπατζίδη, υπεύθυνο διδασκαλίας μουσικής σε μαθητές με ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες.

Στη δράση συμμετείχαν από την πλευρά του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης δύο μαθήτριες, Α΄ και Γ΄ Λυκείου, με ολική απώλεια όρασης. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των παραπάνω μαθητριών:

Όνομα	Φύλο	Τάξη	Κατηγορία Ειδικής Εκπαιδευτικής Ανάγκης	Μουσικές δεξιότητες	Ψηφιακές δεξιότητες
M1	Μαθήτρια	Γ΄ Λυκείου	Οπτική αναπηρία	Πολύ καλή γνώση βυζαντινής μουσικής, φωνητικής και γνώση κώδικα Braille βυζαντινής μουσικής της μεθόδου Χρυσσαφίδη από μαθησιακό περιβάλλον της Σχολής Τυφλών Θεσσαλονίκης	Περιορισμένη δυνατότητα χειρισμού και αξιοποίησης ψηφιακών μέσων
M2	Μαθήτρια	Α΄ Λυκείου	Οπτική αναπηρία	Πολύ καλή γνώση βυζαντινής μουσικής, φωνητικής και φλάουτου. Άριστη γνώση μουσικού κώδικα Braille	Πολύ καλή χρήση υποστηρικτικών συσκευών και ψηφιακών μέσων. Γνώση ψηφιακού κώδικα Braille

Πίνακας 1: Χαρακτηριστικά μαθητών με προβλήματα όρασης που συμμετείχαν στην έρευνα

Από την πλευρά του σχολείου της Ιταλίας συμμετείχαν μαθητές των τμημάτων εκμάθησης αγγλικής γλώσσας της εκπαιδευτικού Susanna Pizzati από τον χώρο της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, χωρίς να συμπεριλαμβάνονται μαθητές με προβλήματα όρασης.

Στις συμμετέχουσες μαθήτριες με προβλήματα όρασης του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης παρεχόταν η δυνατότητα της από κοινού συμμετοχής στις δράσεις του έργου στο διαδικτυακό περιβάλλον της πλατφόρμας eTwinning αλλά και στο μαθησιακό περιβάλλον των Τμημάτων Ένταξης για δύο συνολικά ώρες την εβδομάδα.

Βασικός στόχος της έρευνας

Βασική στοχοθεσία αποτέλεσε η διερεύνηση και ενίσχυση του βαθμού προσβασιμότητας μαθητών με προβλήματα όρασης σε μουσικά κείμενα και ειδικότερα σε μουσικά κείμενα τα οποία αφορούν στην όπερα, μέσα από την ανάπτυξη και την εφαρμογή πρακτικών μεθόδων και εργαλείων. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάστηκαν η χρήση και η συμβολή του απτικού κώδικα Braille, η υποστηρικτική χρήση συσκευών και ψηφιακών μέσων, καθώς και ο σχεδιασμός και η υλοποίηση ειδικά προσαρμοσμένων εκπαιδευτικών προγραμμάτων με ενεργή συμμετοχή μαθητών με οπτική αναπηρία.

Επιμέρους στόχους αποτέλεσαν:

α) Η παροχή της δυνατότητας σε μαθητές με προβλήματα όρασης να γνωρίσουν, να κατανοήσουν και να συμμετάσχουν ενεργά σε δράσεις, οι οποίες έχουν στο επίκεντρό τους την όπερα, ξεπερνώντας περιορισμούς και εμπόδια.

β) Η ενίσχυση τεχνικών ψηφιακού γραμματισμού για την ισότιμη συμμετοχή και πρόσβαση των μαθητών με προβλήματα όρασης σε μουσικές παρτιτούρες.

γ) Η ενθάρρυνση της συμμετοχής μαθητών με προβλήματα όρασης σε ομαδο-συνεργατικό περιβάλλον, μέσα από ομαδικές δραστηριότητες, συζητήσεις και εργαστήρια,

καθώς και η καλλιέργεια ενός μαθησιακού περιβάλλοντος ανάπτυξης καλλιτεχνικών δράσεων που προωθούν τη συμπερίληψη.

δ) Η αναζήτηση καλών εκπαιδευτικών πρακτικών, οι οποίες ενισχύουν και ενδυναμώνουν το διδακτικό-μαθησιακό περιβάλλον μουσικής για μαθητές με προβλήματα όρασης.

ε) Η ανάπτυξη στρατηγικών ενδυνάμωσης του μαθησιακού περιβάλλοντος για μαθητές με προβλήματα όρασης, παρέχοντας τη δυνατότητα στην κατηγορία αυτή των μαθητών να αποκτήσουν δεξιότητες και εμπειρίες, οι οποίες ενισχύουν την αυτοπεποίθηση και την αίσθηση του ανήκειν στην κοινότητα της όπερας και της μουσικής.

ς) Η αξιολόγηση και ανατροφοδότηση αναφορικά με τις παρεχόμενες δυνατότητες αποτελεσματικότητας των μεθόδων διδακτικής της μουσικής για μαθητές με προβλήματα όρασης.

Παράλληλα, στο πλαίσιο αυτό, επιδιώχθηκε η δημιουργία μουσικής βιβλιοθήκης με δυνατότητα πρόσβασης σε μαθητές με προβλήματα όρασης, συμβάλλοντας στην ενεργή συμμετοχή των μαθητών με σοβαρά προβλήματα όρασης σε ομαδοσυνεργατικές δράσεις, όπως η όπερα.

Ερευνητικά ερωτήματα

Στο πλαίσιο του αρχικού σχεδιασμού, τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν ήταν τα εξής:

- Μπορεί να υπάρχει ισότιμη πρόσβαση στη γνώση της όπερας σε μαθητές χωρίς όραση;
- Ποιες προσπάθειες καταγράφονται για πρόσβαση στη γνώση της μουσικής από μαθητές με προβλήματα όρασης;
- Ποιες μέθοδοι αναπτύχθηκαν για τη μεταφορά του σημειογραφικού συστήματος της μουσικής στο σύστημα Braille;
- Μπορεί να γίνει πρωταγωνιστής σε όπερα ένας μαθητής με προβλήματα όρασης;
- Μπορεί να υπάρξει μια νέα Μαρία Κάλλας, χωρίς όμως να διαθέτει όραση;
- Ποιες πρακτικές έχουν εφαρμοστεί για τη διδακτική της όπερας σε μαθητές με προβλήματα όρασης;
- Ποια η συμβολή της ψηφιακής τεχνολογίας στο διδακτικό-μαθησιακό περιβάλλον της όπερας;
- Ποιος ο τρόπος απτικής καταγραφής συνηχητικών σχέσεων;
- Μπορεί να μεταγραφεί πλήρης παρτιτούρα όπερας σε απτική μορφή;
- Μπορούν να αναπτυχθούν ομαδοσυνεργατικές δράσεις με άξονα την όπερα και με ενεργή συμμετοχή μαθητών με προβλήματα όρασης;

Μεθοδολογία και ερευνητικά εργαλεία

Βασικό ερευνητικό εργαλείο, ως τρόπος και μέσο που αξιοποιήθηκε για τον σχεδιασμό και την υλοποίηση της έρευνας, αποτέλεσε η ψηφιακή πλατφόρμα eTwinning (<https://www.etwinning.gr>), η οποία παρέχει τη δυνατότητα εκπόνησης εκπαιδευτικών και συνεργατικών δράσεων. Η ηλεκτρονική αυτή πλατφόρμα επιλέχθηκε διότι:

- αποτελεί ασφαλές εκπαιδευτικό περιβάλλον ομαδοσυνεργατικών δράσεων,
- παρέχει τη δυνατότητα ενσωμάτωσης και αξιοποίησης ψηφιακών μέσων στην εκπαιδευτική διαδικασία,
- προσφέρει προοπτικές συνεργασίας σε πολλά επίπεδα,
- προσδίδει επιπρόσθετη αξία στα εκπονούμενα έργα μέσω της δυνατότητας απόκτησης ετικέτας ποιότητας και βραβείων.

Λόγω του ειδικού μαθησιακού περιβάλλοντος, αξιοποιήθηκε σε μέγιστο βαθμό από το Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης ο ειδικός εξοπλισμός και της Αίθουσας Τμημάτων Ένταξης, ο οποίος περιελάμβανε εκτυπωτή ανάγλυφης μορφής, φορητό υπολογιστή με λογισμικό αναγνώστη οθόνης JAWS, συσκευή μονάδας εξόδου Braille display, συνθετητή φωνής, ψηφιακό μικρόφωνο, λογισμικό ηχογράφησης και επεξεργασίας ήχου Cool edit, λογισμικό επεξεργασίας κειμένου Winbraille, λογισμικό αυτοματοποιημένης μετατροπής κειμένου σε ήχου Robobrace, καθώς και τα μουσικά λογισμικά Finale και Goodfeel.

Οι συμμετέχοντες μαθητές, με την καθοδήγηση των εκπαιδευτικών, κλήθηκαν να αλληλεπιδράσουν με δραστηριότητες, να διερευνήσουν, να ανακαλύψουν τις επιθυμητές γνώσεις και να καλλιεργήσουν δεξιότητες, όπως η ανάρτηση και επεξεργασία μουσικού υλικού σε ψηφιακή μορφή. Για τις μαθήτριες του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης, η ψηφιοποίηση μαθησιακού υλικού που αφορά στην όπερα αποτέλεσε ιδιαίτερο κίνητρο για την ανάδειξη και την καταγραφή προβλημάτων και εμποδίων που αντιμετωπίζουν οι μαθητές με προβλήματα όρασης στο μαθησιακό περιβάλλον της μουσικής, αλλά λειτούργησε και ως πρόκληση για την εξεύρεση λύσεων και την εφαρμογή νέων πρακτικών.

Συνοπτική περιγραφή: στάδια-φάσεις της έρευνας

Ο τρόπος ανάπτυξης της έρευνας δράσης ακολούθησε τα βήματα των Kemmis & McTaggart (1988) μέσα από ένα αυτοστοχαστικό σπирάλ σχεδιασμού, εφαρμογής σχεδίων, παρατήρησης, αναστοχασμού και στη συνέχεια επανασχεδιασμού. Επιμέρους στάδια-βήματα αποτέλεσαν:

- 1ο Βήμα: Ιστορική προσέγγιση – Η επινόηση του συστήματος Braille και οι επιδράσεις του.
- 2ο Βήμα: Διερεύνηση του τρόπου μεταφοράς μουσικών κειμένων στο σύστημα Braille.
- 3ο Βήμα: Ο τρόπος ενσωμάτωσης λιμπρέτου σε απτικό μουσικό κείμενο.
- 4ο Βήμα: Ο κώδικας eBraille μουσικής.
- 5ο Βήμα: Οι συνηχητικές σχέσεις και η απτική καταγραφή παρτιτούρας με περισσότερες από μία φωνές.
- 6ο Βήμα: Η απτική αποτύπωση συνοδείας πιάνου.
- 7ο Βήμα: Η απτική μεταγραφή παρτιτούρας ορχήστρας.

1ο Στάδιο-Φάση: Ιστορική προσέγγιση – Η επινόηση του συστήματος Braille και οι επιδράσεις του

Κατά το πρώτο στάδιο-φάση της έρευνας δράσης, οι μαθητές και από τις δύο σχολικές μονάδες, μέσα από διαδικτυακές πηγές συγκέντρωσαν χρήσιμα βιογραφικά στοιχεία για τον μεγάλο επινοητή του απτικού εξάστιγμου συστήματος, Louis Braille, ο οποίος, ενώ κατέστη ολικά τυφλός, σε ηλικία τριών μόλις χρόνων, κατάφερε να φέρει επανάσταση για τα άτομα με προβλήματα όρασης. Παρατηρήθηκε ότι ο κώδικας Braille αποτελεί μία από τις σημαντικότερες επινοήσεις, η οποία επιτρέπει στα άτομα με οπτική αναπηρία να έχουν πρόσβαση στην εκπαίδευση και στον κόσμο της γνώσης, κομίζοντας τη δύναμη του γραμματισμού και αλλάζοντας ριζικά τη ζωή των ανθρώπων αυτών. Από τη στιγμή που ο Louis Braille δημιούργησε αυτό το σύστημα, το 1824, ο κόσμος της εκπαίδευσης και της επικοινωνίας για τους τυφλούς άλλαξε, επιτρέποντας την ισότιμη πρόσβασή τους σε πλήθος πεδίων γνώσης. Παρατηρήθηκε ότι η χρήση του κώδικα Braille δεν περιορίστηκε μόνο στη λογοτεχνία: υπάρχουν ειδικές προσαρμογές του κώδικα Braille για τη μελέτη των μαθηματικών, της χημείας, της μουσικής, ξένων γλωσσών και πολλών άλλων πεδίων γνώσης.

Τα σημαντικότερα στοιχεία που εντοπίστηκαν από τους μαθητές είναι:

α) ότι η επαναστατική αυτή επινόηση ξεκίνησε στην προσπάθεια του δωδεκάχρονου Louis να μεταγράψει μουσική και ότι το σύστημα Braille αποτελεί ουσιαστικά ένα είδος “μουσικής επανάστασης”·

β) η σημασία της παροχής ερεθισμάτων, όπως ακριβώς δόθηκαν από τον πατέρα του Louis, ο οποίος σφυρηλατούσε καρφιά σε σχήματα γραμμάτων πάνω σε ξύλο για να διευκολύνει την ανάγνωση κειμένων μέσω της αφής των στρογγυλών υπερυψωμένων κεφαλιών·

γ) ότι καθοριστικό παράγοντα για την εφεύρεση του αναγλυπτογραφικού συστήματος με τους εξάστιγμους κωδικούς αποτέλεσε η επίσκεψη του Charles Barbier de la Serre, το 1821, στο Βασιλικό Ίδρυμα Τυφλών στο Παρίσι, όπου φοιτούσε ο δωδεκάχρονος Louis Braille: εκεί παρουσιάστηκε η “νυχτερινή” οκτάστιγμη γραφή και η φωνητική της εκδοχή με τριάντα ήχους, πάνω στην οποία βασίστηκε ο Louis Braille – εξ ου και το έτος 1821 χαρακτηρίστηκε από την επιστημονική κοινότητα ως έτος επανάστασης·

δ) ότι οι καταβολές του κώδικα Braille προέρχονται και θεμελιώνονται στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και συγκεκριμένα στο Τετράγωνο-Σκακίερα του Πολύβιου (202-120 π.Χ.)·

ε) ότι με την θέληση και την επιμονή, όχι μόνο μπορούν να ξεπεραστούν εμπόδια που αφορούν στην αναπηρία, αλλά και να ανοίξουν ορίζοντες για εξαιρετικές επιδόσεις από πρόσωπα με ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες.

Στο τέλος της πρώτης φάσης, οι μαθητές δημιούργησαν πίνακα με τους βασικούς χαρακτήρες απτικού κώδικα Braille στο λατινικό αλφάβητο, όπως αυτός αποτυπώνεται παρακάτω:

a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m
⠁	⠃	⠉	⠇	⠑	⠖	⠔	⠈	⠊	⠋	⠏	⠍	⠎
n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z
⠞	⠗	⠕	⠗	⠞	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧

Πίνακας 2: Βασικοί χαρακτήρες του κώδικα Braille

Για τις μαθήτριες με αδυναμία όρασης, σε κάθε εξάστιγμο κωδικό δόθηκε και αναλυτική περιγραφή. Για παράδειγμα, το γράμμα d αντιστοιχεί σε εξάστιγμο κωδικό αποτελούμενο από τις κουκίδες 1, 4 και 5.

2ο Στάδιο-Φάση: Διερεύνηση του τρόπου μεταφοράς μουσικών κειμένων στο σύστημα Braille

Κατά το δεύτερο στάδιο-φάση της έρευνας δράσης, μετά την ολοκλήρωση της πρώτης φάσης, όπου καταγράφηκαν χρήσιμα δεδομένα και συμπεράσματα, αποφασίστηκε η συνέχιση της έρευνας στις παρεχόμενες δυνατότητες για τη μεταφορά μουσικών κειμένων στο σύστημα Braille.

Μέσα από πηγές, ειδικά άρθρα και δημοσιεύσεις, παρατηρήθηκε ότι με τη βοήθεια του συστήματος Braille μπορεί να γίνει μεταφορά παρτιτούρας από το σύστημα καταγραφής σε πεντάγραμμο σε απτική μορφή και ότι σήμερα έχει καθιερωθεί και αποκρυσταλλωθεί ένας διεθνής μουσικός κώδικας, το απτικό καταγραφικό σύστημα Braille με ειδικούς εξάστιγμους κωδικούς που αντιπροσωπεύουν και αντιστοιχούν σε μουσικούς φθόγγους και σύμβολα (Jenkins, 1960· Krolick, 1996· Τσαμπατζίδης, 2023).

Ακολούθως, καταγράφηκαν και αναρτήθηκαν στην πλατφόρμα συνεργασίας eTwinning τα βασικά απτικά σύμβολα μουσικής γραφής – εξάστιγμοι κωδικοί, όπως αποτυπώνονται παρακάτω:



Εικόνα 1: Βασικά απτικά μουσικά σύμβολα

Ο παραπάνω πίνακας, για να είναι προσβάσιμος από μαθητές με προβλήματα όρασης, συνοδεύτηκε από αναλυτική περιγραφή, π.χ. το ντο-όγδοο αποτυπώνεται απτικά ως εξάστιγμος κωδικός, ο οποίος συμπεριλαμβάνει τις κουκίδες 1, 4 και 5.

Σύμφωνα με τον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, παρατηρήθηκε ότι για την μεταφορά μουσικού κειμένου στο σύστημα Braille χρησιμοποιούνται επτά γράμματα του λατινικού αλφαβήτου, ξεκινώντας από το d που συμβολίζει το ντο, το e για το ρε, το f για το μι και ούτω καθ' εξής. Τα προαναφερθέντα τονικά ύψη αντιστοιχούν σε φθόγγους με ρυθμική αξία ογδού και ο συσχετισμός αυτός αποτυπώνεται στον παρακάτω πίνακα:

	Ντο	Ρε	Μι	Φα	Σολ	Λα	Σι	Παύση
Όγδοο	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Τέταρτο	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Μισό	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Ολόκληρο ή 16°	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧

Πίνακας 3: Διεθνής μουσικός κώδικας Braille

Επιπρόσθετα, από τους μαθητές επισημάνθηκαν τα παρακάτω:

- Για τη μεταφορά και καταγραφή παύσεων χρησιμοποιούνται ειδικοί εξάστιγμοι κωδικοί, οι οποίοι αντιστοιχούν στα γράμματα x, v, u και m.
- Με την ενσωμάτωση και προσθήκη συνδυασμών από τις κουκίδες 3 και 6 στους εξάστιγμους κωδικούς των επιλεγμένων γραμμάτων προσδιορίζονται και οι υπόλοιπες αξίες χρονικής διάρκειας: η προσθήκη της κουκίδας 6 στον βασικό μουσικό απτικό χαρακτήρα αλλάζει τη διάρκειά του σε αξία τετάρτου· η προσθήκη της κουκίδας 3 στον βασικό μουσικό απτικό χαρακτήρα αλλάζει τη διάρκειά του σε αξία μισού· η προσθήκη των κουκίδων 3 και 6 στον βασικό μουσικό απτικό χαρακτήρα αλλάζει τη διάρκειά του σε αξία ολοκλήρου.
- Για τη μεταφορά και καταγραφή φθόγγων ή παύσεων αξίας τριακοστού δευτέρου χρησιμοποιούνται οι αντίστοιχοι εξάστιγμοι κωδικοί για τις αξίες μισού, ενώ για τη μεταφορά και καταγραφή φθόγγων ή παύσεων αξίας εξηκοστού τετάρτου χρησιμοποιούνται οι αντίστοιχοι εξάστιγμοι κωδικοί για τις αξίες τετάρτου.

Επίσης, κατά την απτική καταγραφή μουσικής στο σύστημα Braille, παρατηρήθηκε ότι δεν είναι απαραίτητη η χρήση πενταγράμμου, αλλά απαιτείται η χρήση ειδικών εξάστιγμων κωδικών που επισημαίνουν την οκτάβα. Οι κωδικοί αυτοί αποτελούν ειδικούς δείκτες οκτάβας Braille και τοποθετούνται στην αρχή κάθε μελωδικής γραμμής. Οι δείκτες αυτοί αποτυπώθηκαν και αναρτήθηκαν στον παρακάτω πίνακα:

<1 ^η	1 ^η	2 ^η	3 ^η	4 ^η	5 ^η	6 ^η	7 ^η	>7 ^η
⠠⠠	⠠	⠠	⠠	⠠	⠠	⠠	⠠	⠠⠠

Πίνακας 4: Δείκτες οκτάβας Braille

Ακολουθώς, οι μαθητές προσπάθησαν να εντοπίσουν και να καταθέσουν τις απόψεις τους σχετικά με το πότε είναι απαραίτητη η χρήση δείκτη οκτάβας σε ένα μουσικό απτικό κείμενο. Μετά από συζήτηση και ανατροφοδότηση, και αφού μελετήθηκαν οι τεχνικές που εφαρμόζονται στον καθιερωμένο διεθνή μουσικό κώδικα Braille, παρατηρήθηκαν τα παρακάτω:

- Επισήμανση δείκτη οκτάβας γίνεται υποχρεωτικά στην αρχή κάθε μουσικού έργου, για κάθε φωνή ή μουσική γραμμή που αντιστοιχεί σε πάρτα μουσικού οργάνου.
- Ως πρώτη οκτάβα Braille θεωρείται η οκτάβα που περιέχει το χαμηλότερο ντο στο πιάνο.
- Σε μελωδική κίνηση με διάστημα έως τρίτης δεν τοποθετείται δείκτης οκτάβας Braille· σε μελωδική κίνηση με διάστημα τετάρτης ή πέμπτης τοποθετείται δείκτης οκτάβας Braille μόνο σε περίπτωση αλλαγής οκτάβας· σε μελωδική κίνηση διαστήματος έκτης ή μεγαλύτερου είναι απαραίτητη η επισήμανση της οκτάβας.
- Για την επισήμανση παρεστιγμένων φθόγγων προστίθεται ο εξάστιγμος κωδικός με την κουκίδα 3 μετά την απτική καταγραφή του φθόγγου.
- Για τα τρίχηχα χρησιμοποιείται εξάστιγμος κωδικός που αποτελείται από τις κουκίδες 2 και 3, ο οποίος τοποθετείται πριν από τους φθόγγους.

Στη συνέχεια, καταγράφηκαν σε πίνακα τα απτικά σύμβολα χρωδιακών φωνών, τα οποία τοποθετούνται στην αρχή του μουσικού κειμένου, όπως αποτυπώνεται παρακάτω:

Soprano >s'	⠠⠠⠠
1st soprano >s1'	⠠⠠⠠⠠
2nd soprano >s2'	⠠⠠⠠⠠
Alto >a'	⠠⠠⠠
Tenor >t'	⠠⠠⠠
Bass >b'	⠠⠠⠠

Πίνακας 5: Απτικά μουσικά σύμβολα φωνών

Κρίθηκε σκόπιμο δίπλα στην περιγραφή του ονόματος κάθε φωνής να τοποθετηθούν λατινικοί χαρακτήρες, οι οποίοι αντιστοιχούν σε εξάστιγμους κωδικούς που σε εκτυπώσιμη ανάγλυφη μορφή λειτουργούν ως απτικοί δείκτες φωνών.

3ο Στάδιο-Φάση: Ο τρόπος ενσωμάτωσης λιμπρέτου σε απτικό μουσικό κείμενο

Κατά το τρίτο στάδιο-φάση της έρευνας δράσης, μετά την ολοκλήρωση της δεύτερης φάσης και την παρεχόμενη ανατροφοδότηση, όπου καταγράφηκαν χρήσιμα δεδομένα και συμπεράσματα, αποφασίστηκε η συνέχιση της έρευνας στις παρεχόμενες δυνατότητες για την απτική καταγραφή και ενσωμάτωση του λιμπρέτου, δηλαδή του ποιητικού κειμένου, στίχων και γενικότερα κειμένων που μελοποιούνται σε μια μουσική σύνθεση ή μουσικοθεατρικό έργο.

Μελετώντας πηγές και προσβάσιμες μουσικές βιβλιοθήκες, παρατηρήθηκε ότι το κείμενο του λιμπρέτου καταγράφεται σε απτική μορφή συνήθως πριν και επάνω από το μουσικό απτικό κείμενο, σε αντίθεση με το συμβατικό μουσικό κείμενο για τους βλέποντες χρήστες.

Οι μαθητές ξεκίνησαν να μεταγράφουν σε απτική μορφή σύντομες μουσικές φράσεις και κείμενα. Στην ακόλουθη εικόνα αποτυπώνεται ένα χαρακτηριστικό μουσικό παράδειγμα που χρησιμοποιήθηκε:

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a forte (f) dynamic. The lyrics are: "So heigh ho the mer-ry oh, and a der - ry down der - ry." Below the staff, the same lyrics are written in Braille notation.

Εικόνα 2: Τρόπος απτικής μεταγραφής παρτιτούρας με κείμενο (Braille Authority of North America, 2015: 301)

Αρχικά, παρατηρήθηκε ότι προηγείται η καταγραφή της μετρικής ένδειξης και του οπλισμού στην πρώτη απτική γραμμή. Ακολουθώς, τοποθετείται το ποιητικό κείμενο, σειρά προς σειρά, και από κάτω ακριβώς το αντίστοιχο μουσικό απτικό κείμενο.

Η ίδια τεχνική εφαρμόστηκε και για την καταγραφή γνωστών μουσικών θεμάτων από όπερες και άριες, τις οποίες ερμήνευαν οι μαθήτριες με προβλήματα όρασης.

4ο Στάδιο-Φάση: Ο κώδικας eBraille μουσικής

Κατά το τέταρτο στάδιο-φάση της έρευνας δράσης, μετά την ολοκλήρωση της τρίτης φάσης, αποφασίστηκε να γίνει επέκταση της έρευνας και να εξεταστούν τρόποι εύκολης πρόσβασης και επεξεργασίας απτικών παρτιτουρών.

Αρχικά, εξετάστηκε ο ηλεκτρονικός μουσικός κώδικας – eBraille μουσικής. Ο κώδικας eBraille μουσικής είναι μια προσαρμογή του κώδικα Braille, η οποία σχεδιάστηκε για την καλύτερη ανάγνωση και πρόσβαση σε κείμενα από άτομα με οπτική αναπηρία. Σύμφωνα με τον ηλεκτρονικό κώδικα, κάθε γράμμα, φθόγγος ή μουσικό σημάδι μπορεί να αποτυπωθεί στην οθόνη του υπολογιστή ως χαρακτήρας από το διεθνές αλφάβητο. Στον παρακάτω πίνακα αποτυπώθηκαν οι βασικοί φθόγγοι βάσει του κώδικα eBraille μουσικής:

ΦΘΟΓΓΟΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑ	ΝΤΟ	ΡΕ	ΜΙ	ΦΑ	ΣΟΛ	ΛΑ	ΣΙ	ΠΑΥ ΣΗ
4	y	z	&	=	(!)	m
2	n	o	p	q	r	s	t	u
1	?	:	\$]	\	[w	v
½	d	e	f	g	h	i	j	x

Πίνακας 6: Βασικά σύμβολα του κώδικα eBraille μουσικής

Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκαν προσβάσιμες μουσικές παρτιτούρες, όπως φαίνεται, π.χ., στην παρακάτω εικόνα:

```
.sanctus
.gabriel .faure
%#b4
.soprano
m uvv<_ "wc[?cw st wc[?cw ['it wi%h.%?w
.sanctus(3) .dominus .dominus .deus
"['it wi*h*?w ['iwde :?w[ [\ ij rcq (@c( m
Sabaoth .domine deus sabaoth pleni sunt coeli et tel
.p%o <$<e<d.<]>$ <:'e<p
sanctus dominus .deus sabaoth
.<$<ed*]>$ *:e:: :cecf$ecj \cicj[\ .?ww?
.dominus .deus sabaoth hosanna (3) in ex
.o<$ $ :%??: p*]%) ]chcg$ecj \icj[\
celsis hosanna in excelsis hosanna(2) in ex
"rq ( uv.: <p$$ <$:*] \ ( (<_>k
celsis hosanna hosanna in excelsis
```

Εικόνα 3: Το χορωδιακό μέρος της σοπράνο από το τρίτο μέρος του *Requiem* του Gabriel Fauré σε κώδικα eBraille μουσικής

Ακολουθως, εξετάστηκε ο τρόπος μεταγραφής κειμένων στην ελληνική γλώσσα σε προσβάσιμη ηλεκτρονική μορφή. Στο πλαίσιο αυτό, διαμορφώθηκε ο παρακάτω πίνακας:

Χαρακτήρας Αλφαβήτου	Απτική Επισήμανση	Εξάστιγμος Κωδικός	Ηλεκτρονικός Κωδικός
A	::	1	A
B	·	1,2	B
Γ	#	1,2,4,5	G
Δ	·	1,4,5	D
E	·	1,5	E
Z	::	1,3,5,6	Z
H	·	3,4,5	>
Θ	·	1,4,5,6	?
I	·	2,4	I
K	::	1,3	K
Λ	·	1,2,3	L
M	·	1,3,4	M
N	·	1,3,4,5	N
Ξ	·	1,3,4,6	X
O	·	1,3,5	O
Π	·	1,2,3,4	P
P	·	1,2,3,5	R
Σ	·	2,3,4	S
T	#	2,3,4,5	T
Υ	::	1,3,4,5,6	Y
Φ	·	1,2,4	F
X	·	1,2,5	H
Ψ	·	1,2,3,4,6	&
Ω	·	2,4,5	J

Πίνακας 7: Μεταγραφή κειμένων στην ελληνική γλώσσα σε προσβάσιμη ηλεκτρονική μορφή

Αξιολογώντας τη χρήση και την εφαρμογή του κώδικα ηλεκτρονικού μουσικού κειμένου eBraille, διαπιστώθηκε ότι μια μουσική παρτιτούρα σε μορφή eBraille είναι εύκολα προσβάσιμη, παρέχοντας τη δυνατότητα α) εύκολης επεξεργασίας στην οθόνη του υπολογιστή, β) ταξινόμησης και αποθήκευσης σε ψηφιακά αποθετήρια, και γ) αποτύπωσης σε εκτυπωτή ανάγλυφης μορφής ή συσκευή εξόδου, ανανεώσιμη πινακίδα – Braille display.

5ο Στάδιο-Φάση: Οι συνηχητικές σχέσεις και η απτική καταγραφή παρτιτούρας με περισσότερες από μία φωνές

Κατά το πέμπτο στάδιο-φάση της έρευνας δράσης, μετά την ολοκλήρωση της τέταρτης φάσης και την παρεχόμενη ανατροφοδότηση, αποφασίστηκε να εξεταστεί αναλυτικά ο τρόπος της απτικής καταγραφής παρτιτούρας με περισσότερες από μία φωνές.

Με βάση τις πηγές και την εφαρμοσμένη τεχνική στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille (Braille Authority of North America, 2015· Jenkins, 1960), η μεταφορά και καταγραφή των συνηχησιών φάνηκε ότι μπορεί να γίνει σε τρία διαφορετικά επίπεδα:

- Επίπεδο Α – Παράθεση μουσικών γραμμών Braille (line-over-line).
- Επίπεδο Β – Κατά σύστημα πενταγράμμων (bar-over-bar).
- Επίπεδο Γ – Κατακόρυφη παρτιτούρα σε ενιαία απτική γραμμή (vertical score).

Α) Οι μαθητές κατανόησαν ότι στην πρώτη περίπτωση, κατά την παράθεση μουσικών γραμμών στο μουσικό σύστημα Braille, παρέχεται η δυνατότητα αποτύπωσης σε απτική μορφή συνηχητικών γραμμών μουσικού κειμένου Braille ξεχωριστά, line-over-line, της μιας μετά την άλλη, όπως ακριβώς και σε μια συμβατική χρωδιακή παρτιτούρα, όπου παρατίθεται χωριστά κάθε φωνή σε ξεχωριστό πεντάγραμμα. Ακολούθως, στην παρακάτω εικόνα καταγράφηκε παράδειγμα μεταφοράς-παράθεσης δίφωνου μουσικού κειμένου στο σύστημα Braille:



#c4

>s' "f'= \ '=f'= \ \$g'(['!j') n

>a' "d'z \$'zd'z ??e'&]"=e'= p



Εικόνα 4: Παράδειγμα μεταφοράς-παράθεσης δίφωνου μουσικού κειμένου στο σύστημα Braille

Στην παραπάνω εικόνα, ένα απόσπασμα από τον εθνικό μας ύμνο αποτυπώνεται αρχικά σε δίφωνη οπτική συμβατική καταγραφή, στη συνέχεια σε ηλεκτρονικό κώδικα eBraille με χαρακτήρες που αντιστοιχούν σε εξάστιγμους κωδικούς και, τέλος, σε απτικό μουσικό κείμενο σύμφωνα με τη μέθοδο line-over-line για τις δύο φωνές, σοπράνο καιάλτο.

Β) Η κατά σύστημα πενταγράμμων μεταφορά ονομάζεται μέθοδος bar-over-bar (Braille Authority of North America, 2015: 202). Χρησιμοποιείται, όπως φάνηκε, συνήθως για τη μεταφορά συμβατικών-οπτικών παρτιτουρών με δύο ή περισσότερα πεντάγραμμα. Στην περίπτωση αυτή, μεταφέρεται στο σύστημα Braille ο υψηλότερος τονικά φθόγγος από το κλειδί του Σολ και οι συνηχητικές σχέσεις καταγράφονται με ειδικούς κωδικούς που αντιστοιχούν σε καθοδικά ηχητικά διαστήματα. Στον παρακάτω πίνακα καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς των συνηχητικών διαστηματικών σχέσεων στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, που αποτυπώνει τη σχέση τους με τον βασικό φθόγγο:

Επιπρόσθετα, παρατηρήθηκε ότι υπάρχουν ειδικοί εξάστιγμοι κωδικοί για τη μεταφορά συνηχητικών σχέσεων αντιστικτικής υφής, οι οποίοι μπορούν να εξεταστούν σε μελλοντική δράση.

6ο Στάδιο-Φάση: Η απτική αποτύπωση συνοδείας πιάνου

Κατά το έκτο στάδιο-φάση της έρευνας δράσης, μετά την ολοκλήρωση της πέμπτης φάσης που αφορούσε τις συνηχητικές σχέσεις, την απτική καταγραφή παρτιτούρας με περισσότερες από μία φωνές, και μετά την παρεχόμενη ανατροφοδότηση, αποφασίστηκε να επικεντρωθεί η έρευνα και να εξεταστεί ο τρόπος απτικής καταγραφής παρτιτούρας μουσικής συνοδείας όπερας ή φωνητικού έργου από πιάνο.

Με βάση τις πηγές που έχουμε λάβει υπόψη μας (Braille Authority of North America, 2015· Jenkins, 1960), για τη μεταφορά και την καταγραφή συνοδείας πιάνου χρησιμοποιείται η μέθοδος bar-over-bar, όπως αυτή περιγράφηκε και εξετάστηκε κατά το προηγούμενο στάδιο της παρούσας έρευνας δράσης. Παρακάτω, καταγράφουμε σχετικό παράδειγμα που επεξεργαστήκαμε στο πλαίσιο της δράσης, από το τραγούδι *Das Rosenband* για φωνή και πιάνο του Franz Schubert:

<p>Das Rosenband Klopstock</p> <p style="text-align: right;">Nachlaß, Lfg. 28</p> <p><i>Mäßig, lieblich</i></p> 	<pre>.das .rosenband .franz .schubert .friedrich .gottlieb .klopstock .d4#bjj ,transcribed in music braille by ,hu ,haipeng ,the ,braille,orch and ,open ,braille ,music ,projects _+http://www.brailleorch.org_ #bjba .m>ssigl lieblich #d<_c "3#a'a #0-3 ,'. \$ \$?w: ?w[xi .]:? \$;2.im .fr\hlinggarten fand ich sie2 da band ich sie mit .>'v >p.n++00co ?cwcs .qcp<0 _>'v _sco \$c*\$cq oc*s "3#a'b #4-8 ,':.? "5dcwj j . \$' * "j?? on tv\ tn ;2.rosenbandern3 sie f\hlt, es nicht und schlummerte4 .ich sah sie</pre>
---	--

Εικόνα 7: Παράδειγμα απτικής αποτύπωσης και μεταφοράς συνοδείας πιάνου με βάση τον κώδικα eBraille

7ο Στάδιο-Φάση: Η απτική μεταγραφή παρτιτούρας ορχήστρας

Στο επόμενο και τελευταίο βήμα της έρευνας δράσης και μετά την ολοκλήρωση και ανατροφοδότηση του έκτου σταδίου, το οποίο αφορούσε στην απτική καταγραφή της συνοδείας πιάνου, διερευνήθηκε η δυνατότητα μεταφοράς ολόκληρης παρτιτούρας ορχήστρας από όπερα ή άλλο μουσικό έργο σε προσβάσιμη απτική μορφή και ο βαθμός επίτευξης του εγχειρήματος αυτού.

Όπως φάνηκε μέσα από τη βιβλιογραφική και διαδικτυακή έρευνα, με τις δυνατότητες των υποστηρικτικών συσκευών, ειδικών ψηφιακών εφαρμογών και μέσων, είναι δυνατή η μεταφορά και μεταγραφή ολόκληρης παρτιτούρας ορχήστρας σε απτική μορφή και με βάση τον μουσικό κώδικα Braille. Η απτική παρτιτούρα ορχήστρας, όπως και η συμβατική, διαμορφώνεται από γραμμές από πάνω προς τα κάτω, οι οποίες αντιστοιχούν σε διάφορα όργανα και ομάδες οργάνων, όπως τα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά, τα κρουστά, τα έγχορδα κ.λπ. Παρατηρήθηκε ότι είναι δυνατή η απτική καταγραφή και επισήμανση κάθε λεπτομέρειας, όπως κλειδιών, δακτυλισμών, δυναμικών

ενδείξεων και άλλων οδηγιών που αφορούν στον τρόπο ερμηνείας και εκτέλεσης των μουσικών οργάνων.

Στην εικόνα που ακολουθεί καταγράφεται ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ένα απόσπασμα παρτιτούρας σε προσβάσιμη απτική μορφή κώδικα eBraille από το έργο *Messa da Requiem*, για σολίστες, χορωδία και ορχήστρα, του Giovanni Bottesini (1821-1889):

```

,,messa ,,da ,,requiem
for soloists1 chorus and orchestra
,,giovanni ,,bottesini
7#ahba-#ahhi7
,i4 ,,requiem ,,aeternam
soloists and chorus
"3#b
,l#a
,adagio .c
#a #b
>f12'<<< v>#a'>p>c.\cc];? *tc>sf'<.t
>ob12'<<< un>p>c.]~c (-
>b<cl12'< v>#a'>p>c"[cc\.: %nc>sf'*.n
>bsn12'<<< >p>c"p+cn+c o9c>sf"p-
#c #d
>b<cl12'< m .....>p.8_s.8r
>bsn12'<<< v.k>p_wcn"1_$[] .8"n#.8*t^+
>e<hn12' >#a'v>p.$c:c]>m .8.n0.8t9
#e
>b<cl12'< _gxvu
>bsn12'<<< "d-xvu
>e<hn12' "i"-xvu
>vln1'<<< ux>p.hcfd
>vln2'<<< x>p_hc"dcfr@c
...

```

Εικόνα 8: Παράδειγμα απτικής αποτύπωσης παρτιτούρας ορχήστρας με βάση τον κώδικα eBraille από το έργο *Messa da Requiem* του Giovanni Bottesini

Ακολούθως, έγινε προσπάθεια χρήσης του λογισμικού Goodfeel για την αυτοματοποιημένη μεταφορά παρτιτούρας σε απτική μορφή και διαπιστώθηκε η σημασία και οι προοπτικές που ανοίγονται μέσω αυτού στον χώρο της μουσικής εκπαίδευσης για μαθητές με προβλήματα όρασης.

Τέλος, σε μια προσπάθεια συστηματοποίησης και ταξινόμησης των εν χρήσει εξάστιγμων κωδικών του κώδικα Braille μουσικής, οι μαθητές αποφάσισαν να δημιουργήσουν ένα αρχείο-πίνακα για την ευκολότερη εύρεση και απομνημόνευση των απτικών συμβόλων:

Α	Β	Γ
1	ιστινίμο	
2	1 1ο δάκτυλο	
3	2 4ο δάκτυλο	
4	4 1η οκτάβα πιάνου	
5	4,4 κόττα από 1η οκτ.	
6	5 4η οκτ. πιάνου	
7	5 μουσικό υφόν	
8	6 7η οκτ. πιάνου	
9	6,6 πόνω από 7η οκτ.	
10	12 2ο δάκτυλο	
11	13 5ο δάκτυλο	
12	15 ρε ογδ., 128ο	
13	16 αναίρεση	
14	24 λα ογδ., 128ο	
15	25 διάστημα 7ης	
16	34 διάστημα 2ας	
17	35 διάστημα 5ης	
18	36 διάστημα 8ης	
19	45 2η οκτάβα πιάνου	
20	46 5η οκτ. πιάνου	
21	46,14 ρυθμός 4/4	
22	46,345 δεξι χέρι	
23	56 6η οκτ. πιάνου	
24	123 3ο δάκτυλο	
25	124 μι ογδ., 128ο	
26	125 σολ ογδ., 128ο	
27	126 ύφεση	
28	126,13 διπλή διαστολή	
29	126,23 επανάληψη	
30	134 παύση ολ., 16ο	
31	135 ρε τριτ., 64ο	
32	136 παύση μισού, 32ο	
33	145 ντο ογδο., 128ο	
34	146 δίεση	
35	156 ρε τετ., 64ο	
36	234 λα μισό, 32ο	
37	245 σι ογδ., 128ο	

Πίνακας 9: Κωδικοποίηση και ταξινόμηση των απτικών μουσικών συμβόλων του κώδικα eBraille

Ο ρόλος του ερευνητή-δασκάλου

Ο ρόλος του δασκάλου στην ομαδοσυνεργατική ερευνητική δράση χαρακτηρίζεται ως ενθαρρυντικός και υποστηρικτικός. Ο εκπαιδευτικός λειτούργησε ως συνερευνητής μαζί με τους μαθητές και προσπάθησε να είναι διαμεσολαβητής και φορέας συμπυκνωμένης γνώσης, παρέχοντας την κατάλληλη παιδαγωγική υποστήριξη, ψηφιακή τεχνογνωσία και ενθάρρυνση στους συμμετέχοντες μαθητές, τους οποίους συνάμα διευκόλυνε σε όλα τα επίπεδα-στάδια σχεδιασμού και υλοποίησης του ερευνητικού project.

Πρωτίστως, ο ερευνητής-δάσκαλος βοήθησε στον εντοπισμό διαδικτυακών πόρων και ειδικότερα στον τρόπο εφαρμογής του ηλεκτρονικού κώδικα Braille μουσικής, προκειμένου αυτός να προσαρμοσθεί στο πεδίο της μεταγραφής μουσικών κειμένων όπερας σε απτική γραφή.

Τέλος, πρέπει να αναφερθεί ότι ο συμμετέχων ερευνητής-εκπαιδευτικός είχε την ευθύνη ανάρτησης του συνολικού υλικού στην ειδική πλατφόρμα του eTwinning, καθώς και τήρησης, καταγραφής και ανάρτησης του ημερολογίου μάθησης και αναφοράς προόδου στην πλατφόρμα του έργου.

Προβλήματα εκπόνησης της έρευνας

Τα σημαντικότερα προβλήματα που παρουσιάστηκαν κατά το στάδιο υλοποίησης των δράσεων αφορούσαν στην περιορισμένη εξοικείωση της μαθήτριας M1 με τη χρήση ψηφιακών μέσων, πράγμα που αντιμετωπίστηκε με την καλλιέργεια βασικών δεξιοτήτων ψηφιακού γραμματισμού.

Επίσης, ένα επιπρόσθετο πρόβλημα που εντοπίστηκε ήταν η μεταγενέστερη αλλαγή της βασικής πλατφόρμας Twinspace των έργων eTwinning, η οποία είχε ως αποτέλεσμα α) την μη αυτοματοποιημένη μεταφορά του ψηφιακού υλικού του παραπάνω έργου στη νέα πλατφόρμα eTwinning αλλά και β) την αδυναμία προσβασιμότητας στο πρωτόλειο ψηφιακό υλικό.

Ευρήματα – Συμπεράσματα

Τα ευρήματα της έρευνας έδειξαν ότι μαθητές με σοβαρά προβλήματα όρασης παρουσίασαν ικανοποιητικά μαθησιακά αποτελέσματα μέσω της εκπαιδευτικής χρήσης και εφαρμογής κώδικα Braille και ψηφιακού κώδικα e-Braille μουσικής, με την παράλληλη χρήση υποστηρικτικών συσκευών και λογισμικών. Επίσης αναδείχθηκε ότι οι μαθητές είναι ικανοί να μεταγράφουν και να επεξεργάζονται σε απτικό κώδικα μουσικά κείμενα και να έχουν ισότιμη πρόσβαση στην παρτιτούρα της όπερας, αποκτώντας πρόσβαση σε πληροφορίες και σημειογραφικές οδηγίες, οι οποίες αφορούν στο μουσικό κείμενο και το λιμπρέτο της όπερας, τον τρόπο ερμηνείας – μουσικής εκτέλεσης, τις συνηχητικές γραμμές σε πολυφωνικές συνθέσεις, την μουσική παρτιτούρα της συνοδείας πιάνου, αλλά ακόμα και την τεχνική της ενορχήστρωσης, η οποία εφαρμόζεται στη συνοδεία της ορχήστρας.

Κατά τα διάφορα στάδια εκπόνησης της έρευνας, οι μαθητές με προβλήματα όρασης επεσήμαναν τη σημασία της ενσωμάτωσης τεχνικών ψηφιακού γραμματισμού στο μαθησιακό περιβάλλον διδασκαλίας της όπερας. Επίσης, μέσω της προσαρμογής και χρήσης κώδικα eBraille, επιτεύχθηκε η καλύτερη καταγραφή, οργάνωση και ταξινόμηση του μαθησιακού υλικού. Παράλληλα, η ανάπτυξη και δημιουργία ενός ομαδοσυνεργατικού περιβάλλοντος μάθησης με τη συμμετοχή μαθητών με προβλήματα όρασης φάνηκε ότι διαδραματίζει έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο με πολλαπλά οφέλη, ενισχύοντας την καλλιέργεια κοινωνικών δεξιοτήτων και την ενίσχυση της αυτοεκτίμησης των μαθητών με σοβαρά προβλήματα όρασης.

Ειδικότερα, με βάση την έρευνα δράσης που διεξήχθη με την ενεργή συμμετοχή μαθητών με προβλήματα όρασης, προέκυψαν τα ακόλουθα συμπεράσματα σχετικά με τη χρήση του κώδικα Braille για την πρόσβαση σε παρτιτούρες όπερας:

1) Ενίσχυση της πρόσβασης στη μουσική εκπαίδευση: Η χρήση του κώδικα Braille μουσικής για πρόσβαση σε παρτιτούρες όπερας επιτρέπει στους μαθητές με προβλήματα όρασης να έχουν ισότιμη πρόσβαση στη μουσική εκπαίδευση. Με τον τρόπο αυτόν ενδυναμώνεται και ενισχύεται η συμμετοχή τους σε προγράμματα και δράσεις με άξονα την όπερα και άλλες μουσικές δραστηριότητες, ξεπερνώντας τα εμπόδια που σχετίζονται με την οπτική τους αδυναμία.

2) Βελτίωση της αυτόνομης μελέτης: Οι μαθητές ανέφεραν ότι η ικανότητα να διαβάζουν και να μελετούν παρτιτούρες σε Braille τούς έδωσε τη δυνατότητα να εξασκούνται αυτόνομα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την μεγαλύτερη αυτονομία, την ενδυνάμωση και την υποστήριξη τεχνικών μάθησης, την ανάπτυξη και την καλλιέργεια της μουσικής παιδείας μέσω ανακαλυπτικής μάθησης.

3) Ανάπτυξη της συνεργασίας: Η χρήση παρτιτούρας σε Braille επιτρέπει στους μαθητές με προβλήματα όρασης να συμμετέχουν ισότιμα και ενεργά σε ομαδο-συνεργατικές δράσεις, όπως πρόβες και μουσικές παραστάσεις, και να ανταλλάσσουν μουσικές ιδέες με τους συνομηλίκους τους.

4) Προκλήσεις για την καινοτόμο προσαρμογή και την εκμάθηση του κώδικα eBraille: Η έρευνα ανέδειξε τη σημασία της προσαρμογής παρτιτουρών στο απτικό σύστημα με κώδικα eBraille, καθώς απαιτείται ειδική εκπαίδευση. Επίσης, οι μαθητές χρειάστηκε να μάθουν πώς να διαβάζουν μουσική σε Braille, κάτι που απαιτεί χρόνο και εξατομικευμένη προσπάθεια. Επιπρόσθετα, ο ηλεκτρονικός κώδικας eBraille προσφέρει μεγαλύτερη προσβασιμότητα και ανεξαρτησία σε άτομα με οπτική αναπηρία, καθώς τους επιτρέπει να αλληλεπιδρούν με την τεχνολογία και να έχουν πρόσβαση σε πληροφορίες.

5) Ανάγκη για περισσότερη υποστήριξη: Υπήρξε κοινή αναγνώριση ότι απαιτούνται περισσότερες πηγές παρτιτουρών σε Braille και υποστήριξη από εκπαιδευτικούς και ειδικούς στη μουσική για να διασφαλιστεί η ευρεία πρόσβαση στη γνώση της μουσικής από μαθητές με προβλήματα όρασης. Η συνεργασία με οργανισμούς που ειδικεύονται σε τεχνολογίες προσβασιμότητας θα μπορούσε να επιταχύνει αυτήν τη διαδικασία.

6) Κίνητρα για συνεχή μάθηση: Οι μαθητές με προβλήματα όρασης που είχαν πρόσβαση σε παρτιτούρες όπερας σε Braille παρουσίασαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον και κίνητρο για τη μουσική εκπαίδευση. Η προσφορά αυτής της προσβασιμότητας συνέβαλε στη διατήρηση του ενδιαφέροντος και στη διάθεσή τους να συνεχίσουν την εξερεύνηση της μουσικής αλλά και να αναλάβουν πρωταγωνιστικούς ρόλους σε έργα όπερας που ανέβηκαν από το Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης.

Συμπερασματικά, διαπιστώθηκε ότι μέσα στις έξι κουκίδες ενός κελλιού Braille μπορούν να ενσωματωθούν και να αποτυπωθούν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά, ώστε μια απτική παρτιτούρα όπερας να παρέχει λεπτομερή και ολοκληρωμένη πληροφόρηση για την μουσική εκτέλεση και ερμηνεία, επιτρέποντας τη συντονισμένη και αρμονική συνεργασία μουσικών και ερμηνευτών με προβλήματα όρασης.

Επιπλέον, διαπιστώθηκε ότι η υποστηρικτική χρήση των ψηφιακών μέσων και ιδιαίτερα η χρήση και εφαρμογή μουσικού κώδικα eBraille παρέχει τη δυνατότητα πρόσβασης σε παρτιτούρες και υλικό σχετικό με την όπερα από μαθητές με προβλήματα όρασης και ότι μέσω του ψηφιακού γραμματισμού παρέχονται σημαντικά πλεονεκτήματα και προάγεται η ισότιμη πρόσβαση και συμμετοχή των μαθητών με αδυναμία όρασης στη μουσική εκπαίδευση. Ωστόσο, απαραίτητο βήμα και κρίσιμο ζήτημα αποτελεί η κατάρτιση, επιμόρφωση και υποστήριξη από εξειδικευμένους εκπαιδευτικούς, καθώς και η δημιουργία ειδικών αποθετηρίων, ώστε να εξασφαλιστεί ευρέως η άμεση διαθεσιμότητα μουσικού υλικού ικανού να αναδείξει το μεγαλείο της όπερας σε προσβάσιμη απτική μορφή.

Βιβλιογραφία

- Braille Authority of North America (2015): *Music Braille Code 2015*, Kentucky, http://www.brailleauthority.org/music/Music_Braille_Code_2015.pdf.
- Louis Cohen, Lawrence Manion & Keith Morrison (2000): *Research methods in education*, Routledge, London.
- John Elliott (1978): "What is action research in schools", *Journal of Curriculum Studies* 10/4, σ. 355-357.
- John Elliot (1991): *Action research for educational change*, Open University Press, Milton Keynes.
- Edward Jenkins (1960): *Primer of Braille music*, American Printing House for the Blind, Kentucky.
- Stephen Kemmis & Robin McTaggart (1988): *The action research planner*, Deakin University Press, Geelong (Victoria).
- Bettye Krolick (1996): *New international manual of Braille music notation*, World Blind Union, Amsterdam.
- Kurt Lewin (1948): "Action research and minority problems", *Journal of Social Issues* 2/4, σ. 34-46.
- π. Θεόδωρος Τσαμπατζίδης (2023): «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.

Μεταξύ αγιότητας και αγριότητας: Το Belcanto ως απόηχος μυθολογικών φωνών και η Affektenlehre ως κόσμος αρχετύπων, εμπνευσμένα από την ερμηνευτική δυναμική της Μαρίας Κάλλας

Κατερίνα Μανιού & Παντελής Κογιάμης

Εισαγωγή

Το «τέρας» στην ελληνική γλώσσα ταυτίζεται τόσο με τερατώδεις ποιότητες όσο και με το θαυμαστό. Αυτό παραπέμπει σε μια μη δυαδική λογική, όπου κάθε έννοια ενεργεί αναλόγως της ρευστότητας ζωντανών συγκειμένων, αναδεικνύοντας τη ζωή ως ένα πολύτροπο δίκτυο που επανακαθορίζει διαρκώς το υποκείμενο, απηχώντας μια διαφορετική οντολογία. Το θαύμα χαίρει ορατότητας ενόσω το τερατώδες αποσύρεται στα βάθη ενός κόσμου απωθημένων, που ξεβράζεται στον κόσμο της επιφάνειας ως γκροτέσκο και θέαμα. Στην παρούσα εισήγηση, το τέρας, σε συνδυασμό με την έννοια της μυθολογικής φωνής, παρουσιάζεται ως μια μήτρα υπολειμμάτων από αμάρτυρες και εξόριστες φωνές, συνδεδεμένες με τη φύση, τη ζωότητα, τη θηλυκότητα και τον μύθο. Σε μια πραγμάτευση του χώρου του μύθου και της λογοτεχνίας από την σκοπιά της ψυχολογίας, της φιλοσοφίας και της ανθρωπολογίας, οι Carl Jung, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Andriana Cavarero και Κώστας Αξελός επιστρατεύονται προς τη διαλεύκανση πλευρών ενός «πανχρονικού»,¹ μυθικού χρόνου, όπου το άσκεφτο ή «ακατάπαυστα ομιλούν»² συνθέτει ένα πεδίο δυνατοτήτων «πέρα από την αλήθεια και το ψέμα, απ' όπου ξεκινά η συντέλεση μιας λειτουργίας, αυτής που χαρακτηρίζει τον μύθο».³

Στην τεχνική της όπερας, η διχοτόμηση τέρατος / θαύματος, ως γενικευμένος μανιχαϊσμός καλού / κακού, κατοπτρίζεται μέσα από την εστίαση στο κεφαλικό ηχείο και στο ιδανικό της μεταφοράς και εκτόνωσης του συνόλου των σωματικών δονήσεων στο υψηλότερο αυτό αντηχείο. Ωστόσο, τα ίχνη της μυθολογικής φωνής στο belcanto, κατά τον ισχυρισμό μας, αποτελούν παράδειγμα της επανένωσης του τερατώδους με το θαυμαστό, που προσδιορίζεται εν προκειμένω ως έλλογο, οικονομικά δομημένο και δεξιοτεχνικά υπερβατικό· μια ιδέα εμπνευσμένη από τα ερμηνευτικά βάθη της Μαρίας Κάλλας.

Η μυθολογική φωνή είναι μία έννοια περιπλανώμενη, διάσπαρτα αναφερόμενη, η οποία όμως δεν έχει έως τώρα οριστεί. Ο μουσικολόγος Dominique Pettman αναφέρεται σε αυτή, με αφορμή το θεμελιώδες για τις σπουδές της φωνής έργο της Andriana Cavarero, *For more than One Voice*. Εκεί φέρει ως παραδείγματα τις φωνές της Σειρήνας, της Ηχούς και του κύκνου, σε συνδυασμό με ζητήματα θηλυκού αποκλεισμού από τον ορθό λόγο, την έγκυρη κοινωνική παρουσία και τον περιορισμό του σε έναν χώρο γοητείας. Η μελέτη περιπτώσεων μεταμόρφωσης μυθικών – κυρίως γυναικείων – προσώπων σε αιωνίως επανερχόμενα φαινόμενα και υλικά της φύσης αποκαλύπτει τη συναίσθηση

¹ Κώστας Αξελός, *Μεταμορφώσεις*, Εξάντας, Αθήνα 2005, σ. 37.

² Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Πλέθρον, Αθήνα 2021, σ. 57.

³ Παράθεμα φράσης του Roland Barthes· βλ. Θόδωρος Γραμματάς, «Ο μύθος από την πρωτόγονη αφήγηση στη λογοτεχνική / δραματική μετάπλαση», στο: Θόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Διαχρονικότητα και επικαιρότητα του μύθου*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2013, σ. 25.

του «γίγνεσθαι γυναίκα» ως μιας κοινής μήτρας σύμφωνα με τον Guattari, καθώς και της γης που – τουλάχιστον στα ελληνικά – είναι γένους θηλυκού. Ταυτοχρόνως, οι περιπτώσεις αυτές απηχούν την έννοια της θυσίας, του διαμελισμού και της ανανέωσης. Εδώ θεωρούμε πως η Μαρία Κάλλας έρχεται να σταθεί ακριβώς στα κράσπεδα μεταξύ του λόγου, της αυθύπαρκτης συμβολικής της φωνής, της άδουσας φωνής και της σιωπής.

Στην τρέχουσα έρευνα της Κατερίνας Μανιού, η μυθολογική φωνή ορίζεται ως ένας αποθεματικός χώρος όπου εμφανίζεται η ηχητική διάσταση των αρχετυπικών εικόνων, όπως αυτές εκφράζονται μέσα στην μυθολογία. Η μυθολογική φωνή στέκεται εκτός του πεδίου των φωνητικών κατηγοριοποιήσεων του λυρικού, του δημοφιλούς ή του πειραματικού τραγουδιού. Φύσει πλεγμένη με το διαφεύγον, διακρίνεται ως προσωδιακό υπόλειμμα στα έργα σημαντικών συνθετών: εκεί είναι το μέρος της πραγματικής εμφάνισής της, ακριβώς επειδή παραμένει στη σφαίρα του άρρητου. Ως εκ τούτου, φαίνεται να συνιστά μορφοποιήσεις αρχετυπικές, οι οποίες δύνανται να συνδεθούν με την Affektenlehre.

Σύμφωνα με την εμπεριστατωμένη μελέτη και μουσική πρακτική του Παντελή Κογιάμη, η Affektenlehre αποτελείται – και συγχρόνως πηγάζει – από το σύνολο, τον συνδυασμό και τη σηματοδότηση όλων των επιμέρους παραγόντων που συνιστούν τις δομικές παραμέτρους της μουσικής: τουτέστιν το μέτρο, τα χαρακτηριστικά των τονικοτήτων, τη χρονική αγωγή, τις αξίες των φθόγγων, τα διαστήματα, την αρμονία, τη δομή της μελωδίας (διατονική ή χρωματική, την έκτασή της, την ανάλογη μουσικορητορική φιγούρα που προκύπτει), τον ρυθμό, την προσωδία, την ενορχήστρωση, τη μορφή, τη δυναμική, την άρθρωση κ.λπ. Επομένως, αυτή αποτελεί το σύνολο των συστατικών που συνιστούν την «εργαλειοθήκη» κάθε συνθέτη, προκειμένου μέσω του πλέον ενδεδειγμένου συνδυασμού τους να εκφράσει αυτός το/τα εκάστοτε Affekt/Affekte.⁴ Ως εκ τούτου, παρ' όλο που η Affektenlehre θεωρείται από το μεγαλύτερο μέρος της μουσικολογικής κοινότητας ως μια γλωσσική τροπικότητα που η χρήση της δεν ξεπερνά τα όρια της μπαρόκ εποχής, θεωρούμε πως δεν αποτελεί απλώς ένα σύστημα / θεωρία του οποίου η ισχύς παύει μετά το πέρας της συγκεκριμένης περιόδου. Η άποψη αυτή υποστηρίζεται μέσα από πολυάριθμες σύγχρονες μουσικολογικές μελέτες, οι οποίες χρησιμοποιούν την Affektenlehre ως ένα επιπρόσθετο εργαλείο ανάλυσης έργων επόμενων περιόδων, όπως εκείνης του ρομαντισμού.⁵ Ταυτοχρόνως, τούτο καθίσταται διαυγώς ανιχνεύσιμο μέσα στις ίδιες τις μουσικές συνθέσεις και στην επιστράτευση όλων των παραμέτρων της Affektenlehre εντός τους,⁶ από την εποχή του μπαρόκ και εντεύθεν.⁷

⁴ Μία από τις πληρέστερες σύγχρονες μελέτες, που φωτίζει διεξοδικά όλες τις παραμέτρους της Affektenlehre, είναι εκείνη της Dagmar Glüxam, "Aus der Seele muß man spielen...". *Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*, Hollitzer Verlag, Wien 2020.

⁵ Βλ. ενδεικτικά Marina Ritzarev, *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture*, Routledge, London & New York 2016, καθώς και Hartmut Krones, "Semantische und formale Traditionen in Bruckners IX. Symphonie", στο: *Musik-Konzepte 120-122, Bruckners Neunte im Fegfeuer der Rezeption*, επιμ. Heinz Klaus Metzger & Rainer Riehn, edition text+kritik, Richard Boorberg Verlag, München 2003.

⁶ Βλ. ενδεικτικά Hartmut Krones, "»Denn jedes gute Tonstück ist ein Gedicht«. Rhetorik und Musik im deutschen Sprachraum von ca. 900 bis zur Gegenwart", *Rhetorik 35 ("Rhetorik und Musik")*, 2016, σ. 25-56.

⁷ Το σύστημα αξιών των παραμέτρων μιας σύνθεσης (εκείνων, δηλαδή, που αναφέρθηκαν πιο πάνω) δεν έπαψε ποτέ να ισχύει και η Affektenlehre δεν σταμάτησε ποτέ να απασχολεί τους συνθέτες. Εξυπακούεται πως κάθε συνθέτης αποσκοπεί στο να επικοινωνήσει μέσω της μουσικής του Affekte, τα οποία είτε έχει ο ίδιος την ανάγκη να εκφράσει (π.χ. μέσω μιας συμφωνίας, ενός κοντσέρτου κ.λπ.) είτε υπαγορεύονται από το εκάστοτε κείμενο που αυτός καλείται να υπηρετήσει (τραγούδι, όπερα, καντάτα, λειτουργία, ρέκβιεμ). Βλ. ενδεικτικά Warren Kirkendale, "Beethovens *Missa Solemnis* und die rhetorische Tradition

Στο παρόν κείμενο, λοιπόν, στοχεύουμε στην απάντηση μιας τριφυούς αναζήτησης: μπορούν να συσχετιστούν τα αρχέτυπα με την ηχητικότητα της μυθολογικής φωνής και, με τη σειρά τους, με την *Affektenlehre*, και κατά ποιους τρόπους η ερμηνεία της Κάλλας φωτίζει τον δρόμο προς μια τέτοια σύλληψη; Η έρευνα επί μυθικών μορφών και αρχετύπων οδήγησε στην επιλογή των ρόλων της *Armida* του Rossini και της Lucia του Donizetti, οι οποίες συνδιαμορφώνουν ένα ευκρινέστατο παράδειγμα δύο πόλων θηλυκότητας, που φωτίζονται από την ανάλογη φωνητική μεταχείριση της σοπράνο. Πραγματεύομαστε, ειδικότερα, τις δύο τελικές σκηνές των ρόλων αυτών στα δύο έργα. Προχωρούμε λοιπόν στον αναλυτικό συσχετισμό των δύο ηρωίδων με μυθολογικές φωνές, στον διαθεματικό σχολιασμό και την εξέταση παραδειγμάτων, προς διαλεύκανση όλων των παραπάνω.

Armida

Η όπερα *Armida* υπάκουε στον στόχο να αποτελέσει ένα «μεγάλο θέαμα». Συντεθειμένη προς χάριν της αναπαλαίωσης – κατόπιν πυρκαγιάς – του θεάτρου San Carlo της Νάπολης, πλέκεται γύρω από έναν διάσημο γυναικείο χαρακτήρα παλαιότερων οπερών (των Lully, Händel κ.ά.), αλιευμένο από το εξίσου δημοφιλέστατο μεσαιωνικό δράμα του Tasso *Gerusalemme liberata* και επεξεργασμένο από τον λιμπρετίστα Giovanni Schmidt. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η *Armida* είναι η πρώτη όπερα όπου ο Rossini επιστρατεύει μπαλέτο αλλά και αξιοποιεί έξι τενόρους, με τον ομώνυμο ρόλο να γίνεται γοητευτικά δεξιοτεχνικός και δραματικά απαιτητικός, πράγμα που αποδίδεται στη γνωριμία του συνθέτη με την σοπράνο και συνθέτρια Isabella Colbran, μετέπειτα πρώτη του σύζυγο. Το έργο είχε μικρή επιτυχία, έλαβε κακές κριτικές, ενώ ο Stendhal το συμπεριέλαβε στο κεφάλαιό του «Οι οκτώ μετριότερες όπερες του Rossini», εξαιρώντας το ντουέτο “*Amor possente nome!*”.⁸ Η όπερα κατά τον 19ο αιώνα δεν γνώρισε παρά ολιγάριθμες αναβιώσεις, ενώ η πρώτη της εκτέλεση κατά τον 20ό αιώνα είναι η εδώ πραγματευόμενη παράσταση του 1952 στο θέατρο Comunale της Φλωρεντίας, με την Κάλλας ως *Armida*, υπό την διεύθυνση του Tullio Serafin.

Σημειώνουμε πως σήμερα το εν λόγω έργο έχει επανεκτιμηθεί, τόσο ως προς την αξία του στην πορεία ωρίμανσης του Rossini όσο και ως προς την επιρροή του στην ιστορική εξέλιξη του είδους. Η πραγμάτευση του (αρσενικού) κόσμου των ιπποτών ως ενός φωτεινού αρμονικού κόσμου και της *Armida* ως ενός γριφώδους βαρβαρικού, σκοτεινού κόσμου,⁹ με την παράλληλη επιστράτευση συγχορδιών που παραπέμπουν στο γερμανικό ύφος της εποχής,¹⁰ αποτελεί μια πρωτόγνωρη μεταχείριση στο έργο του συνθέτη. Ακόμη περισσότερο, η *Armida* θεωρείται εξαγγελος του *Freischütz* του Weber αλλά και του *Trovatore* του Verdi, ενώ, από πλευράς μουσικής δραματουργίας, ο τρόπος πραγμάτευσης της πρωταγωνίστριας αναγνωρίζεται ως προανάκρουσμα των *femmes fatales* του 19ου αιώνα.¹¹ Ωστόσο, ο απογοητευμένος Rossini δεν έμελλε να αξιοποιήσει περαιτέρω την όπερα αυτή παρά μόνον ως πρώτη ύλη για προσθήκες σε επόμενα έργα του.

(1971)”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Ludwig van Beethoven*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Band 428), Darmstadt 1983, σ. 52-97. Άρα η γνώση, η σωστή χρήση και ο κατάλληλος συνδυασμός των μουσικών παραμέτρων με βάση τη νοηματοδότησή τους, μέσω των οποίων εκφράζεται στοχευμένα κάθε ξεχωριστό *Affekt* – καθώς εκεί αποσκοπεί η *Affektenlehre* – είναι απαραίτητη για κάθε συνθέτη, ανεξαιρέτως μουσικής περιόδου. Από εκεί και πέρα, αυτή η γνώση είναι επίσης απαραίτητη για κάθε μουσικό, όπως επίσης και για κάθε μουσικολόγο.

⁸ Alan Kendall, *Gioacchino Rossini: the reluctant hero*, V. Gollancz, London 1992, σ. 82-83.

⁹ Richard Osborn, *The deny master musicians: Rossini*, Buttler and Tonner Ltd, London 1993, σ. 205.

¹⁰ Βλ. Gioacchino Rossini, *Armida*, Ricordi, Milano 1992, σ. 24.

¹¹ Kendall, ό.π., σ. 87, και Osborn, ό.π., σ. 207.

Το εν λόγω έργο μπορεί να θεωρηθεί και κατοπτρισμός της απaréγκλιτα θετικιστικής ματιάς του συνθέτη σε αντίθεση με την κλίση της Colbran σε ζητήματα μαγείας. Η αντιπάθεια του Rossini προς το μεταφυσικό έχει εκφραστεί στην αλληλογραφία του, με το κωμικό παράδοξο ότι οι «μαγικές» του λέξεις (άλλως *mantra*) ήταν «αυθορητισμός» και «νατουραλισμός».¹² Εστιάζοντας, ωστόσο, την προσοχή μας στην ίδια την Armida και στις πολυάριθμες μουσικές ενσαρκώσεις της, παρατηρείται μια κλίση προς το μυθικό, το άγνωστο και το μυστήριο, συνδεδεμένο με την επικίνδυνη, ως επιθυμητή, πλευρά του γυναικείου κόσμου. Γιατί, άραγε, καμμία όπερα δεν γράφτηκε για την Ermina, την ευγενή θηλυκή φιγούρα στο δράμα του Tasso; Ίσως γιατί αυτή παραπέμπει σε μια πιο μονολιθική συμβολική ήχων αγνότητας· ίσως γιατί δεν τροφοδοτεί την θεαματικότητα ως αφορμή για μπαλέτα συνιστώμενα από νύμφες, ξωτικά και δαιμόνια· ίσως, ακόμη, γιατί οι κακοί χαρακτήρες είναι αυτοί που μπορούν να παρουσιάσουν αφηγηματικό ενδιαφέρον, κατά την γνωστή ρήση του Ντοστογιέφσκι· ή ίσως, ακόμα περισσότερο, επειδή υποσυνείδητα στρεφόμεστε προς ό,τι εκλείπει ή ελλοχεύει ως αόρατο κοινωνικά και ενοχλητικό εντός.

Στην περίπτωση της μάγισσας Armida, η Κάλλας επιστρατεύει μια πλήρως δονούμενη ενσώματη φωνή, που δεν χάνει ωστόσο τη λάμψη της (σε αντίθεση με την λαίδη Μάκβεθ που θα ηχογραφήσει έναν χρόνο μετά, το 1953). Πρόκειται για μια γυναικεία μορφή εντός της πλήρους δυναμικής της, που συνδέεται με τα αρχέτυπα της anima και της μεγάλης μητέρας. Πραγματευόμαστε εδώ την Armida με βάση τις εξής μορφές: την Κίρκη, την Σφίγγα, την Ιωχαίρα Άρτεμη και την Μέδουσα.

Σαν άλλη Κίρκη, η Armida είναι μια μάγισσα που ζει στο περιθώριο του πολιτισμένου κόσμου, σε μια δική της ετεροτοπία, περιτριγυρισμένη από ποικίλες μεταφυσικές οντότητες. Η πάντοτε ζωηρή μουσική μεταχείριση του Rossini και η εξωστρεφής απόδοση της Κάλλας παραπέμπουν σε έναν τόπο όπου δεν υπάρχει σιωπή, παρά διαρκής κινητικότητα, επανάληψη και εκδίπλωση συναισθηματικών μεταπτώσεων. Σώμα, πρόθεση και φωνή είναι ένα: η ηρωίδα βρίσκεται σε άμεση επικοινωνία με τα αισθήματα και την έκθεσή τους. Ωστόσο, δύναται να λειτουργεί έτσι εντός ενός τόπου γυναικείου, όπου εκείνη έχει την εξουσία. Θα μπορούσε να συμβαίνει κάτι ανάλογο σε έναν τόπο που να μη συνιστά έναν ου-τόπο; Πόσο αυτό παραπέμπει σήμερα στην «καλλιτεχνική ετεροτοπία», όπου τοποθετείται η – εκτός ιστορικής διαλεκτικής – ταυτότητα της «γυναικείας» τέχνης;

Η εξωστρέφεια της Armida την αποσυνδέει από την δαιμονικότητα που σχετίζεται με την μαγεία και την ασύλληπτη «ηλικία του κακού».¹³ Πόσο κακό είναι, άραγε, το κακό όταν φωτίζεται κάθε γωνιά της επικράτειάς του; Η Armida είναι κοντά στην ζωότητα, που λειτουργεί πέρα από την αλήθεια και το ψέμα, στην επικράτεια του μύθου (Barthes).¹⁴ Η απόλυτη ορατότητα γίνεται γυμνότητα, η οποία κατά τον Derrida νοείται ως το όριο μεταξύ ανθρώπου και ζώου: αυτό επιφυλάσσει στο ζώο τον ρόλο του απόλυτου άλλου, καθιστώντας την γυμνότητα εκ νέου ερμητικό μυστήριο.¹⁵ Από την ομοιότητα προς την Κίρκη περνάμε σε ένα μειζογενές τέρας, στις παρυφές της πόλης, με πρόσωπο γυναικείο, ένα ζώο «λόγον έχον», μαζί όμως και μυστήριο· περνάμε στην Σφίγγα.

Κατά τη συγγραφέα Hélène Cixous, «σκύλα έλεγαν τη σφίγγα. Είναι ένα ζώο και κραυγάζει, γιατί έτσι κάνουν οι γυναίκες [...] βγάζουν φωνή, όμως δεν μιλούν [...]. Σιωπή, ήχος, φωνή, τίποτα δεν ωφελεί, διότι οι γυναίκες παραμένουν πάντοτε εκτός γνώσης».¹⁶ Η Σφίγγα συνιστά ένα ταυτοχρονικό σώμα, χωροθετημένο σύμβολο του πολυπρόσωπου

¹² Osborn, ό.π., σ. 203.

¹³ William Shakespeare, *Μάκβεθ*, μτφρ. Γιώργος Χειμωνάς, Κέδρος, Αθήνα 2007, σ. 63.

¹⁴ Γραμματάς, ό.π., σ. 25.

¹⁵ Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, Fordham University Press, New York 2007, σ. 3-4.

¹⁶ Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, Εκκρεμές, Αθήνα 2007, σ. 154.

συλλογικού ασυνειδήτου: των ανθρώπινων καταβολών, των μύθων και του αρχετύπου της άγριας γυναίκας. Περισσότερο από ουρλιαχτό, φαντάζεται κανείς μια φωνή διαρκώς μεταβαλλόμενη από τα βάθη του χρόνου και, ως τέτοια, τρομερή. Κίρκη και Σφίγγα συμπληρώνουν ένα δίπολο φωνών, το οποίο απηχεί τη σαγηνευτική και άλλο τόσο αποτροπιαστική εικόνα της μητέρας για το νήπιο: θαύμα και τέρας.¹⁷

Επιπλέον, η Armida σχεδόν τοξεύει νότες μεγάλης διάρκειας μέχρι να φτάσει στην απόσταση της οκτάβας. Παραπέμπουμε εδώ στην Ιωχαίρα Άρτεμη και στο επιφώνημα «ιώ». Σύμφωνα με την κλασική φιλόλογο και ποιήτρια Anne Carson, η Άρτεμις αναφέρεται και ως «ιωχεαίρα», δηλαδή αυτή που τοποθετεί εμπρός το τόξο, το τεντώνει και το απελευθερώνει, με το «ιώ» να συνιστά ηχητικό βοήθημα αυτής της χειρονομίας.¹⁸ Ο θυμός της Armida κλιμακώνεται με μια μελισματική ανάβαση, η οποία ολοκληρώνεται στο διάστημα της διπλής οκτάβας, από το *σι-ύφεση* έως το *σι-ύφεση''* (Παράδειγμα 1). Όπως παρατηρεί η Glüxam, «όσο μεγαλύτερο το διάστημα, τόσο μεγαλύτερη η διέγερση και η έξαψη», ενώ, σε παραπομπή της ίδιας, πληροφορούμαστε ακόμη ότι «ο Mersenne περιγράφει πως η δύναμη του θυμού μπορεί να φτάσει ή ακόμα και να ξεπεράσει το εύρος μίας οκτάβας».¹⁹

**Παράδειγμα 1: Φωνητική «τόξευση» σε έκταση διπλής οκτάβας (σι-ύφεση με σι-ύφεση'')
κατά τα πρότυπα των καταβολών του επιφώνηματος «ιώ», μ. 80-84**

¹⁷ Carl Gustav Jung, *Τέσσερα αρχέτυπα: Μητέρα, Αναγέννηση, Πνεύμα, Κατεργάρης*, μτφρ. Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1995, σ. 43.

¹⁸ Anne Carson, "The gender of Sound", *Glass, Irony and God*, New Directions Books, New York 1992, σ. 126.

¹⁹ Glüxam, ό.π., σ. 395.

Σε μία ακόμη μυθολογική φωνή μάς οδήγησε η παρομοίωση του μουσικολόγου Richard Osborn, που υποστηρίζει ότι στο σημείο όπου η Armida λυγίζει από έρωτα (“dove son io?”), λιώνει ως άλλη Νιόβη. Κατά τον Οβίδιο, η Νιόβη μεταμορφώθηκε από τους θεούς σε παγωμένο βράχο που σταδιακά έλιωνε, ως σύμβολο του θρήνου για τον χαμό των παιδιών της αλλά και θεϊκή τιμωρία για την αλαζονική καυχησιολογία της. Μια φωνή που λιώνει αποδίδεται από τον συνθέτη μέσα από τη ρητορική φιγούρα της *suspiratio*,²⁰ προς κατασκευή ενός διακεκομμένου μέλους, το οποίο σηματοδοτείται από τη χρήση των παύσεων ανάμεσα στις συλλαβές, ενόσω το παράπονο της Armida-«Νιόβης» επιτείνεται από τη χρήση της φιγούρας αυτής σε αργή χρονική αγωγή. Ταυτοχρόνως, η αλλαγή τονικότητας (από τη Μι-ύφεση-μείζονα στη Σολ-μείζονα) διαγράφει ένα πέρασμα προς μια «αθώα, απλή, μη αισθηματική και αδιάφορη κατάσταση», ως ηρεμία μετά το ξέσπασμα θυμού της Armida²¹ (Παράδειγμα 2).

(SCENA X)
(Armida)
249 Andantino
(Allontanato Rinaldo, ella insensibilmente rinviene, quindi si alza, guarda intorno e dice:)

Do - ve so - n'ì - o!... Fug-

Andantino
Archi arco
[P] *sottovoce*

Παράδειγμα 2: *Suspiratio* (μυθολογική φωνή της Νιόβης): “Dove son io?”, μ. 249-250

Τέλος, η φιγούρα της Μέδουσας, με το βλέμμα του παγερού θανάτου, ξυπνά από την απόδοση της Κάλλας. Οι άτεγκτα απειλητικές κρατημένες νότες παγώνουν τον χρόνο, λειτουργώντας σχεδόν σαν βλέμμα, πράγμα που συνδέεται με την μαγεία που φέρει η ηρωίδα, σε συνδυασμό με μια κατάσταση επιστροφής και αφύπνισης από τον έρωτα. Σύμφωνα με την αναλυτική ψυχολόγο Sylvia Perera, το βλέμμα θανάτου της Μέδουσας (σχετιζόμενο με θηλυκές μορφές της σουμερικής μυθολογίας) συνιστά μέρος της επιστροφής της γυναίκας από έναν κύκλο ωρίμανσης, «προκειμένου να επαν-ισορροπηθεί η διάσπαση του προτύπου της ολοκλήρωσης».²² Σύμφωνα με ακαδημαϊκούς των φεμινιστικών σπουδών, η Μέδουσα συνδέεται με την αποδοχή της σκοτεινής, γυναικείας δημιουργικότητας και τον γυναικείο έρωτα (female eros), που περιγράφεται ως «αποδοχή των ζωτικών δυνατοτήτων της γυναίκας που εξουσιοδοτούν την δημιουργικότητα».²³ Η δυναμική της Μέδουσας παραμένει αήττητη, υποστηριζόμενη από την επιλογή της Armida να μην ενδώσει στον έρωτα αλλά στην ανάγκη της για εκδίκηση. Εδώ φαίνεται να ανοίγει μια

²⁰ *Suspiratio* ή *stenasmus*: «Μουσική έκφραση ενός αναστεναγμού μέσα από μία παύση». Βλ. Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln & London 1997, σ. 392.

²¹ Πρόκειται για χαρακτηρισμούς που σχετίζονται, μεταξύ πολλών παρεμφερών άλλων, με την τονικότητα της Σολ-μείζονος. Βλ. Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (second edition), University of Rochester Press, Rochester 2002, σ. 270-273.

²² Sylvia Brinton-Perera, *Κάθοδος στη θεά, Ιάμβλιχος*, μτφρ. Λίλυ Γκορτσπούλου, Αθήνα 2013, σ. 132.

²³ Kylie Elizabeth Rogers, “Why Myth Matters: The Value of the Female Voice in Greek Mythology”, πτυχιακή εργασία, University of Mississippi, Oxford 2021 (https://egrove.olemiss.edu/hon_thesis/1727/), σ. 22.

διάσταση ενός διαφορετικού έρωτα, την οποία όμως δεν θα μάθουμε ποτέ· σκιαγραφείται μία άλλη Μήδεια, η οποία, σε μια αυτόβουλη ανάληψη επί του άρματός της, αποφεύγει τα δεινά της «υποταγμένης γυναίκας» προς χάριν του δικού της δικαίου. Η Armida ξεκινά, υπό άγνωστους σε εμάς όρους, για να συναντήσει εκ νέου τον «μισητό αγαπημένο» της, θυμίζοντάς μας την σχετιζόμενη με την εκδίκηση, ερινύα Τισιφόνη (Παράδειγμα 3).

ARM. 43 *f* [p] - tà, o - gnor, e l'al - - - ma tua nu -

Archi *f* [p]

ARM. 46 - tri - ta fu o - gnor di cru - del -

Παράδειγμα 3: Κρατημένες νότες ως «βλέμμα» της Μέδουσας, μ. 44-48

Εμφατικότερα, το μουσικορητορικό σχήμα της αναφοράς επιτείνει την αμαλγάμωση εκδίκησης και έρωτα, μιας και οι δύο αυτές λέξεις (“vendetta” και “amore”, βλ. Παράδειγμα 4) υπάγονται στο ίδιο σχήμα.²⁴ Μακριά από μορφές εξιδανίκευσης του αγαπητικού αισθήματος ως φορέα ανοχής και αυτοθυσίας για την γυναίκα, η μουσική θα φανερώσει εδώ μια μη διαχωριστική νοοτροπία, που ενώνει στην ίδια οικογένεια δύο αντιτιθέμενα αισθήματα. Εμφατικά, το μουσικορητορικό σχήμα της παρονομασίας²⁵ ενώνει τις τρισύλλαβες αυτές λέξεις κάτω από παρεμφερείς μεταχειρίσεις, υπογραμμίζοντας μια κοινή καταγωγή: «Εκδίκηση, έρωτα, από εσάς ποιο να ακούσω;». Προχωρώντας, η εκφορά του Amor εν είδει exclamatio (σε διάστημα τετάρτης καθαρής) δηλώνει επιλογή κατεύθυνσης, η οποία θα συγκριθεί με την υπαγωγή της λέξης “vendetta” στο ίδιο σχήμα αμέσως μετά,²⁶ οδηγώντας στο ξεσκήκωμα των ερινυών ως επικουρικών προς τον παρορμητισμό της ηρωίδας όντων (Παράδειγμα 5).

²⁴ Αναφορά (anaphora): «Αυτό που ονομάζεται αναφορά ή repetizio προκύπτει όταν ένα απόσπασμα επαναλαμβάνεται συχνά για λόγους έμφασης. Συχνά χρησιμοποιείται για έντονα συναισθήματα (passionibus), όπως η αγριότητα ή η περιφρόνηση, όπως φαίνεται παραδειγματικά σε μια σύνθεση βασισμένη στο κείμενο: “Στα όπλα! στα όπλα!”» (Kircher, *Musurgia universalis*, στο: Bartel, ό.π., σ. 188). Σύμφωνα, επίσης, με τον Scheibe, «οι επαναλήψεις δεν είναι ανάγκη να λαμβάνουν χώρα στην ίδια τονικότητα. Μάλιστα, οι αλλαγές της τονικότητας ενισχύουν την ένταση της επανάληψης» (Bartel, ό.π., σ. 189).

²⁵ Παρονομασία (paronomasia): «Η επανάληψη ενός μουσικού αποσπάσματος (ή μιας μουσικής φράσης) με ορισμένες προσθήκες ή τροποποιήσεις, για λόγους μεγαλύτερης έμφασης» (Bartel, ό.π., σ. 350).

²⁶ Exclamatio ή ecphronisis: «Μία μουσική αναφώνηση, που συχνά συνδέεται με αναφώνηση μέσα στο κείμενο» (Bartel, ό.π., σ. 265). Εκτός από τον Bartel, ακόμη διεξοδικότερα στην exclamatio αναφέρεται η Glüxam, ό.π., σ. 634-637.

195 (si aggira incerta) *f*
 ARM. de - so-la - to cor?... Che fo?... Ven-
 - det - ta... A - mo - re... Di voi chi u - dir do -
 Tutti *ff* *p* *ff*

Παράδειγμα 4: Μουσικορητορικά σχήματα της παρονομασίας και της exclamatio: “vendetta, amore, di voi...”, μ. 198-200 (με άρση)

259 (sparisce la Larva dell'Amore)
 ARM. -ta. Se al mio po - ter voi Fu - - - -
 - rie sor - - - de non sie - - - te an - cor,
ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Παράδειγμα 5: Μουσικορητορικό σχήμα της exclamatio: “voi furie, sorde non siete ancor”, μ. 262-266 (με άρση)

Ερμηνεύοντας τον συσχετισμό της Armida με την «μεταφυσική» τέτοιων πλασμάτων, «εντός φυσικού τοπίου διαισθανόμαστε έναν κόσμο όπου φύση-μνήμη-μύθος δεν έχουν ακόμη διαχωριστεί και απομαγευτεί, γεννώντας έτσι μια γλώσσα στην οποία υπάρχει ενσωματωμένη ολόκληρη η μυθολογία». ²⁷ Ο ρόλος αυτός δρα ως είναι, ως ένα με τη φύση, εντός ενός προ-ατομικού «εμείς», όπου οι λέξεις λειτουργούν ως επίκληση της μαγείας, η οποία κατοπτρίζει την επιθυμία για μια λεκτική ανασύνταξη του κόσμου αλλά και του αισθήματος του θυμού ως εφρατηρίου λακτίσματος για την γένεση της

²⁷ Ludwig Wittgenstein, *Γλώσσα, μαγεία, τελετουργία*, μτφρ. Κωστής Μ. Κωβαίος, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1990, σ. 36.

τελετουργίας.²⁸ Ισχυριζόμαστε πως η ερμηνεία της Κάλλας αναδεικνύει πτυχές του θηλυκού, μυθικού, φυσικού και φαντασιακού στοιχείου στην ενότητά τους, αποδίδοντας στα μουσικορητορικά σχήματα που αναφέραμε μια αρχετυπική δυναμική. Τοιούτοτρόπως, το κατεξοχήν ρομαντικό χαρακτηριστικό της προβολής των ανθρώπινων αισθημάτων στις μετατροπές του φυσικού περιβάλλοντος υπερβαίνει τον εξίσου ρομαντικό ατομοκεντρικό υποκειμενισμό, για να συναντήσει πλευρές του συλλογικού ασυνειδήτου.

Αν, κατά τους μελετητές του είδους, στην όπερα υφίσταται πάντα ένα χάσμα μεταξύ σώματος και φωνής, ως εάν μια εγγαστριμυθία να ήταν πάντοτε παρούσα,²⁹ η προσέγγιση της Armida από την Κάλλας καταργεί τέτοιες αποστάσεις μέσα από τον υπερτονισμό της σωματικότητας της φωνής. Η Armida-μάγισσα, η Armida ως μουσική του Rossini και η Κάλλας-Armida συνεργάζονται εντός μιας πολυπρόσωπης φωνητικότητας, που εμπεριέχει την απόλαυση του σώματος, τη διεύρυνση της ατομικότητας και δη της θηλυκότητας, ξεφεύγοντας «από την συστολή του υποκειμένου που εκλαμβάνεται εσφαλμένα ως αντικειμενικότητα».³⁰ Αγιότητα και αγριότητα συγκλίνουν προς την βίωση του τώρα, «της ώρας που ο χρόνος πάντα λείπει»,³¹ κι έτσι υπαναχωρούν στη σφαίρα του μύθου. Η Armida αιωνίως θα αναχωρεί, αφήνοντάς μας με το αίνιγμα του ανοιχτού.

Η Lucia, από την άλλη, η εύθραυστη αυτή μορφή που θα μπορούσε στην μικρή μας έρευνα να διαγράφει ένα πέρασμα από την Μέδουσα (Armida) στην Ανδρομέδα (την άχειρο κόρη),³² στα χέρια της Κάλλας αποκτά ευρύτατες, πλην μουσικά αναγκαίες, διαστάσεις. Προηγούνται, ωστόσο, μερικά λόγια επί του έργου και της ερμηνείας της Κάλλας.

Lucia di Lammermoor

Το 1835, ο Donizetti συνθέτει τη δεύτερη σκηνή τρέλας στη συνθετική του διαδρομή, μετά από την ανάλογη της *Anna Bolena* (1830). Αυτή έμελλε να αναχθεί στην πλέον διάσημη σκηνή τρέλας στον χώρο της όπερας, επιθυμητή τόσο από τις λυρικές τραγουδίστριες όσο και από το κοινό. Το λιμπρέτο αποτελούσε προσαρμογή της νουβέλας του Walter Scott *Η νύφη του Λαμερμούρ* από τον Salvatore Cammerano, φέροντας στοιχεία που περνούν από τον μύθο και το πνεύμα του Διαφωτισμού με τις χαρακτηριστικές όπερες σωτηρίας στη λιγότερο ηρωική και ιδεαλιστική περιοχή της λογοτεχνικής μυθοπλασίας.

Στην εξαιρετική εργασία της, η μουσικολόγος Esther Huser παραθέτει έναν πίνακα με περισσότερες από 400 όπερες, οι οποίες εμπεριέχουν σκηνές τρέλας, από την γένεση του είδους μέχρι σήμερα.³³ Ωστόσο, η μοναδική εναλλαγή καταστάσεων, η αποσπασματική σχέση φωνής – ορχήστρας και η αγριότητα των συμβάντων που προηγούνται της παραφροσύνης της Lucia συνιστούν αφορμές για την τελειοποίηση της τέχνης του belcanto, με τον τρόπο που το νοεί η Κάλλας: «Belcanto δεν σημαίνει όμορφο τραγούδι: είναι η τεχνική που χρειάζεται για να τραγουδήσει κανείς Rossini, Bellini, Donizetti και τους συνθέτες που θα ακολουθήσουν»,³⁴ μας πληροφορεί η ίδια σε ραδιοφωνική

²⁸ Wittgenstein, ό.π., σ. 29 και 38.

²⁹ Jelena Novak, *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, Routledge, London & New York 2015, σ. 14.

³⁰ Theodor Adorno, *Τρία κείμενα μουσικής κοινωνιολογίας*, μτφρ. Θεόδωρος Λουπασάκης & Φώτης Τερζάκης, Πρίσμα, Αθήνα 1991, σ. 54.

³¹ Shakespeare, ό.π., σ. 51.

³² Το παραμύθι της αχείρου κόρης παρουσιάζει με βάση την αναλυτική ψυχολογία του Jung η ψυχολόγος Clarissa Pinkola Estes, *Γυναίκες που τρέχουν με τους λύκους*, μτφρ. Δέσποινα Παπαγιαννοπούλου, Κέλευθος, Αθήνα 2020, σ. 500-587.

³³ Esther Huser, *“Wahnsinn ergreift mich – ich rase!” Die Wahnsinnsszene im Operntext*, διδακτορική διατριβή, Universität Freiburg, 2006, σ. 234-240.

³⁴ John Ardoin, Ραδιοφωνική εκπομπή “Collector’s Corner”, Συνέντευξη με τη Μαρία Κάλλας, 13 Σεπτεμβρίου 1968, Dallas U.S.A, <https://www.youtube.com/watch?v=SrNIDtiVOs4&t=4s> (τελευταία πρόσβαση: 2 Φεβρουαρίου 2024).

συνέντευξή της. «Η Lucia διαφέρει από άλλες ηρωίδες της ίδιας περιόδου, διότι διαθέτει μια χαμηλότερη tessitura από αυτή της δραματικής κολορατούρας».³⁵ Η Κάλλας, μάλιστα, παραδέχεται πως άλλαξε πολλά στην Lucia, νοώντας τα μελίσματα και τους χρωματισμούς ως μέσα αποτύπωσης μιας αλήθειας, η οποία οφείλει να φτάσει στο κοινό ως έχει. Η αλήθεια αυτή για την Κάλλας είναι τρι-μέτωπη, και μάλιστα συνδέεται με τον ρυθμό και την αναλογία. Η σοπράνο κάνει λόγο για μια τριπλή αναλογία μεταξύ της ρυθμολογίας του μουσικού κειμένου, της έμφυτης ρυθμολογίας του ερμηνευτή και του ρυθμού τον οποίο υποβάλλει η μοναδική συνθήκη της εκάστοτε παράστασης. Η τριάδα αυτή μαρτυρά μια μοναδικά εκπεφρασμένη συνείδηση κοσμικού ανήκειν, υπό την τριπλή έννοια του υπερβατικού (που συνδέεται με τα μουσικά έργα), του εγκόσμιου (με τον ερμηνευτή) και του εφήμερου (με το εκάστοτε συγκείμενο) – και μάλιστα με σεβασμό στον παράγοντα της τυχαιότητας. Τα παραπάνω υποδηλώνουν μια ευφυΐα, η οποία δύναται να βιώσει και να μεταφέρει καλλιτεχνικά αλλά και λεκτικά την έννοια της μοίρας, ως μοιράσματος, νομής και αναλογίας. Η Κάλλας στοχάζεται θεωρητικά επί της μουσικής, απηλώνοντας μάλιστα μια πλατωνική «μουσική ιεραρχία».³⁶

Σημειώνεται, επίσης, πως αυτή η εξαιρετικά κατατοπισμένη άποψη επιτείνεται από το ίδιο το βίωμα του μόχθου και της αφοσίωσης. Τέτοια παραδείγματα αναιρούν την αντιμετώπιση της Κάλλας ως ενός «φυσικού φαινομένου» ή ως μιας «ηλεκτρικής παρουσίας». Ανάλογοι χαρακτηρισμοί, αν και κολακευτικοί σε πρώτη ανάγνωση, έρχονται να την εξορίσουν από την περιοχή του ορθολογισμού και να την εντάξουν στον εξωτισμό του μύθου, της μανίας και του ενστίκτου, όπως ακριβώς συμβαίνει με τις ηρωίδες που ενσαρκώνει. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί η μουσικολόγος και θεωρητικός των σπουδών της φωνής Nina Sun Eidsheim, «η άρνηση της Κάλλας να συμβιβαστεί με την “υπακοή και τη φυλετική κανονικοποίηση” τιμωρείται με την απόρριψη της φωνητικής της δεξιοτεχνίας ως ένα απλό “χάρισμα”, μια “ηλεκτρική παρουσία”, εις βάρος των τεχνικών ικανοτήτων και της καλλιτεχνικής αυτενέργειάς της».³⁷

Περνάμε στη Lucia, εντός της οποίας παρατηρούμε πως η Κάλλας δημιουργεί έναν διχασμό φωνής: κυριαρχεί η «κορυφή της φωνής» (tip of the voice), ενόσω ο πλήρης και ενσώματος όγκος της ελλοχεύει και εμφανίζεται μόνο στιγμιαία (βλ. παρακάτω αναλυτικά). Με αφετηρία την παραπάνω σύλληψη, η Lucia προσεγγίζεται με βάση τις εξής μυθολογικές μορφές: Ηχώ, Σειρήνα, Αηδόνα, Κύκνος, Σκύλλα και Χάρυβδη. Ταυτοχρόνως, γίνεται μνεία στην έννοια της «προσθετικότητας της φωνής» μέσω του αυλού, σε σχέση με τον θρήνο και την τραγωδία.

Η φωνή της Ηχούς παρουσιάζει πολυδιάστατες ενσαρκώσεις. Θυμίζοντας την οβιδιανή Ηχώ, που προσαρτά την ταυτότητά της στην εικόνα του Ναρκίσσου, η Lucia επιζητά τον ήχο της φωνής του αγαπημένου προσώπου ως έρεισμα ταυτότητας στον δικό της μετωρισμό: “Il dolce suono...”. Εκ παραλλήλου, η ορχηστρική μεταχείριση του Donizetti αρθρώνει μια άλλη ηχώ, μέσω ενός ορχηστρικού συνεχούς που υποβαστάζει τη φωνητική ασυνέχεια της πρωταγωνίστριας. Αν, σύμφωνα με τους Leudar και Thomas, «η φωνή της παραίσθησης δεν βιώνεται από τον πάσχοντα υπό μορφή ομιλούσας φωνής»,³⁸ τότε η ορχήστρα και η μελωδία του φλάουτου (που υποκαθιστά την glass harmonica) λειτουργούν ως σύμβολο των εσώτερων αντηχήσεων της Lucia, σαν να συγκροτούν μια διαρκή εσωτερική ομιλούσα ροή. Η φωνή της βγαίνει αποσπασματικά, ως ηχώ της διαταραγμένης εικονογραφίας της: Ηχώ μέσα από την ηχώ (Παράδειγμα 6).

³⁵ Ardoin / Κάλλας, ό.π.

³⁶ Lydia Goehr, *To φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, μτφρ. Κατερίνα Κορομπίλη, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ. 233.

³⁷ Παρατίθεται στο: Ginger Dellenbaugh, *Μαρία Κάλλας: Lyric and coloratura arias*, μτφρ. Ζήσιμος Τρυφίδης, Οξύ, Αθήνα 2022, σ. 28.

³⁸ Ivan Leudar & Philip Thomas, *Voices of reason, voices of insanity: Studies of verbal hallucinations*, Routledge, London 2000, σ. 90.

The image shows a musical score for a vocal entrance. It consists of several staves. The top staff is the vocal line, starting with a melodic phrase. Below it are several piano accompaniment staves. The lyrics 'Il dol-ce suo-no mi col-pi di sua vo-ce!...' are written below the vocal line. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

**Παράδειγμα 6: Τα πρώτα λόγια της εισόδου της Lucia και η Ηχώ ως απόηχος μνήμης:
“Il dolce suono...”, μ. 229-230**

Ταυτοχρόνως, η Ηχώ, ως ασώματη φωνή, έχει συνδεθεί με τη φασματικότητα, με τη σκιά, σε αντιπαραβολή με το πλέγμα Νάρκισσος-εικόνα-φως,³⁹ αλλά και με μια θρηνώδη ποιότητα της φύσης. Ιδιαίτερης σημασίας εδώ είναι λοιπόν η επιλογή της ρε-ελάσσονος, η οποία συνδέεται με την γυναικεία μελαγχολία, τον ζοφερό θρήνο και τον βαθύ πόνο. Σύμφωνα με θεωρητικούς στους οποίους παραπέμπει η Steblin, «ένα φάντασμα πρέπει να μιλάει σε ρε-ελάσσονα».⁴⁰ Η Lucia της Κάλλας συνιστά ακριβώς την σκιά ενός υγιούς εαυτού.

Έτσι, η φωνητική μεταχείριση της Κάλλας φέρει στο φως μια διαφορετική Ηχώ, ως διχασμό φωνής. Η αιθέρια φωνή της κολορατούρα σοπράνο ακολουθείται από την σκιά του φυσικού δραματικού εξοπλισμού που διαθέτει η καλλιτέχνιδα, ο οποίος παραμένει ελλοχεύων, ως απόηχος τόσο του εγκλήματος που έχει διαπραχθεί όσο και της τραγικής κατάστασης της ηρωίδας. Εδώ παρομοιάζουμε τον φωνητικά ενσαρκωμένο διχασμό ως σχίσμα μεταξύ του αρχετύπου της Persona και της Σκιάς,⁴¹ όπου – στην αποτυχία της

³⁹ Βλ. ενδεικτικά Dean Davis, “Echo in the Darkness”, *The Psychoanalytic Review* 92/1, 2005, σ. 137-151, και Michael Gallagher, “Sounding Ruins: Reflections on the production of an audio drift”, *Cultural Geographies* 22/3, 2015, σ. 467-485.

⁴⁰ Steblin, ό.π., σ. 243-245.

⁴¹ Persona: Σύμβολο του αρχετύπου της προσαρμογής προς την εξωτερική πραγματικότητα και την συλλογικότητα (Edward C. Whitmont, *The Symbolic Quest: Basic concepts of Analytical Psychology*, Princeton University Press, New Jersey 1978, σ. 156). Κίνδυνο συνιστά η ταύτιση του εγώ με την Persona (μάσκα), οδηγώντας σε ένα ψευδο-εγώ που εγκλωβίζει την προσωπικότητα. Σκιά: Εκπροσωπεί το προσωπικό ασυνείδητο και θεμελιώνει την απωθούμενη ετερότητα εντός του ατόμου (Whitmont, ό.π., σ. 160). Κατά τον Jung, το πρόβλημα που εκπροσωπείται από τη σκιά βρίσκει διέξοδο μέσω της Anima, δηλαδή μέσα από τις ανθρώπινες σχέσεις (βλ. Whitmont, ό.π., σ. 204). Εαυτός: Είναι ο ασυνείδητος προσχηματισμός του εγώ. «Δεν είμαι εγώ που δημιουργώ τον εαυτό μου, παρά εγώ

απαραίτητης μεταξύ τους ζεύξης προς σύνθεση εαυτού, κατά τον Jung – διανοίγεται ένα κενό με ολέθρια αποτελέσματα.⁴² Το κενό αυτό περιγράφεται ως «αδυναμία του προσώπου να διαχειριστεί τον εαυτό του πριν και μετά από μια θεμελιωδώς αποσταθεροποιητική συνθήκη».⁴³

Μία επιπρόσθετη φωνητική απόδοση της Ηχούς σηματοδοτεί την απόλυτη παράδοση της ηρώιδας στην σκιά: αντιστοιχεί στην Ηχώ, όπως περιγράφεται από την Dellenbaugh, με χρήση «δύο διαφορετικών χώρων αντήχησης μέσα στο ίδιο σώμα»⁴⁴ για την παραγωγή ενός απόκοσμου εφέ. Αυτό επιστρατεύεται στα σημεία “Alfin son tua” και “Spargi d’amaro rianto”, και τα δύο σε τρίσημο ρυθμό (το πρώτο σε μέτρο 6/8 και το δεύτερο σε μέτρο 3/4). Ο αρχικός ρυθμός προ-οικονομεί τον ρυθμό του βαλς στο διάσημο “Spargi d’amaro rianto” (Παράδειγμα 7). Η σκοτεινή αντήχηση της Κάλλας σηματοδοτεί την οριστική βύθιση στο κενό, στο παραισθησιογόνο βασίλειο της ηχούς και της σκιάς. Από τα 6/8 στα 3/4 συντελείται η εδραίωση και απογείωση της οριακής κατάστασής της, όπου επιτέλους φωνή και ορχήστρα συμβαδίζουν σε μια θλιβερή γαμήλια παρωδία (Παράδειγμα 8). Η παρωδία μιας απύσασ χαράς υποσημαίνεται με μια μορφή γαλήνης, η οποία συνυφαίνεται με την επιλογή της τονικότητας της Φα-μείζονος. Πρόκειται για μια τονικότητα που συνδέεται με την ηρεμία, την ευγενή αξιοπρέπεια, την ενδοτική ειρήνη (*complaisant peace*) αλλά και την παιδική αθωότητα.⁴⁵ Η Lucia, σαν παιδί, βυθίζεται σε έναν κατευναστικό φαντασιακό κόσμο, η απουσία του οποίου υπερτονίζει την τραγικότητα, την εγκληματικότητα των επιλογών του περιγύρου της, ενώ συγχρόνως απηχεί μια πτυχή του αρχετύπου της μητέρας ως «αποκλειστικά και μόνο κόρης».⁴⁶

The image shows a musical score for the vocal line of 'Alfin son tua'. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'Al - fin son tu - a, al - fin sei'. Below it are four staves of piano accompaniment, likely for a string quartet or similar ensemble, showing rhythmic patterns in 6/8 and 3/4 time signatures.

Παράδειγμα 7: Προετοιμασία του βαλς – ο κόσμος παραίσθησης ως κόσμος παραμόρφωσης της Ηχούς: “Alfin son tua [...] ti dona un Dio”, μ. 351-353

συμβαίνω μέσα από αυτόν». Πρόκειται για μια περίπλοκη βάση, ένα a priori καθορισμένο πεδίο δυνατότητας απ’ όπου το εγώ αναδύεται, κατά τον Jung (βλ. Whitmont, ό.π., σ. 218). Η διαδικασία εξατομίκευσης περνά μέσα από την αντιμετώπιση της persona και της σκιάς προς συνειδητή αποδοχή και δόμηση εαυτού. Η εξατομίκευση συνιστά, κατά τον Jung, τον δρόμο προς το να ζήσει ο άνθρωπος τον προσωπικό του μύθο, ως ελεύθερη ζωή. Βλ. Jung, ό.π., σ. 89.

⁴² Whitmont, ό.π., σ. 163.

⁴³ Leudar & Thomas, ό.π., σ. 95.

⁴⁴ Dellenbaugh, ό.π., σ. 151-153.

⁴⁵ Steblin, ό.π., σ. 258-262.

⁴⁶ Jung, ό.π., σ. 47.

491

Cl. Do

Arm.

Lucia

Spar - gi d'a - ma - ro pian - - to il mio ter - re - stre ve - -

V. ni I

V. ni II

V. le

Vc. e Cb.

**Παράδειγμα 8: Θρηνητικό βαλς σε Φα-μείζονα και *suspiratio*: “Spargi d’amaro pianto”,
μ. 491-497**

Πέραν της σωματοποιημένης απόδοσης της ηχούς, της ταυτοτικής καθήλωσης και της ενορχηστρωτικής διάσπασης, η Ηχώ εδώ προσιδιάζει στην έννοια που της αποδίδεται από τον θεωρητικό της λογοτεχνίας Maurice Blanchot: «Μια ομιλία μοιάζει με την Ηχώ, όταν η ηχώ δεν λέει φωναχτά αυτό που πρώτα έχει ψιθυριστεί, αλλά όταν συγχέεται με την ψιθυριστή απεραντοσύνη, όταν είναι η σιωπή που έγινε αντηχών χώρος, το εκτός της κάθε ομιλίας. Το εκτός μόνον εδώ είναι κενό, και η ηχώ επαναλαμβάνει εκ των προτέρων, προφητική εντός της απουσίας χρόνου».⁴⁷

Η Κάλλας στην απόδοση της Lucia ενεργοποιεί το «εκτός ομιλίας», μια άχρονη φωνητικότητα που υπενθυμίζει ένα διαφορετικό προ-αρχής, ως ένα προ-λογικό, ήδη συντελεσμένο, τέλος: την πανχρονική άγρια πλευρά. Η ηχώ της Κάλλας είναι ο χώρος αντήχησης του τερατώδους, που απειλεί, αμφισβητεί και μαζί νοσηματοδοτεί το θαύμα – αυτό της κεφαλικής φωνητικής καθαρότητας. Τούτο λειτουργεί ταυτοχρόνως ως ενθύμηση του μυθικού χρόνου αλλά και του χώρου υπολειμμάτων, δηλαδή αυτών που η Julia Kristeva κωδικοποιεί ως απο-κείμενα (υπ-ανθρώπινες φωνές, ούτε υπο- ούτε αντι-κείμενα).⁴⁸

Το θαύμα, εξάλλου, είναι και η παγίδα: «Η ομορφιά δεν είναι παρά η αρχή του τρομερού».⁴⁹ Είναι η μελωδική λιγωτική υπεράνθρωπη φωνή των Σειρήνων, που όμως περιτριγυρίζονται από κόκκαλα θυμάτων. Η Lucia της Κάλλας αποκαλύπτει αυτόν τον αντιφατικό επικίνδυνο τόπο, με την διαφορά πως η Σειρήνα δεν έχει μόνο θυματοποιήσει αλλά και θυματοποιηθεί. Σύμφωνα με τη φιλόσοφο Andriana Cavarero, «οι πιο πολλές Σειρήνες τραγουδούν, μα δεν αφηγούνται πλέον». Αυτή η ποιητική διαπίστωση κατοπτρίζει μια έμφυλη ιεραρχία, όπου ο άνδρας μιλά και η γυναίκα ηχεί, προορισμένη να γοητεύει, περιορίζοντας την έκφρασή της στην ανδρική επιθυμητική εποπτεία. «Η διάκριση του λόγου σε μια καθαρά θηλυκή φωνή και σε μια καθαρά ανδρική σημειωτική τελικά ολοκληρώνει και επιβεβαιώνει το σύστημα», συμπληρώνει η Cavarero.⁵⁰

⁴⁷ Blanchot, ό.π., σ. 88.

⁴⁸ Αθανασίου, ό.π., σ. 130.

⁴⁹ Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Οι ελεγείες του Ντουίνο*, μτφρ. Μαρία Τοπάλη, Πατάκης, Αθήνα 2021, σ. 32.

⁵⁰ Andriana Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford University Press, Stanford (California) 2005, σ. 107.

Ισχυριζόμαστε εδώ πως, παρά την (γενική) αδυναμία καθαρής άρθρωσης συλλαβικού τραγουδιού στις υψηλές φωνητικές περιοχές, η Κάλλας, φέροντας στο φως τον διαχωρισμό της γυναικείας – και όχι μόνο – ψυχής, επιφέρει και τις πιθανότητες ανασυγκρότησης ενός πληρέστερου λόγου: μια Σειρήνα που αφηγείται ξανά, μιλά με νόημα, και το νόημα αυτό είναι τρομερό. Σύμφωνα με τον Borges, οι Σειρήνες σκότωναν όσους τις άκουγαν, διότι αφηγούνταν το μέλλον.⁵¹ Η επικοινωνία με τον άχρονο ψίθυρο του διαφεύγοντος, της κατά τον Blanchot ηχούς, πολλαπλασιάζει την μεταμορφωτική ικανότητα της έμφυτης συμβολικής της σημαίνουσας φωνής, γεμίζοντάς την σημαίνόμενα κι εκτείνοντάς την προς το μέλλον· εξ ου και η διαχρονικότητα της ερμηνείας.

Από τις Σειρήνες περνάμε σε έναν ακόμη συμβολικό διχασμό φωνής, ο οποίος, κατά την Carson, αναπαριστά τα δύο στόματα της γυναίκας ως συγκοινωνούντα δοχεία, πράγμα που σχετίζεται με ζητήματα ελέγχου, καθαρότητας και σιωπής. Η Σκύλλα και η Χάρυβδη συνιστούν κατ' εμάς ένα τέτοιο συμβολικό δίπολο. Ο φωνητικός διχασμός της Lucia αποκαλύπτει μία ακόμη «αρχαιολογία» κινδύνου. Παραπέμπουμε λοιπόν στην Σκύλλα, η οποία, σύμφωνα με την ομηρική περιγραφή, έχει φωνή μικρού γατιού, προσκαλώντας στο πέρασμα όπου τόσο αυτή όσο και η φονική παλίρροια της Χάρυβδης ενεργοποιούνται. Η φωνή του γατιού παραπέμπει στο «φωνητικά άκακο» (vocalic uncanny), έναν πολυχρησιμοποιημένο όρο του λακανικού ψυχολόγου Mladen Dolar: η φωνή της Σκύλλας γίνεται σύμβολο για κάτι που θα αποκαλούσαμε «φωνητική persona»· του άκακου ήχου μιας περιορισμένης θηλυκότητας, η οποία, στην πλήρη εκδίπλωσή της, ωθεί στο ολέθριο ξέσπασμα της σκιάς.

Προχωρώντας, μέσα από την μυθική φόρτιση της φωνής, η Κάλλας αναδεικνύει το θρηνητικό στοιχείο ως όμορο με αναφορές στη φύση, με το γυναικείο μοιρολόι αλλά και το αρχαίο δράμα. Το σχήμα της τραγωδίας, όπου ο μονολογικός θρήνος υποβαστάζεται από την μαρτυρία του δήμου σε χώρο δημόσιο, συγκροτείται και στο σχήμα του μοιρολογιού. Ομοίως στην όπερα, και ξεκάθαρα στην σκηνή τρέλας της Lucia, παρατηρείται η αναβίωση του σχήματος τραγωδία / μοιρολόι με τον ανήσυχο σχολιασμό εκ μέρους της χορωδίας, που αντιστοιχεί στην συγκρότηση «ενός τελετουργικού τόπου μέσα από την διαλογική τεχνική της αντιφώνησης».⁵² Θεωρούμε πως η καλλιτέχνη φέρει γλωσσοπολιτισμικά, αν όχι και εμπειρικά, τις αναφορές προκειμένου να τονίσει το τραγικό και το θρηνητικό.

Τα μουσικορητορικά σχήματα ανάβασης και κατάβασης,⁵³ η διαρκής ανάγκη για απογείωση, βρίσκονται σε συμφωνία με τον λόγο, όπως για παράδειγμα στο “io pregherò per te” (Παράδειγμα 9). Εδώ παρατηρούμε τη βηματική ανάβαση μίας έβδομης ελαττωμένης (σι – λα-ύφεση), η οποία ακολουθείται από έναν saltus duriusculus, δηλαδή ένα διάφωνο άλμα, προς την ίδια ελαττωμένη έβδομη στην αντίθετη κατεύθυνσή της.⁵⁴ Πρόκειται για μια «δύσκολη απογείωση», η οποία παραδίδεται στην βαρύτητα για να συνεχιστεί το θρηνητικό βαλς, όπως αυτό αναδεικνύεται μέσα από τους στεναγμούς του μουσικορητορικού σχήματος suspiratio (Παράδειγμα 10).

⁵¹ Jorge Luis Borges, *Το βιβλίο των φανταστικών όντων*, μτφρ. Γιώργος Βέης, Πατάκης, Αθήνα 2021, σ. 237.

⁵² Nadia Seremetakis, “The ethics of antiphony: The social construction of pain, gender and power in the Southern Peloponnese”, *Ethos: American Anthropological Association* 18/4, 1990, σ. 496.

⁵³ Ανάβαση: «Ανοδική μουσική φράση που εκφράζει ανοδικές ή εξυψωτικές εικόνες ή συναισθήματα» (Bartel, ό.π., σ. 179). Κατάβαση: «Καθοδική μουσική φράση που εκφράζει καθοδικές, ταπεινές ή αρνητικές εικόνες ή συναισθήματα» (Bartel, ό.π., σ. 214).

⁵⁴ Bartel, ό.π., σ. 381-382.

io pre-ghe-rò, pre - ghe - rò per te...

porta la voce

rall.

Παράδειγμα 9: Ανάβαση, διάφωνο άλμα: “io pregherò per te”, μ. 502-505

Luc. *pp*

Al giun-ger tuo sol - tan - - to fia bel - lo il ciel per

[a tempo]

I V.ni

II V.ni

V.c

Vc

Cb

Παράδειγμα 10: Επαναφορά στο θρηνητικό βάλς: “al giunger tuo son tanto”, μ. 506-511

Εάφνου διαφαίνεται η μορφή «της αηδόνας που θρηνεί για τον Ίτη», μία τόσο συχνή παρομοίωση εκ μέρους του χορού προς περιγραφή των σπαρακτικών φωνών των τραγωδών. Η τραγουδίστρια αναπροσδιορίζει ό,τι επικινδύνως ονομάζεται μουσική διακόσμηση επαναποδίδοντάς το στα μουσικορητορικά σχήματα, τα οποία με τη σειρά τους εκπροσωπούν τον έντεχνο θρήνο. Η Αηδόνα, συγγενής προς την Lucia, όσο θρηνεί για δικά της εγκλήματα, άλλο τόσο ισοδυναμεί με τον κύκνο: ένα πτηνό που, σύμφωνα με τις δύο μυθολογικές εκδοχές του, θρηνεί για την απώλεια του έρωτα με παράλληλη αναφορά στο κύκνειο άσμα, την εγγυθανάτια ομορφιά. Η ομορφιά των φυσικών αυτών

ήχων αναμιγνύεται άμεσα με την τρέλα και τον θάνατο, το καίριο απωθητικό δίπολο για τον δυτικό πολιτισμό. Γέφυρα σε αυτό συνιστούν οι απόηχοι της τραγωδίας και του μοιρολογιού που φέρει η σοπράνο. Πολλά ζητήματα ανοίγουν, εκ των οποίων εδώ αναφέρουμε ακροθιγώς δύο:

Πρώτον, ο συσχετισμός γάμου – θανάτου⁵⁵ προσδίδει μια συμβολική διάσταση στο εν λόγω έργο: τα ματωμένα ενδύματα της Lucia αντιστοιχούν σε μια δολοφονία ή σε έναν γάμο βιωμένο ως βιασμό; Ένας θάνατος που περισσότερο με λιποθυμία μοιάζει, μιας και είναι βιολογικά αναίτιος, τονίζει μια τέτοια συμβολική. Η Lucia και η Armida της Κάλλας υπαινίσσονται αποσιωπημένες πιθανότητες γυναικείας επιστροφής από τους χώρους του έρωτα και του θανάτου, στερούμενες όμως την ακόλουθη ανανέωση, στην οποία απαγορεύεται να έχουν πρόσβαση τόσο εκείνες όσο και το κοινό.

Δεύτερον, αν κατά τον Δημοσθένη «είναι η γυναίκα εκείνη που διατυπώνει το αδύνατον να ειπωθεί προς χάριν της πόλης»,⁵⁶ τότε, εντός του αστικού οίκου, είναι η Lucia αυτή που φανερώνει το αδύνατον να ειπωθεί υπό την κάλυψη του μανδύα της τρέλας. Αυτός ο μανδύας αφενός ακυρώνει την ορθή κρίση της και, κατά συνέπεια, τον λόγο που εκείνη εκφέρει, αφετέρου όμως συνιστά τον μόνο τρόπο ώστε να ακουστεί ο λόγος αυτός, προκαλώντας μάλιστα συμπάθεια αντί για τιμωρητική διάθεση. Συνυπολογίζοντας πάντα το πνεύμα της εποχής στη δημιουργία των έργων, αυτές οι παρατηρήσεις θεωρούμε πως ανατοποθετούν τη φεμινιστική προσέγγιση περί μισογυνισμού στις όπερες. Αντιθέτως, ο θάνατος της Lucia, όσο και άλλων γυναικείων λυρικών φιγούρων, δεν συνιστά τιμωρία της ηρωίδας αλλά περισσότερο διάσωσή της από μια επακόλουθη ρεαλιστική τιμωρία. Τέλος, η Κάλλας, εξαιρετικά εύστοχα, αναπροσδιορίζει την έννοια της ντίβας, με την εκπληκτική διαπίστωση πως ο τενόρος είναι μεν ο πρωταγωνιστής, μα η σοπράνο είναι το πρώτο όργανο.⁵⁷ Συνδεδεμένος με το αρχέτυπο του ήρωα, ο τενόρος και το νόημα της περιπλάνησής του αμφισβητούνται από την σπαρακτική γυναικεία φωνητικότητα: όπως στην τραγωδία ή στην κοινωνική τελετουργία του μοιρολογιού, έτσι και στην όπερα.

Επίλογος

Στη σύνδεσή τους με τις ρίζες του μύθου και τις πολιτισμικές μορφές του, οι απόηχοι αγριότητας στο belcanto φωτίζονται, αναμορφώνοντάς το ως εξωραϊσμένη κραυγή. Η μουσική διακόσμηση σηματοδοτείται γλαφυρά, ενώ αποφεύγεται η ανώδυνη φωνητική ακροβασία των προκατόχων της Κάλλας. Η σύνδεση με μια «πανάρχαια ψυχή»⁵⁸ αναδεικνύει τη γυναικεία τρέλα ως μια κραυγή προς το δίκαιο, αντιτιθέμενη προς την σχεδόν παρωδία της θηλυκότητας ως υψίφωνης, υστερικής και ανεπαρκούς υπόστασης. Ακόμη περισσότερο, η μανία αναδεικνύεται ως ένθεη, ιερότερη του λόγου, όπως το θέτει ο Πλάτων,⁵⁹ και ο μύθος αποκαθιστά ξανά τη σύνδεσή του με τον λόγο.

Από την κρυστάλλινη καθαρότητα του θαύματος, η Κάλλας οδηγεί σε μια «φωνητική αρχαιολογία», μια μεϊξη οντολογικών απόηχων που είναι ικανή, μολύνοντας την αιθέρια «ομορφιά της φωνής», να παραγάγει μια υψηλότερη μορφή καθαρότητας: αυτή της λύτρωσης: «Γνωρίζω έναν επιζώντα από στρατόπεδα συγκέντρωσης και έναν

⁵⁵ Βλ. Gail Holst-Warhaft, *Επικίνδυνες φωνές: Γυναικεία μοιρολόγια και ελληνική λογοτεχνία*, μτφρ. Άρτεμις Μαθιά & Κώστας Βάντζος, Δωδώνη, Αθήνα 2022, σ. 235. Νάντια Σερεμετάκη, «Ανθρωπολογικά δεδομένα στη διαμόρφωση της γλώσσας και του πολιτισμού», 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JjG-o-X88Kw&t=950s> (τελευταία πρόσβαση: 2 Φεβρουαρίου 2024).

⁵⁶ Carson, ό.π., σ. 133.

⁵⁷ Ardoin / Κάλλας, ό.π.

⁵⁸ Jung, ό.π., σ. 87.

⁵⁹ Πλάτων, *Φαίδρος*, μτφρ. Παναγιώτης Ο. Δόικος, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2021, σ. 197.

νέο άνδρα που πεθαίνει από AIDS, που λένε και οι δύο ότι η φωνή της Κάλλας είναι η μόνη που αντέχουν να ακούν για μεγάλο χρονικό διάστημα, επειδή δεν ψεύδεται και δημιουργεί μια τελική ομορφιά, μέσα από την απαρηγόρητη αντιμετώπιση της εγκατάλειψης και της απόγνωσης» (Andrew Harvey).⁶⁰

Τοποθετώντας τα παραπάνω στο πεδίο της ανθρώπινης δράσης, θα μπορούσε, άραγε, κατά την εκάστοτε άρθρωση του λόγου, η εκάστοτε φωνή, με τις αμέτρητες φυγόκεντρους της αυτονομούμενης συμβολικής της, να υποσημαίνει επικινδύνως την διαφεύγουσα περιοχή του μύθου; Θα μπορούσε έτσι κάθε στιγμή ομιλίας να συνιστά μύθο-λογία; Αν την απελευθερώσουμε από τον έμφυλο και εμπορευματικό χώρο της «μαγείας», η Κάλλας μάς ανοίγει τον δρόμο προς τα εκεί.

⁶⁰ Dellenbaugh, ό.π., σ. 34.

Ο φωνητικός χαρακτήρας του θρήνου κατά την αρχαιότητα με βάση την εικονογραφία και τα κείμενα της εποχής: οι περιπτώσεις συνοδείας του με μουσικά όργανα

Αντιγόνη Δ. Ντουσιοπούλου

1. Εισαγωγή

Στο πλαίσιο του ελληνικού πολιτισμού, ο θρήνος αποτελεί ένα ιδιαίτερο μουσικό είδος, που συναντάται ήδη στην αρχαιότητα και διαγράφοντας μία πορεία τριών χιλιάδων χρόνων επιβιώνει μέχρι τις μέρες μας σε ορισμένα απομακρυσμένα χωριά της επικράτειας.¹ Πρόκειται για το τραγούδι που εκτελούνταν έπειτα από τον θάνατο κάποιου μέλους της κοινότητας, κατά τα διάφορα στάδια της ταφικής τελετουργίας. Κύριοι φορείς του μουσικού αυτού είδους ήταν οι γυναίκες, οι οποίες αναλάμβαναν και τη γενικότερη περιποίηση και προετοιμασία του νεκρού σώματος, χωρίς ωστόσο να λείπουν πληροφορίες και για την ύπαρξη ανδρών θρηνωδών.² Όχι μόνον οι συγγενείς του νεκρού, αλλά και άλλοι θρηνωδοί, ήταν δυνατόν να τραγουδούν θρήνους σε ένα επαγγελματικό επίπεδο λόγω της ιδιαίτερης ενασχόλησής τους με το αντικείμενο, καθώς και λόγω κάποιας αμοιβής που γνωρίζουμε ότι λάμβαναν για αυτή την παροχή.³ Σκοπός του θρήνου, από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα, είναι η απόδοση τιμών στον νεκρό μέσα σε ένα αδιαίρετο πλαίσιο τραγουδιού και τελετουργίας, η εκτόνωση του ψυχικού πόνου των ζωντανών που προκύπτει από τον θάνατο, όπως και ο επαναπροσδιορισμός της κοινότητας έπειτα από την ανακατάταξη και την κρίση.⁴

¹ Η γεωγραφική περιοχή που σήμερα ορίζεται ως ελληνική επικράτεια χαρακτηρίζεται από μία πολύ σημαντική ιδιαιτερότητα σε σχέση με άλλες χώρες. Το γεωγραφικό ανάγλυφο δημιουργεί μικρές κοινότητες που είναι δύσκολο να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, ειδικά μέχρι τον προηγούμενο αιώνα, όταν ακόμη οι συνθήκες μετακίνησης των ανθρώπων ήταν πιο δύσκολες. Έτσι, κάθε περιοχή είναι φυσικό να διατηρεί τον ιδιαίτερο πολιτισμικό της χαρακτήρα καθώς και εθιμικά χαρακτηριστικά με ρίζες πριν ακόμη από την εξάπλωση του χριστιανισμού, όπως είναι η ταφική τελετουργία που παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με την αρχαιοελληνική πρακτική παρά την αλλαγή της θρησκευτικής ιδεολογίας. Βλ. Margaret Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, μτφρ. και επιμ. Δημήτρης Ν. Γιατρομανωλάκης & Παναγιώτης Α. Ροϊλός, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002, σ. 87.

² Το γεγονός του θανάτου αντιμετωπιζόταν ως μίasma που μόλυνε τον ίδιο τον νεκρό, τους συγγενείς και το σπίτι. Βλ. René Ginouvès, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, Éditions E. de Boccard, Paris 1962, σ. 239. Η σύνδεση των γυναικών με τον νεκρό βρίσκεται στο μίasma, που προέρχεται από τη γέννηση και τον θάνατο. Βλ. Robert Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford 1990, σ. 33-34. Αφού λοιπόν οι γυναίκες δεν μπορούσαν να αποφύγουν τη μόλυνση από τη γέννηση, ήταν καταλληλότερες για τη φροντίδα του νεκρού σώματος. Βλ. H. Alan Shapiro, "The Iconography of Mourning in Athenian Art", *American Journal of Archaeology* 95/4, Οκτώβριος 1991, σ. 629-656: 634-635.

³ Οι επαγγελματίες θρηνωδοί ή οι σκλάβοι φαίνεται ότι βοηθούσαν τις γυναίκες του σπιτιού στον θρήνο, ωστόσο δεν γνωρίζουμε κάποια περίπτωση που να τις υποκαθιστούσαν πλήρως. Βλ. Donna Kurtz, "Vases for the Dead, an Attic Selection, 750-400 B.C.", στο: Herman Brijder (επιμ.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 April 1984*, Allard Pierson Museum, Amsterdam 1984, σ. 314-328: 327.

⁴ Loring Danforth, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton University Press, Princeton 1982, σ. 26-27.

Η εξαιρετικά αποσπασματική διατήρηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής γενικότερα και ειδικά της μουσικής του θρήνου ωθεί την έρευνα σε άλλες πιο έμμεσες πηγές, που μπορούν να διαφωτίσουν κάπως τη γνώση μας για το νεκρικό τραγούδι. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ήδη από τα γεωμετρικά χρόνια και συγκεκριμένα από τον 10ο αιώνα π.Χ. μέχρι και την ελληνοιστική εποχή, που ολοκληρώνεται τον 1ο προχριστιανικό αιώνα, ο θρήνος μαρτυρείται στην εικονογραφία, όπου αναπτύσσει σταθερή τυπολογία και απεικονίζεται σε πλήθος παραστάσεων.⁵ Πρόκειται για σκηνές στις οποίες αποδίδεται συνήθως και ο νεκρός ξαπλωμένος σε κλίνη, καθώς και οι εκτελεστές του θρήνου, οι οποίοι τραγουδούν με υψωμένα ή προτεταμένα χέρια, τραβώντας συχνά τα μαλλιά τους.⁶

Η γνώση από την εικονογραφία της εποχής συμπληρώνεται από τις πολυάριθμες αναφορές στον θρήνο των γραπτών πηγών της αρχαιότητας και ιδιαίτερα των κειμένων της τραγικής ποίησης των τριών μεγάλων αθηναίων ποιητών, Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη. Οι τραγωδίες παρουσιάζουν ιδιαίτερη συνάφεια με τον θάνατο, τα ταφικά έθιμα αλλά και τον ίδιο τον θρήνο, λόγω, κατ' αρχήν, της θεματολογίας τους, που είναι συχνά κάποιο ζήτημα σχετικό με τον θάνατο ενός προσώπου.⁷ Ακόμη, στην τραγική ποίηση το όλο κλίμα είναι θρηνητικό και συχνά η αναφορά στα ταφικά έθιμα και τον θρήνο λειτουργεί ως παρομοίωση στα δεινά κάποιου ήρωα, ενώ σώζονται τραγωδίες στις οποίες τα μέλη του Χορού υποδύονται ακριβώς τον ρόλο των θρηνητών για τον θάνατο ενός προσώπου ή για μια καταστροφή.⁸

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι ο θρήνος δεν έπαιξε ούτε στο Βυζάντιο να αποτελεί δομικό στοιχείο των ταφικών τελετών, πράγμα που είναι ολοφάνερο, αν αναλογιστεί κανείς την εξέχουσα θέση του Επιταφίου Θρήνου, δηλαδή του θρήνου για τον νεκρό Χριστό, στην εικονογραφία αλλά και στους ύμνους της Ορθόδοξης Εκκλησίας.⁹ Κατ' αυτόν τον τρόπο, το μουσικό αυτό είδος διατηρήθηκε μέχρι σήμερα, χωρίς μάλιστα να

⁵ Βέβαια, με την πάροδο των χρόνων αλλάζει η τεχνολογία και γενικότερα η ικανότητα των αγγειογράφων να απεικονίζουν το θέμα, όμως παραμένει ίδια η τυπολογία, ακόμη και μεταξύ διαφορετικών μέσων απεικόνισης, όπως μεταξύ αγγείων και πινάκων. Βλ. Donna C. Kurtz & John Boardman, *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, μτφρ. Ουρανία Βιζυηνού & Θεόδωρος Ξένος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 135.

⁶ Εκτός από τους εκτελεστές του θρήνου, σημαντικά πρόσωπα της σκηνής αποτελούν και οι ακροατές του, οι οποίοι δεν δείχνουν απλώς να παρακολουθούν με προσοχή και συγκέντρωση το τελούμενο μουσικό γεγονός, αλλά να συγκινούνται από αυτό, συμβάλλοντας με τη συναισθηματική συμμετοχή τους στη δημιουργία μιας ορισμένης ατμόσφαιρας κατά την εκτέλεση. Βλ. Αντιγόνη Δ. Ντουσιοπούλου, «Οι εικονογραφικοί τύποι των ακροατών στις σκηνές θρήνου της ιστορικής αρχαιότητας», 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. 207-224: 208.

⁷ Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι την απαγόρευση της ταφής κάποιου νεκρού έχουν ως θέμα η *Αντιγόνη* και ο *Αίας* του Σοφοκλή, όπως και οι *Ικέτιδες* του Ευριπίδη. Οι τραγωδίες αναφέρονται γενικά σε όλα τα αποκρουστικά και τρομερά συμβάντα της ανθρώπινης κοινότητας, όπως ιεροσυλίες, ανθρωποθυσίες, δολοφονίες, κανιβαλισμούς και αιμομιξίες. Βλ. Jasper Griffin, "The Social Function of Attic Tragedy", *The Classical Quarterly (New Series)* 48/1, 1998, σ. 39-61: 56-58.

⁸ Κάτι τέτοιο συμβαίνει στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, όπου ο Χορός, αποτελούμενος από γυναίκες του Αργούς, έχει ως ρόλο την απόδοση τιμών στον νεκρό Αγαμέμνονα. Θρηνητικός είναι ο ρόλος του Χορού και στους *Πέρσες* του ίδιου ποιητή, όπου οι Πέρσες, που τον αποτελούν, μοιρολογούν για την καταστροφή που υπέστησαν από τους Έλληνες.

⁹ Η σύνδεση του θρήνου για τον απλό καθημερινό άνθρωπο με τον Επιτάφιο Θρήνο για τον νεκρό Χριστό καταφαίνεται στη λαϊκή αντίληψη ότι και η ίδια η Παναγία θρήνησε για τον Χριστό και μάλιστα υπήρξε η πρώτη μοιρολογίστρα, όπως επίσης ότι προσκάλεσε τις άλλες γυναίκες να κλάψουν για τον γιό της. Βλ. Athena Katsanevaki, "Modern Laments in Northwestern Greece. Their Importance in Social and Musical Life and the Making of 'Oral' Tradition", *Musicologist* 1/1, Δεκέμβριος 2017, σ. 95-140: 96-97.

αλλάξει λειτουργία, ούτε και τελετουργικό πλαίσιο, εξακολουθώντας να αποτελεί σημαντικό στοιχείο των επικήδειων τελετών προς τιμή του νεκρού.¹⁰ Στην αδιάλειπτη αυτή πορεία, φαίνεται ότι ο θρήνος αποτελεί από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα ένα κυρίως φωνητικό μουσικό είδος. Κάτι τέτοιο πιστοποιείται χάρη στις αρχαίες γραπτές πηγές όπως και στην εικονογραφία, ωστόσο πρόκειται για ένα ζήτημα που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης, καθώς εντοπίζονται ορισμένα στοιχεία που μαρτυρούν τη συνοδεία του θρήνου με μουσικά όργανα.

2. Οι αναφορές των γραπτών πηγών

Από τις πολυάριθμες αναφορές των γραπτών πηγών στον θρήνο είναι δυνατόν να προκύψουν πολύ σημαντικά συμπεράσματα σχετικά με το ζήτημα του φωνητικού χαρακτήρα του θρήνου κατά την αρχαιότητα. Πέρα από τις έμμεσες αναφορές, ειδικά στα κείμενα της τραγικής ποίησης, ο θρήνος αναφέρεται πολλές φορές εναλλακτικά με όρους που δηλώνουν φωνητική εκτέλεση. Ακόμη, δεν λείπουν και τα χωρία εκείνα, όπου γίνεται λόγος συγκεκριμένα για το αν ορισμένα μουσικά όργανα συνάδουν με την εκτέλεση του τραγουδιού για τον νεκρό.

2.1. Ορολογία σχετική με τον φωνητικό χαρακτήρα του θρήνου

Ένας από τους όρους που χρησιμοποιείται στις τραγωδίες αντί του θρήνου είναι η λέξη *ὕμνος*. Ξεκινώντας από τον Αισχύλο, στην τραγωδία *Επτά επί Θήβας*, ο Ετεοκλής, μιλώντας για την ενδεχόμενη ήττα του, αναφέρει ότι θα του ψάλλουν μοιρολόγια: «εἰ δ' αὖθ' ὃ μὴ γένοιτο, συμφορὰ τύχοι, / Ἐτεοκλέης ἂν εἷς πολὺς κατὰ πτόλιν / ὕμνοϊθ' ὑπ' ἄστῶν φροϊμίῳις πολυρρόθοις / οἰμώγμασίν θ' [...]», δηλαδή «μα αν πάλι – ο μη γένοιτο – συμφορὰ λάχει, ἕνας ο Ετεοκλής, πολλὰ στην πόλη θα ἔχει να του ψάλλουν μυριόστομα ὄλοι μοιρολόγια και θρήνους».¹¹ Επίσης, στην τραγωδία του *Χοηφόροι*, ο Αισχύλος χρησιμοποιεί ένα σύνθετο του ὕμνου, το ρήμα *ἐφθυμνέω*, προκειμένου να δηλώσει την επιθυμία του Χορού των αργιτισσών χοηφόρων να τραγουδήσει μοιρολόι για την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο, όταν αυτοί σφαγιαστούν από τον Ορέστη: «ἐφθυμνήσαι γένοιτό μοι πυκά- / εντ' ὄλολυγμὸν ἄνδρὸς / θεινομένου, γυναικὸς τ' / ὄλλυμένας [...]», δηλαδή «θε ν' αξιωθῶ τον ἅγιο ὀλολυγμὸ μ' ὅλη μου τη φωνή να ψάλω, σαν πέφτουν ἄντρας και γυναίκα, οἱ δυο, σφαγμένοι ο ἕνας ἀπὸ τον ἄλλο».¹²

Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί και μία ακόμη λέξη που δηλώνει τη φωνητική εκτέλεση του θρήνου, το ρήμα *μέλπω*. Συγκεκριμένα, στην τραγωδία του *Αγαμέμνων*, η Κλυταιμνήστρα κάνει λόγο για το μοιρολόι που ἔψαλε η Ανδρομάχη στον Αγαμέμνονα: «ὃ μὲν γὰρ οὕτως, ἢ δε τοι κύκνου δίκην / τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον», δηλαδή «αυτὸς ἀπὸ τη μια μεριά κι αυτή, ἀφοῦ εἶπε σαν κύκνος το στερνὸ θανάτου μοιρολόι».¹³

Και στον Σοφοκλή η εικόνα είναι ἴδια, καθὼς πολὺ συχνὰ στα ἔργα του χρησιμοποιεῖ ως συνώνυμα του θρήνου λέξεις που σημαίνουν το τραγούδι. Μία τέτοια λέξη είναι η *ἀοιδή*, που συναντάται στην *Αντιγόνη* και αναφέρεται παρατακτικὰ με τον γόο, δηλαδή τον θρήνο: «ἄρ' ἴστ' ἀοιδὰς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν / ὡς οὐδ' ἂν εἷς παύσαιτ' ἂν, εἰ χρεῖη λέγειν;», δηλαδή «Ἔχετε ἄραγε πῶς κανένας δεν θα ἔπαυε τους θρήνους και τους αναστεναγμούς πριν να πεθάνει, αν εἶχε ὠφέλεια να το κάνει;».¹⁴ Επίσης, στην τραγωδία *Αἴας* του Σοφοκλή συναντάται ο συνηρημένος τύπος *ῶδή* και συγκεκριμένα η φράση

¹⁰ Alexiou, ὁ.π., σ. 15-16.

¹¹ Aeschylus, *The Seven against Thebes*, επιμ. Thomas G. Tucker, University Press, Cambridge 1908, σ. 5-8.

¹² Aeschylus, *Choephoroi*, επιμ. Arthur Sidgwick, Clarendon Press, Oxford 1900, σ. 386-389.

¹³ Aeschylus, *Agamemnon*, επιμ. Arthur Sidgwick, Clarendon Press, Oxford 1925, σ. 1444-1445.

¹⁴ Sophocles, *The Antigone*, επιμ. Gilbert Murray, G. Allen & Unwin, London 1948, σ. 883-884.

θρηνώ όξυτόνους ώδάς. Το πλήρες χωρίο έχει ως εξής: «άίλιον άίλιον / ούδ' οίκτρας γόνον όρνηθος άηδοϋς / ήσει δύσμορος, άλλ' / όξυτόνους μέν ώδάς / θρηνήσει [...]», δηλαδή «θ' αρχίσει ένα θρηνητικό τραγούδι η δυστυχισμένη, όχι σαν σκούξιμο θλιμμένου πουλιού, του αηδονιού, αλλά θρηνώντας θα πει τραγούδια θλιβερά».¹⁵

Στα έργα του τρίτου μεγάλου τραγικού ποιητή της κλασικής Αθήνας, του Ευριπίδη, εντοπίζονται περισσότερα χωρία στα οποία μαρτυρείται η φωνητική εκτέλεση του θρήνου. Έτσι, στις *Ικέτιδες* συναντάται ο όρος *μολπή*, που σημαίνει το τραγούδι με ρυθμικές κινήσεις.¹⁶ Τον λόγο έχει ο Άδραστος, ο οποίος και περιγράφει τον μελοποιημένο θρήνο του με ανασηκωμένο το χέρι, όπως συνηθιζόταν να αποχαιρετούν οι άνδρες τον νεκρό:¹⁷ «[...] αίρω χεϊρ' άπαντήσας νεκροίς / Άιδου τε μολπάς έκχέω δακρυρρόους, / φίλους προσαιδών, ών λελειμμένος τάλας / έρημα κλαίω [...]», δηλαδή «κι αφού συναπαντήθηκα με τους νεκρούς, προς τιμήν τους ας κρατώ το χέρι μου υψωμένο και μοιρολόγια ας λέω δακρυστάλαχτα, χαιρετώντας τους φίλους που μ' άφησαν τον άμοιρο και κατάμονος θρηνώ».¹⁸

Ακόμη, ο Ευριπίδης θυμίζει τον Σοφοκλή στην τραγωδία *Ηρακλής μαινόμενος*, όπου αναφέρει τον θρηνωδό ως *αοιδόν ήλέμων γώνων*: «[...] έστάλην ήλέμων / γώνων αοιδός ώστε πολιδς όρνης», δηλαδή «ήρθα τραγουδιστής θρηνητικών μοιρολογιών ωσάν πουλί».¹⁹ Στην ίδια τραγωδία, παρατακτικά με τους όρους *στεναγμός* και *γός* αναφέρεται και η *ώδή*: «αίαϊ, τίνα στεναγμόν / ή γόνον ή φθιτών ώδάν, ή τίν' Άι- / δα χορόν άχήσω;», δηλαδή «τι στεναγμό ή τι γογγυτό ή μοιρολόι των πεθαμένων ή τι χορό του Κάτω Κόσμου να παίξω;».²⁰

Από την τραγωδία *Τρωάδες* του Ευριπίδη προέρχονται άλλα δύο πολύ σημαντικά χωρία που μαρτυρούν τη φωνητική εκτέλεση του μουσικού αυτού είδους. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο απόσπασμα χρησιμοποιείται το ρήμα *κελαδέω* για να δηλωθεί η ενέργεια της θρηνωδίας: «μοϋσα δέ χαϋτη τοίς δυστήνοισ / άτας κελαδεϊν άχορευτούς», δηλαδή «αυτό είναι το τραγούδι των δυστυχισμένων, να θρηνούν τις πικρές τους συμφορές».²¹ Στο δεύτερο χωρίο από την ίδια τραγωδία, ο Χορός των αιχμαλώτων γυναικών της Τροίας, απευθυνόμενος στη Μούσα, της ζητά να του τραγουδήσει καινούργιους θρήνους χρησιμοποιώντας τις λέξεις *ϋμνος*, *ώδη* και *μέλος*: «άμφι μοι Ίλιον, ώ / Μοϋσα, καινών ϋμνων / άεισον έν δακρύοισ / ώδάν έπικήδειον' / νϋν γάρ μέλος ές Τροίαν ίαχήσω», δηλαδή «για το Ίλιο πες μου, Μούσα, μέσα σε δάκρυα μοιρολόγι νεκρικό με σκοπούς καινούργιους: ένα μοιρολόγι για την Τροία θέλω μεγάλόφωνα να πω».²²

Ειδικά ο όρος *μέλος*, που σημαίνει το τραγούδι, χρησιμοποιείται από τον Ευριπίδη και σε άλλα σημεία του έργου του, προκειμένου να δηλώσει τον θρήνο. Ειδικότερα, στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* αναφέρεται: «οϊ' γώ, μάτερ' ταϋτόν τόδε γάρ / μέλος είς άμφω πέπτωκε τύχης, / κούκέτι μοι φως / ούδ' άελίου τόδε φέγγος», δηλαδή «αλίμονό μου, μάνα' το ίδιο μοιρολόγι και στις δυο μας έχει λάχει να λέμε για τη μοίρα μας και δεν

¹⁵ Sophocles, *Ajax*, επιμ. William B. Stanford, Macmillan – St. Martin's Press, London & New York 1963, στ. 627-631.

¹⁶ Henry Liddell & Robert Scott, *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσας*, Πελεκάνος, Αθήνα 2007, λ. *μολπή*.

¹⁷ Στην εικονογραφία, οι άνδρες απεικονίζονται συχνά σε πομπή να ανασηκώνουν το ένα τους χέρι στραμμένοι προς τον νεκρό σε χειρονομία χαιρετισμού. Βλ. Ελένη Π. Μανακίδου, «Συγγενείς εξ αίματος και εξ αγχιστείας στις αττικές μελανόμορφες σκηνές πρόθεσης», *Αρχαιογνωσία* 13, 2005, σ. 89-104: 97-98.

¹⁸ Euripides, *Suppliant Women*, επιμ. Rosanna Warren & Stephen Scully, Oxford University Press, New York 1995, στ. 772-775.

¹⁹ Euripides, *Herakles*, επιμ. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Weidmann, Berlin 1895, στ. 109-110.

²⁰ Στο ίδιο, στ. 1025-1027.

²¹ Euripides, *Troades*, επιμ. Werner Biehl, B. G. Teubner, Leipzig 1970, στ. 120-121.

²² Στο ίδιο, στ. 511-515.

υπάρχει πια για μένα φως, ούτε του ήλιου τούτη η λάμψη». ²³ Επίσης, στην *Ηλέκτρα* εντοπίζεται η λέξη *μέλος* να δηλώνει το τραγούδι του Άδη με τη χαρακτηριστική φράση *Αΐδα μέλος*: «ίαχάν Αΐδα μέλος, / Αΐδα, πάτερ, σοι / κατὰ γᾶς ἐνέπω γόους», δηλαδή «για νεκρώσιμη κραυγή, για νεκρώσιμο μοιρολόγι, πατέρα μου, σου στέλνω στον Κάτω Κόσμο τα στενάγματά μου». ²⁴ Στην *Εκάβη*, προσέτι, ο Ευριπίδης εισάγει τον όρο *μέλος γοερόν*: «ἤξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς», δηλαδή «πικρά θα θρηνήσουμε οι πικραμένες». ²⁵

Ανάλογες φράσεις, που δηλώνουν τη φωνητική εκτέλεση του θρήνου, εισάγονται από τον Ευριπίδη και σε άλλα χωρία του έργου του. Έτσι, στον *Ιππόλυτο*, ο Άγγελος περιγράφει τον θρήνο του ήρωα, τον οποίο έχει εξορίσει ο πατέρας του, με τη φράση *δακρύων μέλος*: «ὃ δ' ἦλθε ταύτῳ δακρύων ἔχων μέλος / ἡμῖν ἐπ' ἀκτάς [...]», δηλαδή «κι ήρθε κι ο ίδιος στην ακρογιαλιά θρηνώντας σαν κι εμάς». ²⁶ Επίσης, στον *Ορέστη* εντοπίζουμε τη φράση *ἀρμάτειον μέλος*: ²⁷ «[...] ὡς σ' ὀλόμενον στένω / ἀρμάτειον ἀρμάτειον μέλος / βαρβάρω βοᾷ [...]», δηλαδή «πόσο μ' επικήδεια τραγούδια και βαρβαρόφωνα κλαίω». ²⁸ Ακόμη, στην τραγωδία *Φοίνισσαι*, ο Ευριπίδης παραδίδει τη φράση *στενακτὴ ἰαχὴ μελομένη*: «τάλανες, ὅ,τι ποτὲ μονομάχον / ἐπὶ φρέν' ἤλθέτην, / βοᾷ βαρβάρω στενακτὰν ἰαχὰν / μελομένην νεκροῖς δάκρυσι θρηνήσω», δηλαδή «κακότυχοι, όποια κι αν ήταν η αιτία, που βάλανε στον νου τους να σφάξει ο ένας τον άλλο με βάρβαρη κραυγή, δακρυσμένη, βαρυστέναχτο μοιρολόγι θα πω στους νεκρούς ποθητό». ²⁹

Από όλα τα παραπάνω φαίνεται ότι τα χωρία των αττικών τραγωδιών όπου χρησιμοποιούνται συνώνυμοι όροι εναλλακτικά με τον θρήνο συνηγορούν στην αποκλειστικά φωνητική εκτέλεση του μουσικού αυτού είδους, χωρίς τη συνοδεία του με κάποιο μουσικό όργανο. Συγκεντρωτικά, οι σχετικές φράσεις με τα χωρία στα οποία αυτές εντοπίζονται φαίνονται στον ακόλουθο πίνακα:

Λέξεις-κλειδιά	Φράσεις	Χωρία
ὕμνος	ὕμνοϊθ' ὑπ' ἀστῶν φροιομίσις πολυρρόθοις οἰμῶγμασίν θ'	Αισχύλος, <i>Επτά επί Θήβας</i> , στ. 7-8
	ἐφθυμνῆσαι γένοιτό μοι πυκάεντ' ὄλολυγμόν	Αισχύλος, <i>Χοηφόροι</i> , στ. 386-387
μέλπω	μέλψασα θανάσιμον γόον	Αισχύλος, <i>Αγαμέμνων</i> , στ. 1445
ἀοιδή - ὠδή	ἀοιδὰς καὶ γόους	Σοφοκλής, <i>Αντιγόνη</i> , στ. 883
	ὄξυτόνους μὲν ὠδὰς θρηνήσει	Σοφοκλής, <i>Αίας</i> , στ. 630-631
	ἠγλέμων γόνων ἀοιδὸς	Ευριπίδης, <i>Ηρακλῆς μαινόμενος</i> , στ. 109-110
	στεναγμόν ἢ γόον ἢ φθιτῶν ὠδὰν	Ευριπίδης, <i>Ηρακλῆς μαινόμενος</i> , στ. 1025-1026
ὕμνος - ὠδή - μέλος	καινῶν ὕμνων ἄεισον ὠδὰν ἐπικήδειον μέλος [...] ἰαχήσω	Ευριπίδης, <i>Τρωάδες</i> , στ. 512-515

²³ Euripide, *Iphigenie a Aulis*, επιμ. Joseph Bousquet, Librairie Ch. Poussielgue, Paris 1898, στ. 1279-1282.

²⁴ Euripides, *Electra*, επιμ. John D. Denniston, Clarendon Press, Oxford 1964, στ. 142-144.

²⁵ Euripides, *Hecuba*, επιμ. John T. Sheppard, Clarendon Press, Oxford 1924, στ. 84.

²⁶ Euripides, *Hippolytus*, επιμ. Gilbert Murray, G. Allen & Unwin, London 1974, στ. 1178-1179.

²⁷ Liddell & Scott, ό.π., λ. ἀρμάτειος.

²⁸ Euripides, *Orestes*, επιμ. Werner Biehl, B. G. Teubner, Leipzig 1975, στ. 1383-1385.

²⁹ Euripides, *Alcestis, Hecuba, Medea, Orestes, Phoenissae*, επιμ. John R. Major, Longman, Orme, Brown, Green & Longmans, London 1838, *Φοίνισσαι*, στ. 1300-1303.

μέλος	ταυτόν τόδε γὰρ μέλος εἰς ἄμφω πέπτωκε τύχης	Ευριπίδης, <i>Ιφιγένεια εν Αυλίδι</i> , στ. 1279-1280
	ἰαχὰν Ἄϊδα μέλος	Ευριπίδης, <i>Ηλέκτρα</i> , στ. 142
	μέλος γοερὸν	Ευριπίδης, <i>Εκάβη</i> , στ. 84
	δακρύων [...] μέλος	Ευριπίδης, <i>Ιππόλυτος</i> , στ. 1178
	ἄρμάτειον μέλος	Ευριπίδης, <i>Ορέστης</i> , στ. 1384
	στενακτὰν ἰαχὰν μελομένην νεκροῖς δάκρυσι θρηνήσω	Ευριπίδης, <i>Φοίνισσαι</i> , στ. 1302-1303
μολπή	μολπᾶς ἐκχέω δακρυρρόους	Ευριπίδης, <i>Ικέτιδες</i> , στ. 773
κελαδέω	κελαδεῖν ἀχορευτούς	Ευριπίδης, <i>Τρώαδες</i> , στ. 121

2.2. Αναφορά μουσικῶν οργάνων σε σχέση με τον θρήνο

Εκτός από τις παραπάνω αναφορές, που μαρτυροῦν τον φωνητικό χαρακτήρα του θρήνου, στις τραγωδίες εντοπίζονται και αρκετά χωρία όπου γίνεται λόγος για το ότι το νεκρικό τραγούδι δεν συνάδει με συγκεκριμένα μουσικά ὄργανα. Η πρώτη ανάλογη αναφορά ἔχει να κάνει με την κιθάρα και εντοπίζεται στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, όπου ο δακρυογόνος Ἄρης αναφέρεται ως ἄχορος και ἀκίθαρις: «ἄχορον ἀκίθαριν / δακρυογόνον Ἄρη», δηλαδή «κι αντὶς κιθάρες και χορούς, Ἄρη με δάκρυα κι οδυρμούς». ³⁰ Ακόμη, στην τραγωδία *Ευμενίδες*, ο ἴδιος ποιητὴς αναφέρει τον θρήνο ως ασύμβατο με τη φόρμιγγα με τον ὄρο ὕμνος ἀφόρμικτος: «ὕμνος ἔξ Ἐρινύων, / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- / μικτος, αὐονὰ βροτοῖς», δηλαδή «των Ερινυῶν ο σκοπός, χωρίς φόρμιγγα, ἀμπόδεμα του νου και μαρασμός». ³¹ Ο Αισχύλος, επίσης, κάνει λόγο για θρήνο χωρίς λύρα στην τραγωδία *Αγαμέμνων*: «τὸν δ' ἄνευ λύρας ὄμως / ὕμνωδεῖ / θρήνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν / θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων», δηλαδή «κι ὄμως, πὼς ψέλνει ἀπὸ μέσα μου η καρδιά χωρίς λύρας συνοδεία των Ερινυῶν τον θρήνο, που κανείς δεν της τον ἔχει ποτέ μάθει». ³²

Στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, ἀπὸ την ἄλλη, γίνεται λόγος για την ασυμβατότητα του θρήνου μόνο με τη λύρα και μάλιστα εισάγεται η ἔννοια ἄλυρος. Στον Σοφοκλή, ειδικότερα, στην τραγωδία *Οιδίπυς ἐπὶ Κολωνῶν*, ο θάνατος αναφέρεται ως ἀνυμέναιος, ἄλυρος και ἄχορος: «Ἄϊδος ὄτε μοῖρ' ἀνυμέναιος / ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε, / θάνατος ἔς τελευτάν», δηλαδή «ὅταν σημάνει η ὥρα του Ἄδη προβάλλει ο θάνατος και γράφει τέλος σε γάμους, μουσικές, χορούς». ³³ Στον Ευριπίδη, το επίθετο ἄλυρος συναντάται κατ' ἀρχάς στην τραγωδία *Φοίνισσαι*, όπου αναφέρεται: «Διρκαίων ἃ ποτ' ἐκ / τόπων νέους πεδαίρουσ' / ἄλυρον ἀμφὶ μοῦσαν / ὀλομένην τ' Ἐρινὺν / ἔφερες ἔφερες ἄγεα πατρίδι / φονιά [...]», δηλαδή «εσὺ κάποτε ἀνάερα ἀπ' τους τόπους τους Διρκαίους ἀρπαζες τους νιους και με μοιρολόγια αταίριαστα σε λύρα, με ξεφωνητά καταραμένα, ἔφερνες, ἔφερνες στην πατρίδα πόνους για τους σκοτωμούς». ³⁴ Υπάρχουν ἀκόμη δύο χωρία του Ευριπίδη, όπου ο ποιητὴς χρησιμοποιεῖ το επίθετο ἄλυρος ως προσδιοριστικό αὐτὴ τη φορά του ελέγου. Το πρώτο ἀπὸ αὐτὰ τα χωρία βρίσκεται στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*: «ἰὼ δμωαί, / δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις / ἔγκειμαι, τᾶς οὐκ εὐμούσου / μολπᾶς [βοᾶν] ἀλύροις ἐλέγοις, αἰᾶ, / αἰᾶ, κηδεῖοις οἴκτοισιν», δηλαδή «ἀλίμονό μου, σκλάβες, γιατί σε πικρούς θρήνους εἶμαι βυθισμένη, σε θλιβερά σκουζιματα μισημένων ἀπ' τις

³⁰ Aeschylus, *The Suppliants*, επιμ. Friis H. Johansen & Ole L. Smith, Gyldendal, Copenhagen 1970, στ. 681-682.

³¹ Aeschylus, *Eumenides*, επιμ. Arthur Sidgwick, Clarendon Press, Oxford 1902, στ. 331-333 [344-346].

³² Aeschylus, *Agamemnon*, ὁ.π., στ. 990-993.

³³ Sophocle, *Oedipe a Colone*, επιμ. Louis Benloew & Louis Bellaguet, Hachette et cie, Paris 1887, στ. 1221-1223.

³⁴ Euripides, *Alcestis, Hecuba, Medea, Orestes, Phoenissae*, ὁ.π., *Φοίνισσαι*, στ. 1026-1031.

Μούσες τραγουδιών, αχ, αχ, σε πένθιμα μοιρολόγια». ³⁵ Το δεύτερο χωρίο του Ευριπίδη όπου το επίθετο *ἄλυρος* προσδιορίζει τον έλεγχο εντοπίζεται στην *Ελένη*: «ἔνθεν οἰκτρὸν ἀνεβόασεν, / ὄμαδον ἔκλυον, ἄλυρον ἔλεγον, / ὅτι ποτ' ἔλακεν <α Λακαιν' ἔν> αἰάγμα- / σι στένουσα, Νύμφα τις οἶα Ναῖς / ὄρεσι φυγάδα νόμον ἰεῖσα / γοερὸν, ὑπὸ δὲ πέτρινα γύαλα / κλαγγαῖσι Πανὸς ἀναβοᾷ γάμους», δηλαδή «άκουσα άγρια θρηνωδία, που δεν συνοδεύτανε από λύρα, (κι ήταν αυτά) που κραύγασε η Λάκαινα βογγώντας ανάμεσα στους θρήνους, όπως μια Νύμφη, μια Ναϊάδα, αφήνοντας φευγαλέα και γοερή κραυγή, θρηνεί με λυπητερό τραγούδι στις σπηλιές των βράχων τις βίαιες ερωτικές επιθέσεις του Πάνα». ³⁶

Και ενώ από όλα τα προαναφερθέντα χωρία είναι σαφές ότι ο θρήνος αποτελεί ένα μουσικό είδος που στην αντίληψη των αρχαίων δεν μπορεί να συνοδεύεται από έγχορδο μουσικό όργανο, ο Ευριπίδης σε ένα σημείο αναφέρει το αντίθετο. Στην *Ελένη* και πάλι, ο ποιητής βάζει την ηρωίδα να καλέσει τις Σειρήνες να συνοδεύσουν τον θρήνο της με αυλό, σύριγγα και φόρμιγγα. ³⁷ Ο αυλός, συγκεκριμένα, αναφέρεται ως *Λίβυς λωτός*, καθώς ο λωτός ήταν ένα δέντρο της βόρειας Αφρικής με σκληρό μαύρο ξύλο, κατάλληλο για την κατασκευή αυλών. ³⁸ Στο εν λόγω χωρίο αναφέρεται: «πτεροφόροι νεάνιδες, / παρθένοι Χθονὸς κόραι, / Σειρήνες, εἴθ' ἔμοῖς / γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι *Λίβυν* / λωτὸν ἢ *σύριγγας* ἢ / *φόρμιγγας*, αἰλίνοις κακοῖς / τοῖς ἔμοῖσι σύνοχα δάκρυα», δηλαδή «φτερωτές νέες, παρθένες κόρες της Γης, Σειρήνες, ελάτε να συνοδεύσετε τους θρήνους μου με τον λιβυκό αυλό ή με τις σύριγγες ή με τις φόρμιγγες και με δάκρυα που ταιριάζουν στις αξιοθρήνητες συμφορές μου». ³⁹

Σε σχέση με την οργανική συνοδεία του φωνητικού είδους του θρήνου μπορούμε κατ' αρχήν να συμπεράνουμε ότι ήταν κάτι που συνέβαινε κατ' εξαίρεση και όχι κατά κανόνα. Ειδικά με τα έγχορδα όργανα, όπως και με τον χορό, ο θρήνος φαίνεται ότι δεν ταίριαζε καθόλου κατά την αντίληψη των αρχαίων. Για τον λόγο αυτό, μάλιστα, ήταν λυπητερό το ύφος του, διότι δεν συνοδεύταν από έγχορδα όργανα ούτε και από χορό, που ήταν συνώνυμα της εορταστικής διάθεσης. Τη μοναδική μαρτυρία του Ευριπίδη για συνοδεία του θρήνου με φόρμιγγα, όπως και με σύριγγα, θα πρέπει να την αποδώσουμε σε κάποια ειδική συνθήκη, που οπωσδήποτε δεν αποτελούσε τη συνήθη πρακτική. Αντίθετα, ο αυλός, που επίσης μαρτυρείται μόνο στο παραπάνω απόσπασμα όσον αφορά στην τραγική ποίηση, γνωρίζουμε και από άλλες γραπτές πηγές ότι χρησιμοποιούταν ενίοτε στον θρήνο, αφού ο ήχος του θεωρούταν πένθιμος και συμβατός με το λυπητερό και σπαρακτικό ύφος του μοιρολογιού.

Ειδικότερα, τη χρήση του αυλού μαρτυρεί ο Αθήναιος, σύμφωνα με τον οποίο οι Κάρες χρησιμοποιούσαν στον θρήνο μικρούς σε μήκος αυλούς, που παρήγαγαν έναν διαπεραστικό και θρηνώδη ήχο και ονομάζονταν *γίγγροι*. ⁴⁰ Μάλιστα, ορισμένοι αρχαίοι

³⁵ Euripides, *Iphigenie im Taurerlande*, επιμ. Hans Strohm, R. Oldenbourg, München 1949, στ. 143-147.

³⁶ Euripides, *Helen*, επιμ. William Allan, Cambridge University Press, Cambridge 2008, στ. 184-190.

³⁷ Ειδικά οι Σειρήνες φαίνεται ότι παρουσιάζουν ιδιαίτερη συνάφεια με τον θάνατο, πράγμα που οφείλεται στο ότι θεωρούνταν φρουροί του νεκρού και του τάφου, νεκροπομποί και ακόμη παρήγοροι συνοδοί των ψυχών στον Άδη. Μάλιστα, έχουν βρεθεί ως κτερίσματα σε τάφους ορισμένα ειδώλια που απεικονίζουν Σειρήνες να θρηνούν. Βλ. Δημοσθένης Κεχαγιάς, «Πήλινα ειδώλια Σειρήνων από την περιοχή του Αιγαίου: μιζογενή πλάσματα εξ Ανατολής...», στο: Αγγελική Γιαννικουρή (επιμ.), *Κοροπλαστική και μικροτεχνία στον αιγαιακό χώρο από τους γεωμετρικούς χρόνους έως και τη ρωμαϊκή περίοδο. Διεθνές συνέδριο στη μνήμη της Ηούς Ζερβουδάκη, Ρόδος, 26-29 Νοεμβρίου 2009 - Τόμος II*, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Αθήνα 2014, σ. 195-206: 201-204.

³⁸ Liddell & Scott, ό.π., λ. *λωτός*.

³⁹ Euripides, *Helen*, ό.π., στ. 167-173.

⁴⁰ Athenaeus, *The Deipnosophists*, επιμ. Charles B. Gulick, Harvard University Press & William Heinemann, Cambridge (Mass.) & London 1957, 174f-176· Alexiou, ό.π., σ. 121· Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, λ. *γίγγρας*.

συγγραφείς χρησιμοποιούν ενίοτε τον όρο *καρικὸν μέλος* για να δηλώσουν το επικήδειο άσμα συνοδεία αυλού.⁴¹ Ειδικά ο αυλός συνοδεύεται συχνά στις πηγές από τα επίθετα *αιάζων*, που σημαίνει πένθιμος, αλλά και *θρηνώδης*.⁴² Ο Πλούταρχος εισάγει τον όρο *ἐπικήδειος αυλός*, καθώς αναφέρεται στο ψυχολογικό αποτύπωμα του θρήνου, λέγοντας ότι προκαλεί στην αρχή τη συγκίνηση, στη συνέχεια όμως διαλύει τη θλίψη και εμπνέει τη συμπόνια.⁴³ Ένας ακόμη ειδικός όρος που συναντάται στις πηγές, η *τορέλλη*, φαίνεται ότι αναφερόταν στη θρακική θρηνητική κραυγή συνοδεία αυλού, σύμφωνα με τον Ησύχιο.⁴⁴ Επιπλέον, από τον Δίωνα τον Χρυσόστομο μας σώζεται ο όρος *τυμβαύλης*, που σήμαινε τον αυλητή του τύμβου, τον αυλητή δηλαδή των επικήδειων τελετών.⁴⁵

Από τις αναφορές των αρχαίων συγγραφέων στα μουσικά όργανα σε σχέση με τον θρήνο φαίνεται ότι μόνον ο αυλός σχετίζεται με το μουσικό αυτό είδος, καθώς ο ήχος του θεωρείται γενικότερα πένθιμος και σπαρακτικός. Τα κρουστά μουσικά όργανα δεν αναφέρονται καθόλου στις γραπτές πηγές, ενώ τα έγχορδα περιγράφονται ως ασύμβατα με τον θρήνο. Η μοναδική αναφορά του Ευριπίδη για την εκτέλεση φόρμιγγας κατά τη θρηνωδία αποτελεί εξαίρεση και πιθανότατα οφείλεται σε κάποια ειδική συνθήκη, την οποία αγνοούμε. Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται συγκεντρωμένες οι αναφορές των αρχαίων πηγών στο θέμα:

Μουσικό όργανο	Φράσεις	Χωρία
κιθάρα	<i>ἀκίθαριν</i> [...] Ἄρη	Αισχύλος, <i>Ικέτιδες</i> , στ. 681-682
φόρμιγγα	ἕμνος ἐξ Ἑρινύων [...] <i>ἀφόρμικτος</i>	Αισχύλος, <i>Ευμενίδες</i> , στ. 331-333 [344-346]
λύρα	<i>ἄνευ λύρας</i> [...] θρήνον Ἑρινύος	Αισχύλος, <i>Αγαμέμνων</i> , στ. 990-992
	<i>ἄλυρος</i> [...] θάνατος	Σοφοκλής, <i>Οιδίπους επί Κολωνώ</i> , στ. 1222-1223
	<i>ἄλυρον</i> [...] μούσαν ὀλομέναν	Ευριπίδης, <i>Φοίνισσαι</i> , στ. 1028-1029
	<i>άλύροις</i> ἑλέγοις	Ευριπίδης, <i>Ιφιγένεια ἠ εν Ταύροις</i> , στ. 146
	<i>ἄλυρον</i> ἔλεγον	Ευριπίδης, <i>Ελένη</i> , στ. 185
αυλός – σύριγγα – φόρμιγγα	ἔχουσαι <i>Λίβυν λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ φόρμιγγας</i>	Ευριπίδης, <i>Ελένη</i> , στ. 170-172

⁴¹ Ο Αριστοφάνης αναφέρει τον όρο *καρικὰ ἀυλήματα* στους *Βατράχους*. Βλ. Aristophanes, *The Frogs*, επιμ. William B. Stanford, Macmillan, London 1976, στ. 1302. Ο Πλάτων παραθέτει τον όρο *καρική μούσα* στους *Νόμους*. Βλ. Edwin B. England (επιμ.), *The Laws of Plato*, Arno Press, New York 1976, 800E· Μιχαηλίδης, ό.π., λ. *καρικὸν μέλος*. Από τα παραπάνω, πάντως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι διαφαίνεται κάποια ξενική προέλευση των επικήδειων μελωδιών. Βλ. Annie Bélis, *Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα*, μτφρ. Σταύρος Βλοντάκης, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2004, σ. 103.

⁴² Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής. Σύντομη γενική επισκόπηση. Τόμος Α΄: μέχρι τον 16ο αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 77· Μιχαηλίδης, ό.π., λ. *αυλός*.

⁴³ Frank C. Babbitt (επιμ.), *Plutarch's Moralia: in Fifteen Volumes*, Harvard University Press & William Heinemann, Cambridge (Mass.) & London 1962-1976, *Συμπόσιον*, 3.8, 657a· Μιχαηλίδης, ό.π., λ. *ἐπικήδειον μέλος*.

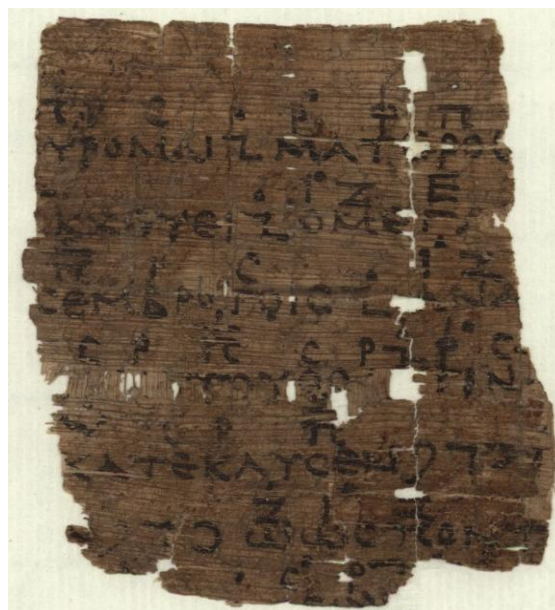
⁴⁴ Μιχαηλίδης, ό.π., λ. *τορέλλη*.

⁴⁵ James W. Cohoon & Henry L. Crosby (επιμ.), *Dio Chrysostom*, Harvard University Press & William Heinemann, Cambridge (Mass.) & London 1932, 2, 251· Μιχαηλίδης, ό.π., λ. *τυμβαύλης*. Ο *τυμβαύλης* είναι ο μουσικός που, στην κυριολεξία, παίζει δίπλα στον ταφικό τύμβο, ο οποίος διαφοροποιείται από τον τάφο στο ότι προεξέχει από το έδαφος σχηματίζοντας μικρό ύψωμα πάνω από τον σκαμμένο τάφο. Από τις πηγές γνωρίζουμε και τον όρο *θρηνάυλης*, που είναι πιο γενικός και δηλώνει τον μουσικό που εκτελεί στον αυλό θρηνητικές μελωδίες. Βλ. Bélis, ό.π., σ. 101-102.

αυλός	γίγγροι	Αθήναιος, 174f-176
	καρικὰ αὐλήματα	Αριστοφάνης, <i>Βάτραχοι</i> , στ. 1302
	καρική μούσα	Πλάτων, <i>Νόμοι</i> , 800E
	ἐπικήδειος αὐλός	Πλούταρχος, <i>Συμπόσιον</i> , 3.8, 657a
	τυμβαύλης	Δίων Χρυσόστομος, <i>Λόγοι</i> , 2, 251

3. Τα μουσικά τεκμήρια της αρχαιότητας: Πάπυρος Βιέννης

Ωστόσο, πέρα από τις πολύ σημαντικές μαρτυρίες των αρχαίων συγγραφέων για τη χρήση μουσικών οργάνων στην εκτέλεση του θρήνου, εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι να εξετάσει κανείς και τα ίδια τα μουσικά τεκμήρια, διότι ευτυχή συγκυρία αποτελεί η διατήρηση έως σήμερα ενός παπύρου, στον οποίο περιλαμβάνεται, σε θραυσματική μορφή, μουσική παρτιτούρα των στ. 338-344 από την τραγωδία *Ορέστης* του Ευριπίδη. Ο πάπυρος βρέθηκε στην Ερμούπολη της Αιγύπτου, χρονολογείται στα 225-175 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στην Βιέννη, στην Αυστριακή Εθνική Βιβλιοθήκη, με αρ. P. Vindob. G 2315 (Εικόνα 1).⁴⁶ Περιλαμβάνει τους στίχους της τραγωδίας μαζί με το μουσικό κείμενο, το οποίο θα πρέπει να θεωρηθεί ότι είναι ίδιο και για τους στ. 322-328, δηλαδή για τους αντίστοιχους στίχους της στροφής.⁴⁷ Στο χωρίο αυτό εντοπίζεται ένας αντιστροφικός χορικός θρήνος, τον οποίο εκτελεί ο Χορός των νεαρών γυναικών του Άργους με θέμα τις Ερινύες που κυνηγούν τον Ορέστη μετά τη δολοφονία της μητέρας του, Κλυταιμνήστρας, καθώς και τις γενικότερες συμφορές του.



**Εικόνα 1: Πάπυρος P. Vindob. G 2315 [πηγή: <http://data.onb.ac.at/rec/RZ00001532>]
© Αυστριακή Εθνική Βιβλιοθήκη, Συλλογή Παπύρων**

⁴⁶ Πρόκειται για το κεντρικό τμήμα μίας στήλης, από την οποία έχουν χαθεί το δεξιό και το αριστερό περιθώριο, ενώ διατηρείται το ανώτερο μέρος. Η μελέτη της διάταξης των στίχων δείχνει ότι ο πάπυρος ανήκει στη δευτερεύουσα παράδοση των ευριπίδειων τραγωδιών που διέσωσαν επαγγελματίες μουσικοί. Έτσι, είναι πιθανότερο το σωζόμενο τμήμα να ανήκει σε ένα και μοναδικό φύλλο με το συγκεκριμένο απόσπασμα από τον *Ορέστη* και όχι σε έναν ολόκληρο κύλινδρο παπύρου που περιελάμβανε την πλήρη τραγωδία με τη μουσική σημειογραφία της. Βλ. Egert D. Röhlmann, «Δραματικά κείμενα στα αποσπάσματα της αρχαίας ελληνικής μουσικής», μτφρ. Ιωάννα Σπηλιοπούλου, *Πλάτων (Περιοδικό της Εταιρείας Ελλήνων Φιλολόγων)* 54, 2004-2005, σ. 23-42: 30-33.

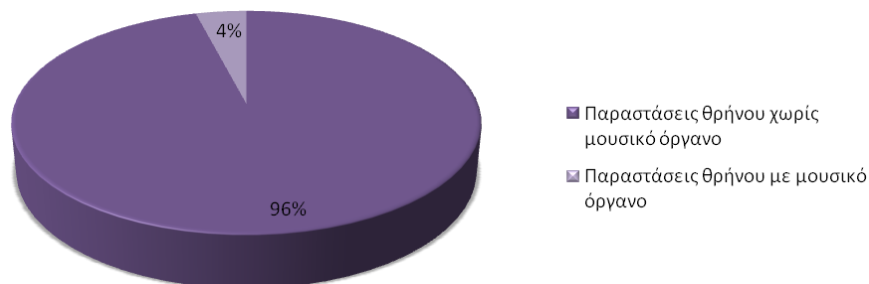
⁴⁷ Martin L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1999, σ. 382.

Η μουσική σημειογραφία της παρτιτούρας είναι φωνητική, για ανδρικό Χορό που υποδύεται γυναίκες, σύμφωνα με τη συνήθη πρακτική για την αττική τραγωδία.⁴⁸ εντούτοις, το ενδιαφέρον είναι ότι παρεμβάλλονται τμήματα οργανικής ετεροφωνικής συνοδείας, η οποία είναι γενικώς αποδεκτό ότι αφορά στον διπλό αυλό. Οι οργανικοί φθόγγοι είναι ένας ή δύο μόνο, κάθε φορά, και τοποθετούνται, με μία εξαίρεση, ανάμεσα σε λέξεις του κειμένου. Ωστόσο, δεν είναι βέβαιο αν ηχούσαν ακριβώς μετά το κείμενο ή ταυτόχρονα με την επόμενη λέξη, ίσως συνεχίζοντας ως ισοκράτημα στην ακόλουθη φράση· κι αυτό, γιατί ο αντιγραφέας δεν θα μπορούσε να τους τοποθετήσει αλλού στον χώρο του παπύρου, παρά μόνο πριν από τη λέξη με την οποία θα συνηχούσαν.⁴⁹

Με άλλα λόγια, δεν είναι σαφές από την εικόνα του παπύρου αν η οργανική μελωδία συνόδευε τον ίδιο τον θρήνο ή παρεμβαλλόταν μεταξύ των φράσεων που εκτελούνταν φωνητικά. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο στοιχείο δεν αποδεικνύει απαραίτητα ότι ο διπλός αυλός συνόδευε τον θρήνο κατά την τέλεση των ταφικών εθίμων, καθώς αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα μόνο της θεατρικής πράξης.⁵⁰ Δεν μπορεί, παρ' όλα αυτά, να παραβλέψει κανείς, ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, την όποια συνάφεια του θρήνου με τον αυλό, κάτι που μέχρι αυτού του σημείου διαπιστώθηκε και βάσει ορισμένων αρχαίων γραπτών πηγών.

4. Η απεικόνιση μουσικών οργάνων στην εικονογραφία του θρήνου

Μελετώντας την εικονογραφία του θρήνου στην αρχαιότητα, μία πρώτη παρατήρηση είναι ότι ο συντριπτικά μεγαλύτερος αριθμός νεκρικών σκηνών που σώζονται μέχρι σήμερα αναπαριστά θρηνούσες μορφές χωρίς τη συνοδεία κάποιου μουσικού οργάνου. Κάτι τέτοιο καταδεικνύεται από το σύνολο των ταφικών παραστάσεων που συγκεντρώθηκαν στο πλαίσιο της διατριβής της γράφουσας, η οποία υποστηρίχθηκε το 2020 στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Από τις 184 παραστάσεις που μελετήθηκαν, μόνο το 4% αφορά τη συνοδεία του θρήνου με μουσικά όργανα, όπως φαίνεται στο παρακάτω γράφημα (Εικόνα 2). Από αυτό προκύπτει σαφώς ότι ο κανόνας ήταν η φωνητική εκτέλεση του θρήνου κατά την αρχαιότητα, όπως συνάγεται εξάλλου και από τις γραπτές πηγές, ενώ, αντίθετα, η απεικόνιση μουσικών οργάνων είναι ένα φαινόμενο που θα πρέπει να μελετηθεί κατά περίπτωση.



Εικόνα 2: Η απεικόνιση μουσικών οργάνων στις παραστάσεις θρήνου⁵¹

⁴⁸ Claude Calame, "From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song", *A Journal of Humanities and the Classics, Third Series. The Chorus in Greek Tragedy and Culture* 3/1, φθινόπωρο 1994 – χειμώνας 1995, σ. 136-154: 148, σημ. 30· Felix Budelmann & Timothy Power, "Another Look at Female Choruses in Classical Athens", *Classical Antiquity* 34/2, Οκτώβριος 2015, σ. 252-295: 253-255.

⁴⁹ West, ό.π., σ. 287-288.

⁵⁰ Στις τραγωδίες, τις κωμωδίες και τα σατυρικά δράματα υπήρχε οπωσδήποτε αυλητής και μάλιστα οι εύποροι Αθηναίοι, που αναλάμβαναν ως χορηγοί τις θεατρικές αυτές παραγωγές, ήταν περήφανοι, όταν κατόρθωναν να προσλάβουν τον καλύτερο αυλητή. Βλ. Warren D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca & London 1994, σ. 113.

⁵¹ Αντιγόνη Δ. Ντουσιοπούλου, *Ο θρήνος στην αρχαία Ελλάδα των ιστορικών χρόνων*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 130.

4.1. Ο αυλός

Το μουσικό όργανο που απεικονίζεται συχνότερα στις ταφικές σκηνές είναι ο διπλός αυλός, ο οποίος συναντάται στη συνοδεία θρηνωδών, χωρίς να προσδιορίζεται από κάποιο στοιχείο της σκηνής το στάδιο της ταφικής εθιμοτυπίας που αποδίδεται. Αυτό συμβαίνει σε ένα αττικό μελανόμορφο αλάβαστρο λευκού βάθους του Ζωγράφου του Θησέα, που χρονολογείται γύρω στα 490 π.Χ. και στο οποίο απεικονίζεται όρθια γυναικεία μορφή να παίζει διπλό αυλό κοιτώντας άλλες, επίσης όρθιες, γυναίκες που θρηνούν εκτελώντας τις τυπικές χειρονομίες του θρήνου με τα χέρια στο κεφάλι ή υψωμένα.⁵² Επίσης, διπλό αυλό εκτελεί νεαρός ιματιοφόρος άνδρας σε μία αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρο που χρονολογείται στα 470-460 π.Χ., στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου της Νάπολης, και βρίσκεται σήμερα στο Μόναχο.⁵³ Ειδικότερα, στην πίσω όψη του αγγείου αυτού εικονίζεται να κατευθύνεται σε επιτύμβια στήλη νεκρική πομπή, στην οποία συμμετέχουν γυναίκες που φέρουν δάδα και λουτροφόρο, μία παιδική μορφή και ένας νεαρός άνδρας που παίζει διπλό αυλό. Στην περίπτωση αυτή φαίνεται ότι το μουσικό όργανο συνοδεύει πιθανότατα την εκφορά του νεκρού, δηλαδή την πομπική μεταφορά του στον τόπο ταφής.

Σε αυτό ακριβώς το στάδιο του ταφικού τελετουργικού εικονογραφείται ο διπλός αυλός και σε άλλες δύο παραστάσεις θρήνου. Πρόκειται για δύο αττικούς μελανόμορφους κυάθους με σκηνή νεκρικής πομπής, οι οποίοι βρέθηκαν στο Vulci της Ετρουρίας και χρονολογούνται στα 520-500 π.Χ. Στον έναν από αυτούς, ο νεκρός μεταφέρεται με άμαξα που σέρνουν δύο ημίονοι και συνοδεύεται από θρηνούσες μορφές, άνδρες και γυναίκες, που εκτελούν θρηνητικές χειρονομίες.⁵⁴ Η πομπή κατευθύνεται προς έναν ορθογώνιο τύμβο και το ενδιαφέρον στοιχείο αυτής της σκηνής είναι ένας αυλητής με ποδήρες λευκό ένδυμα, ο οποίος αποδίδεται ακριβώς πίσω από την άμαξα να παίζει διπλό αυλό. Ωστόσο, η απεικόνιση πέντε οπλισμένων ανδρών, που εκτελούν πολεμικούς χορούς πίσω από τον αυλητή, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το μουσικό όργανο συνοδεύει

⁵² Αβάνα, Museo Nacional de Bellas Artes, αρ. 140. Βλ. John D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, Clarendon Press, Oxford 1956, αρ. 518.5· Thomas H. Carpenter, *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARVp2s and Paralipomena*, Oxford University Press, Oxford 21989, αρ. 129· Heike Laxander, *Individuum im Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr.*, Scriptorium, Münster 2000, αρ. PS125· Claudia Merthen, *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, διδακτορική διατριβή, Universität Würzburg, Würzburg 2005, εικ. XI, αρ. S408· Jenifer Neils, "Women are White: White Ground and the Attic Funeral", στο: Kenneth Lapatin (επιμ.), *Papers on Special Techniques in Athenian Vases: Proceedings of a Symposium Held in Connection with the Exhibition The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases, at the Getty Villa, June 15-17, 2006*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008, σ. 61-72: 66-68, εικ. 7.

⁵³ Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen, Συλλογή von Schoen, αρ. S66. Βλ. John D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Clarendon Press, Oxford 21963, αρ. 1102.1· John D. Beazley, *Paralipomena: Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, Clarendon Press, Oxford 21971, αρ. 451· Carpenter, ό.π., αρ. 329· Willy Zschietzschmann, "Die Darstellungen der Prothesis in der griechischen Kunst", *Athenische Mitteilungen* 53, 1928, σ. 17-47: πιν. XVIII, αρ. 116· Shapiro, ό.π., σ. 647-648, εικ. 18· Ingeborg Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst*, Bibliopolis, Mannheim 2001, σ. 128, εικ. 12, και σ. 257-259, αρ. 156· Merthen, ό.π., πιν. XVII, XVIII, αρ. P112.

⁵⁴ Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et d'Antiques, αρ. 355. Βλ. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, ό.π., αρ. 346.8· Carpenter, ό.π., αρ. 94· Marcelle F. Lambrino, *Corpus Vasorum Antiquorum. France: Paris, Bibliothèque Nationale (Cabinet des médailles)*, H. Champion, Paris 1928, σ. 52-54, πιν. (457), (459), 71.2.4.6, 73.1-3· Zschietzschmann, ό.π., πιν. XV, αρ. 92· Christoph Simonett, *Θάνατος. Ein kleines Buch vom Tod*, Speer-Verlag, Zürich 1945, εικ. 5· Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, University of California Press, Berkeley 1979, σ. 20, εικ. 16· Kurtz & Boardman, ό.π., εικ. 34· Laxander, ό.π., αρ. EZ5, πιν. 66· Huber, ό.π., αρ. 106· Βάλια Ξενίδου-Schild, *Οι γυναίκες στην ελληνική αρχαιότητα: καταδίκη μνήμης*, Ερμής, Αθήνα 2001, εικ. 155· Merthen, ό.π., πιν. XI, αρ. G203.

μάλλον τους χορούς αυτούς παρά τον θρήνο. Όσον αφορά ειδικά στους πολεμικούς χορούς, δεν γνωρίζουμε από καμία πηγή ότι εκτελούνταν κατά την εκφορά αλλά, αντίθετα, στον τόπο της ταφής κατά την άφιξη της πομπής εκεί ή ακόμη και μετά την ταφή.⁵⁵ Έτσι, το πιθανότερο είναι ότι στην περίπτωση αυτή ο αγγειογράφος συμπτύσσει στην ίδια σκηνή δρώμενα διαφορετικών φάσεων της ταφικής εθιμοτυπίας και επομένως ο διπλός αυλός δεν φαίνεται εν προκειμένω να συνοδεύει την εκτέλεση του θρήνου.

Ο άλλος κύαθος επαναλαμβάνει περίπου την ίδια σκηνή, καθώς απεικονίζεται και εδώ νεκρική πομπή που κατευθύνεται προς ορθογώνιο τύμβο και στην οποία συμμετέχουν θρηνούσες μορφές, αυλητής με λευκό ποδήρη χιτώνα καθώς και τρεις πολεμιστές που εκτελούν πολεμικούς χορούς.⁵⁶ Η διαφορά εδώ είναι ότι τον νεκρό μεταφέρουν στα χέρια τέσσερις ιματιοφόροι άνδρες και ακόμη ότι ο αυλητής με τους πολεμιστές φαίνεται να βρίσκονται στον χώρο άφιξης της πομπής, δηλαδή στον τόπο ταφής του νεκρού, καθώς απεικονίζονται στην άλλη πλευρά του τύμβου σε σχέση με την υπόλοιπη πομπή. Και στην παράσταση αυτή, ο αυλητής εκτελεί διπλό αυλό και προηγείται των πολεμιστών, ωστόσο η τοποθέτησή του στον τόπο της ταφής οδηγεί πιο βεβαιωμένα στο συμπέρασμα ότι και στην περίπτωση αυτή ο αγγειογράφος συμπτύσσει διαφορετικές φάσεις του ταφικού τελετουργικού και ότι ο διπλός αυλός πιθανότατα δεν συνοδεύει την εκτέλεση του θρήνου αλλά τους πολεμικούς χορούς.

Από τις παραπάνω απεικονίσεις διαφαίνεται οπωσδήποτε κάποια σχέση του θρήνου με τον αυλό. Ιδιαίτερη συνάφεια, μάλιστα, συνάγεται με το στάδιο της εκφοράς του νεκρού, παρ' όλο που οι δύο τελευταίες παραστάσεις δεν αποδεικνύουν ξεκάθαρα κάτι τέτοιο παρά μόνο το υπαινίσσονται, κατά κάποιον τρόπο. Κατά συνέπεια, η χρήση του αυλού στον θρήνο σαφέστατα δεν αποτελούσε τον κανόνα, αλλά, βάσει της εικονογραφίας καθώς και σύμφωνα με τις γραπτές πηγές, φαίνεται ότι οφειλόταν σε κάποια ειδική, κάθε φορά, συνθήκη.

4.2. Η κιθάρα

Η κιθάρα, το μουσικό όργανο των επαγγελματιών μουσικών, αποδίδεται επίσης σε μία σκηνή θρήνου, στην οποία μάλιστα συνυπάρχει με τον διπλό αυλό. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για ένα θραύσμα αττικής μελανόμορφης πυξίδας, που βρέθηκε στην Ακρόπολη, χρονολογείται γύρω στα 550 π.Χ. και δεν είναι απόλυτα βέβαιο αν απεικονίζει σκηνή πρόθεσης ή σκηνή γάμου (Εικόνα 3).⁵⁷ Στα δεξιά της παράστασης αποδίδεται τμήμα

⁵⁵ Πρόκειται για τον πυρρίχιο χορό, που γνωρίζουμε από τις αρχαίες πηγές ότι δημιουργήθηκε από τον Πύρρο, δηλαδή τον Νεοπτόλεμο, γιο του Αχιλλέα, όταν αυτός νίκησε τον Ευρύπυλο, κάποιον σύμμαχο των Τρώων. Σύμφωνα με την παράδοση, ο χορός αυτός συνδέεται με τη νεκρική πυρά, καθώς ο Αχιλλέας τον χόρεψε πρώτος δίπλα από την πυρά του νεκρού φίλου του, Πατρόκλου. Ωστόσο, χορευόταν και σε άλλες περιστάσεις, ιδιωτικά ή σε δημόσιες γιορτές και συμπόσια, είτε ατομικά είτε ομαδικά σε σχηματισμό. Στην εικονογραφία αποδίδεται συχνά και κάποιος αυλητής, κάτι που επιτρέπει τον χαρακτηρισμό της παράστασης ως χορό. Ο Πλάτων στους *Νόμους*, 7.815, περιγράφει τον πυρρίχιο χορό, αναφέροντας ότι ο χορευτής προσποιείται ότι βρίσκεται στη μάχη, είτε υπερασπιζόμενος τον εαυτό του είτε κάνοντας επίθεση. Βλ. Alexandra Goulaki-Voutira, "Pyrrhic Dance and Female Pyrrhic Dancers", *RIDIM/RCMI Newsletter* 21/1, άνοιξη 1996, σ. 3-12: 3.

⁵⁶ Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et d'Antiques, αρ. 353. Βλ. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, ό.π., αρ. 346.7· Carpenter, ό.π., αρ. 94· Lambriano, ό.π., σ. 52-53, πιν. (457)-(458), 71.7-9, 72.1-4· Zschietzschmann, ό.π., πιν. XV, αρ. 91· Vermeule, ό.π., σ. 20, εικ. 15· Christine M. Havelock, "Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women", στο: Norma Broude & Mary Garrard (επιμ.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Harper & Row, New York 1982, σ. 44-61: εικ. 14· Kurtz & Boardman, ό.π., εικ. 35· Laxander, ό.π., αρ. EZ4, πιν. 64· Shapiro, ό.π., σ. 333-336, εικ. 12.9-10· Huber, ό.π., αρ. 106· Ξενίδου-Schild, ό.π., εικ. 156· Merthen, ό.π., πιν. XI, αρ. S202.

⁵⁷ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Συλλογή Ακρόπολης, αρ. 1.2203. Βλ. Martha Maas & Jane M. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, Yale University Press, New Haven & London 1989, σ. 47, εικ. 10· Olga Palagia, "The Wedding of Peirithous: South Metopes 13-21 of the Parthenon", στο: Jenifer

της νεκρικής κλίνης, μπροστά από την οποία εικονίζεται όρθια γυναικεία μορφή που παίζει διπλό αυλό. Συνεχίζοντας προς τα αριστερά, διακρίνονται κι άλλες όρθιες μορφές και συγκεκριμένα δύο γυναίκες που θρηνούν, η μία προτάσσοντας και η άλλη υψώνοντας τα χέρια, μία παιδική μορφή που προτάσσει τα χέρια προς τα δεξιά, ένας άνδρας που παίζει κιθάρα με πλήκτρο και μία γυναίκα που ανασηκώνει το μάτιο κατά το «σχήμα της αποκάλυψης». Η χειρονομία αυτή, που συναντάται στη βιβλιογραφία και με τον όρο «ηραίο σχήμα», συνηθίζεται να εκτελείται στην εικονογραφία από τη νύφη και με τον τρόπο αυτόν είναι δυνατή η ταύτιση των παραστάσεων γάμου.⁵⁸



**Εικόνα 3: Αττική μελανόμορφη πυξίδα με σκηνή πρόθεσης νεκρού ή γάμου (σχέδιο)⁵⁹
© Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Συλλογή Ακρόπολης**

Συνεπώς, και στη συγκεκριμένη σκηνή συμπτύσσονται δύο διαφορετικά θέματα κι έτσι ο διπλός αυλός ίσως σχετίζεται με τον θρήνο ενώ η κιθάρα με τον γάμο. Δεν αποκλείεται, ωστόσο, η απεικόνιση στοιχείων από τις γαμήλιες σκηνές στην περίπτωση αυτή να αποτελεί κάποια υπόμνηση του συσχετισμού του θανάτου με τον γάμο, καθώς θεωρούταν ότι ο νεκρός παντρευόταν με τον θάνατό του τις θεότητες του Κάτω Κόσμου.⁶⁰ Η αντίληψη αυτή, που μας είναι γνωστή από τις γραπτές πηγές της αρχαιότητας και ειδικά από την τραγική ποίηση, αφορούσε ιδιαίτερα στις άγαμες κόρες, ο θάνατος των οποίων θεωρούταν ότι ήταν ο γάμος τους με τον Χάρο.⁶¹ Στην εν λόγω σκηνή, επομένως,

Neils & Olga Palagia (επιμ.), *From Kallias to Kritias. Art in Athens in the Second Half of the Fifth Century B.C.*, De Gruyter, Berlin & Boston 2022, σ. 53-68: 67, εικ. 11.

⁵⁸ John H. Oakley & Rebecca H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, University of Wisconsin Press, Madison 1993, σ. 25, σημ. 14.

⁵⁹ Palagia, ό.π., σ. 67, εικ. 11.

⁶⁰ Ginouves, ό.π., σ. 260.

⁶¹ Όσον αφορά στις τραγωδίες, η χαρακτηριστική νύφη του Άδη είναι βέβαια η Αντιγόνη, η οποία στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή αναφέρει ακριβώς ότι με τον θάνατό της παντρεύεται τον Χάρο. Βλ. Sophocles, *The Antigone*, ό.π., στ. 810-816· Ελένη Κορνάρου, «Αρχαιοελληνικοί θρήνοι για τους νεκρούς και νεότερα κρητικά μοιρολόγια», στο: Κώστας Δ. Μουτζούρης (επιμ.), *Τα κρητικά μοιρολόγια. Μνήμη Σήφη Κοσόγλου, Χρίστου Μακρή και Οδυσσέα Τσαγκαράκη: Πρακτικά συνεδρίου, Ανώγεια, 13-15.11.2015*, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Ανώγεια 2016, σ. 97-119: 113-114. Το μυθικό πρότυπο της άγαμης νέας είναι η Περσεφόνη, που αρπάχθηκε από τον Πλούτωνα και έγινε βασίλισσα του Κάτω Κόσμου. Βλ. Κάτια Μαργαρίτη, *Ο θάνατος της άγαμου κόρης στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος 2010, σ. 372.

δεν αποκλείεται ο αγγειογράφος να επιθυμεί να δηλώσει ακόμη και ότι το νεκρικό σώμα ανήκε σε κάποια ανύπαντρη νεαρή γυναίκα.

4.3. Η λύρα

Εκτός από τον διπλό αυλό και την κιθάρα, η λύρα είναι ένα ακόμη μουσικό όργανο που απεικονίζεται σε μία παράσταση θρήνου. Πρόκειται για μία κορινθιακή μελανόμορφη υδρία του Ζωγράφου του Δάμωνα, που χρονολογείται στα 560-550 π.Χ. και αποδίδει τον θρήνο της Θέτιδας και των Νηρηίδων για τον νεκρό Αχιλλέα (Εικόνα 4).⁶² Σε αυτήν απεικονίζεται συγκεκριμένα ο Αχιλλέας ξαπλωμένος στη νεκρική κλίνη να θρηνείται από δέκα όρθιες γυναικείες μορφές, που εκτελούν τις τυπικές θρηνητικές χειρονομίες και είναι ονοματισμένες με επιγραφές. Μία από τις μορφές αυτές στέκει πίσω από την κλίνη και κρατά εννιάχορδη λύρα, την οποία ωστόσο δεν αποδίδεται να εκτελεί. Κάτι τέτοιο οδηγεί στη σκέψη ότι η απεικόνιση της λύρας στην περίπτωση αυτή λειτουργεί μάλλον ως σύμβολο των μουσικών ικανοτήτων του νεκρού παρά ως τρόπος συνοδείας του θρήνου. Το συμπέρασμα αυτό ενισχύεται και λόγω της απεικόνισης, κάτω από τη νεκρική κλίνη, του κράνους και της ασπίδας του Αχιλλέα, αντικειμένων που φαίνεται ότι λειτουργούν επίσης ως υπόμνηση των ιδιοτήτων του νεκρού ήρωα.⁶³



Εικόνα 4: Κορινθιακή μελανόμορφη υδρία με παράσταση του θρήνου της Θέτιδας και των Νηρηίδων για τον Αχιλλέα [πηγή: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010268243>] © Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου

⁶² Βρέθηκε στο Cerveteri της Ετρουρίας και φυλάσσεται σήμερα στο Παρίσι, Musée du Louvre, αρ. E643 (23694). Βλ. Zschietzschmann, ό.π., αρ. 90· Havelock, ό.π., εικ. 9· Kurtz, ό.π., σ. 314· Maas & Snyder, ό.π., σ. 51, εικ. 15a· Ξενίδου-Schild, ό.π., εικ. 67· Merthen, ό.π., σ. 220-222, πιν. XXVI, εικ. 4.

⁶³ Maas & Snyder, ό.π., σ. 38.

5. Η σημερινή πρακτική αναφορικά με τη χρήση μουσικών οργάνων στην εκτέλεση του μοιρολογιού

Σε συνάρτηση με όλα τα παραπάνω, θα πρέπει να σημειωθεί ότι και η σημερινή πρακτική συνηγορεί υπέρ της φωνητικής εκτέλεσης του θρήνου. Ειδικότερα, στις περιοχές όπου στις μέρες μας εξακολουθεί να τελείται το μοιρολόι, οργανική συνοδεία δεν έχει παρατηρηθεί γενικά κατά την τέλεση των ταφικών εθίμων. Αντίθετα, μουσικά όργανα είναι δυνατόν να συνοδεύουν τα μοιρολόγια που δεν σχετίζονται άμεσα με τη νεκρική τελετουργία και τα διάφορα στάδιά της αλλά με άλλες συμφορές. Έτσι, τα μοιρολόγια αυτά δεν αναφέρονται θεματικά μόνο στον θάνατο αλλά και σε άλλες περιστάσεις θλίψης, όπως είναι η ξενιτιά, ο αποχωρισμός της νύφης από τους δικούς της κατά τον γάμο, η έναρξη της στρατιωτικής θητείας, ακόμη και η ισόβια κάθειρξη.⁶⁴ Μοναδική εξαίρεση αποτελεί μία μαρτυρία για το μοιρολόι στο Καστελόριζο, σύμφωνα με την οποία, όταν ο νεκρός ήταν νέος και ανύπαντρος, ήταν δυνατόν να ακούγεται κατά την εκφορά του κάποιο μουσικό όργανο, συνήθως το βιολί. Ωστόσο, αναφέρεται ότι σε αυτή την περίπτωση δεν εκτελούνταν τραγούδια λυπητερά αλλά χαρούμενα τραγούδια του γάμου.⁶⁵

Έτσι, βάσει της σημερινής πρακτικής, ο θρήνος δεν συνοδεύεται από μουσικά όργανα, παρά μόνο σε περίπτωση που υπάρχει κάποια σύνδεση της περίπτωσης με τον γάμο, δηλαδή στην περίπτωση ενός ανύπαντρου νεκρού. Κάτι τέτοιο διαπιστώθηκε και στην αττική μελανόμορφη πυξίδα από την Ακρόπολη, πράγμα που οδηγεί στη σκέψη ότι η συνάφεια του γάμου με τον θάνατο είναι εκείνη που επιτρέπει τη συνοδεία του θρήνου με μουσικά όργανα. Ακόμη, στις μέρες μας επιβιώνει και ο συσχετισμός των μουσικών οργάνων με την εκφορά του νεκρού, πράγμα που διαπιστώθηκε και στην εικονογραφία της κλασικής αρχαιότητας και ειδικότερα στη λουτροφόρο του Μονάχου. Επομένως, η ειδική συνθήκη που επιτρέπει τη χρήση μουσικών οργάνων, βάσει της σύγχρονης πρακτικής, είναι η περίπτωση ενός ανύπαντρου νέου νεκρού και το στάδιο της πομπικής μεταφοράς του στον τόπο ταφής.

6. Συμπεράσματα

Τρεις είναι οι πηγές από τις οποίες είναι δυνατόν να προσεγγίσει η σημερινή έρευνα τον αρχαίο θρήνο και ειδικότερα το ζήτημα της φωνητικής του εκτέλεσης ή της συνοδείας του με κάποιο μουσικό όργανο: πρόκειται, συγκεκριμένα, για το σύγχρονο μοιρολόι, για την εικονογραφία της αρχαιότητας και για τις πληροφορίες που περιλαμβάνουν οι αρχαίοι συγγραφείς στα σωζόμενα σήμερα έργα τους. Η επιβίωση του θρήνου στις μέρες μας δείχνει ότι είναι ένα κυρίως φωνητικό είδος μουσικής, εκτός από συγκεκριμένες περιπτώσεις που σχετίζονται με έναν ανύπαντρο νεκρό, δηλαδή με τη σύνδεση θανάτου και γάμου και το στάδιο της εκφοράς του. Από την εικονογραφία της αρχαιότητας φαίνεται ότι οι ίδιες ειδικές συνθήκες ήταν αυτές που επέτρεπαν και τότε τη χρήση μουσικών οργάνων. Η σπάνια απεικόνισή τους στις νεκρικές σκηνές οφείλεται σαφώς στους δύο παραπάνω λόγους, πράγμα που οδηγεί, και βάσει της εικονογραφίας, στο συμπέρασμα ότι ο θρήνος αποτελούσε, κατά κανόνα, ένα φωνητικό μουσικό είδος.

Όσον αφορά στις γραπτές αρχαίες πηγές, αποδεικνύεται κατ' αρχήν η κυρίως φωνητική εκτέλεση του θρήνου, όπως δηλώνεται με ορισμένες χαρακτηριστικές φράσεις, όπως *Αΐδα μέλος, μέλος γοερόν, στενακτὰν ἰαχὰν μελομένην, ὕμνοϊθ' οἰμώγμασιν, μέλψασα γόν, ἐφυμνήσαι ὄλολυγμόν, ὦδὰς θρηνήσει, μολπὰς δακρυρρούς, ἠλέμων*

⁶⁴ Γιάννης Μότσιοις, *Το ελληνικό μοιρολόι. Προβλήματα ερμηνείας και ποιητικής τέχνης*, Κώδικας, Αθήνα 1995, σ. 58.

⁶⁵ Μιχαήλ Κ. Κομνηνός, *Τα μοιρολόγια του Καστελλόριζου*, Ιωλκός, Αθήνα 1971, σ. 15.

γών άοιδός, ώδάν έπικήδειον, μοῦσα τοῖς δυστήνοις, άοιδάς και γόους, στεναγμόν ή γόν ή φθιτῶν ώδάν. Επίσης, φράσεις σαν τις ακόλουθες περιγράφουν ακριβώς το ασύνδετο θρήνου και μουσικών οργάνων: *άκίθαριν δακρυογόνον Άρη, ύμνος άφόρμικτος, άνευ λύρας θρήνον, άλυρος θάνατος, άλύροις έλέγοις*. Ωστόσο, δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει τις αναφορές εκείνες που συνδέουν τον θρήνο με τον αυλό, πράγμα που καθιστά φανερό ότι στην αντίληψη των αρχαίων ταίριαζε με τη συγκεκριμένη περίσταση ο διαπεραστικός και οξύ ήχος του αυλού.

Εντούτοις, ο κανόνας φαίνεται ότι ήταν το τραγούδι για τον νεκρό να εκτελείται, όπως και σήμερα, φωνητικά και ότι ο αυλός ορισμένες μόνο φορές ή σε κάποιες συγκεκριμένες περιοχές, όπως ήταν η Καρία, χρησιμοποιούταν ως όργανο συνοδείας του θρήνου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, γίνεται αντιληπτό ότι, σύμφωνα με την αισθητική των αρχαίων Ελλήνων, το καταλληλότερο μέσο για το βίαιο, άγριο και σφοδρό αίσθημα που αφήνει το γεγονός του θανάτου υπήρξε οπωσδήποτε η φωνή. Το εγγενές στην ανθρώπινη φυσιολογία μουσικό όργανο και αυτό που δύναται να εκφράσει λόγο και νόημα φαίνεται ότι ήταν το καταλληλότερο για την έκφραση συναισθημάτων βαθύτατης θλίψης και βίαιου σπαραγμού. Μέσω της φωνής, άκόμη, ήταν δυνατόν να εκτονωθεί πληρέστερα και πιο λυτρωτικά η οδύνη της απώλειας χάρη στην εκτέλεση, παράλληλα, θρηνητικών κραυγών, που γνωρίζουμε ότι συνοδεύουν διαχρονικά τον θρήνο.⁶⁶ Έτσι, μέσα από κραυγές και γοερές μουσικές φράσεις, η φωνή είναι αυτή που δίνει τη δυνατότητα στον εκτελεστή αλλά και στους παρισταμένους να εκφραστούν λεκτικά και να εκτονώσουν τον συσσωρευμένο πόνο, πράγμα που αποτελεί διαχρονικά τη βασική λειτουργία του θρήνου.

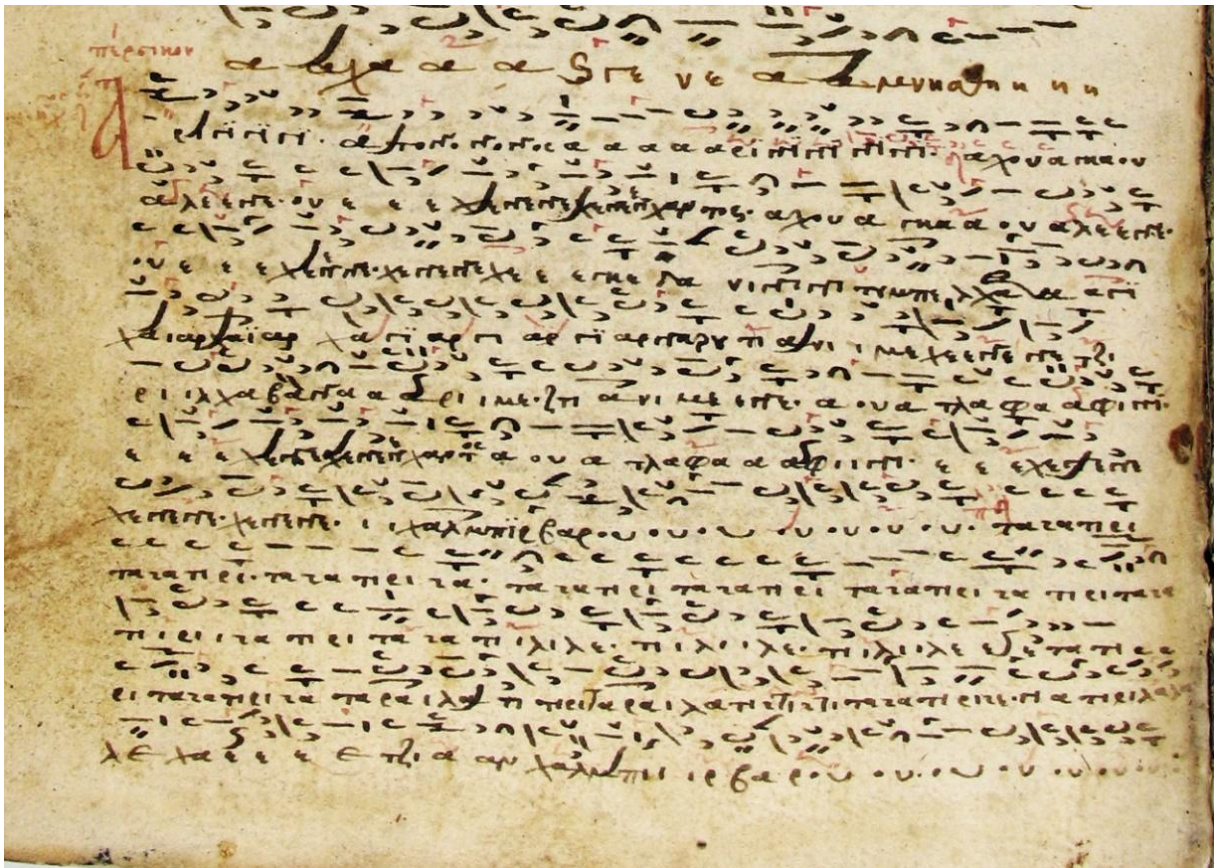
⁶⁶ Ως θρηνητικές κραυγές ερμηνεύονται κάποιες αδιευκρίνιστες γραπτές λέξεις που σώζονται σε ορισμένες νεκρικές παραστάσεις, όπως σε έναν μελανόμορφο φορμίσκο με σκηνή πρόθεσης νεκρού, που φυλάσσεται στην Αθήνα, στο Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. 691. Στην παράσταση αυτή, οι παριστάμενοι γύρω από τον νεκρό αναφωνούν τη λέξη «ΟΙΜΙΕΚ» και τη φράση «ΟΙΜΟΙΟ ΘΥΓΑ[ΤΕΡ]». Βλ. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, ό.π., αρ. 678· Carpenter, ό.π., αρ. 148· Kurtz, ό.π., σ. 322, εικ. 5· Shapiro, ό.π., σ. 636-638, εικ. 7-9· Kurtz & Boardman, ό.π., εικ. 11· Laxander, ό.π., σ. 96, αρ. PS43, πιν. 52· Huber, ό.π., 109-110, αρ. 116, εικ. 9· Ελένη Π. Μανακίδου, «Από την εικονογραφία του πένθους στην αττική αγγειογραφία των γεωμετρικών και αρχαϊκών χρόνων», στο: Αναστάσιος Α. Στέφος (επιμ.), *Πρακτικά ΙΗ' Συμποσίου Ομηρικής Φιλολογίας στην Ιθάκη, 27-31/8/2003*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 75-98: 85, σημ. 45· Merthen, ό.π., πιν. IX, αρ. S111· Μανακίδου, «Συγγενείς εξ αίματος και εξ αγχιστείας στις αττικές μελανόμορφες σκηνές πρόθεσης», ό.π., σ. 91, σημ. 11. Επίσης, οι τραγικοί ποιητές πολύ συχνά συσχετίζουν τον θρήνο με τις κραυγές: χαρακτηριστικά αναφέρεται ο όρος *όξυκώκυτος*, ο οποίος, στον Σοφοκλή, σημαίνει «εκείνος που θρηνολογεί με οξύφωνες κραυγές» (βλ. Liddell & Scott, ό.π., λ. *όξυκώκυτος*). Τέλος, βασικό στοιχείο των σημερινών μοιρολογιών αποτελούν κάποιες συλλαβές, όπως *ίε* και *λέλε*, οι οποίες συνηθίζονται στην περιοχή της Ηπείρου και της Δυτικής Μακεδονίας ως τεχνικές κλάματος μέσα στο τραγούδι, εκφερόμενες συχνά μία οκτάβα ή μία έβδομη πάνω από την τονική. Βλ. Katsanevaki, ό.π., σ. 103-105, παρ. 1.

«Εξήγηση» σε τρία εμβληματικά μέλη γραμμένα σε παλαιά βυζαντινή παρασημαντική

Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος

1. «Πέρσικον»

Το πρώτο γνωστό μέλος κοσμικού ρεπερτορίου σε βυζαντινή παρασημαντική είναι ένα κομμάτι πυκνογραμμένης μισής σελίδας που επιγράφεται «πέρσικον». Το μέλος αυτό είναι σε ήχο Δ' και εντοπίζεται στον κώδικα ΕΒΕ 2401, στο φ. 122v (Καλαϊτζίδης, 2020: 141, 408 και 499).



Εικόνα 1: «Πέρσικον», ΕΒΕ 2401, φ. 122v

Το χειρόγραφο χρονολογείται στα χρόνια λίγο πριν την Άλωση του 1453. Το κομμάτι ήταν γνωστό στους μουσικολόγους τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1970, οπότε ο Miloš Velimirović (1973) είχε γράψει ένα άρθρο με τίτλο «Περσική μουσική» στο Βυζάντιο;» και είχε δημοσιεύσει και μια πρώτη «μετροφωνική» μεταγραφή του μέλους, χωρίς δηλαδή να λάβει υπ' όψιν του την ανάλυση των στενογραφικών σημαδιών και άλλες ιδιαιτερότητες που συμβάλλουν στη σωστή απόδοση του μέλους.

Μέχρι πρόσφατα, ο συνθέτης του μέλους ήταν αταύτιστος. Πριν λίγο καιρό, όμως, ο πέρσης μουσικολόγος Arastoo Mihandoust, ερευνητής στο Πανεπιστήμιο της Τεχεράνης,

σε αλληλογραφία με τον συνάδελφο Κυριάκο Καλαϊτζίδη, μας γνωστοποίησε πως βρήκε σε αραβικό χειρόγραφο στη Βιβλιοθήκη Nuruosmaniye στην Κωνσταντινούπολη τα λόγια του κειμένου και ταύτισε τον συνθέτη. Όπως γράφει ο ίδιος:

I just discovered right now, after 3 or 4 years of searching, that the “persikon” piece recorded in Athens 2401, f. 122v, is in fact a Tarana (3rd movement of ancient nawbat suite) by none other than Abd al-Qadir Maraghi. The piece is recorded in Echos IV and p. IV, and the crazy thing is that the manuscript Nurosmaniyye in which I found the piece is also in Rast. The text is Arabic, and the Usul is Sakil (an earlier 24 beat type). Is there a transcription of the notation better than Velimirović’s version?

Για την ταυτοποίηση του κομματιού και τα συμπεράσματα της ανάλυσής του ετοιμάζει ο ίδιος μια ειδική επιστημονική δημοσίευση. Πράγματι, πρόκειται για μία σημαντική διαπίστωση. Μέχρι τώρα, το αρχαιότερο γνωστό μουσικό κομμάτι του Περσο-Αζέρου Αμπντούλ Καντίρ Μαραγί βρισκόταν σε επίσης ελληνικό ψαλτικό χειρόγραφο και ήταν ένα *Τασνίφ* στον κώδικα Λειμώνος 259, φ. 184r, του 1572 (Καλαϊτζίδης, 2020: 82 και 140). Με βάση τα προαναφερθέντα, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο Μαραγί αναγνωρίζεται ως ο συνθέτης του αρχαιότερου – άγνωστου από άλλη πηγή – έργου κοσμικού ρεπερτορίου καταγεγραμμένου με βυζαντινή Παρασημαντική! Ως απάντηση στην τελευταία ερώτηση του Arastoo, επιχειρήθηκε η «Εξήγηση» του κομματιού. Η παράθεση των στίχων που μας έστειλε βοήθησε στην κατανόηση της μουσικής δομής, ενώ σημαντική υπήρξε και η πληροφορία ότι στο αραβικό χειρόγραφο αναφέρεται ο ρυθμός και το Μακάμ. Από τη σχετική απόπειρά μας διαπιστώθηκαν τα εξής:

Το κείμενο:

Πρόκειται για ένα μελοποιημένο ερωτικό δίστιχο, με παραποιημένη προφορά στην καταγραφή μέσω της αξιοποίησης ελληνικών χαρακτήρων του 15ου αιώνα, προφανώς από κάποιον γνώστη της αραβικής γλώσσας:

أهواك ولو ضنيئت من أجل هواك أو أنلف بالغرام فالروح فذاك

Κατά φωνητική απόδοση και μετάφραση του Arastoo στα αγγλικά:

Ahwaka wa-law danitu min ajli hawak,
aw utlafu bi-'l-gharami fa-'l-ruhu fidak

I shall love you even though I pine away from my love for you,
and should passion destroy me, my soul shall be your ransom.

Μετά την υπόδειξη του Arastoo για την ύπαρξη του ποιήματος στο θεωρητικό του Μαραγί, η αραβόφωνη φίλη μοναχή Aikaterina Faddoul μάς έστειλε και τη δεύτερη στροφή:

لا كنت إذا لم أك في الحب كذاك أجفو لتجافيك وأرضى لرضاك

La// kountou// i(Δ)//lam//akou//fi//lxoubi//ka(δ)aka//
Ajfou//litajafika//wa//arda //liridaka//:

και επίσης όλη τη μετάφραση:

Σε αγαπώ, ακόμα και αν βασανίζομαι για την αγάπη σου,
ακόμα και αν λιώνω στον έρωτα,
γιατί η ψυχή μου γίνεται θυσία για σένα.

Ας μην υπάρχω, εάν δεν έχω τέτοια αγάπη,
ώστε να μαραίνομαι, όταν είσαι μακριά,
και να είμαι ευχαριστημένος, όταν είσαι ευχαριστημένη.

Το κείμενο στο χειρόγραφο:

1. Α ρι γγι γγι γγι. Α το γγο γγο γγος
2. Α ρι γγι γγι γγι γγι
3. Αχου αγκα ουαλε γγε
4. Ουε χε χε γγε γγε χα ντος
5. Αχου αγκα ουαλε γγε
6. Ουε χε γγεγγε χε γγεγγε γκε
7. Δανι γγιγγι τουμπε λχαιου αγι
8. Χαϊαρ χαϊαρ
9. Χαϊγιαρ γιαρ γιαρ γιαρ γκαρου τι
10. Ανιμε χε γγε τζι-
11. Ριυλ χαβα γγα αριμε
12. Τζιανι με γγε
13. Αουα τλαφα φιγγι
14. Ε χε γγε γγε χε γγε γγε χαντος
15. Αουα τλαφα φιγγι
16. Ε χε γγε γγε χε
17. Ι Χαλμπιρ Βαρου-
18. ου ου ου.

Το Κράτημα «Τερενούμ»:

1. Τανατιρι Τανατιρι τανατιρινα
2. Τανατιρι Τανατιρι τανατιρινα
3. Τιρινα τιρινα τιριτανα
4. Τιλιε τιλιε τιλιε
5. Ετα τιριτανα τιρινα
6. Ταραϊλα τιντιρι ταραϊλα τιντιτι
7. Τανατιρι για τιρι λαλαλε
8. Χαε τζιαν

Ο επίλογος του μέλους:

1. Χαλμπιρ Βαρου-
2. ου ου ου:-

Είναι φανερή η παραφθαρμένη προφορά και η απώλεια κάποιων λέξεων από το αυθεντικό κείμενο, καθώς κάποιος ελληνογλωσσος ψάλτης, αξιολογώντας το μελωδικό του ενδιαφέρον, το κατέγραψε ως ξένος ομιλητής της περσικής γλώσσας. Το κομμάτι εξηγήθηκε σε 28 κύκλους των 24/4, καθώς σε όλη σχεδόν την έκτασή του φαίνεται να αναπτύσσεται σε 6 μέτρα των 4/4 ανά κύκλο. Αυτό είναι συμβατό και με το σχήμα «Σακίλ» 48/4 (2x24/4) ή με αυτό που αναφέρει ο Arastoo ως «αρχαίο Σακίλ» σε 24/4. Εξαιρέση αποτελούν οι κύκλοι 8 και 12, που περιέχουν επιφωνήματα και διαρκούν 12/4. Αν δεν πρόκειται για επιτηδευμένη εξαίρεση, είναι πιθανόν να υπονοούνται μελωδικά γεμίσματα με επεκτάσεις συλλαβών, όπως τα ΓΓε ΓΓε που έχουν και τα προηγούμενα ημιστίχια, ή να εκτελούνται απλώς παύσεις. Το μέλος συνοδεύεται από *Τερενούμ* (κάτι αντίστοιχο με τα βυζαντινά Κρατήματα *Τεριρέμ*).

Από άποψη δομής, διακρίνονται τα εξής μέρη:

- Α'. Μελοποιημένο κείμενο με Κατάληξη (κατά την ορθότερη μεταγραφή) στον Νη, ως Πλάγιος του Τετάρτου. Κατά τη γραφή του μουσικού κειμένου καταλήγει στον Λέγετο, δηλαδή στον Βου. Η επιλογή αυτή είναι συμβατή με τον Τέταρτο Ήχο, αφού ο Λέγετος είναι ο Τέταρτος Μέσος Ήχος. Πιθανόν να καταγράφεται μια περιστασιακή ποικιλία του μέλους με παράλληλη μετάθεση της τελευταίας φράσης κατά μία τρίτη ψηλότερα, οπότε πιθανόν να πρόκειται για μια γραμμή

διφωνίας, η οποία καταλήγει στον Βου αντί για τη βάση Νη του Πλαγίου του Τετάρτου. Ωστόσο, η μαρτυρία που υποδηλώνει ποιότητα Πλαγίου του Τετάρτου στο τέλος και πριν την αρχή του *Τερενούμ*, όπως και η κατάληξη στον Νη των μέτρων 27 και 28, τα οποία αποτελούν επανάληψη των μέτρων 17 και 18 (με χρήση όμοιας μελωδίας και με την αξιοποίησή τους στο «κλείσιμο» του κομματιού), οδηγούν σε διαφορετικό συμπέρασμα: πρόκειται, το πιθανότερο, για λάθος του γραφέα, με παράλλαξη ενός κρίσιμου σημαδιού στην παρασήμανση (ένα *Ίσον* πάνω από την πρώτη *Πεταστή* του μέτρου 17 γράφηκε ελλιπώς ως *Ολίγον*), οπότε κατά τη διόρθωση το κομμάτι λήγει κανονικά στον Νη. Το Α' μέρος καλύπτει 18 κύκλους: 2 με εισαγωγικό επιφώνημα *Αρι γι...* χωρίς λόγια, θυμίζοντας Απήχημα, και 16 κύκλους με τα λόγια, όπου ενσωματώνονται αναδιπλασιασμοί και επιφωνήματα (*γιαρ, χα εε* κ.λπ.).

- Β'. *Τερενούμ* με άσημες συλλαβές, με κυρίαρχο Ήχο τον Πλάγιο του Τετάρτου και Κατάληξη στον Δι, η οποία ακολουθείται από ένα επιφώνημα που λήγει στον Γα ως συνδεδεμένο στοιχείο πριν τον Επίλογο (8 κύκλοι).
- Γ'. Επίλογος με επανάληψη του τελευταίου ημιστιχίου του κειμένου, με το ίδιο μελωδικό μοτίβο σε Ήχο Πλάγιο του Τετάρτου (2 κύκλοι).

Ο δηλούμενος Ήχος είναι ο Τέταρτος, ο οποίος στην τελική Κατάληξη εμφανίζεται ως Πλάγιος του Τετάρτου, επαληθεύοντας και την αναφορά στο αραβικό χειρόγραφο ότι το κομμάτι είναι Ραστ. Ο πλαγιασμός του Τετάρτου Ήχου σε Πλάγιο του Τετάρτου στην τελική Κατάληξη σε κοσμικά μέλη συναντάται και σε καταγραφές Δημοτικών, όπως π.χ. του τραγουδιού για την «Άλωση της Μπόσνας» που εξετάζεται παρακάτω. Στην εκδοχή του Πλαγίου του Τετάρτου – Ραστ μπορεί να συνηγορήσει η πρώτη Μαρτυρία Κατάληξης (στο μέτρο 2) που γράφεται ως Πλάγιος του Τετάρτου, αν και λείπουν τα γράμματα «πλ». Επίσης, το κομμάτι αυτό γράφεται κάτω από ένα ψαλτικό κομμάτι που είναι μελοποιημένο σε Ήχο Πλάγιο του Τετάρτου.

Ωστόσο, για να επαληθευτεί η αναγραφή «Ήχος Δ'» στο χειρόγραφο, είναι κρίσιμο στην αρχή του κομματιού να θεωρηθεί ότι το σημάδι του *Ίσου* για τον πρώτο φθόγγο αναφέρεται στη φυσική βάση του *Άγια*, δηλαδή στον άνω Πα' και όχι στον Δι που έγραψε ο Velimironic. Διαφορετικά, το μέλος οδηγείται σε φρασεολογία που θα ταίριαζε σε Πλάγιο του Τετάρτου, με χαμηλές περιοχές κάτω του Νη, και όχι σε Τέταρτο – Άγια της μέσης περιοχής, οπότε είναι σχεδόν απίθανο ο καταγραφέας να προσέδιδε στο μέλος τον χαρακτηρισμό «Ήχος Δ'». Εάν υποθεθεί ότι όλο το μέρος Α' με τους στίχους είναι σε Πλάγιο του Τετάρτου – Ραστ, με πρώτο φθόγγο τον Δι – Νεβά, τότε θα πρέπει να δεχθούμε είτε ότι ο γραφέας παρέλειψε (πιθανότατα στο μέτρο 17) τη σημειογράφηση ανάβασης δύο φωνών με πιθανό Κέντημα, είτε ότι, αντί να γράψει μία Υψηλή πάνω από την πρώτη *Πεταστή* του μέτρου 17, έγραψε ένα *Ολίγον*. Ο Arastoo, επίσης, εντόπισε και άλλες αναφορές του ποιήματος σε Χουσεϊνί (ως Πλάγιο του Πρώτου). Αυτό ενισχύει την πιθανότητα ύπαρξης ενός αρχικού προτύπου σε Ήχο Τέταρτο – Άγια, ο οποίος στις καθοδικές κινήσεις ακούγεται με μικρή τρίτη, όπως και ο Πλάγιος του Πρώτου. Μια επιφύλαξη, βέβαια, υπάρχει ακόμα για τις εκτελέσεις του Γα, με δίεση ή όχι, κατά τις ιδιοτροπίες του Τετάρτου Ήχου – Άγια: σε αυτή την περίπτωση, το κομμάτι συγγενεύει με το μακάμ Πεντζγκιάχ (υποκατηγορία του Πλαγίου του Τετάρτου με πολλές κινήσεις ως Τέταρτος – Άγια). Η πρώτη Μαρτυρία Κατάληξης πάλι, που προαναφέρθηκε, θα μπορούσε επίσης να αναφέρεται στη βάση του Τετάρτου Ήχου – Άγια, καθώς σε καθοδικές κινήσεις παρασημαίνεται συχνά ως Πλάγιος του Τετάρτου. Πέραν τούτων, το *Τερενούμ* που συνοδεύει το κομμάτι, και το οποίο συνήθως αντανακλά την βασική φρασεολογία του κυρίως κομματιού, δεν κατεβαίνει στον κάτω Δι (όπως γίνεται στους μελοποιημένους στίχους) παρά μόνο σε μία φράση πρόσκαιρα μέχρι τον Ζω. Τα

επιφωνήματα επίσης «Χάι γιαρ» περιορίζονται σε έκταση μέχρι τον Κε και κατεβαίνουν στον κάτω Δι' συνήθως όμως τα αναμένουμε για τονισμό και εντυπωσιασμό, δηλαδή ταιριάζουν πιο πολύ σε ψηλές περιοχές. Σε κάθε περίπτωση, μετά την Εξήγηση σε Ήχο Τέταρτο – Άγια παρατίθεται εναλλακτικά και η Εξήγηση του έργου στη δεύτερη εκδοχή του, σε ήχο Πλάγιο του Τετάρτου – Ραστ.

Η έκταση του κομματιού κατά την πρώτη του εκδοχή, δηλαδή σε Ήχο Τέταρτο – Άγια, είναι ένα ενδεκάχορδο, Ζω – Βου'. Υπάρχουν πολλοί μελισματικοί αναδιπλασιασμοί συλλαβών, π.χ. γγε γγε γγο γκα κ.λπ. Κατά τον Αραστοο, μερικές συλλαβές λέξεων ΓΚΑ αποδίδουν τη συλλαβή ΚΑ. Διαπιστώνονται επίσης σημειογραφικές παγίδες-λάθη του γραφέα, οι οποίες ωστόσο γίνονται ορατές και αισθητές κατά τη σύγκριση με άλλα σημεία του γραπτού.

Ο Velimirović (1973) στη μεταγραφή του δεν κάνει Εξήγηση· σημειώνει μόνο τη Μετροφωνία των ποσοτικών χαρακτήρων, κάνοντας μάλιστα λάθη στην ανάγνωση, θεωρώντας ως τελική κατάληξη τον Δι, τη βάση δηλαδή του Τετάρτου Ήχου. Ο Αραστοο, συνηθισμένος να διαβάσει το σολ ως βάση του Ραστ, εξέλαβε ως σωστή την γραφή του Velimirović, ο οποίος όμως θεωρεί το σολ ως βάση του Νεβά.

Η Εξήγηση κάνει φανερή την υψηλή ποιότητα του έργου, τόσο ως προς τη δομή όσο και ως προς τη μελωδική μεταχείριση. Είναι προφανές ότι ένα τέτοιο κομμάτι θα μπορούσε να συγκινήσει έναν ψάλτη – γνώστη της Παρασημαντικής, ώστε να αφιερώσει κόπο, χρόνο και χώρο για την διάσωσή του δίπλα σε Τροπάρια και ύμνους.

"ΠΕΡΣΙΚΟΝ", ΕΒΕ 2401 f 122v Ήχος Δ'. Παλαιό Sakil.

Εξήγηση ΘΚΑ, Αύγουστος 2023 - Ιούνιος 2024

A. K. Μαραγί

$\text{♩} = 100$

1
A ρι ΓΓι ΓΓι ΓΓι A A A το ΓΓο ΓΓο ΓΓος

2
A ρι ΓΓι ΓΓι ΓΓι ΓΓι ΓΓι
από άνω εναλλακτική

3
A χου α γκα ου α λε ΓΓε

4
ου ε ε χε ΓΓε ΓΓε χε ΓΓε ΓΓε χα αν τος

5
α χου α γκα ου α λε ΓΓε.

6
ου ε ε χε ΓΓε ΓΓε χε ΓΓε ΓΓε χε γκε

7 Δα νι ΓΓι ΓΓι του ουμπε ε λχα ου α α γι

8 Χα αϊ α αρ χα αϊ αρ τα διαστήματα ~ (με έλξεις)

9 Χα για α αργια α αργια α α αρ ΓΓα ρου τι ι

10 α νι με χε ΓΓε ΓΓε τζι

11 ρι ιλχα α βα ΓΓα α α α ρι με

12 τζι(!)α νι με ΓΓε

13 Α ου α τλα φα φι ΓΓι

14 ε χε ΓΓε ΓΓε χε ΓΓε ΓΓε χα αν τος

15 α ου α τλα φα φι ΓΓι

16 ε χε ΓΓε ΓΓε χε ΓΓε ΓΓε χε ΓΓε ΓΓε

17 ι Χα αλ μπιρ Βα ρου ου

18 ου ου

19 ΤΕΡΕΝΟΥΜ ΡΑΣΤ
τα να τι ρι τα να τι ρι τα να τι ρι να

20
 τα να τι ρι τα να τι ρι τα να τι ρι να

21
 τι ρι τα να τι ρι να τι ρι τα να

22
 τι λι λε τι λι λε τι λι λε

23
 Ε τα Τι ρι τα να τι ρι να

24
 τα ρα α ι λα τι νι τι ι ρι τα ρα α ι λα τι νι τι ι νι

25
 τα να τι ρι τε για τι ρι λα λα λε

26
 χα ε τζια αν

27
 Χα αλ μπι ιφ Βα ρου ου

28
 ου ου

"ΠΕΡΣΙΚΟΝ", ΕΒΕ 2401 f 122v Ἦχος Δ'. Παλαιό Sakil.

Εξήγηση ΘΚΑ, β' εκδοχή ως Πλ. Δ - Ραστ. Νοέμβριος 2024

Α. Κ. Μαραγί

$\text{♩} = 100$

1
 Α ρι Γτι Γτι Γτι Α Α Α το ΓΓο ΓΓο ΓΓος

2
 Α ρι Γτι Γτι Γτι Γτι
 από άνω εναλλακτική

3
 Α χου α γκα ου α λε ΓΓεε

4
 ου ε ε χε Γε Γε χε Γε χα αν τος

5
 α χου α γκα ου α λε Γε.

6
 ου ε ε χε Γε Γε χε Γε Γε χε γκε

7
 Δα νι Γτι Γτι του ουμπε ε λχα ου α α γι
 τα διαστήματα ~ (με έλξεις)

8
 Χα αι α αρ χα αι αρ

9
 Χα για α αργια α αργια α α αρ Γα ρου τι ι

10
 α νι με χε Γε Γε τζι

11
 ρι ιλ χα α βα Γα α α α ρι με

12
 τζ(!)ια νι με Γε

13
 Α ου α τλα φα φι Γτι

14
 ε χε Γε Γε χε Γε Γε χα αν τος

15
 α ου α τλα φα φι Γτι

16
 ε χε Γε Γε χε Γε χε Γε Γε

17
 αποκατάσταση: ΖΩ - ΓΑ
 ι χα αλ μπι ιρ Βα ρου ου

18 ου ου

19 ΤΕΡΕΝΟΥΜ ΡΑΣΤ
τα να τι ρι τα να τι ρι τα να τι ρι να

20 τα να τι ρι τα να τι ρι τα να τι ρι να

21 τι ρι τα να τι ρι να τι ρι τα να

22 τι λι λε τι λι λε τι λι λε

23 Ε τα Τι ρι τα να τι ρι να

24 τα ρα α ἱ λα τι ιν τι ι ρι τα ρα α ἱ λα τι ιν τι ιν τι

25 τα να τι ρι τε για τι ρι λα λα λε

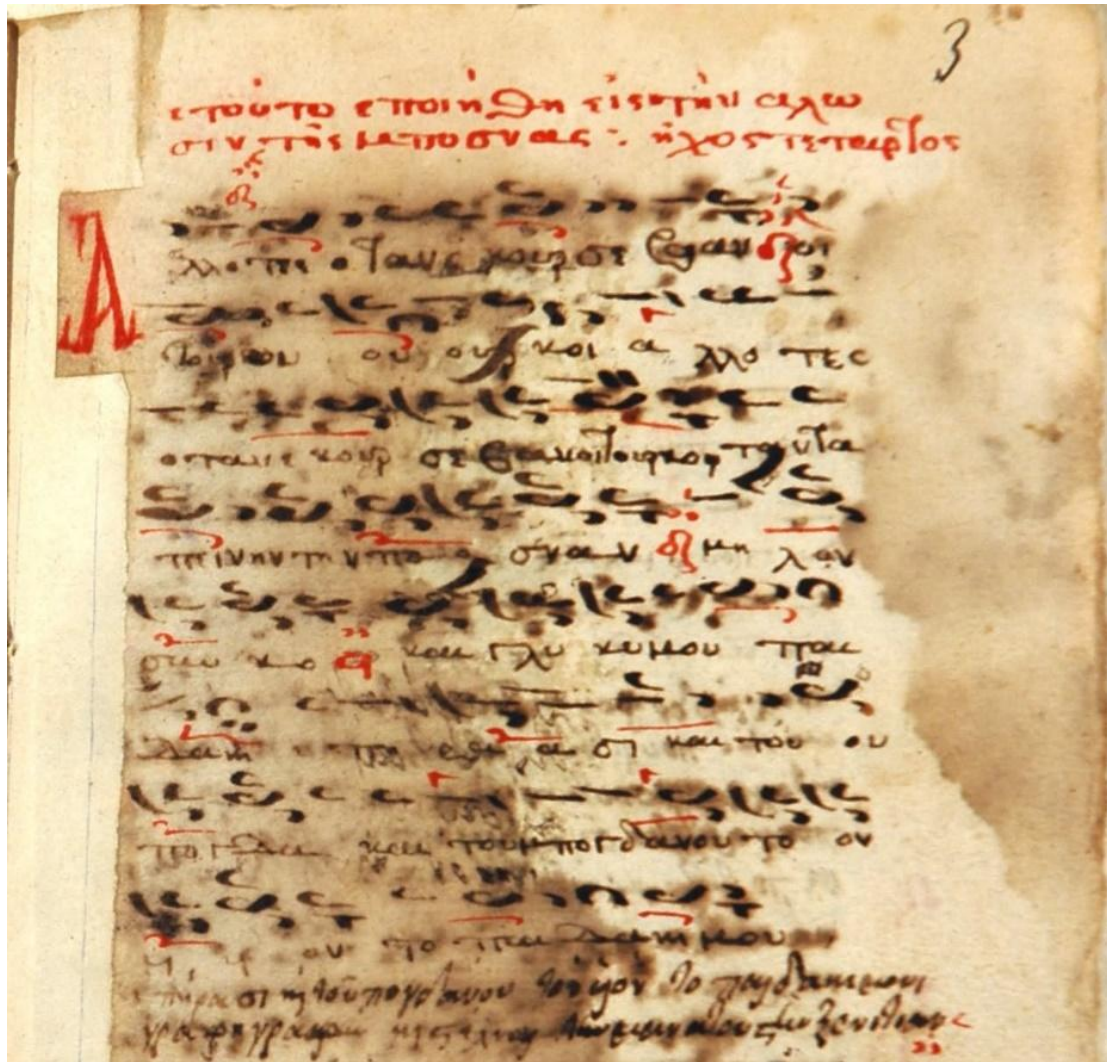
26 χα ε τζια αν

27 Χα αλ μπι ιρ Βα ρου ου

28 ου ου

2. «Εἰς τὴν ἀλωσιν τῆς Μπόσνας»

Στον κώδικα Ιβήρων 1203β, ανάμεσα στα δεκατρία τραγούδια που ήταν γραμμένα σε πακτωμένα φύλλα και αποτελούσαν το εξώφυλλο του κώδικα, υπάρχει και το τραγούδι που επιγράφεται «τούτο ἐποιήθη εἰς τὴν ἀλωσιν τῆς Μπόσνας» (Καλαϊτζίδης, 2020: 150 και 319).



Εικόνα 2: «Εις την άλωσιν της Μπόσνας», Ιθήρων 1203β, φ. 3r

Η Εξήγηση του τραγουδιού ξεκίνησε από ένα μήνυμα-ερώτηση σέρβων μουσικών για το αν έχουμε αξιόπιστη Εξήγηση για το τραγούδι της «Άλωσης της Μπόσνας» στον κώδικα Ιθήρων 1203β, φ. 3r. Το ενδιαφέρον Σέρβων και Βοσνίων είναι αυτονόητο λόγω του θέματος. Με το φιλολογικό μέρος είχε ασχοληθεί ο νεοελληνιστής φιλόλογος Bertrand Bouvier και κάποιοι φιλόλογοι από τις αρχές του 20ού αιώνα (Bouvier, 1960: 13 και 45), ενώ μουσικολογικά απασχόλησε τον Samuel Baud-Bonny και τη Δέσποινα Μαζαράκη (1992: 58).

Η εξήγηση αντιμετώπισε πολλές δυσκολίες. Υπάρχουν στίχοι για μόλις δύο στροφές και αυτές όχι κατά σαφή κατάστρωση. Στο ποιητικό μέτρο του τραγουδιού υπήρχαν διφορούμενα στοιχεία, τα οποία είχαν ήδη απογοητεύσει ακόμα και τους φιλόλογους που προσπάθησαν να το αποκαταστήσουν. Επίσης, η μουσικοποιητική του δομή εμφανίζει κενά που έπρεπε να αποκατασταθούν. Πιθανόν ο καταγραφέας να μην ήταν ο φυσικός τραγουδιστής, αλλά να άκουγε από κάποιον άλλο την εκτέλεση, οπότε δεν κατέγραψε την πλήρη μετρική ανάπτυξη. Ένα κενό πέντε συλλαβών, για να συμπληρωθεί πλήρως ο γ' στίχος («[- υ - υ -] την ταπεινήν την Πόσναν»), πιθανόν υποδεικνύει κάποια απώλεια λέξεων καθώς και της αντίστοιχης μελωδίας που τις συνόδευε. Το θέμα του τραγουδιού, κατά τον Bouvier, φαίνεται να είναι παρμένο από βυζαντινό τραγούδι, όπου κάποιο αρχοντόπουλο πιάνεται όμηρος και στέλνει γράμμα στη μάνα του, η οποία και εκείνη είναι εξόριστη, ζητώντας βοήθεια (Bouvier, 1960: 45-48). Στην ιστορία της άλωσης της

Βοσνίας του 1463, η οποία αποτελούσε ουσιαστικά ενδοχώρα του Βυζαντίου (ενώ γνωρίζουμε και τις σχέσεις των βυζαντινών αυτοκρατόρων με τους σέρβους ηγεμόνες), υπάρχει κάποιο αντίστοιχο γεγονός, το οποίο ενέπνευσε τη στιχουργία του τραγουδιού. Σημεία που αξίζει να σημειωθούν είναι τα εξής:

Το κείμενο:

Άλλοτες όταν εκούρσευαν οι Τούρκοι
 Άλλοτες όταν εκούρσευαν οι Τούρκοι
 την ταπεινήν την Πόσναν
 Μήλον σιρυκό και γλυκύ μου παιδάκιν
 Επήρασιν και του πογδά-
 και του μπογδάνου τον υιόν
 ... Το παιδάκι μου:-

Στίχοι χωρίς σημειογραφία:

Επήρασιν και του πογδάνου τον υιόν το παιδάκι μου
 Γράφει γραφή και στέλνει την μάνα του στην ξενιτειάν:-

Ο Βουνιέρ προσπάθησε να αποκαταστήσει το κείμενο κατά πρόταση του Baud-Bovy με την εξής μορφή:

Οι Τούρκοι όταν εκούρσευαν την ταπεινήν την Μπόσναν
 Μήλο σι[...]κο και γλυκύ μου παιδάκι
 Πήρασι και τον Πόγδανο [!]
 - τον υγιό, το παιδάκι μου -
 Γράφει γραφήν και στέλνει την μάνα του στην ξενιτειάν.

Η Μαζαράκη, επίσης, έχει δημοσιεύσει άλλη αποκατάσταση σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, κατά πρόταση πάλι του Baud-Bovy:

Οι Τούρκοι όταν εκούρσευαν την ταπεινήν την Μπόσναν
 Και του Πογδάνου τον υιόν επήρασιν οι Τούρκοι
 Την μάνα του στην ξενιτειάν γράφει γραφή και στέλνει.

Στην παρούσα εργασία το μέτρο των στίχων, το οποίο οι φιλόλογοι και οι μουσικολόγοι προσπαθούσαν να εντάξουν στον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, αποκαταστάθηκε σε ιαμβικό δωδεκασύλλαβο. Σε αυτή τη λύση συνεπικουρεί η σημειογραφία των μελωδικών φράσεων, με ανίχνευση θέσεων άρσεων των συλλαβών, καθώς και το γεγονός ότι ο πρώτος στίχος και η ύπαρξη μιας επίκλησης φέρονται με σαφή δωδεκασύλλαβο. Το μετρικό αυτό σχήμα διαχρονικά έχει πολύ ισχυρή παρουσία στην ελληνική ποίηση και είναι οπωσδήποτε διαδεδομένο κατά τη βυζαντινή εποχή. Αξίζει να σημειώσουμε ότι υπάρχουν επικλήσεις, π.χ. «το παιδάκι μου, μήλο σιρυκό [ή σίρυκο (= κόκκινο)] και γλυκύ μου παιδάκι», που εμπλέκονται στη μελωδία. Επίσης, εντοπίζουμε αλλαγή μέτρου με *Γύρισμα* ή *Τσάκισμα*, το οποίο, μαζί με τον αναδιπλασιασμό μιας λέξης, σχηματίζει δύο ιαμβικούς επτασύλλαβους στίχους, θυμίζοντας και επιβιώσαντα μέχρι σήμερα, ισοσύλλαβα και μετρικά όμοια *Τσακίσματα* ή *Γυρίσματα*, όπως π.χ. στο τραγούδι «Στη μέση στη Τσαρίτσανη...»:

μπουλουκμπασιά- γειά σας παιδιά,
 μπουλουκμπασιάδες κάθονταν.

Ο Ήχος του τραγουδιού είναι ο Τέταρτος που καταλήγει στον Πλάγιό του, όπως και άλλα δείγματα που καταγράφονται την ίδια εποχή. Η έκτασή του είναι μία έκτη, Νη - Κε. Ρυθμικά τεκμαίρεται ένας μη χορευτικός τετράσημος που οργανώνεται κατά τριάδες σε ένα σύνολο σαράντα οκτώ μέτρων. Δεν εμφανίζει δύσκολες στενογραφικές θέσεις, πλην μίας ίσως θέσεως με το σημάδι της Παρακλητικής. Η αποκατάσταση, ποιητικά και μελοποιητικά, της επόμενης στροφής και συγκεκριμένα σε έναν στίχο που υπάρχει χωρίς

σημειογραφία είναι δύσκολη και επιχειρήθηκε σε δωδεκασύλλαβο στίχο ως προσωπική πρόταση του γράφοντος, κατά μικρή παραλλαγή μιας λύσης του Baud-Bonny:

[Του Μπογδάνου υιόν επήρασιν οι Τούρκοι
Του Μπογδάνου υιόν επήρασιν οι Τούρκοι
... .. Μπογδάνου το παιδάκι]
Μήλον σιρυκό και γλυκύ μου παιδάκιν
Γράφει γραφή και στέλνει την -
την μάνα του στην ξενειτιάν
(Το παιδάκι μου):-

Η εικόνα που δίνει το κομμάτι μετά την Εξήγηση δικαιολογεί την προσπάθεια του καταγραφέα να το διασώσει. Πρόκειται για ένα στιβαρό μέλος, με χρήση δομικών στοιχείων που τεκμηριώνονται ήδη για το τέλος του 16ου αιώνα και έχουν διαχρονική παρουσία τόσο στην γενικότερη δημοτική παράδοση όσο και στη μεταχείριση των επί μέρους τεχνικών στοιχείων του Ήχου του Πλαγίου του Τετάρτου. Βεβαίως, η ιστορική σημασία είναι προφανής για να αντιληφθεί κανείς και στο επίπεδο της μουσικής τον βυζαντινό απόηχο της ιστορίας αυτής της γωνιάς των Βαλκανίων.

Άλλοτες όταν... (Άλωση Μπόσνας)

Ιβ1203β Εξήγηση ΘΚΑ 2023

Ήχος Δ' - Πλ.Δ' Δημοτικό Τραγούδι

+

♩ = 90 α' στροφή

Αλ λο τε ες ο ταν ε

κου ουρ σε ευ α αν οι οι

Του ουρ

κοι Αλ λο τεσ ο ταν ε

κου ουρ σε ευ α αν οι οι Του

ου ουρ ουρ κοι

την τα πει νην τη ην

22
Πο οσ ναν

25
Μη λο ον σι ρυ κο

28
και γλυ κυ μου ου

31
παι δα κι

34
Ε πη ρα σι και αι

37
του ου Πο ογ δα...

40
Και του Μπο γδα νου ου

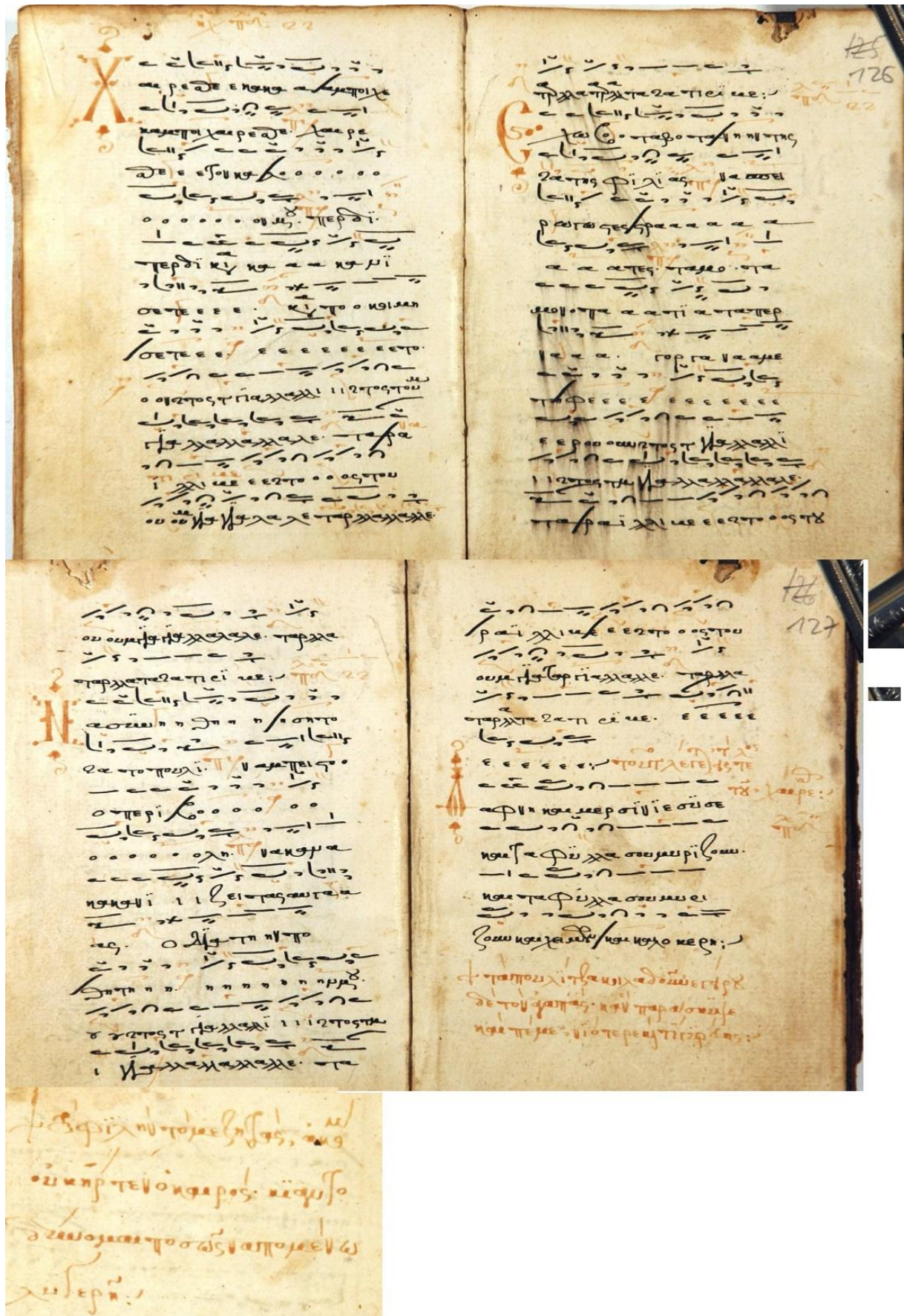
43
το ον υι ον

46
το ο παι δα κι μου

3. «Χαίρεσθε, κάμποι, χაίρεσθε...»

Από το 1976, ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης είχε δημοσιεύσει το πρώτο χρονολογημένο ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι, το οποίο καταγράφηκε στον κώδικα Ιβήρων 1189, φ. 125v-127v, του 1562 (Στάθης, 1976· Καλαϊτζίδης, 2020: 143 και 314). Η αρχή του είναι «Χαίρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε...».

Ο Baud-Bovy (1984: 55-56) αμφισβήτησε ότι είναι Δημοτικό Τραγούδι, βλέποντας ότι συνοδεύεται από περσικό *Τερενούμ*. Ωστόσο, το θέμα, ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, οι αναδιπλασιασμοί των συλλαβών και το οκτασύλλαβο *Γύρισμα* σε τροχαϊκό οκτασύλλαβο, χαρακτηριστικά που απαντούν μέχρι και σήμερα (π.χ. στα ηπειρώτικα *Αληπασαλήδικα*), συνηγορούν στην κατάταξή του στα Δημοτικά Τραγούδια. Προφανώς, εκείνο που δεν αποτελεί Δημοτικό Τραγούδι είναι η έως τώρα άγνωστη από αλλού προσθήκη *Τερενούμ*, την οποία επιχείρησε ο γραφέας του, έχοντας μάλλον εμπειρία από πιο λόγιες δομές.



Εικόνα 3: «Χαίρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε...», Ιβήρων 1189, φ. 125v-127v

Σημειώνονται τα παρακάτω σημεία:

Το κείμενο (βλ. και Στάθης, 1976: 187):

Α' στροφή: Δίστιχο 15σύλλαβο

Χαίρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε, χαίρεσθε τον καλόν μου
περδίκια κακανίσετε κι αποκοιμίσετε τον.

Κράτημα - Τερενούμ

Ντος τι γιαλλαλλι ντος τουμ / γιαλλαλλαλλε
ταραϊλινε ντος τουμ / γιαγιαλαλε ταλλαλλαλλε
ταρλα ταρλα τανατιρινε. Ε... [πιθανόν το «Ε» συνοδεύει οργανική γέφυρα]

Γύρισμα

Δάφνη και μερσίνη εσύ 'σαι
και τα φύλλα σου μυρίζουν
και τα φύλλα σου μυρίζουν
και χειμών' και καλοκαίρι.

(Β' στροφή)

Έχω βοτάνιν της φιλιάς να σπείρω 'γω στες στρατές
τα μονοπάτια τα περνά γοργά να με τη φέρουν.

(Κράτημα όμοιο)

Γύρισμα

Τα πουλίτζα κοιλαδούνε
'γείρου δεν τον αγαπά[ει;]ς
κάν' παράσκυψε και πέμε,
νιότερε, και τι γυρεύεις.

(Γ' στροφή)

Να συνηθίσει το πουλί να μπει στο περιβόλι
να κακανίζει τας αυγάς, ω, δια την ποθητήν μου.

(Κράτημα όμοιο)

Γύρισμα

Το φιλήν το με ζητά[εις;]ς
ακόμη ουκ ήρτεν ο καιρός' [πιθανή ανακατάστρωση μέτρου: ο καιρός ακόμ' ουκ ήρτεν]
και αυτό δύνομαι ποσώς
να υπομένω λυγερή. [πιθανή ανακατάστρωση μέτρου: λυγερή να υπομένω]

Το τραγούδι είναι μέλος σε Ήχο Πλάγιο του Τετάρτου, με ενδιαφέρουσα αρχή στην τριφωνία (φθόγγος Γα). Η έκτασή του είναι από τον κάτω Κε έως τον άνω Νη. Η Εξήγηση απέδωσε τους δύο δεκαπεντασύλλαβους ως αργό καθιστικό τραγούδι και το *Τερενούμ* ως έρρυθμο σε εξάδες και τετράδες τετρασήμων ταχείας χρονικής αγωγής. Το *Γύρισμα* ακολουθεί μετά από μια μικρή μουσική γέφυρα που φέρει ως κείμενο το φωνήεν «ε». Πιθανότατα υπονοείται και μια αλλαγή ρυθμού, οπότε αποδόθηκε σε οκτώ επτάσημους του συρτού, όπως συνηθίζεται σε Δημοτικά Τραγούδια που επιβιώνουν μέχρι σήμερα με την ίδια αλλαγή μέτρου· βλ. π.χ. το τραγούδι «Της κυρά Φροσύνης» σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο με *Γύρισμα* σε τροχαϊκό οκτασύλλαβο:

Το μάθατε τί γίνηκε στα Γιάννενα στη λίμνη
Που πνίξαν τις αρχόντισσες και την κυρά Φροσύνη...
Αρβανίτες παινεμένοι,
Πούν' ο Αλή πασάς, καϋμένοι...

Η Εξήγηση αποκαλύπτει ένα πλούσιο μέλος, τόσο κατά τα ελληνικά παραδοσιακά μέρη (μελοποιημένοι στίχοι και Γύρισμα) όσο και στο επισυναπτόμενο *Τερενούμ* με τις περσικές συλλαβές. Η τεκμηρίωση ήδη από το 1562 των «Γυρισμάτων», οι αναδιπλασιασμοί και η αλλαγή μέτρου αλλά και, πιθανότατα, ρυθμού σε Δημοτικό Τραγούδι, είναι στοιχεία που

του δίνουν ακόμη περισσότερη αξία, πέραν της πρωτιάς του ως του αρχαιότερου γνωστού που παραδίδεται σε σημειογραφία.*

ΧΑΙΡΕΣΘΕ, ΚΑΜΠΟΙ... Ήχος Πλ. Δ'

εξήγηση Θ.Κ.Α. Μάιος - 5 Σεπτ. 2022
δημώδες από κώδ. Ιβήρων 1189, έτους 1562

brm ♩ 80

Χαι ρε σθε κα κα α
σε β' και γ' στροφή. τα μ 7,8 : "να α α"

α αμ ποι χαι κάνα αμ/α ποι/α οί/α οί/α οί/α

Χαι ρε σθε Χαι αι

ρε σθε τον τον κα

λο ο ο

ο ον μου Πε ερ

δι πε ερ δι κια κα α

α κα α

νι σε τε Κι'α α

πο ο κοι μη η σε ε

* Μία εκτέλεση του τραγουδιού «Χαίρεσθε, κάμποι, χაίρεσθε...» παρέχεται στο διαδίκτυο, στη διεύθυνση: <https://www.youtube.com/watch?v=EHfUQNREWCQ>, στο 1:07:50.

41
τε ε

45
ε το ον $\text{♩} = 160$

49
ΤΕΡΕΝΟΥΜ εξάδες 4σημοι ταχύς
ντο οστ για λλα λλε ντοστ τουμ

55
για λλα α λλα α λλα α λλε ε

61
Τα ρα ι λι νε ε

67
ε ε ε ντο οστ του ουμ

73
τα μ73 - 78 πύ απλά γραμμένα στις άλλες στροφές
για για α λα λλε τα αρ για λλα λλε

79
τετράδες 4σημοι
τα ρα λλα τα ρα λλα

83
τα να τι ρι νε ε

87
μ 87 - 90 σε 7/4 εισάγουν το Γύρισμα
ε ε ε

91
ΓΥΡΙΣΜΑ
Δαφ νη και μυ υρ σι νηε συ σαι

93
και τα α φυ υλ λα σου μυ ρι ζουν

95
και τα φυ υλ λα σου μυ ρι ι ζου



Επιλεγόμενα

Αξιοσημείωτη είναι η επιρροή της περσικής μουσικής που καταγράφεται στα δύο από τα τρία ήδη παρατιθέμενα εδώ κομμάτια. Η αίγλη της περσικής παράδοσης, ενός πυλώνα της παγκόσμιας μουσικής ιστορίας, ακτινοβολεί κατά το ύστερο Βυζάντιο ακόμα και μεταξύ των ψαλτών (και βέβαια είναι γνωστή και από άλλες περιπτώσεις στο μεταβυζαντινό κοσμικό ρεπερτόριο που έχει καταγραφεί με Παρασημαντική). Κάποιοι ψάλτες, ήδη από τον 14ο αιώνα, συνθέτουν Κρατήματα και τα επονομάζουν «Πέρσικον» ή «Ατζέμικον». Κάποιοι ομιλούν περσικά (φαρσί) ή αραβικά, μαθαίνουν, εκτελούν και καταγράφουν ρεπερτόριο, ενώ υπάρχουν αναφορές και για Πέρσες που έρχονται μέχρι την Κωνσταντινούπολη, τόσο πριν την άλωση όσο και, επί μακρόν, κατά την περίοδο της οθωμανικής κατάκτησης.

Η περίπτωση, επίσης, του τραγουδιού για την «Άλωση της Μπόσνας» δίνει άλλη μια αντανάκλαση από τον κοντινό Βορρά, θυμίζοντάς μας τη βυζαντινή ενδοχώρα. Η καταγραφή, τέλος, Δημοτικού Τραγουδιού στα μέσα του 16ου αιώνα πιστοποιεί το ιστορικό βάθος που έχουν συγκεκριμένα τεχνικά στοιχεία σ' αυτό το είδος, δεδομένου και του γεγονότος ότι ήδη το τραγούδι αυτό μπορεί να μετρούσε ενός ή και περισσότερων αιώνων παρουσία.

Η βυζαντινή Παρασημαντική ανήκει κατά βάσιν σε μια θρησκευτική μουσική, αλλά είναι γέννημα της ελληνικής σκέψης και Τέχνης. Με τη μοναδική για τα μέτρα της εποχής δυνατότητά της να καταγράφει μουσική, ευεργετεί ακόμα και γειτονικές παραδόσεις στον τομέα της διάσωσης λησμονημένων έργων και ιδιαίτερων πολιτισμικών πτυχών. Αυτονόητο, τέλος, είναι το συμπέρασμα ότι με την καταγραφή των συγκεκριμένων ειδών αποδεικνύεται έμμεσα και ένα άλλο στοιχείο: ο ψάλτης-καταγραφέας αισθάνεται αυτά τα είδη ως οικεία, προσφέροντάς μας μιαν οπτική στο βαθύ παρελθόν του κόσμου της ευρύτερης Ανατολικής Μεσογείου και αποκαλύπτοντας δεσμούς και συγγένειες.

Πηγές

Χειρόγραφα: EBE 2401, Ιβήρων 1189, Ιβήρων 1203β.

Βιβλιογραφία

- Samuel Baud-Bovy (1984): *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο.
- Bertrand Bouvier (1960): *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Μονής των Ιβήρων*, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα.
- Miloš Velimirović (1973): «“Persian music” in Byzantium?», στο: Miloš Velimirović (επιμ.), *Studies in Eastern Chant III*, Oxford University Press, London, σ. 179-181.
- Κυριάκος Καλαϊτζίδης (2020): *Κοσμική μουσική στη χειρόγραφη παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης (ιε'-ιθ' αι.)*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα.
- Δέσποινα Μαζαράκη (1992): *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγιορείτικα χειρόγραφα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα.
- Γρηγόριος Θ. Στάθης (1976): «Το αρχαιότερο, χρονολογημένο το έτος 1562, δημοτικό τραγούδι μελισμένο με τη βυζαντινή σημειογραφία», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 51, σ. 184-223.

Η έκδοση της *Μουσικής Κυψέλης* ως το χαρακτηριστικότερο δείγμα της μελοποιητικής ανανέωσης του Δοξασταρίου στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου

Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης

A. Η μελοποιητική ανανέωση του Δοξασταρίου στο πλαίσιο της έκδοσης της *Μουσικής Κυψέλης*

Η εμφάνιση της δίτομης *Μουσικής Κυψέλης* κατά το έτος 1857¹ αποτελεί την πρώτη σε εκδοτικό επίπεδο ολοκληρωμένη, από απόψεως περιεχομένου, Ανθολογία των Ιδιομέλων του κινητού και ακινήτου εορτολογικού κύκλου, καθώς και το χαρακτηριστικότερο δείγμα τόσο ως προς την ανανέωση της μελοποιητικής παράδοσης του Δοξασταρίου στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου, όσο και ως προς την ομαλή ενσωμάτωση αρκετών προφορικών στοιχείων από την ερμηνεία των πατριαρχικών ψαλτών του ΙΘ' αιώνα. Αφ' ενός μεν χρησιμοποιείται σχεδόν απaráλλακτα το μέλος της παρισινής έκδοσης του Δοξασταρίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου του έτους 1821² και αφ' ετέρου ενσωματώνεται επί του μελωδικού κορμού της παραδόσεως η προφορά και το υφολογικό στίγμα του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου σε τμήμα των περιεχομένων της, σύμφωνα με την καταγραφή του μαθητή του και επιμελητή της εκδόσεως, Στεφάνου Λαμπαδαρίου.³ Με δεδομένο ότι ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης υπήρξε κατά το πρώτο μισό του ΙΘ' αιώνα ακραιφνής εκφραστής της πατριαρχικής ψαλτικής παράδοσης και αυστηρός συνεχιστής του δασκάλου του, Ιακώβου Πρωτοψάλτου, και των υπολοίπων προκατόχων του,⁴ το γεγονός αυτό αποτελεί ένδειξη ότι, παράλληλα με την γραπτή παράδοση του Δοξασταρίου, κυκλοφορούσε ήδη, από τα τέλη τουλάχιστον του ΙΗ' αιώνα, μια μονοφωναρικού-σολιστικού τύπου προφορική εκδοχή πατριαρχικής και ευρύτερα κωνσταντινουπολιτικής προέλευσης, η οποία θα επηρέαζε έκτοτε καταλυτικά την ψαλτική πράξη όχι μόνο της Μ.Χ.Ε. αλλά και όλων των ελληνορθόδοξων εκκλησιών κατά την διάρκεια κυρίως του Κ' αιώνα.

¹ *Μουσική Κυψέλη περιέχουσα πάντα τα Ιδιόμελα και Δοξαστικά του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων, τα Απολυτικά 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 εκδίδεται παρά Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε., τόμος πρώτος και δεύτερος, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της Πατριαρχικής του Γένους Τυπογραφίας, 1857 (φωτοαναστατική έκδοση: Πολυχρονάκης, Άγιος Νικόλαος Κρήτης 1968).*

² *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 (φωτοαναστατική έκδοση: Κουλτούρα, Αθήνα 2001).*

³ Βλ. παραπάνω, στην υποσημ. 1, την σχετική αναφορά στην προμετωπίδα της α' έκδοσης.

⁴ Κωνσταντίνος Τερζόπουλος (πρωτοπρεσβύτερος), *Ο Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε. Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος († 30 Ιουνίου 1862). Η συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 9), Αθήναι 2004, σ. 123-126.

Συγκεκριμένα, εκτός από την μελωδική επένδυση των ύμνων της Μεγάλης Εβδομάδας, η οποία παρουσιάζει αρκετά διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά,⁵ σημαντική πρωτοτυπία εμφανίζουν και τα Δοξαστικά των Κυριακών των τριών προκαταρκτικών εβδομάδων πριν την Μεγάλη Τεσσαρακοστή,⁶ καθώς και μεμονωμένα Δοξαστικά από τις εορτές του ακινήτου εορτολογικού κύκλου, με χαρακτηριστικότερη την μελοποίηση των Δοξαστικών του Αγίου Γεωργίου, στη μνήμη του οποίου τιμάται ο πατριαρχικός ναός, ο οποίος αποτελεί από τον ΙΖ΄ αιώνα και την έδρα του Οικουμενικού Πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης.⁷ Ειδικότερα, τα διαφοροποιημένα στοιχεία της εκτεταμένης ύλης της *Μουσικής Κυψέλης* μπορούν να διακριθούν σε δύο κατηγορίες, με βάση τον βαθμό και τη φύση της μεταβολής των επιμέρους μελωδικών γραμμών. Η πρώτη από αυτές αφορά αρκετές περιπτώσεις Δοξαστικών με εμπλουτισμένη και πιο έντεχνη μελοποιητική μεταχείριση, στο πλαίσιο ενός πανηγυρικότερου τόνου, ο οποίος σχετίζεται και με την σπουδαιότητα της εορτής, στην υμνολογία των οποίων αυτά εντάσσονται. Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει ορισμένα μεμονωμένα Δοξαστικά, των οποίων το μέλος καταγράφεται με πυκνή αξιοποίηση προφορικών στοιχείων κατά την απόδοση και το ύφος της Μ.Χ.Ε., τα οποία αποτελούν πρωτοφανέρωτα δείγματα μιας μονοφωναρικής-σολιστικής εκδοχής.

Η διμερής αυτή κατάταξη έχει πραγματοποιηθεί με συγκεκριμένα κριτήρια και, πιο ειδικά, με βάση οκτώ παραμέτρους, οι οποίες αφορούν ισάριθμα μελοποιητικά φαινόμενα:

α) Προσαρμογή μελοποιητικών ενοτήτων (κώλων ή κομμάτων) ή και ακόμη μικρότερων φράσεων στην κατά μίμηση προς τα νοούμενα σύνθεση.

β) Προσαρμογή μικρών μοτίβων έως δύο συλλαβών, με κριτήριο την ορθή απόδοση του γραμματικού τονισμού.

γ) Καταγραφή των μουσικών θέσεων με ενσωμάτωση προφορικών στοιχείων από τη ζώσα, την εποχή εκείνη, εκφορά τους στο λατρευτικό περιβάλλον του πατριαρχικού ναού, είτε επί της απaráλλακτης γραμμής του πρωτοτύπου είτε με διαφορετική μελωδική πορεία.

δ) Μελοποιητική μεταχείριση με προτεραιότητα στο επιμέρους αντί του όλου, με διάσπαση και μελωδικό τεμαχισμό επιμέρους κώλων, προς ευφραδέστερη και λυρική απόδοση των νοημάτων.⁸

ε) Διαφορετική μελοποιητική μεταχείριση προς αποκατάσταση της ορθής απόδοσης του ποιητικού λόγου, με ένωση φράσεων, μετατροπή καταληκτικών βαθμίδων ή και με τα δύο.

ς) Σύντμηση – συνοπτική απόδοση μελωδικών μοτίβων.

ζ) Εντελώς διαφορετική μελοποίηση.

η) Πλατύτερη μελική ανάπτυξη, κυρίως καταληκτικών φράσεων, με βάση μελωδικές γραμμές του παλαιού Στιχηραρίου ή νέων καλλωπιστικότερου χαρακτήρα.

⁵ Η μελωδική διαφοροποίηση που παρατηρείται στα Ιδιόμελα της Μεγάλης Εβδομάδας αφορά τόσο τον ποικιλιατικό εμπλουτισμό όσο και την εισαγωγή νέων μουσικών φράσεων σε σχέση με την πρώτη καταγραφή τους από τον Πέτρο Λαμπαδάριο. Ακόμα πιο αξιοπρόσεκτη είναι, επίσης, 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 ήχων Γ΄ και Βαρέως των Αντιφώνων και των Αίνων της Ακολουθίας των Αγίων Παθών, στη σύντομη συλλαβική μορφή που πρώτος κατέγραψε ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης. Τα στοιχεία αυτά μαρτυρούν σαφώς και τη ζώσα πρακτική που ίσχυε στον πατριαρχικό ναό κατά το πρώτο μισό του ΙΘ΄ αιώνα. Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β΄, σ. 134-171.

⁶ Δηλαδή των Κυριακών του Τελώνου και Φαρισαίου, του Ασώτου, της Απόκρεω και της Τυρινής. Βλ. και Chrisovalantis Ioannidis, "The Hymns of the Great Lent: its content and origin", *Theology and Culture* 1/1, June 2020, σ. 84.

⁷ Βλ. Βασίλειος Θ. Σταυρίδης, *Ιστορία του Οικουμενικού Πατριαρχείου από το 1453 ως σήμερα*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1999.

⁸ Η παράμετρος αυτή συμπλέκεται συνήθως με τη πρώτη (α΄).

Ειδικότερα, τα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα όπου εστιάστηκε η σχετική έρευνα αφορούν κυρίως τη δεύτερη κατηγορία, όπου εφαρμόζεται δραστικός μετασχηματισμός του μελωδικού κορμού της παράδοσης και, αντίστοιχα, ζωνρή απόκλιση ως προς τη δομική και μελοποιητική φυσιογνωμία της σύνθεσης. Τα παραδείγματα αυτά είναι τα εξής:

α) Από τον ακίνητο εορτολογικό κύκλο, τα Δοξαστικά των Αποστίχων και των Αίνων των Αγίων Πατέρων, των Αίνων του Αγίου Δημητρίου, των Εσπερίων των Εισοδίων, των Αίνων των Προπατόρων, των Αίνων της μεθεόρτου των Χριστουγέννων Κυριακής, των Αίνων του Ευαγγελισμού και τα Δοξαστικά των Εσπερίων και των Αίνων του Αγίου Γεωργίου.

β) Από τον κινητό εορτολογικό κύκλο, τα τρία Δοξαστικά της Κυριακής της Απόκρεω, των Εσπερίων και των Αίνων του Τελώνου και Φαρισαίου και του Ασώτου, καθώς και το Δοξαστικό των Εσπερίων της Τυροφάγου.

γ) Όλος ο στιχηρατικός κύκλος του Δωδεκαημέρου και, επιπλέον, από διαποικιλματικής άποψης, τα Δοξαστικά της Θ' Ώρας των εορτών των Χριστουγέννων και Θεοφανείων σε μέλος Κωνσταντίνου του Πρωτοψάλτου.

B. Παραδείγματα διατονικού γένους

Συγκεκριμένα, και ως προς το διατονικό γένος, τα Δοξαστικά που παρουσιάζουν εντονότερα νεωτερικό προφίλ ανήκουν στον ήχο πλ. Δ'. Τα επιλεγέντα προς εξέταση Δοξαστικά είναι τα εξής:

α) Των Αίνων της Κυριακής των Αγίων Πατέρων.

β) Των Στιχηρών του Εσπερινού της Κυριακής του Τελώνου και Φαρισαίου.

γ) Των Αίνων της Κυριακής του Τελώνου και Φαρισαίου.

δ) Των Στιχηρών του Εσπερινού της εορτής των Εισοδίων της Θεοτόκου.

ε) Των Αίνων της Κυριακής μετά την εορτή των Χριστουγέννων.

ς) Των Στιχηρών του Εσπερινού της Κυριακής της Απόκρεω.

Στο Δοξαστικό των Αίνων «Των Αγίων Πατέρων», κατ' αρχάς, κυριαρχεί η πλατύτερη μελική μεταχείριση των καταλήξεων, κατ' επίδραση των Δοξασταρίων του Ιακώβου και του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.⁹ Απεναντίας, στα Δοξαστικά των Στιχηρών του Εσπερινού και των Αίνων του Τελώνου και Φαρισαίου παρατηρείται με μεγάλη συχνότητα το στοιχείο της προφορικότητας ως προς την καταγραφή μελωδικών

⁹ Βλ. τις φράσεις «μακαρίσωμεν λέγοντες» και «πολύφωτοι», σε σχέση με το Δοξαστάριον του Κωνσταντίνου, και «ω θεία παρεμβολή», «του νοητού στερεώματος», «του Λόγου» και «οικουμένης αγγλίσμα», σε σχέση με το αντίστοιχό του στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 75-76. Πρβλ. *Δοξαστάριον περιέχον τα Δοξαστικά όλων των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, των τε εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελοποιηθέν παρά 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, τόμος Α', Κωνσταντινούπολις 1836* (φωτοαναστατική έκδοση: Τέρτιος, Κατερίνη 1990), σ. 37-39, και *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 Δομestikού Στεφάνου. Νυν πρώτον εις τύπον δαπάνη του τε Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και των φιλομούσων συνδρομητών, τόμος Α', εκ της Πατριαρχικής Τυπογραφίας διευθυνομένης παρά Στ. Δομestikού και Θ. Αργυράμμου, εν Κωνσταντινουπόλει εν έτει 1841, σ. 45-47. Χαρακτηριστική, επίσης, είναι η επιπλέον ταύτιση της σύνθεσης του Ιακώβου Πρωτοψάλτου με αυτή της *Μουσικής Κυψέλης* στο τελευταίο τμήμα τους και, ειδικότερα, στις φράσεις «τα πάγχρυσά στόματα» και «οικουμένης [...] πρεσβεύσατε», καθώς και με την αντίστοιχη του Πέτρου Λαμπαδαρίου, στις φράσεις «Πατρός και Υιού», «τη Εκκλησία», «πολύφωτοι», «τα μυρίπνοα», «το καύχημα» και «υπέρ των ψυχών ημών».*

γραμμών από τη ζώσα παράδοση, με σημείο αναφοράς την εποχή που μεσουρανούσε στο δεξιό πατριαρχικό αναλόγιο ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., εποχή που διατηρεί τα πιστοποιητικά της αναγνωρισιμότητάς της στα δύο αυτά Δοξαστικά μέχρι και τον Κ' αιώνα.¹⁰ Επιπρόσθετο χαρακτηριστικό, μόνο στο δεύτερο από αυτά, είναι ότι η μελική μορφή, με την ενσωμάτωση προφορικών στοιχείων, συμπίπτει στα σημεία που διαφοροποιείται από το μέλος της παράδοσης με την αντίστοιχη «μέση» μελοποίηση του Δοξασταρίου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.¹¹ Αντίστοιχα εκτεταμένη επίδραση από το Δοξαστάριον του Κωνσταντίνου παρατηρείται και στα Δοξαστικά των Αίνων της Κυριακής μετά την εορτή των Χριστουγέννων και των Στιχηρών του Εσπερινού της εορτής των Εισοδίων της Θεοτόκου. Επίσης, το αντίστοιχο Δοξαστικό της Κυριακής της Απόκριω παρουσιάζει εκτεταμένη χρήση του μελοποιητικού σχήματος της μίμησης προς τα νοούμενα, ενώ κοινές αντιστοιχίες παρατηρούμε και στο ομόηχο Δοξαστικό των Αποστίχων της ίδιας Κυριακής.

Στον πίνακα που ακολουθεί αποτυπώνονται τα επιμέρους μελοποιητικά χαρακτηριστικά των Δοξαστικών σε ήχο πλ. Δ', σύμφωνα με την περιγραφή που προηγήθηκε.¹² Η δομική και μελωδική τους διαφοροποίηση πραγματώνεται με βάση κυρίως το σχήμα της μίμησης προς τα νοούμενα, τη διαφορετική μελοποιητική μεταχείριση ως προς τον κατακερματισμό ορισμένων κώλων και την προσαρμογή των καταληκτικών βαθμίδων με γνώμονα την ακριβή νοηματική δομή του ποιητικού κειμένου, την εκτενή καταγραφή προφορικών στοιχείων και, συνακόλουθα, τον δραστικό μετασχηματισμό του μέλους. Ο πίνακας, τέλος, συμπληρώνεται και με τα υπόλοιπα επιλεγέντα, στο πλαίσιο της παρούσας εξέτασης, Δοξαστικά των διατονικών ήχων της *Μουσικής Κυψέλης*.

Πίνακας 1: Δοξαστικά διατονικών ήχων της *Μουσικής Κυψέλης* με διαφορετική από του Πέτρου Λαμπαδαρίου μελοποιητική μεταχείριση

Δοξαστικά	α'	γ'	δ'	ε'	ζ'
«Των Αγίων Πατέρων» ¹³ πλ. Δ'		«του Παραδείσου» (α)	«και το μυστήριον [...] παρέδωκε»	«οικουμένης αγγλίασμα» (β)	«εκ των της οικουμένης [...] συνδραμών»
			«τα πάγχρυσα στόματα»		«και το μυστήριον [...] παρέδωκε»

¹⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι οι καταγεγραμμένες μελωδικές γραμμές των δύο αυτών Δοξαστικών, που απέδιδαν κατά την ψαλμώδηση σπουδαίοι πρωτοψάλτες της Μ.Χ.Ε. κατά τον Κ' αιώνα, όπως ο Κων. Πρίγγος και ο Θρ. Στανίτσας, διασώζουν μεγάλο τμήμα των θέσεων της *Μουσικής Κυψέλης*. Βλ. *Μουσικόν Τριώδιον υπό Θρασυβούλου Στανίτσα, Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Αγίας του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας*, Αθήναι 1969, σ. 11-12, 15-17, και τις ηχογραφήσεις των εν λόγω πρωτοψαλτών στους ηλεκτρονικούς συνδέσμους <https://youtu.be/HMWbF9YHmzk> και https://youtu.be/19rWFa_NN30 αντίστοιχα.

¹¹ Βλ. τις περιόδους «κατέκρινας [...] αιτούμενον» και «διό [...] ελέησόν με» στη *Μουσική Κυψέλη*, τ. Α', σ. 2, και στο *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α', σ. 3-4.

¹² Βλ. σε οριζόντια διάταξη την παράθεση των επιμέρους φράσεων του καθενός από τα έξι Δοξαστικά του πλ. Δ', καθώς και των τριών υπολοίπων, σε σχέση με τις κυρίαρχες πέντε από τις οκτώ παραμέτρους μετασχηματισμού του μέλους τους, οι οποίες δηλώνονται με το ανάλογο γράμμα, ενώ μέσα σε παρένθεση και με το αρχικό «Κ» δηλώνεται η πρόελευση των διαφοροποιημένων μελωδικών μοτίβων από το Δοξαστάριον του Κωνσταντίνου, είτε απaráλλακτων, είτε με παρεμφερές μελικό περιεχόμενο, είτε σπανιότερα με συνοπτικότερη μορφή στην έκδοση της *Μουσικής Κυψέλης*.

¹³ Αξιοσημείωτη είναι η ταύτιση του μέλους της *Μουσικής Κυψέλης* με το πρωτότυπό του στην φράση «τα μυρίπνοα άνθη», η οποία αποτελεί σαφή καταγραφή προφορικής ερμηνευτικής απόδοσης και μάλιστα από την περίοδο του ΙΗ' αιώνα, καθώς και η αποκατάσταση του παρατονισμού στην έναρξη της καταληκτικής φράσης. Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 76, και *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 68.

«Παντοκρά- τωρ Κύριε» ¹⁴ πλ. Δ'	«τα δάκρυα»	«Κύριε» (α)	«Εζεκίαν [...] ανήγαγον»	«υπέρ [...] εδικαίωσαν»	«οίδα [...] δάκρυα»
	«εκ των πυλών [...] θανάτου»	«πόσα» (β)			«Εζεκίαν [...] την αμαρτωλόν»
	«την αμαρτωλόν»	«τον δε Τελώνην» (β)			«τον δε Τελώνην [...] εδικαίωσαν»
	«και δέομαι» (Κ)				«και δέομαι [...] ελέησόν με»

«Ταις εξ έργων καυχήσεσι» ¹⁵ πλ. Δ'	«και [...] αιτούμενον» (Κ)	«Κύριε» (Κ)	«κατέκρινας Κύριε» (Κ)		«κατέκρινας Κύριε» (Κ)
	«τους υψηλόφρονας λογισμούς»	«και Τελώνην»	«και [...] μετριοπαθή-σαντα» (Κ)		«και [...] μετριοπαθή-σαντα» (Κ)
	«σοι προσπίπτομεν» (Κ)	«εν ταπεινώσει»			«και στεναγμοίς [...] αιτούμενον» (Κ)
	«τω παθόντι» (Κ)	«άφεσιν [...] έλεος» (Κ)			«σοι προσπίπτομεν [...] έλεος» (Κ)

«Μετά το τεχθήναι σε» ¹⁶ πλ. Δ'	«τα ουράνια [...] εξέστησαν» (Κ)	«Δέσποινα»	«τα ουράνια [...] εξέστησαν»	«παρεγένου εν Κυρίω»	«παρεγένου [...] των Αγίων»
	«σώζε» (Κ)		Διό [...] αμόλυντε»	«απεστάλη [...] Πανάμωμον»	«απεστάλη [...] Πανάμωμον»
	«εν ουρανών και επί γης» (σχήμα αντιθετικό)		«και επί γης δοξαζομένη»		«τα ουράνια [...] εξέστησαν» (Κ)
					«αμόλυντε» (Κ)
					«και επί γης [...] το γένος ημών» (Κ)

«Αίμα και πυρ» ¹⁷	«τέρατα γης» (Κ)	«α προείδεν Ιωήλ» (Κ)	«Μέγα το μυστήριον» (Κ)	«πυρ την Θεότητα» (β)	«Αίμα [...] Ιωήλ» (Κ)
---------------------------------	------------------	-----------------------	-------------------------	-----------------------	-----------------------

¹⁴ Βλ. επιπλέον την μελωδική επένδυση των λέξεων «οίδα» σε συνάρτηση με την β' παράμετρο και «ερρύσαντο» και «εδικαίωσαν» με την η' στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β', σ. 2, στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Β', σ. 1-2, και στο *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Β', σ. 1-2.

¹⁵ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β', σ. 4-5, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Β', σ. 3-4, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Β', σ. 4-5.

¹⁶ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 105-106, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 87-89, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α', σ. 77-78. Χαρακτηριστική στο κώλον «απεστάλη [...] Πανάμωμον» είναι η μεταβολή της έμφασης από το ρήμα στο επίθετο που αποδίδεται στο ιερό πρόσωπο της Παναγίας, καθώς και ο συνακόλουθος δομικός μετασχηματισμός με την μετατροπή της ατελούς κατάληξης της παραδόσης σε εντελή. Πρβλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 106, και *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 88.

¹⁷ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 203, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 190-191, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α', σ. 149-150. Σημειωτέον ότι το παρόν συμπίπτει σε συντριπτικό βαθμό και περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα με την «μέση» μελοποίηση του Κωνσταντίνου από το *Δοξαστάριον* του, εκτός από τις περιόδους «το επελθόντι [...] ευωδιάσαν» και

πλ. Δ'	«ατμίδα δε καπνού» (Κ)	«αίμα [...] Θεότητα»			«αίμα [...] το Άγιον» (Κ)
	«Μέγα το μυστήριον» (Κ)				«Μέγα το μυστήριον» (Κ)

«Όταν τίθωνται θρόνοι» ¹⁸ πλ. Δ'	«παρισταμένων εν φόβω»			«τους ευλογημένους [...] εις βασιλείαν»	«και ανοίγονται βίβλοι» (Κ)
	«και ποταμού [...] έλκοντος»				«και ποταμού [...] έλκοντος»
	«αποπέμποντος εις κόλασιν»				«αποπέμποντος εις κόλασιν»
	«Φιλάνθρωπε Σωτήρ»				«δια της μετανοίας»

«Προκαθάρωμεν εαυτούς» ¹⁹ ήχος Α'	«των παθών [...] τα οιδήματα»	«των αρετών» (β)	«των παθών [...] τα οιδήματα»	«διαφύλαξον»	«Προκαθάρωμεν [...] των αρετών» (Κ)
	«τους πταίσαντας» (Κ)		«βοώντες [...] Θεώ»		«των παθών [...] τα οιδήματα»
	«εκ των νεκρών»				«τους πταίσαντας» (Κ)
					«βοώντες [...] Θεώ»
					«εκ των νεκρών»
					«διαφύλαξον» (Κ)

«Ανέτειλε το έαρ» ²⁰ πλ. Α'	«κατά των τυρράνων» (Κ)	«το έαρ» (Κ)	«δεύτε ευφρανθώμεν»	«δεύτε ευωχηθώμεν»	«δεύτε ευωχηθώμεν»
	«κατήσχυνε» (Κ)	«και τούτους» (Κ)	«μυστικώς [...] πανηγυρίσωμεν (Κ)		«δεύτε ευφρανθώμεν»
	«του πάθους» (Κ)		«και τούτους Χριστού» (Κ)		«μυστικώς [...] πανηγυρίσωμεν»
	«αυτώ προσαμειβόμενος» (Κ)		«αλλά [...] ανεχάλευσεν»(Κ)		«και τούτους [...] Χριστού» (Κ)
					«ους [...] προσαμειβόμενος» (Κ)
					«ικέτευε»

«της σης ενανθρωπήσεως [...] δόξα σοι», ενώ η φράση «αίμα την σάρκωσιν» ανήκει στο πρωτότυπο υλικό των περιεχομένων της *Μουσικής Κυψέλης*.

¹⁸ Βλ. επιπλέον και ως προς την πλατύτερη ανάπτυξη ορισμένων καταληκτικών θέσεων (παράμετρος η') τις λέξεις «καθέζεται» (συμπίπτει με του Κωνσταντίνου) και «απόφασιν» (με αναδίπλωση) στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β', σ. 15-16, στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Β', σ. 13-14, και στο *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Β', σ. 12-13.

¹⁹ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β', σ. 21, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Β', σ. 17-18, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Β', σ. 15.

²⁰ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 344-345, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 279-281, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α', σ. 226-228.

«Τον λόγγαις κληρωσάμενον» ²¹ ήχος Δ΄	«τον δι' αίματος τελέσαντα»				«τον δι' αίματος τελέσαντα»
	«και θαύμασι»				
	«κινδύνοις χαλεποίς»				

Σχετικά με τα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα των υπολοίπων διατονικών ήχων, χαρακτηριστική στο Δοξαστικό των Αίνων της Κυριακής της Απόκρεω είναι η απόλυτη ταύτιση της πρώτης περιόδου του με το μέλος του Δοξασταρίου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, καθώς και ο δομικός μετασχηματισμός του μέλους με την εισαγωγή της τριφωνίας, σε τρεις περιπτώσεις, ως τονικού κέντρου, η οποία αποτελεί ένδειξη ενός νεωτερικού τροπικού προφίλ κατ' επίδραση του Ειρμολογίου.²² Περαιτέρω, ο μελωδικός και ερμηνευτικός εμπλουτισμός που περιέχει η καταγραφή του Δοξαστικού των Αίνων του Αγίου Γεωργίου έχει και πρακτικές προεκτάσεις, καθώς εντάσσεται στο πλαίσιο του πανηγυρικού εορτασμού του ομώνυμου πατριαρχικού ναού, όπως διαπιστώνεται και για τα υπόλοιπα στιχηραρικά μέλη της εορτής. Τέλος, τα Δοξαστικά του Δ΄ ήχου παρουσιάζουν μικρές αποκλίσεις, κυρίως ως προς τον χρωματισμό μικρών μοτίβων, μερικές προσαρμογές σε σχέση με την ακριβή απόδοση του γραμματικού τονισμού και, σε κάποιες περιπτώσεις, τη διαφορετική μελοποίηση με έμφαση στην υψικόρυφη ανάπτυξη στην περιοχή του Άγια, στοιχείο που εμπίπτει στο ζήτημα της εξέλιξης του στιχηραρικού Δ΄ ήχου.²³

Γ. Παραδείγματα εναρμονίου γένους

Δεδομένου του ότι η επιλογή της σύνθεσης Ιδιομέλων σε ήχους του εναρμονίου γένους είναι σχετικά αραιή, καθώς λίγα στιχηραρικά μέλη απαντούν μελοποιημένα σε ήχο Γ΄ και Βαρύ, η εξέταση θα περιοριστεί σε ένα Δοξαστικό από κάθε ήχο αντίστοιχα, στη σύνθεση των οποίων ενσωματώνονται τα μελοποιητικά χαρακτηριστικά που έχουν ήδη αναφερθεί παραπάνω. Ειδικότερα, το πρώτο προέρχεται από την Ακολουθία των Αγίων Πατέρων, η μνήμη των οποίων εορτάζεται τρεις φορές κατά τη διάρκεια του εκκλησιαστικού έτους,²⁴ και απαντά μελοποιημένο ως Δοξαστικό της Λιτής της ΙΑ΄ του μηνός Οκτωβρίου, ενώ στις δύο πρώτες εκδόσεις του Δοξασταρίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου καταχωρίζεται ως Δοξαστικό των Αποστίχων του Εσπερινού της ΙΓ΄ του μηνός Ιουλίου.²⁵ Κατά την προσφιλή του τακτική, ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, διαμέσου της γραφίδας του Στεφάνου Λαμπαδαρίου, εφαρμόζει σε κάποια κώλα πρωτότυπη μεταχείριση του μέλους της παράδοσης, όπως και στο αντίστοιχο Δοξαστικό των Αίνων της Ακολουθίας των Αγίων Πατέρων, με ηπιότερο όμως μετασχηματισμό του μελωδικού τους κορμού, και στις δύο αυτές περιπτώσεις, συγκριτικά με τα προεκτεθέντα Δοξαστικά του διατονικού γένους.

²¹ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 86-87, και *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 74-76.

²² Βλ. τις περιόδους «Προκαθάρωμεν [...] αρετών» και «τη βασιλείδι», «ο αναστάς εκ των νεκρών» και «διαφύλαξον» στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β΄, σ. 21-22.

²³ Για τα τρία αυτά χαρακτηριστικά, βλ. ενδεικτικά τις φράσεις «αμαρτίας το όργανον», «ω βάθος πλούτου», «και σοφίας [...] Θεού» του Δοξαστικού των Αποστίχων των Χριστουγέννων και, για την ενσωμάτωση γραμμών του Άγια στον δομικό σκελετό του Στιχηραρίου του Δ΄ ήχου, την φράση «Κύριε [...] επίστασαι» του Δοξαστικού των Στιχηρών του Εσπερινού των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 175-176 και 370-371 αντίστοιχα.

²⁴ Κατά σειρά, η Σύναξη των Αγίων Πατέρων της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου εορτάζεται κατά την ΙΑ΄ Οκτωβρίου, αυτή της Δ΄ κατά την ΙΓ΄ Ιουλίου και αυτή της Α΄ κατά την ΣΤ΄ από του Πάσχα Κυριακή.

²⁵ Βλ. αντίστοιχα *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 72-73, *Δοξαστάριον* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 204-205, και *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 307-309.

Συγκεκριμένα, η καταγραφή του μέλους περιέχει αρκετά πρωτότυπα στοιχεία, όπως την ενσωμάτωση νέων μελωδικών γραμμών,²⁶ τη διατύπωση ορισμένων μοτίβων με μια οπτική που καθιστά πιο ορατή την ερμηνευτική τους προσέγγιση²⁷ και τη χρήση του συνθετικού σχήματος της επαλληλίας κατά την μελωδική επένδυση παρόμοιων νοηματικά ενοτήτων.²⁸ Αντίθετα, το Δοξαστικό των Αίνων των Αγίων Προπατόρων σε ήχο Βαρύ διαφοροποιείται εμφανέστερα, στην κατεύθυνση όμως της μίμησης προς τα νοούμενα,²⁹ καθώς και της πλατύτερης σε ορισμένες περιπτώσεις ανάπτυξης, υπό την καταλυτική επίδραση του μέλους του Δοξασταρίου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.³⁰

Δ. Παραδείγματα χρωματικού γένους

Σε αντίθεση με το εναρμόνιο γένος, πολυάριθμα Δοξαστικά έχουν συντεθεί στους δύο ήχους του χρωματικού γένους. Κατά συνέπεια, είναι αξιοσημείωτος ο όγκος του μελοποιητικού υλικού που περιέχεται στην ύλη του Δοξασταρίου και, ιδίως, του πλ. Β' ήχου.³¹ Ως προς τη διαφορετική μελοποιητική μεταχείριση, υπό την καταλυτική επίδραση του Δοξασταρίου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και εν γένει της παράδοσης που κομίζει από τους προκατόχους του η εξέχουσα αυτή μορφή της πατριαρχικής ψαλτικής του πρώτου μισού του ΙΘ' αιώνα, ξεχωρίζουν δύο Δοξαστικά σε ήχο Β' και τρία σε πλ. Β'. Αναφορικά με τον κύριο ήχο, το Δοξαστικό των Στιχηρών του Εσπερινού της Κυριακής του Ασώτου σηματοδοτείται από τον έντονο απόηχο της προφορικότητας, με την παράλληλη, απaráλλακτη ενσωμάτωση φράσεων από το Δοξαστάριόν του, ενώ το αντίστοιχο των Αίνων της εορτής του Ευαγγελισμού, ως προς τα διαφοροποιημένα του τμήματα, εμφορείται από έναν σχετικό βαθμό πρωτοτυπίας, κυρίως στις περιπτώσεις κατά τις οποίες τροποποιούνται οι καταληκτικές βαθμίδες.³² Σε ό,τι αφορά τα τρία πιο αξιοσημείωτα Ιδιόμελα του πλαγίου ήχου που τυγχάνουν μελικού μετασχηματισμού στο πλαίσιο της εξέλιξης της μελοποιίας κατά τον ΙΘ' κυρίως αιώνα, θα γίνει μνεία στα Δοξαστικά των Στιχηρών του Εσπερινού του Αγίου Γεωργίου, της Κυριακής της Απόκρεω και των Αίνων της Κυριακής του Ασώτου. Συγκεκριμένα, στα δύο τελευταία

²⁶ Βλ. τις φράσεις «της γαρ [...] ομοούσιον» και «ημών [...] εν τη πίστει» στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 72-73, και στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 307-309 (παράμετρος η'). Ειδικότερα, στην πρώτη καταλύει την ενιαία μελική ροή του κώλου με την επιλογή δύο ξεχωριστών φράσεων της παραδόσεως και στη δεύτερη προσαρμόζει το μέλος με τονική έμφαση στο «ημών», αντί του «τον βίον», καθώς και με εντελή πτώση στη συνέχεια, σε αντίθεση με την μελωδική επένδυση της παράδοσης, η οποία αποδίδει επαρκέστερα την εννοιολογική διάσταση του ποιητικού κειμένου.

²⁷ Βλ. στα ίδια, «φύλακες γεγονάτε», «το βλάσφημον» και «ακηλίδωτον» (παράμετρος β').

²⁸ Βλ. στα ίδια, τα κώλα «κατεκρίνατε [...] Διόσκουρον» και «Σαβέλιον [...] τον ακέφαλον», τα οποία τυγχάνουν της ίδιας μελοποιητικής μεταχείρισης, με την επανάληψη του ίδιου καταληκτικού μοτίβου του ήχου Νεαγίε, κατά μίμηση της προηγηθείσης φράσης «συνοδικώς κατεβάλετε» του πρωτοτύπου (παράμετρος η').

²⁹ Βλ. «την εν καμίνω φλόγα» και «μεγαλοφώνως βοήσωμεν» στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 158, και στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 139-140 (παράμετρος α').

³⁰ Βλ. τις περιόδους «Δεύτε [...] συν αυτώ», «του Ιούδα [...] τύπον» και «ασφαλώς [...] Παρθένος» στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 157-158, και στο *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α', σ. 118-119 (παράμετρος η'). Επίσης, όπως και στο Δοξαστικό του Γ' ήχου, παρατηρείται απλούστερη απόδοση ορισμένων μικρών μοτίβων, προφορικής κατά άσα πιθανότητα προέλευσης (παράμετρος γ'): βλ. «πιστώς», «Πατέρων», «την ετήσιον», «την εν καμίνω», σε αντίθεση με τις λέξεις «Παίδας», «Ησαίου» και «η Παρθένος» με πλατύτερη απόδοση, στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 157-158, και στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 139-140.

³¹ Παρατηρείται ότι οι ήχοι με τον μεγαλύτερο αριθμό Ιδιομέλων Δοξαστικών είναι ο πλάγιος του Β' και ο πλάγιος του Δ', με τον κύριο Β' να έπεται, ενώ οι δύο ήχοι του εναρμονίου γένους είναι λιγότερο προτιμητέοι.

³² Για το πρώτο Δοξαστικό, βλ. στον Πίνακα 2, στη στήλη της ζ' παραμέτρου, ενώ για το δεύτερο, στη στήλη ε', αντίστοιχα.

απαντά εκτεταμένος μετασηματισμός του μελωδικού κορμού, με συντριπτική επίδραση του μέλους του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου στο δεύτερο, ενώ στο πρώτο η διαφοροποίηση αφορά κυρίως μία περίοδο και ορισμένα μεμονωμένα μικρά μοτίβα της υπόλοιπης σύνθεσης.³³

Πίνακας 2: Δοξαστικά χρωματικών ήχων της Μουσικής Κυψέλης με διαφορετική από του Πέτρου Λαμπαδαρίου μελοποιητική μεταχείριση

Δοξαστικά	α΄	γ΄	δ΄	ε΄	ζ΄	η΄
«Ω πόσων αγαθών» ³⁴ ήχος Β΄	«ο άθλιος»	«εστέρησα»		«τον πλούτον έλαβον» (Κ)	«ο άθλιος» (Κ)	«αγαθών»
	«την [...] παρέβην»	«Ω [...] βασιλείας»			«Ω [...] βασιλείας» (Κ)	«εστέρησα» (Κ)
	«βόησον»	«Οίμοι [...] ψυχή»			«την [...] παρέβην» (Κ)	«(καταδι)-κάζεσαι» (Κ)
	«Ως τον άσωτον»	«(άσω)τον»			«Οίμοι [...] ψυχή» (Κ)	
					«Διό [...] Θεώ» (Κ)	
					«Ως [...] ελέησόν με» (Κ)	
«Το απ΄ αιώνας» ³⁵ ήχος Β΄	«μυστήριο»		«ίνα Θεόν»	«τον [...] απεργάσηται» (β)	«Το [...] μυστήριο» (Κ)	«μεταδώ μου» (Κ)
				«μετά [...] παρίσταται» (β)	«ειψεύσθη [...] Αδάμ» (Κ)	
					«άνθρωπος [...] Θεόν» (Κ)	
					«τον [...] απεργάσηται»	
					«μετά [...] παρίσταται»	
«Αξίως του ονόματος» ³⁶ πλ. Β΄	«πλάνης [...] εκαλλιέργησας»	«Γεώργιε»	«την [...] εκαλλιέργησας»	«εκαλλιέργησας» (β)	«την [...] εκριζώσας» (Κ)	«Αξίως» (Κ)
				«θρησκείαν των ειδώλων» (α)		

³³ Οι φράσεις που συμπίπτουν με το Δοξαστάριον του Κωνσταντίνου επισημαίνονται με κεφαλαίο «Κ» μέσα σε παρένθεση.

³⁴ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β΄, σ. 6-7, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Β΄, σ. 4-6, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Β΄, σ. 4-5. Στη φράση «βόησον [...] Θεώ», χαρακτηριστική είναι η μεταβολή ως προς την έμφαση από το «Χριστώ τω Θεώ» στο «βόησον», με την υψικόρυφη μελική κίνηση και την αναδίπλωση του κειμένου, σύμφωνα με τον «μέσο» δρόμο του Δοξασταρίου του Κωνσταντίνου.

³⁵ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 335-336, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 273-274, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α΄, σ. 221-222. Επιπλέον, βλ. την προσαρμογή της φράσης «ου γέγραπται», με τονισμό του αρνητικού μορίου (παράμετρος β΄).

³⁶ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 336-337, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 275-277, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α΄, σ. 223-224. Χαρακτηριστική, επίσης, είναι η ορθή αποκατάσταση της νοηματικής σύνδεσης της φράσης «θρησκείαν των ειδώλων».

«Πάτερ αγαθέ» ³⁷ πλ. Β΄	«ο εχθρός [...] εγύμνωσέ με»	«Πάτερ αγαθέ»	«ο εχθρός [...] εγύμνωσέ με»		«Πάτερ αγαθέ» (Κ)	«εμακρύνθην»
	«ασώτως διεσκόρπισα»	«εγύμνωσέ με»			«εμακρύνθην από σου»	«αναστάς ου» (Κ)
	«ως [...] μισθίων σου» (Κ)				«ο εχθρός [...] εγύμνωσέ με» (Κ)	
					«της ψυχής [...] ασώτως»	
					«διεσκόρπισα αναστάς» (Κ)	
					«ο δ' εμέ [...] απλώσας» (Κ)	

«Εκάθισεν Αδάμ» ³⁸ πλ. Β΄	«Οίμοι»	«Εκάθισεν» (Κ)	«και [...] μακρυνθέντα»		«γύμνωσιν [...] ωδύρετο» (Κ)	«απέναντι» (Κ)
	«μακρυνθέντα»	«οίμοι»	«οικτίρμων ελέησόν με»		«οίμοι [...] Παράδεισε» (Κ)	«ωδύρετο» (Κ)
	«τον [...] Παράδεισε»	«πεισθέντα [...] κλαπέντα»			«οικτίρμων [...] παραπεσόντα» (Κ)	«κλαπέντα» (Κ)
	«βοώ σοι»					«και δόξης μακρυνθέντα» (Κ)
						«και [...] Πλάστην» (Κ)
						«τον παραπεσόντα» (Κ)

Ε. Ο κύκλος των στιχηραρικών μελών του Δωδεκαημέρου

Από την ύλη του ακινήτου εορτολογικού κύκλου, ξεχωριστό ενδιαφέρον κατέχει η περίοδος του Δωδεκαημέρου, με τις τρεις Δεσποτικές εορτές και τις μνήμες των δύο Αγίων που περικλείει, του Αγίου Πρωτομάρτυρα Στεφάνου και του Οσίου Βασιλείου του Μεγάλου. Η σπουδαιότητα του καταρτισμού ξεχωριστής ενότητας για την περίοδο του Δωδεκαημέρου στο πλαίσιο της εξέτασης των μελών της *Μουσικής Κυψέλης* σχετίζεται τόσο με το μελοποιητικό υλικό των πολυάριθμων Ιδιομέλων που περιλαμβάνει όσο και με τη διαποικιλματική μεταχείριση των δύο Δοξαστικών της Θ΄ Ώρας των Χριστουγέννων

³⁷ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β΄, σ. 9-10, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Β΄, σ. 7-9, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Β΄, σ. 6-7. Αξιοσημείωτες είναι οι φράσεις «Πάτερ αγαθέ», «ο παμπόνηρος εγύμνωσέ με» και «τας αχράντους σου [...] απλώσας», οι οποίες έχουν παρωθεθεί στην προφορική παράδοση της Μ.Χ.Ε. και του Κ΄ αιώνα· βλ. *Μουσικόν Τριώδιον υπό Θρασυβούλου Στανίτσα*, ό.π., σ. 31-35.

³⁸ Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β΄, σ. 22-23, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Β΄, σ. 19-20, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Β΄, σ. 16-17. Σημειωτέον ότι χαρακτηριστικές ηδύμολες μελωδικές φράσεις του Δοξαστικού, όπως «οίμοι», «νυν δε ηπορημένον» και «οικτίρμων βοώ σοι», έχουν ενσωματωθεί στην ερμηνευτική παράδοση των πρωτοψαλτών της Μ.Χ.Ε. του Κ΄ αιώνα· βλ. *Μουσικόν Τριώδιον υπό Θρασυβούλου Στανίτσα*, ό.π., σ. 64-66.

και των Θεοφανείων σε σύνθεση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και σύμφωνα με τον «μέσο» στιχηραρικό δρόμο που καθιέρωσε ο ίδιος.³⁹

Ως προς τον πρώτο άξονα, η καταγραφή των στιχηραρικών μελών της περιόδου διατηρεί όλα τα χαρακτηριστικά των υπολοίπων, με μεμονωμένες παρεμβάσεις στον μελωδικό κορμό της παρισινής έκδοσης του Δοξασταρίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου και της έκδοσης των Ιδιομέλων του Μανουήλ Πρωτοψάλτου.⁴⁰ Εδώ αντανακλάται κυρίως η χρήση της τεχνικής της μίμησης προς τα νοούμενα, καθώς και η αξιοποίηση μικρών σημειογραφικών απλοποιήσεων. Επίσης, σε ορισμένα Δοξαστικά, είναι εμφανής η επίδραση του «μέσου» τρόπου σύνθεσης του Δοξασταρίου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και, σε εξαιρετικές περιπτώσεις, είναι ορατός ο δραστικός εμπλουτισμός του μέλους με στοιχεία της προφορικής παράδοσης της Μ.Χ.Ε. και του μονοφωναρικού ύφους απόδοσης συγκεκριμένων επιλεγέντων Δοξαστικών, τα οποία διατηρούν την ξεχωριστή τους φυσιογνωμία μέχρι και τον Κ' αιώνα.⁴¹

Ο κύκλος του Δωδεκαημέρου ανοίγει με τα Ιδιόμελα της Θ' Ώρας των Χριστουγέννων, από τα οποία, πέραν των μεμονωμένων διαφοροποιήσεων των υπολοίπων,⁴² το Δοξαστικό της Α' Ώρας σε ήχο πλ. Δ' παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Εκτός από μία ολόκληρη μουσικοποιητική περίοδο, όπου η ανάπτυξη του μέλους είναι εντελώς πρωτότυπη,⁴³ η σύνθεση παρουσιάζει αξιοσημείωτες περιπτώσεις της κατ' έννοια μελωδικής επένδυσης καθώς και μεταβολής των καταληκτικών βαθμίδων και, συνακόλουθα, των αντίστοιχων φράσεων, με σκοπό να θεραπευτεί η ορθή απόδοση της αλληλουχίας των νοημάτων του ποιητικού κειμένου.⁴⁴ Από την υπόλοιπη υμνολογία της εορτής των Χριστουγέννων ξεχωρίζουν, ως προς το νέο μελοποιητικό ύφος, τα Δοξαστικά των Αποστίχων του Εσπερινού και των Αίνων,⁴⁵ ενώ στα υπόλοιπα Ιδιόμελα των χρωματικών ήχων η ανεπτυγμένη απόδοση του κυλίσματος και η περικοπή του μικρού μοτίβου

³⁹ Βλ. *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α' και Β'.

⁴⁰ Τα Ιδιόμελα της ύλης του Δωδεκαημέρου προέρχονται από την έκδοση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος του 1831, εκτός από τα μέλη των Μεγάλων Ωρών των δύο Δεσποτικών εορτών και των Δοξαστικών που περιλαμβάνονται στο Δοξαστάριον του Πέτρου Λαμπαδαρίου, καθώς και της Λιτής που αποτελούν πρωτότυπη σύνθεση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, υπό την εκδοτική επιμέλεια του Δομestίκου του Στεφάνου.

⁴¹ Βλ. κυρίως τα Δοξαστικά των Αίνων της Κυριακής μετά την Χριστού Γέννηση και των Στιχηρών του Εσπερινού των Θεοφανείων στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α' («Αίμα»).

⁴² Βλ. στο α' Ιδιόμελο της Α' Ωδής την απλοποίηση-σύντμηση της λέξης «αλήθεια» και την ενσωμάτωση της μελωδικής φράσης «εν ανθρώποις επεφάνη» από το Δοξαστάριον του Κωνσταντίνου και με παράλληλη παράλειψη του ρήματος «επεφάνη». Στο β' Ιδιόμελο της Α' Ωδής, βλ. τη φράση «εκ σου γαρ μοι», τη μεταφορά της τονικότητας της φράσης «φάτην πενιχρά» από τη βάση του οξέως στην αντίστοιχη του βαρέος τετραχόρδου και, τέλος, στο β' Ιδιόμελο της ΣΤ' Ωδής, τη μελική προσαρμογή με βάση την έμφαση στο κλητικό μόριο στη φράση «ω βάθος πλούτου» (παράμετρος β'). Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 165-166, 169, 171, και *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 151-153 και 164.

⁴³ Βλ. την περίοδο «Μαρία [...] καταπλήττομαι» στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 166, και στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 154. Το πρώτο τμήμα της περιόδου προέρχεται από το Δοξαστάριον του Κωνσταντίνου, ενώ χαρακτηριστικοί είναι επίσης τόσο οι χρωματισμοί που έπονται όσο και η συνήθης αντικατάσταση της φράσης του Άγια με το συγκεκριμένο μοτίβο της παράδοσης του Κωνσταντίνου.

⁴⁴ Βλ. τους χρωματισμούς των λέξεων «τεθέαμαι», «απορώ», «αισχύνην» και «το όνειδος», από τις οποίες μόνο η τελευταία προέρχεται από το Δοξαστάριον του Κωνσταντίνου, καθώς και τις μεταβολές των καταλήξεων στις φράσεις «ο [...] τεθέαμαι» (εντελής αντί ατελούς κατάληξης) και «υπό γαρ Ιερέων» (ατελής αντί εντελούς). Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 166-167, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', Ιδιόμελο, σ. 154-155, και *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α', σ. 126-127.

⁴⁵ Βλ. στο πρώτο τις φράσεις «ω βάθος πλούτου», «και σοφίας [...] Θεού» και «της αμαρτίας το όργανον», σε συνάρτηση με τις παράμετρος α' και β', β' και α' αντίστοιχα, ενώ για το δεύτερο τις φράσεις «το άναρχον εκαινουργήθη» και «προσφέρομεν και ημείς» ως προς τις παραμέτρους α' και γ', στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α', σ. 192-193, 196-197, και στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α', σ. 175-178 και 179-181 αντίστοιχα.

ενδιάμεσα στην καταληκτική φράση, όπου το μέλος μεσάζει.⁴⁶ Αντίστοιχη μελωδική ποικιλία εμφανίζει και το πρώτο Ιδιόμελο της ΣΤ΄ Ύμνου των Θεοφανείων, το οποίο εμπίπτει στον προσομοιακό μηχανισμό της ποιητικής σύνθεσης και, κατά συνέπεια, στην ταυτόσημη μελοποιητική του μεταχείριση σε σχέση με το αντίστοιχο της Μεγάλης Παρασκευής και με το Δοξαστικό της Α΄ Ύμνου των Χριστουγέννων.⁴⁷ Αντίστοιχος μελωδικός πλουραλισμός παρουσιάζεται, τέλος, στο Δοξαστικό των Στιχηρών του Εσπερινού σε ήχο Β΄.⁴⁸

Επίσης, ως προς την ενδιάμεση περίοδο μεταξύ των Χριστουγέννων και των Θεοφανείων, η σύνθεση τριών Ιδιομέλων του Αγίου Πρωτομάρτυρος Στεφάνου και δύο του Εσπερινού της Α΄ Ιανουαρίου, στην εορτή της Περιτομής του Κυρίου και του Μεγάλου Βασιλείου, παρουσιάζει περιορισμένης κλίμακας διαφοροποίηση από το μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου, στοιχείο που αντικατοπτρίζει την επίδραση του Δοξασταρίου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Ειδικότερα, το Δοξαστικό των Αποστίχων σε ήχο πλ. Β΄ της ΚΖ΄ Δεκεμβρίου ενσωματώνει σχεδόν απaráλλακτα μία ολόκληρη περίοδο του μέλους του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.⁴⁹ Επιπλέον, στο Δοξαστικό, καθώς και στο «Και νυν» των Αίνων σε ήχο πλ. Α΄, παρατηρούνται, ομοίως, διάσπαρτες «πινελιές» από το ίδιο Δοξαστάριον, το οποίο αναδεικνύεται τελικά ως η κύρια πηγή του διαφοροποιημένου φρασεολογικού υλικού της έκδοσης της *Μουσικής Κυψέλης*.⁵⁰ Επίσης, τα δύο Ιδιόμελα της Α΄ Ιανουαρίου περιλαμβάνουν το Στιχηρό της Περιτομής του Κυρίου σε ήχο πλ. Δ΄, το οποίο ψάλλεται ως πρώτο Ιδιόμελο της σειράς των Στιχηρών του Εσπερινού και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται ως «Και νυν», καθώς και το ομόηχο Δοξαστικό του Αγίου. Η σύνθεση του πρώτου ακολουθεί στα δύο εναρκτήρια κώλα του το μέλος του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, με συνοπτικότερη ανάπτυξη, και στη συνέχεια διακρίνουμε απaráλλακτη την κλασική μελωδική γραμμή, με εξαίρεση το μοτίβο του Άγια, της τεχνοτροπίας της σχολής του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου,⁵¹ ενώ

⁴⁶ Βλ. ενδεικτικά για το α΄ χαρακτηριστικό στο Δοξαστικό των Στιχηρών του Εσπερινού τη φράση «των ανθρώπων επαύσατο» και στο «Και νυν» των Αίνων «ο άναρχος άρχεται», ενώ για το β΄ τις καταλήξεις «σήμερον» και «ου κεχώρισται» του α΄ Ιδιομέλου των Αποστίχων, καθώς επίσης «τω τόκω σου» και «εξεφωνήθη» του Δοξαστικού των Αίνων στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 184, 197 και σ. 190, 197 αντίστοιχα.

⁴⁷ Βλ. τις φράσεις «και γαρ τον κεκρυμένον», «τον άρχοντα του σκότους», «εκ των αυτού παγίδων νυν», σε σχέση με την παράμετρο α΄ στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 224, και στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 216-218, καθώς και, συμπληρωματικά, στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Β΄, σ. 175-176.

⁴⁸ Βλ. στην έναρξή του Δοξαστικού τους μελικούς πλατειασμούς στο «Υπέκλιναν» και το «Προδρόμω», καθώς και την στάση στον προσαγωγή αντί της εντελούς κατάληξης στο «των δρακόντων», σε σχέση με τις μελοποιητικές παραμέτρους η΄ και ζ΄ αντίστοιχα, στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 223-224, 238-239, και στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 216-218, 239-240.

⁴⁹ Βλ. «των αθλητών [...] δικαίων» και επιπλέον, σε συνάρτηση με την παράμετρο ς΄, τη λέξη «των αθλητών», με υποψία της γ΄ στο «καύχημα» και των α΄ και δ΄ στη φράση «η δόξα των δικαίων» στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 203, στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 194-195, και στο *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α΄, σ. 151.

⁵⁰ Βλ. στο Δοξαστικό τη φράση «η δόξα των δικαίων» σε συνάρτηση με την μελοποιητική παράμετρο ε΄, τη φράση «συ εν ουρανοίς» με την α΄, τις φράσεις «διό ως άγγελος» και «εν χαρά ανεκραύγαζες» με την η΄, τη φράση «την αμαρτίαν ταύτην» με την α΄ και, στο «Και νυν», τη λέξη «μυστήριον» και τη φράση «Ποιμένες θαυμάζουσι», οι οποίες παραπέμπουν στην α΄, τη λέξη «(απει)κάζει» που παραπέμπει στην γ΄ και τη φράση «Άγγελοι [...] λέγουσιν» που παραπέμπει στις ε΄ και η΄. Βλ. *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 209-210, *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 196-198, *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α΄, σ. 152-154.

⁵¹ Βλ. την περίοδο «Συγκαταβαίνων [...] περιβολήν» και το κλασικό μοτίβο της «σχολής» του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου στη λέξη «βοήσωμεν», στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 209, στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 203-204, και στο *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α΄, σ. 155-156.

στο Δοξαστικό χρωματίζονται φράσεις της παραδόσεως, στο πλαίσιο της διαδεδομένης κατά τον ΙΘ΄ αιώνα τεχνικής της μίμησης προς τα νοούμενα του ποιητικού κειμένου.⁵²

Τέλος, ο κύκλος της Μεγάλης Εβδομάδος αποτελεί μια ξεχωριστή και αρκετά πλούσια σε πρωτότυπα στοιχεία ενότητα. Παράλληλα, είναι εμφανής η διαποικιλματική μεταχείριση των τριών Δοξαστικών της Θ΄ Ώρας των Μεγάλων Βασιλικών Ωρών στο πλαίσιο της μελοποίησής τους από τον Κωνσταντίνο Πρωτοψάλτη, ο οποίος, διαμέσου της έκδοσης της *Μουσικής Κυψέλης* και των υπολοίπων πονημάτων του, εκδηλώνει στοιχεία του στιβαρού του προφορικού ύφους, αλλά φανερώνει και το ανανεωτικό μελοποιητικό του στίγμα, σύμφωνα με τις αισθητικές προτεραιότητες του «σεμνοπρεπούς καλλωπισμού» και της «σεμνοπρεπούς ποικιλίας» που ακολουθεί.⁵³

⁵² Βλ. τις φράσεις «μελέτην θανάτου», «(τα γαρ σαρκ)κός πάθη», «εγκρατείας πόνοις» και «μισήσας», καθώς επίσης την καταγραφή της φράσης «γενόμενος Όσιε» (παράμετρος γ΄) στη *Μουσική Κυψέλη*, ό.π., τ. Α΄, σ. 212-213, Βλ. στα *Δοξαστικά* Πέτρου Λαμπαδαρίου, ό.π., τ. Α΄, σ. 201-203, και στο *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α΄, σ. 154-155.

⁵³ Βλ. *Δοξαστάριον* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ό.π., τ. Α΄, στην αρχική ενότητα, «Τοις εντευξομένοις».

Πολιτικές και πολιτιστικές διαστάσεις διαχείρισης της αραβοανδαλουσιανής μουσικής παράδοσης στις σύγχρονες χώρες του Μαγκρέμπ

Μαρία Παπαπαύλου

Το ζήτημα της πολιτικής διαχείρισης πολιτιστικών διαδικασιών και προϊόντων έχει απασχολήσει επανειλημμένως την εθνομουσικολογική και ανθρωπολογική βιβλιογραφία. Στο παρόν κείμενο θα εστιάσω την προσοχή μας στην αραβοανδαλουσιανή μουσική παράδοση ως αντικείμενο πολιτικής διαχείρισης στις σύγχρονες χώρες του Μαγκρέμπ. Συγκεκριμένα, θα ασχοληθώ με την περίπτωση του Μαρόκου, της Αλγερίας και της Τυνησίας, εξαιρώντας τη Λιβύη, καθώς η εθνομουσικολογική βιβλιογραφική παραγωγή για την εν λόγω χώρα είναι ακόμα ισχνή. Επίσης, δεν θα ασχοληθώ με τη σχέση των αδελφοτήτων των Σούφι και των εβραϊκών κοινοτήτων με την αραβοανδαλουσιανή μουσική, καθώς το ζήτημα αυτό θα αποτελούσε αντικείμενο μιας άλλης μελέτης λόγω του ιδιαίτερα πολύπλοκου ιστού διασύνδεσης μιας αυλικής μουσικής, όπως η αραβοανδαλουσιανή, με το «ιερό» στην όποια του εκδοχή (Παπαπαύλου, 2022). Αντιθέτως, θα επικεντρωθώ σε ζητήματα που αφορούν στη διαμόρφωση τοπικών, υπερτοπικών και εθνικών ταυτοτήτων στο σύγχρονο Μαγκρέμπ. Ο κύριος αναλυτικός φακός είναι ιστορικοπολιτισμικός, καθώς ενδιαφέρομαι να διερευνήσω πώς οι αποικιακές, εθνικές και μετααποικιακές πολιτικές διαχειρίστηκαν την αραβοανδαλουσιανή μουσική παράδοση στη σύγχρονη εποχή, με δεδομένη την απουσία μουσικών καταγραφών από την εποχή της αραβοκρατούμενης Ισπανίας.

Το κείμενο είναι δομημένο σε τέσσερις υποενότητες. Η πρώτη εξ αυτών επιχειρεί μια σύντομη ιστορική αναδρομή στον αραβικό μεσαίωνα και συγκεκριμένα στην περιοχή της Αλ-Ανταλούς, για προφανείς λόγους. Το ένδοξο παρελθόν των αραβικών χαλιφάτων στην Ιβηρική αποκρυσταλλώθηκε στα αριστουργηματικά αρχιτεκτονήματα τόσο στο ευρωπαϊκό έδαφος όσο και στη βόρεια Αφρική. Οι σύγχρονες χώρες του Μαγκρέμπ βρέθηκαν στην αυγή του 20ού αιώνα με μια ζωντανή και απαστράπτουσα πολιτιστική κληρονομιά λόγω των εμβληματικών κτηρίων μαυριτανικής αρχιτεκτονικής, όπως παλατιών, τζαμιών, madrasas, γεγονός που αναπόδραστα τις οδήγησε στη διασύνδεση του μακρινού αραβικού μεσαίωνα με το παρόν τους. Αν δεν καταλάβουμε την επίδραση του θεμελιακού αυτού γεγονότος στο συλλογικό φαντασιακό, δεν μπορούμε να αντιληφθούμε τους λόγους οικοδόμησης μιας οργανικής συνέχειας του παρελθόντος με το παρόν και, κατά συνέπεια, τους τρόπους που η αραβοανδαλουσιανή μουσική παράδοση έτυχε πολιτικής διαχείρισης στη σύγχρονη εποχή. Οι επόμενες τρεις ενότητες του κειμένου επιχειρούν να εξηγήσουν την πολιτιστική διαχείριση της μεγάλης αυτής μουσικής παράδοσης από τις κυρίαρχες δυνάμεις κατά την αποικιακή, εθνική και μετα-αποικιακή εποχή στο Μαρόκο, την Αλγερία και την Τυνησία.

1. Αλ-Ανταλούς: Η αραβοκρατούμενη Ιβηρική

Η αραβοανδαλουσιανή μουσική παράδοση θεωρείται από τους περισσότερους εθνομουσικολόγους (Touma, 1996· Reynolds, 2000 και 2021· Shiloah, 2001· Davila, 2015· Πούλος, 2015) ότι αντιπροσωπεύει τη μουσική των αραβικών χαλιφάτων της

δυτικής Μεσογείου, έχοντας ως αφετηριακή περιοχή καλλιέργειας και ανάπτυξης της την αραβοκρατούμενη Ισπανία, γνωστή ως Αλ-Ανταλούς (Εικόνα 1). Προκειμένου να διερευνήσουμε την πολυπλοκότητα των πολιτικών και πολιτιστικών διαστάσεων διαχείρισης της αραβοανδαλουσιανής μουσικής παράδοσης στις σύγχρονες χώρες του Μαγκρέμπ, θα χρειαστεί να εστιάσουμε την προσοχή μας στη μεγαλοπρέπεια της Αλ-Ανταλούς κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους, η οποία αποτελεί και την πηγή έμπνευσης πολλών εξιδανικευμένων στερεοτύπων της περιοχής και της εποχής, όπως αυτό γίνεται ορατό, για παράδειγμα, στο έργο των ιστορικών Syyed Imamuiddin (1981) και María Rosa Menocal (2003). Ένα από αυτά τα στερεότυπα είναι και το αφήγημα περί της ειρηνικής συνύπαρξης μεταξύ μουσουλμάνων, χριστιανών και εβραίων που συμπυκνώνεται στον ισπανικό όρο “Convivencia” (συνύπαρξη). Ωστόσο, όπως υποστηρίζει η ανθρωπολόγος Judith Okely (1983: 73), «τα στερεότυπα δεν είναι εικόνες στο κενό. Μπορεί να είναι αντιστροφές ή προβολές του ιδανικού, έχουν όμως τις ρίζες τους σε “γεγονότα”».



Εικόνα 1: Η κατάκτηση της ιβηρικής χερσονήσου από τους Άραβες (711-732)
 Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Al-Andalus#/media/File:Al-Andalus732.svg>

Υπό αυτή την έννοια, είναι ευκολότερο να κατανοήσουμε γιατί μεγάλο μέρος της ιστοριογραφίας του 19ου και του 20ού αιώνα διαπνέεται από ρομαντικές απόψεις για την Αλ-Ανταλούς (Castro, 1971), υποτιμώντας τις σχέσεις εξουσίας μεταξύ διαφορετικών εθνοτικών και θρησκευτικών ομάδων, όπως Αράβων, Μοζαράβων, Βερβέρων, Καστελιάνων, Αραγονέζων, Καταλανών, Χριστιανών και Εβραίων (για μια κριτική στην ρομαντικοποιημένη εικόνα των περίπλοκων σχέσεων εξουσίας, βλ. Reynolds, 2021· Akasoy, 2010· Soifer, 2009· Cohen, 1994· Παπαπαύλου, 2022: 10-20).

Ας ριζούμε μια πρώτη ματιά στα σωζόμενα μνημεία της Αλ-Ανταλούς προκειμένου να κατανοήσουμε πώς η αραβοανδαλουσιανή μουσική κληρονομιά αντιμετωπίστηκε

στη σύγχρονη εποχή. Ο λιβανέζος-βρετανός ιστορικός Albert Hourani, γνωστός για το έργο του *A history of the Arab peoples* (1991), αφιερώνει ένα κεφάλαιο με τίτλο “The Culture of Courts and Peoples”, στο οποίο σημειώνει: «Τα κτήρια, τα πιο διαχρονικά ανθρώπινα τεχνουργήματα, ήταν πάντα η έκφραση της πίστης, του πλούτου και της δύναμης των ηγεμόνων και των ελίτ. Μέχρι τον 10ο αιώνα είχε δημιουργηθεί η βασική μορφή των μεγάλων δημόσιων κτηρίων των αραβικών χαλιφάτων: Το τζαμί προσεγγιζόταν μέσα από μια περιφραγμένη αυλή. Το παλάτι του ηγεμόνα, χτισμένο μέσα από μια αλληλουχία αιθουσών και περιπτέρων ανάμεσα σε κήπους, ζούσε τη δική του ζωή, αποκομμένο από την πόλη» (Hourani 1991: 191). Η μαυριτανική αρχιτεκτονική εγκαινιάζει τον 8ο αιώνα, κατά τη διάρκεια του χαλιφάτου των Ομαγιάδων, μια χαρακτηριστική κατασκευή με το μεγάλο τζαμί της Κόρδοβας, της λαμπρής πρωτεύουσας του χαλιφάτου, και τη διάσημη πόλη-παλάτι Madinat al-Zahra, την οποία ύμνησαν ποιητές για γενεές επί γενεών και θρήνησαν την καταστροφή της κατά τη διάρκεια ενός εμφύλιου πολέμου τον 11ο αιώνα (Ruggles, 1993).

Στην αντίπερα όχθη της Μεσογείου, οι μουσουλμανικές βερβερικές δυναστείες που διαδέχθηκαν τους Ομαγιάδες της Αλ-Ανταλούς, οι Αλμοραβίδες και οι Αλμοχάδες, άφησαν τα αρχιτεκτονικά τους σημάδια στη βόρεια Αφρική με σπουδαία τζαμιά και madrasas (εκπαιδευτικά κτήρια), όπως αυτό του Ben Youssef στο Μαρακές (Εικόνα 2).



Εικόνα 2: Το Madrasa του Ben Youssef στο Μαρακές
 Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_Youssef_Madrasa#/media/File:Coranic_School_\(106589859\).jpeg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_Youssef_Madrasa#/media/File:Coranic_School_(106589859).jpeg)

Ωστόσο, το εντυπωσιακότερο σωζόμενο μνημείο της μαυριτανικής αρχιτεκτονικής δεν είναι ούτε ένα madrasa, ούτε ένα τζαμί, ούτε ένα μοναδικό παλάτι, αλλά μια μεγαλοπρεπής βασιλική πόλη, η Αλάμπρα στη Γρανάδα (Εικόνα 3). Χτισμένη κατεξοχήν κατά τον 14ο αιώνα, η Αλάμπρα ήταν διαχωρισμένη από την κύρια πόλη που βρισκόταν στους πρόποδες της, περιτειχισμένη με φρούριο, εντός του οποίου υπήρχαν τζαμιά, συγκροτήματα ανακτόρων, χαμάμ, εξελιγμένο σύστημα άρδευσης και οι διάσημοι κήποι της, αγαπημένο θέμα της κλασικής αραβικής ποίησης (Ruggles, 1997). Οι αυλές είχαν στο κέντρο τους πρωταγωνιστή το υδάτινο στοιχείο, σιντριβάνια, κανάλια με νερό που ένωναν τις αυλές, λιμνούλες και πολυάριθμα λουτρά. Η διακόσμηση επικεντρωνόταν στο εσωτερικό του κτηρίου.



Εικόνα 3: Η Αλάμπρα στη Γρανάδα

Πηγή: <https://genuineandalusia.com/walking-tours/private-granada-alhambra-and-generalife>

Τα γεωμετρικά μοτίβα, τα φυτικά μοτίβα και οι αραβικές επιγραφές γίνονται οι κύριοι τύποι διακόσμησης, χαρακτηριστικοί στον ισλαμικό ανεικονισμό (Εικόνα 4). Οι τοίχοι φιλοξενούν επιγραφές που υμνούν τον Θεό ή τον βασιλιά, ή ποιήματα διάσημων ποιητών, συχνά γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο, δίνοντας τον λόγο στην ίδια την Αλάμπρα να μιλήσει για τον εαυτό της (Ruggles, 1997: 187).



Εικόνα 4: Η αίθουσα των δύο αδελφών στην Αλάμπρα

Πηγή: <https://exploringworldsoldandnew.com/spain-europe/granada-spain/see-granada>



Εικόνα 5: Το ποίημα του Ibn Zamrak

Πηγή: <https://www.alhambradegranada.org/en/info/epigraphicpoems.asp>

Ας διαβάσουμε ένα μέρος του ποιήματος του Ibn Zamrak (Εικόνα 5) σε ελληνική απόδοση:

Είμαι κήπος στολισμένος με ομορφιά.

Η ψυχή μου γνωρίζει την κάθε στιγμή που το βλέμμα σας μ' αγγίζει.

Ω, Μωάμεθ, βασιλιά μου,

προσπαθώ να εξισωθώ με την ευγενέστερη μορφή που υπήρξε ή θα υπάρξει ποτέ.

Μαγευτικό έργο τέχνης,

που η μοίρα θέλησε να αστράφτω πióτερο από κάθε άλλη στιγμή στην ιστορία της δημιουργίας.

Η ιστορικός της ισλαμικής τέχνης Fairchild Ruggles, στο βιβλίο της *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain* (2000), υιοθετεί μια αισθητηριακή ανάλυση. Συγκεκριμένα, αναφέρει: «Η Αλάμπρα δεν είναι ορθολογική. Είναι εξ ολοκλήρου αισθητηριακή. Πρόκειται για μια έκρηξη των αισθήσεων» (Ruggles, 2000: 15). Μιλώντας για αισθήσεις, εκτός από την όραση, ο ήχος εισάγει στην ανθρώπινη εμπειρία τη χρονική διάσταση. Εν προκειμένω, η μουσική είναι η τέχνη του χρόνου και μέσα σε έναν προφορικό πολιτισμό έχει ξεχωριστή θέση. Ο Walter Ong, γνωστός για το εμβληματικό του έργο *Orality and Literacy* (1982), το διατυπώνει ως εξής: «Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι μια προφορική κουλτούρα είναι μια κουλτούρα στην οποία τίποτα δεν μπορεί να “αναζητηθεί” εκ των υστέρων. Οι λέξεις είναι ήχοι και οι ήχοι υπάρχουν μόνον όσο ακούγονται» (Ong, 1969: 638). Αυτό μας οδηγεί στον στενό δεσμό μεταξύ μουσικής και ποίησης στον κόσμο της Αλ-Ανταλούς. Το νέο μουσικοποιητικό είδος που άνθισε στην αυλική κουλτούρα των ανδαλουσιανών χαλιφάτων, το “muwashashah”, ήταν ένα είδος στροφικής ποίησης προορισμένο όχι απλά για να διαβάζεται, αλλά για να επιτελείται στις αριστουργηματικές αίθουσες (Εικόνα 6), γνωστές ως “patios” (εσωτερικές αυλές), των παλατιών της Αλ-Ανταλούς (Touma, 1996: 83-90· Davila, 2015: 151-153· Reynolds, 2021: 149-178). Εξαιτίας της επιτελεστικής φύσης του muwashashah, μονάχα το ποιητικό του στοιχείο επέζησε στο διάβα του χρόνου, ενώ το μουσικό χάθηκε.



Εικόνα 6: Η αίθουσα των πρεσβευτών στο Real Alcazar της Σεβίλλης
Πηγή: <https://www.alcazarsevilla.org/salas-del-real-alcazar/salon-de-embajadores-hall-of-ambassadors>

Παρά τις έντονες προσπάθειες των μελετητών να ανακαλύψουν καταγραφές της αραβοανδαλουσιανής αυλικής μουσικής, δεν έχουν βρεθεί ίχνη της (Reynolds, 2021· Davila, 2015· Χαψούλας, 2019). Κατά συνέπεια, η επιτελεστική της φύση ως προφορική μουσική παράδοση δεν θα μας επιτρέψει ποτέ να μάθουμε πώς ακουγόταν. Η μόνη δυνατότητα να ανοίξει κανείς το μουσικό κουτί του παρελθόντος είναι οι σύγχρονες επιτελέσεις της αραβοανδαλουσιανής μουσικής στις χώρες της βορείου Αφρικής, γνωστές υπό τον γενικότερο όρο “nūba”. Ο λόγος που αυτό συμβαίνει είναι ότι, σύμφωνα με τις επικρατέστερες απόψεις των ιστορικών της περιοχής και της εποχής, οι μουσουλμάνοι και οι Εβραίοι που εκδιώχθηκαν από τη μεσαιωνική Ισπανία, μετά την έναρξη της χριστιανικής Reconquista τον 13ο αιώνα, βρήκαν καταφύγιο στο Μαρόκο, την Αλγερία, την Τυνησία και τη Λιβύη, φέρνοντας μαζί τους κατά τους επόμενους αιώνες τη μουσική κληρονομιά της Αλ-Ανταλούς. Στη συνέχεια θα πραγματευθώ το πώς ακριβώς αυτή η παραδοχή επηρεάζει και επηρεάζεται από τη διαμόρφωση εθνικών, τοπικών και υπερτοπικών ταυτοτήτων. Ο εθνομουσικολόγος Carl Davila (2015: 165) μας δίνει ένα πρώτο στίγμα: «Δεδομένου του έντονα αστικού και λόγιου προσανατολισμού αυτών των μουσικών παραδόσεων, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι, στη σύγχρονη αποικιακή και μετα-αποικιακή εποχή, ορισμένες από αυτές τις παραδόσεις συνδέθηκαν με τους λόγους της νεωτερικότητας και του έθνους με τρόπους που μεταμόρφωσαν περαιτέρω το καθεστώς τους στις κοινωνίες όπου τις συναντάμε σήμερα».

2. Αραβοανδαλουσιανή μουσική στο Μαρόκο: Εισαγωγικά σχόλια

Ο Davila (2015: 150) ισχυρίζεται ότι η nūba είναι ένα δια-μεσογειακό (transmediterranean) μουσικό φαινόμενο και ότι η περίπτωση της «ανδαλουσιανής» nūba «δείχνει τη μετανάστευση μιας πολυγλωσσικής μουσικοποιητικής μορφής σε τοπικές

πολιτισμικές συνθήκες, παράγοντας έναν αριθμό μουσικοποιητικών παραδόσεων που είναι διακριτές αλλά σαφώς συνδεδεμένες μεταξύ τους. Οι διαφοροποιήσεις μεταξύ αυτών των παραδόσεων και οι κοινωνικές θέσεις που τις χαρακτήρισαν υποδεικνύουν διαδικασίες μετανάστευσης και επεξεργασίας εντός των κοινωνιών της βορείου Αφρικής που μεταμόρφωσαν την ελίτ της μουσικής τέχνης της Αλ-Ανταλούς. Η θεώρηση της ανδαλουσιανής nūba ως διαμεσογειακού φαινομένου καταδεικνύει τη σημαντική ποικιλομορφία που βρισκόταν κάτω από τη φαινομενική ομοιομορφία του πολυγραφότατου αραβομεσογειακού πολιτισμού».



Εικόνα 7: Η σταδιακή εκδίωξη των μουσουλμάνων από την Ιβηρική από τους χριστιανούς

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Almohad_Caliphate#/media/File:Almohads_after_1212.jpg

Η αραβοανδαλουσιανή μουσική μεταφέρθηκε στο Μαρόκο από μουσουλμάνους που εκδιώχθηκαν από τη Βαλένθια (Εικόνα 7) τον 13ο αιώνα (1238) και από τη Γρανάδα τον 15ο αιώνα (1492), αν και ο Reynolds ανακάλυψε ένα χειρόγραφο (El Khazen) που επιτρέπει να υποψιαστούμε ότι το μουσικό αυτό είδος προϋπήρχε στη βόρεια Αφρική πριν την εκδίωξη των μουσουλμάνων από την Ιβηρική (Davila, 2015: 153). Οι περισσότεροι μελετητές, όπως προείπαμε, συμφωνούν στο ότι η αραβοανδαλουσιανή μουσική ήταν ένα είδος έντεχνης αυλικής μουσικής των αραβικών χαλιφάτων. Καθώς αποτελούσε ένα είδος μουσικής τέχνης στον σχηματισμό του, δεν είναι παράξενο το γεγονός ότι η μαροκινή αριστοκρατία πήρε ενεργό μέρος στην προώθησή του. Η μουσική πατρωνία έγινε ο κεντρικός πυρήνας διατήρησης της αραβοανδαλουσιανής μουσικής, η οποία στο σύγχρονο Μαρόκο ονομάζεται A-Āla και σημαίνει «ορχηστρική μουσική»: καλλιεργείται κυρίως στα αστικά κέντρα, όπως η Φες, το Ραμπάτ, το Τετουάν και η Μέκνες, από ανώτερα κοινωνικά στρώματα, όπως υποστηρίζει ο ιστορικός εθνομουσικολόγος Dwight Reynolds (2000: 244). Επίσης, σύμφωνα με τον Davila (2015: 165), «σημαντική υποστήριξη των συναυλιών στο Μαρόκο προέρχεται σε μεγάλο βαθμό από τις ενώσεις μουσικόφιλων που διευθύνονται από σπουδαίους δασκάλους του είδους και απευθύνονται σε ένα εξειδικευμένο κοινό».

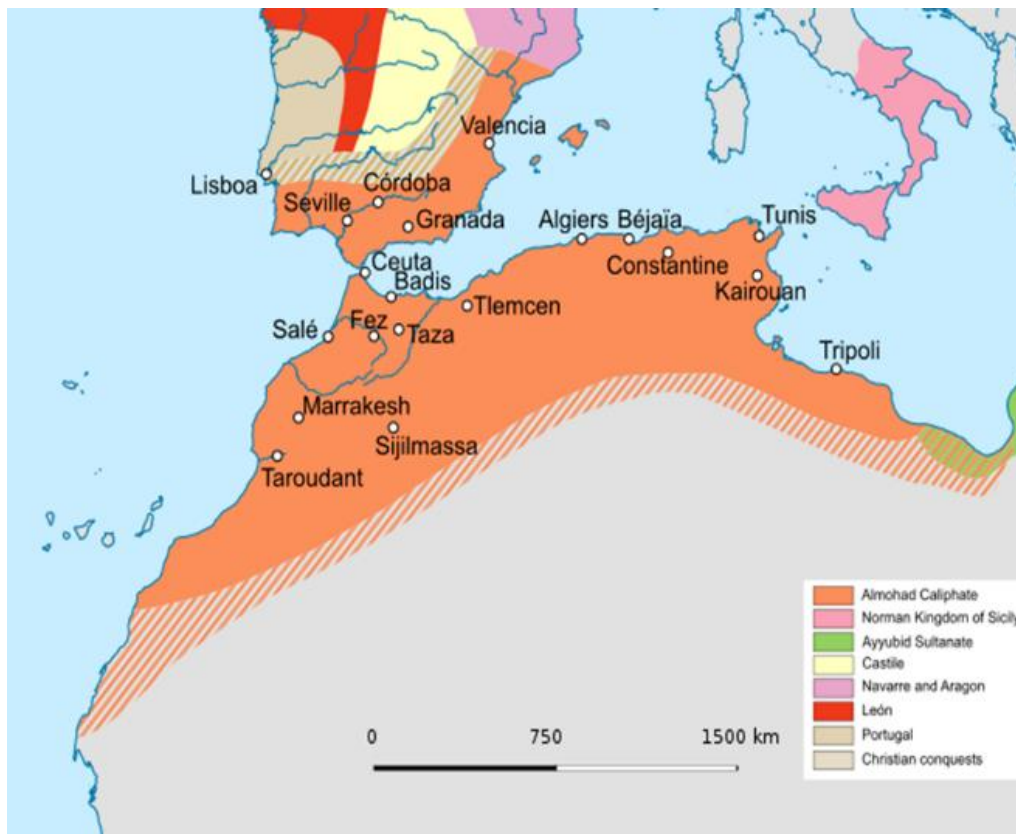
Ο εθνομουσικολόγος Christopher Witulski (2019: 20), κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς του στο Μαρόκο, προβαίνει στην εξής διαπίστωση: «Όταν δεν επιτελούνται σε όμορφα σπίτια κατά τη διάρκεια του Ραμαζανιού, οι συναυλίες της A-Āla πραγματοποιούνται σε ακριβές αίθουσες χορού ξενοδοχείων ή αθλητικών συλλόγων [...] ή ακόμα και σε ένα θέατρο, αφιερωμένες ενδεχομένως σε έναν ηλικιωμένο μουσικό και πλαισιωμένες από μικρά αποσπάσματα ντοκιμαντέρ που προβάλλονται σε μεγάλες οθόνες εκατέρωθεν της σκηνής κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων. Αυτή η μουσική φέρει τον συμβολισμό της αριστοκρατικής ανδαλουσιανής κληρονομιάς του Μαρόκου και έχει τα χαρακτηριστικά της κοινωνίας της ελίτ». Σε παρόμοια διαπίστωση καταλήγει και ο ανθρωπολόγος Jonathan Shannon (2015: 100), ο οποίος επίσης εκπόνησε επιτόπια έρευνα στο Μαρόκο: «Η ανδαλουσιανή κουλτούρα στο Μαρόκο συνδέεται στενά με την πολιτιστική ελίτ και ιδιαίτερα με τη βασιλεία, η οποία αξιοποιεί την ανδαλουσιανή κληρονομιά με διάφορους τρόπους για να ενισχύσει τη νομιμότητά της [...]. Παρ' όλα αυτά, η μουσική A-Āla συχνά επιτελείται μαζί με είδη λαϊκής μουσικής στους γάμους της ανώτερης τάξης».

Η ιστορική και πολιτιστική αλληλεξάρτηση της μεσαιωνικής Αλ-Ανταλούς με την περιοχή που είναι γνωστή σήμερα ως Μαρόκο εκτείνεται από τον 8ο αιώνα μέχρι την πτώση της Γρανάδας το 1492. Κατά τη διάρκεια της κυριαρχίας των Αλμοραβίδων (Εικόνα 8) και των Αλμοχάδων (Εικόνα 9), η ανδαλουσιανή μουσική συνέχισε να ανθεί στις αυλές των ηγεμόνων.



Εικόνα 8: Η δυναστεία των Αλμοραβίδων (1040-1147)

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Al-Andalus#/media/File:Empire_almoravide.PNG



Εικόνα 9: Η δυναστεία των Αλμοχάδων (1121-1264)

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Almoravid_Caliphate#/media/File:Almoravid_dynasty_of_Morocco-en.svg

Σύμφωνα με τον Reynolds (2000: 244), «το Μαρόκο, ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη περιοχή στη βόρεια Αφρική, διατηρεί μια σαφή πολιτιστική ταύτιση με την Αλ-Ανταλούς. Για αιώνες υπήρχε μια συνεχής ροή πληθυσμού – συμπεριλαμβανομένων ποιητών, μουσικών και διανοούμενων – μεταξύ της ιβηρικής χερσονήσου και του σημερινού Μαρόκου. Καθώς τα μεσαιωνικά χριστιανικά βασίλεια της βορείου Ισπανίας επέλαυναν νοτίως στην (ανα)κατάκτηση ισπανικών εδαφών, πολλοί κάτοικοι της Αλ-Ανταλούς εγκαταστάθηκαν στο Μαρόκο. Η παρουσία τους σε πόλεις, όπως η Φεζ, ήταν αισθητή από πολύ νωρίς και συνεχίζει να είναι αισθητή έως τις μέρες μας. Ένα μεγάλο τμήμα της παλιάς πόλης της Φεζ εξακολουθεί να είναι γνωστό ως “η Ανδαλουσιανή Συνοικία” και οικογένειες με καταγωγή από την Αλ-Ανταλούς, σε ολόκληρο το Μαρόκο, κατάφεραν να εδραιωθούν ως ένα ξεχωριστό κοινωνικό σύνολο, στενά συνδεδεμένο με τη σύγχρονη μοναρχία». Φαίνεται, λοιπόν, ότι το κριτήριο της γενεαλογικής συγγένειας με το απομακρυσμένο παρελθόν της Αλ-Ανταλούς λειτουργεί ως αισθητικό κριτήριο για τη μουσική αυθεντικότητα. Τόσο ο Jonathan Shannon όσο και ο Jonathan Glasser, ανθρωπολόγοι που εκπόνησαν εθνογραφικές έρευνες στο Μαρόκο και την Αλγερία αντίστοιχα, επισημαίνουν τους ισχυρισμούς των συνομιλητών τους για τη γενεαλογική τους καταγωγή από τον εκδιωχθέντα μουσουλμανικό πληθυσμό από την Αλ-Ανταλούς, μετά την κατάκτηση της Γρανάδας από τους καθολικούς βασιλείς (Shannon, 2015· Glasser, 2016). Εάν αυτό είναι όντως γεγονός ή όχι, έχει λίγη σημασία από εθνομουσικολογικής άποψης. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι το ερώτημα γιατί και πώς οι άνθρωποι επιλέγουν το ένα ή το άλλο επιχείρημα για να διασφαλίσουν και να εκφράσουν την κοινωνική και πολιτισμική τους ταυτότητα μέσω της μουσικής (Papapanlou, 2003a και 2003b).

2.1. Αποικιοκρατία και εθνικισμός στη δημιουργία της μουσικής A-Āla

Η διακεκριμένη γαλλίδα μουσικολόγος Jann Pasler υιοθετεί μια κριτική άποψη, εξηγώντας γιατί και πώς η μουσική A-Āla στη σύγχρονη εποχή συνδέθηκε με την ανώτερη τάξη. Υποστηρίζει ότι κατά τη διάρκεια της γαλλικής αποικιοκρατίας (1912-1956) επιβλήθηκε η έννοια των «δύο πολιτισμών» (*deux civilisations*): του αστικού και του αγροτικού. Η μουσική A-Āla χαρακτηρίστηκε «έντεχνη μουσική» από γάλλους μουσικούς εθνολόγους, όπως για παράδειγμα τον Alex Chottin, σε αντίθεση με τη χαμηλότερη αισθητική αξία των μουσικών της βερβερικής υπαίθρου. Η Pasler (2013: 53) γράφει για τον Chottin: «Αφού προσδιόρισε μια “ρυθμική φάση” της μουσικής (αγροτική-βερβερική) και μια “μελωδική” (αστική-ανδαλουσιανή), ο Chottin αφιέρωσε τον πρώτο τόμο του *Corpus de la musique marocaine* στην αραβοανδαλουσιανή μουσική – που επιτελείται σε κλειστούς ιδιωτικούς χώρους από δεξιοτέχνες μουσικούς – και τον δεύτερο τόμο στη μουσική των βερβέρων Chleuh, που είναι παλαιότερη, ποικιλόμορφη, επιτελείται δημόσια σε εξωτερικούς χώρους και συνοδεύεται από χορό». Η αισθητική προτεραιοποίηση της A-Āla μουσικής παράδοσης οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στις πολιτιστικές πολιτικές της αποικιακής περιόδου. Στην συγκριτική της μελέτη πάνω στην αραβοανδαλουσιανή μουσική στα σύγχρονα κράτη του Μαγκρέμπ, η Pasler συμπεραίνει ότι γάλλοι μουσικοί εθνολόγοι, όπως ο Alex Chottin στο Μαρόκο, ο Rodolphe d’Erlanger στην Τυνησία ή ο Salvador Daniel στην Αλγερία, είχαν την τάση να ελαχιστοποιούν τις τοπικές διαφορές στις μουσικές επιτελέσεις της αραβοανδαλουσιανής μουσικής, προκειμένου να συμβαδίζουν με την πολιτική ατζέντα των γάλλων αποικιοκρατών που ενδιαφέρονταν να ισχυροποιήσουν τις αποικίες τους στη βόρεια Αφρική (Μαρόκο, Αλγερία, Τυνησία).

Εκτός όμως από τη Γαλλία, η Ισπανία έπαιξε επίσης ρόλο στην αποικιακή ιστορία του Μαρόκου (Pasler, 2013: 59). Το 1912 συμφωνήθηκε μεταξύ Γαλλίας και Ισπανίας μία ισπανική ζώνη επιρροής (Εικόνα 10), η οποία διήρκεσε μέχρι το 1956, όταν το Μαρόκο απέκτησε την ανεξαρτησία του.



Εικόνα 10: Γαλλικές και ισπανικές αποικίες στο Μαρόκο

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Spanish_protectorate_in_Morocco#/media/File:Morocco_Protectorate.svg

Ο ιστορικός Eric Calderwood, στο βιβλίο του *Colonial al-Andalus: Spain and the making of modern Moroccan culture* (2018), πραγματεύεται, μεταξύ άλλων, το πώς η αραβοανδαλουσιανή μουσική παράδοση λειτούργησε κατά την ισπανική αποικιακή εποχή στο Μαρόκο ως τέλειο μέσο ταύτισης του μαροκινού πολιτισμού με την Ισπανία. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η αραβοανδαλουσιανή μουσική που μεταφέρθηκε από την Ιβηρική στο Μαρόκο, κατά την περίοδο από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα, προωθήθηκε από τους ισπανούς αποικιοκράτες ως αμιγώς ισπανικής προέλευσης και πρακτικής, με αποτέλεσμα το αφήγημα για το ένδοξο ανδαλουσιανό παρελθόν της μεσαιωνικής Ισπανίας να γίνει κυρίαρχο στο σύγχρονο Μαρόκο.

Ο Calderwood αναλύει το έργο του García Barriuso, ενός ισπανού ιστορικού της αποικιακής περιόδου, ο οποίος είχε μεγάλη εμπλοκή στις πολιτιστικές πολιτικές της εποχής του. Στο πλαίσιο του Πρώτου Συνεδρίου Μαροκινής Μουσικής που πραγματοποιήθηκε στη Φες το 1939, ο Barriuso υποστήριξε ότι «το Συνέδριο της Φες χρησίμευσε για να γνωρίσουμε άμεσα την κατάσταση της σωζόμενης κλασικής μουσικής των χαλίφηδων της Ανδαλουσίας, μεταξύ των διαφόρων λαών που κατάγονται από την Ισπανία και ζουν σήμερα στην Τυνησία, την Αλγερία και το Μαρόκο» (Calderwood 2018: 232). Σχολιάζοντας τη θέση του Barriuso, ο Calderwood (2018: 234) προβαίνει στην ακόλουθη εξήγηση: «Κινούμενος αυθαίρετα στον χρόνο, από την Κόρδοβα των Ομαγιάδων στη σύγχρονη βόρεια Αφρική, εντάσσει όλους αυτούς τους διαφορετικούς τόπους και χρόνους στην εύπλαστη κατηγορία της Αλ-Ανταλούς. Με αυτόν τον τρόπο, νομιμοποιεί την ισχύ της ισπανικής επιρροής στη βόρεια Αφρική, ενώ υποτιμά την επιρροή της Γαλλίας». Επιπλέον, ο Calderwood (2018: 265) πραγματεύεται το πώς η προώθηση της Αλ-Ανταλούς ως ένδοξου εθνικού συμβόλου της σύγχρονης Ισπανίας από τον δικτάτορα Francisco Franco ανάγκασε τους αποικιακούς αξιωματούχους και τους ακαδημαϊκούς στο Μαρόκο να την «διασώσουν» ως αυθεντική μουσική. Ο ίδιος μελετητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η προώθηση της αραβοανδαλουσιανής μουσικής από τον Franco επέβαλε διαδικασίες μουσικής αναβίωσης: ισπανοί αποικιακοί αξιωματούχοι και ακαδημαϊκοί ανέλαβαν την ευθύνη να «διασώσουν» την αυθεντική μουσική, καθώς οι Μαροκινοί θεωρούνταν άσχετοι με την κλασική αραβική γλώσσα και μουσικά αναλφάβητοι με τη δυτική έννοια. Για τον λόγο αυτό, οι ισπανοί αποικιοκράτες ίδρυσαν μουσικά ωδεία στη δική τους ζώνη επιρροής, όπως έκαναν οι Γάλλοι στις περιοχές τους (ειδικότερα για τη γαλλική περίπτωση, βλ. Pasler, 2021).

Ο εθνομουσικολόγος Matthew Machin-Autenrieth (2018), κύριος ερευνητής του ευρωπαϊκού προγράμματος “Past and present musical encounters across the Strait of Gibraltar”, σημειώνει: «Σε μαροκινές πόλεις όπως η Φες και το Τετουάν, μαθητές πολλών γενεών μελετούν την αραβοανδαλουσιανή κλασική μουσική, [...] βαθιά επηρεασμένοι από τις αποικιακές επιταγές για τη διάσωση, την καταγραφή, τη διατήρηση και, τελικά, την κανονικοποίηση της “μεσαιωνικής ανδαλουσιανής μουσικής” σε μια ενιαία έγκυρη μορφή, για σκοπούς που δεν είχαν να κάνουν με την ταυτότητα και τον πολιτισμό των Μαροκινών, αλλά εξυπηρετούσαν πολύ περισσότερο τους στόχους των αποικιοκρατικών δυνάμεων». Κατά ειρωνικό τρόπο, το ισπανικό αποικιακό σχέδιο «διάσωσης» της αραβοανδαλουσιανής μουσικής κληρονομιάς έγινε επίσης ένας από τους στόχους της ατζέντας των μαροκινών εθνικιστών που εναντιώθηκαν στις αποικιακές δυνάμεις. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Calderwood (2017: 1099), «η εκπληκτική συνεργασία μεταξύ του ισπανικού φασισμού και της μαροκινής πνευματικής ελίτ σφυρηλάτησε το εθνικιστικό σχέδιο». Ακόμα και μετά το 1956, όταν το Μαρόκο κήρυξε την ανεξαρτησία του από την Ισπανία και τη Γαλλία, οι

καθιερωμένες σχέσεις μεταξύ των μαροκινών και ισπανικών ελίτ παρέμειναν ενεργές, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση της σύγχρονης μαροκινής εθνικής ταυτότητας.

Συνοψίζοντας τις προσεγγίσεις των Calderwood και Pasler σχετικά με την προώθηση της αραβοανδαλουσιανής μουσικής στο Μαρόκο κατά τη διάρκεια της αποικιοκρατίας και του εθνικισμού, μπορούμε να καταλήξουμε στο ότι ο πρώτος τονίζει τη φυλετική / εθνοτική διάσταση της μουσικής που θεωρείται άμεσος απόγονος της ισπανικής-μουσουλμανικής κουλτούρας, ενώ η δεύτερη υπογραμμίζει την ταξική διάσταση της μουσικής ως μουσικού προϊόντος της εκάστοτε ελίτ.

2.2. Η μουσική A-Āla στη μετα-αποικιακή εποχή

Στη συνέχεια, θα προσπαθήσω να θεμελιώσω τη συζήτηση σχετικά με τη δημιουργία της μουσικής A-Āla σε επιτόπιες ανθρωπολογικές έρευνες που διεξήχθησαν κατά την τελευταία δεκαετία. Καταρχάς, θα βασιστώ στο βιβλίο του Jonathan Shannon *Performing al-Andalus: Music and nostalgia across the Mediterranean* (2015). Υιοθετώντας μια συγκριτική προοπτική, ο Shannon διερευνά το πώς η ιδέα μιας κοινής ανδαλουσιανής κληρονομιάς εμπνέει τους σύγχρονους μουσικούς και λάτρεις της αραβοανδαλουσιανής μουσικής στη σύγχρονη Συρία, το Μαρόκο και την Ισπανία. Συμφωνώντας κατά κάποιο τρόπο με τους ισχυρισμούς τόσο της Pasler όσο και του Calderwood, ο Shannon (2015: 90-91) αναφέρει τα εξής: «Πολλοί από τους εθνικιστές ηγέτες προέρχονταν από τη Φες, η οποία ήταν μέχρι τα μέσα του αιώνα η πνευματική, πολιτική και εμπορική πρωτεύουσα του Μαρόκου. Πολλοί συνομιλητές μου στη Φες και στο Ραμπάτ εκθείαζαν την ανδαλουσιανή καταγωγή τους και ισχυρίζονταν ότι αυτό εξηγούσε τη “φυσική” τους συγγένεια με το μουσικό ρεπερτόριο της Αλ-Ανταλούς». Η εποχή μετά την ανεξαρτησία στο Μαρόκο παρουσιάζει ορισμένα χαρακτηριστικά της μετα-αποικιοκρατίας (postcolonialism), όπως η προσαρμογή της πολιτιστικής υποδομής και της πολιτιστικής πολιτικής της αποικιοκρατίας και του εθνικισμού στην μετανεωτερική συνθήκη. Είτε προωθήθηκε από ισπανούς ή γάλλους αποικιοκράτες αξιωματούχους για τα δικά τους συμφέροντα είτε από το ανεξάρτητο Βασίλειο του Μαρόκου, η A-Āla έχει μια μακρά ιστορία σύνδεσης με αποικιακούς, εθνικούς ή/και μοναρχικούς πολιτισμούς της ελίτ. Σύμφωνα με τον Shannon (2015: 88), «πράγματι, ως προέκταση των αποικιακών και πρώιμων εθνικιστικών πολιτιστικών πολιτικών, η πρόσφατη “φεστιβαλοποίηση” του μαροκινού πολιτισμού παρέχει στην αραβοανδαλουσιανή μουσική πρόσθετο κοινωνικό και πολιτιστικό κεφάλαιο και της επιτρέπει να επιτελεί αυτόν τον ρόλο ως ένα ιδιαίτερα ισχυρό ηχητικό έμβλημα του έθνους». Παρατηρείται ένας αυξανόμενος αριθμός μουσικών φεστιβάλ στο Μαρόκο που απευθύνονται σε διεθνικό κοινό, παρουσιάζοντας τη μουσική A-Āla ως σύμβολο της καλύτερα διατηρημένης μουσικής κληρονομιάς της Αλ-Ανταλούς και ταυτόχρονα ως εθνικό μαροκινό σύμβολο. Υπό αυτή την έννοια, «η οικονομία των επιδόσεων των συναυλιών των φεστιβάλ γίνεται σήμερα η πρωταρχική επιτελεστική πρακτική των περισσότερων συνόλων» (Shannon, 2015: 116). Τέτοιου είδους φεστιβάλ μπορεί να βρει κανείς κατά τη διάρκεια ολόκληρου του ημερολογιακού έτους σε διάφορες πόλεις, όπως το CasAndalous στην Καζαμπλάνκα, το Φεστιβάλ Ανδαλουσιανής Μουσικής στη Φες, το Tarab-Tanger, το Chefchaouen και το Φεστιβάλ Ατλαντικής Ανδαλουσιανής Μουσικής στην Εσαούιρα.

Σε εθνικό επίπεδο και απευθυνόμενες σε μαροκινό κοινό, οι σύγχρονες επιτελέσεις της A-Āla συνδέονται στενά με τη μοναρχία. Σύμφωνα με τον Davila (2015: 164), η μοναρχία επέλεξε να συμπεριλάβει στους κόλπους της τη μουσική A-Āla «υιοθετώντας τις επιτελέσεις της ως μέρος κρατικών θεαμάτων, όπως η Ημέρα του Θρόνου ή ο εορτασμός των γενεθλίων του μονάρχη» ή, σύμφωνα με τον Reynolds (2000: 245), «για

δημόσιες και κυβερνητικές τελετές, όπως η υποδοχή πολιτικών προσώπων από το εξωτερικό». Το Βασίλειο του Μαρόκου, συνεχίζοντας το αποικιακό πολιτιστικό σχέδιο, χρηματοδότησε την ίδρυση ωδείων σε διάφορες πόλεις, χωρίς ωστόσο να παρεμβαίνει στη διδασκαλία της ίδιας της μουσικής. Οι κύριοι καλλιεργητές της μουσικής A-Āla στο Μαρόκο είναι οι μουσικοδιδάσκαλοι παλαιού τύπου που θεωρούνται οι «θησαυροφύλακες» της μεγάλης μουσικής παράδοσης. Σύμφωνα με τον Davila (2015: 164-165), «δεν έχει γίνει καμία προσπάθεια σε κρατικό επίπεδο για την τυποποίηση του ρεπερτορίου, καθώς οι δάσκαλοι παλαιού τύπου υπερασπίστηκαν με επιτυχία την αυθεντία τους στη διαδικασία καταγραφής αυτής της μουσικής παράδοσης. Η προφορική διδασκαλία παλαιού τύπου παραμένει το πρότυπο για την εκμάθηση της μουσικής». Ωστόσο, ακόμη και αν η ίδια η μουσική δεν έχει τυποποιηθεί, τα κείμενα και οι στίχοι των τραγουδιών έχουν τυποποιηθεί: η επεξεργασμένη επανέκδοση, το 1989, της συλλογής του 18ου αιώνα του al-Haik έγινε το κύριο βιβλίο τραγουδιών που αποστηθίζουν οι σπουδαστές στα ωδεία της χώρας (Schuyler, 1978: 41· Reynolds, 2000: 247). Σήμερα, στο Μαρόκο δραστηριοποιούνται τρεις σχολές μουσικής διαφορετικών τεχνοτροπιών, όλες σε αστικά κέντρα. Κάθε μια από αυτές ακολουθεί τους παλιούς μουσικούς δασκάλους της A-Āla: τον Abd al-Karim Rayyis (1912-1996) στη Φες, τον Mohammed Larbi Temsamani (1920-2001) στο Τετουάν-Ταγγέρη και τον Moulay Ahmed Loukili (1909-1988) στο Ραμπάτ (Shannon, 2015: 98).

Για να το εξηγήσω αυτό καλύτερα, θα αναφερθώ στο μουσικό ύψος της Φες, γνωστό ως σχολή al-Brihi, η οποία πήρε το όνομά της από τον αρχιμουσικό Mohammed al-Brihi (Touma, 1996: 71-83). Ο Haj 'Abd al-Karim Rayyis, μετά τον θάνατο του δασκάλου του al-Brihi, ανέλαβε μαέστρος της ορχήστρας της σχολής μέχρι τον θάνατό του το 1996. Σήμερα, η διδασκαλία των νέων μουσικών έχει περάσει στα χέρια του Mohammed Briouel, ο οποίος είναι διάδοχος του μαθητή του Mohammed al-Brihi. Ο Briouel είναι πολύ γνωστός στο Μαρόκο και στο εξωτερικό. Ως μεγάλος θαυμαστής της αραβοανδαλουσιανής μουσικής κληρονομιάς, πιστεύει ακράδαντα στη βαθιά αυθεντικότητα της μαροκινής A-Āla. Σε συνέντευξη που έδωσε στον ανθρωπολόγο Jonathan Shannon, ο Briouel επέμεινε ότι «το τονικό σύστημα της μαροκινής μουσικής της Ανδαλουσίας είναι ουσιαστικά ευρωπαϊκό και όχι αραβικό. Η απόδειξη των ισχυρότερων δεσμών της μαροκινής μουσικής με την Αλ-Ανταλούς ήταν η ικανότητα μαροκινών και ευρωπαϊών μουσικών να παίζουν μαζί, επειδή, όπως είπε, “μοιράζονται την ίδια μουσική γλώσσα”» (Shannon, 2015: 103). Σε βίντεο αναρτημένο στο διαδίκτυο (<https://www.youtube.com/watch?v=Gq5byq8uHPU>, 15:40-17:25), μπορεί κανείς να παρακολουθήσει ένα απόσπασμα από συναυλία του μουσικού συνόλου του Briouel. Τα βασικά όργανα της ορχήστρας είναι qanun, rabab, ud, tar, darabukkah και βιολιά που παίζονται κάθετα (Εικόνα 11). Με εθνομουσικολογικούς όρους, τα σύνολα παίζουν ετεροφωνική μουσική και όλες οι φωνές αποδίδουν την ίδια μελωδική γραμμή στο ίδιο τονικό ύψος. Όσον αφορά την τονικότητα, οι μαροκινοί ανδαλουσιανοί τρόποι είναι ως επί το πλείστον διατονικοί, δηλαδή πιο κοντά στην ευρωπαϊκή τονική μουσική, αν και ενσωματώνουν μικροτονικά διαστήματα που είναι κοινά στην ανατολική τροπική μουσική.



Εικόνα 11: Η Ορχήστρα του Τετουάν, ένα τυπικό μαροκινό σύνολο A-Āla
 Πηγή: https://i0.wp.com/worldmusiccentral.org/wp-content/uploads/Tetuan_orchestra-500.jpg

Ολοκληρώνοντας την εξέταση της περίπτωσης της αραβοανδαλουσιανής μουσικής στο Μαρόκο, μπορούμε να συγκρατήσουμε τρία βασικά σημεία: α) το ένδοξο παρελθόν της Αλ-Ανταλούς αποτέλεσε τη βάση οικοδόμησης της σχέσης με τη σύγχρονη εποχή σε πολιτιστικό επίπεδο, β) οι τοπικές ελίτ καλλιέργησαν συστηματικά αυτή τη σχέση μέσω της μουσικής A-Āla και γ) οι σύγχρονοι μουσικοί της A-Āla νομιμοποιούν την αυθεντικότητά τους μέσω της οικειοποίησης του συμβολικού αυτού κεφαλαίου. Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε την περίπτωση της Αλγερίας για να δούμε ποιες μορφές πήρε εκεί η μεγάλη αυτή μουσική παράδοση και με ποιους τρόπους.

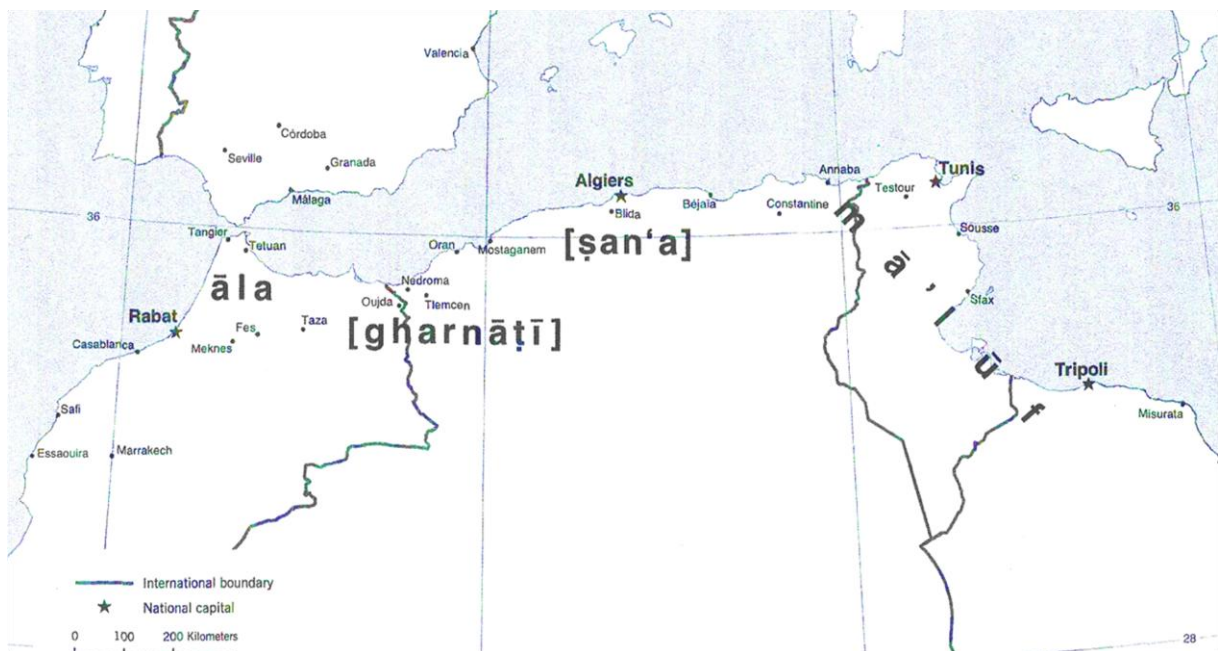
3. Αραβοανδαλουσιανή μουσική στην Αλγερία: Εισαγωγικά σχόλια

Ιστορικά και πολιτισμικά, η Αλγερία μοιράζεται πολλά με το Μαρόκο για πολλούς αιώνες. Οι μουσουλμάνοι που εκδιώχθηκαν από την Κόρδοβα (1236) και τη Γρανάδα (1492) φαίνεται να έφεραν μαζί τους μουσικές γνώσεις της αραβοανδαλουσιανής μουσικής παράδοσης. Ωστόσο, η παράδοση αυτή πήρε διαφορετική πορεία, λόγω της οθωμανικής παρουσίας στην Αλγερία από το 1518 έως το 1830 (Reynolds, 1995: 16-17). Από εθνομουσικολογικής άποψης, η αραβοανδαλουσιανή μουσική στην Αλγερία, την Τυνησία και τη Λιβύη παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με τη δομή της οθωμανικής αυλικής μουσικής, όπως τα μικροτονικά διαστήματα και το ανατολικό μακάμ.

Ο ανθρωπολόγος Jonathan Glasser, στο βιβλίο του *The lost paradise: Andalusian music in urban North Africa* (2016), προτείνει τον ακόλουθο διαφωτιστικό μουσικό χάρτη του Μαγκρέμπ, ο οποίος φιλοξενεί τρία μουσικά υποείδη της γενικότερης κατηγορίας της αραβοανδαλουσιανής μουσικής παράδοσης. Στον χάρτη που δημιουργεί, ο Glasser τοποθετεί την A-Āla στο Μαρόκο, το Ma'lūf στην Τυνησία και τις Sana'a και Gharnati στην Αλγερία, ως ενδιάμεσες κατηγορίες που έλκουν χαρακτηριστικά τόσο από την A-Āla όσο και από το Ma'lūf, αναλόγως της γεωγραφικής εγγύτητας.

Χρησιμοποιώντας τον όρο «Ανδαλουσιανό Αρχιπέλαγος», ο Glasser (2016: 29-42) προτείνει να αντιληφθούμε τον παρακάτω χάρτη (Εικόνα 12) με μεταφορικό τρόπο, δηλαδή να δούμε τα σημεία σαν να είναι νησιά και τις περιοχές μεταξύ τους σαν να είναι θάλασσα. Γράφει συγκεκριμένα: «Η εικόνα ενός νησιού αποδίδει την αίσθηση της τοπικής συνοχής και της ιδιαιτερότητας που συχνά συνδέεται με μεμονωμένες πόλεις, όπου επιτελείται η αραβοανδαλουσιανή μουσική, κάτι που μπορεί να φαίνεται αρχικά

παράδοξο, καθώς προέρχεται πάντα από μια συγκεκριμένη βορειοαφρικανική περιοχή. Επιπλέον, δεν έχουν όλα τα νησιά το ίδιο μέγεθος και υπάρχουν ομαδοποιήσεις μέσα στο ίδιο το αρχιπέλαγος, έτσι ώστε η Κωνσταντίνη να λειτουργεί ως ένα είδος μουσικής πρωτεύουσας της αραβοανδαλουσιανής μουσικής για την ανατολική Αλγερία για μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα, η Τλεμσέν για τη δυτική Αλγερία και το ανατολικό Μαρόκο, και το Αλγέρι για την κεντρική Αλγερία» (Glasser, 2016: 33). Ο Glasser βασίζεται στα πορίσματα της επιτόπιας έρευνάς του στην περιοχή, όπου συνέλεξε το εθνογραφικό του υλικό συνομιλώντας με κατοίκους των αστικών κέντρων της Αλγερίας και αντιπαραβάλλοντάς το στη συνέχεια με μια ενδελεχή ανάλυση αρχαιακού υλικού. Το κύριο επιχείρημά του είναι ότι «η αίσθηση της τοπικότητας συνδέεται στενά με το γεγονός ότι οι επαγγελματίες μουσικοί αντιλαμβάνονται το ρεπερτόριο ως αυθεντικό μουσικό υλικό που προέρχεται από τοπικές μουσικές αυθεντίες. Ταυτόχρονα, η αίσθηση ενός αρχιπελάγους διακριτών αστικών μουσικών κέντρων συνδέεται με το αφήγημα της προέλευσης της αραβοανδαλουσιανής μουσικής από συγκεκριμένες πόλεις της μεσαιωνικής Ιβηρικής, η οποία μεταφέρθηκε στο Μαγκρέμπ μέσω των μεταναστευτικών κυμάτων μουσουλμάνων και Εβραίων ανά τους αιώνες» (Glasser, 2016: 16).



Εικόνα 12: Χάρτης του «Ανδαλουσιανού Αρχιπελάγους»

Πηγή: Glasser, 2016: 30

Ας στρέψουμε τώρα την προσοχή μας στα ερωτήματα του πώς και γιατί οι μουσικές ταυτότητες στην Αλγερία είναι τόσο στενά συνδεδεμένες με συγκεκριμένες περιοχές ή πόλεις.

3.1. Αραβοανδαλουσιανή μουσική στην Αλγερία κατά την αποικιακή εποχή

Οι γάλλοι αποικιοκράτες στην Αλγερία, όπως ήδη διαπιστώσαμε στο Μαρόκο, είχαν σε ιδιαίτερα εκτίμηση την αυλική μουσική κληρονομιά της Αλ-Ανταλούς. Η σπίθα της προώθησής της δόθηκε κατά τη διάρκεια του Διεθνούς Συνεδρίου των Οριενταλιστών το 1904, το οποίο πραγματοποιήθηκε στο Αλγέρι έπειτα από δεκατρία χρόνια διεξαγωγής του αποκλειστικά σε ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα σε αυτό ήταν μία διάλεξη που δόθηκε από τον Jules Rouanet, έναν γάλλο μουσικό εθνολόγο, συνοδευόμενη από μια παράσταση αραβοανδαλουσιανής μουσικής

από ερμηνευτές που είχε προσκαλέσει ο ίδιος. Το ζητούμενο της παρουσίασης ήταν η «διάσωση», η «διατήρηση» και η «προώθηση» της αραβοανδαλουσιανής μουσικής που απειλούταν με εξαφάνιση. Με τα λόγια του Rouanet: «Αυτοί [οι επαγγελματίες μουσικοί], ο αριθμός των οποίων μειώνεται καθημερινά, αντιπροσωπεύουν την αραβοανδαλουσιανή μουσική που σβήνει, που η αφομοίωση και η πρόοδος την απειλούν. Δεν έχουν μαθητές για να συγκεντρώσουν το παλιό ρεπερτόριο, όπως έκαναν. Μετά από αυτούς, η όμορφη μουσική της Γρανάδας θα ξεχαστεί σιγά-σιγά [...]» (Glasser, 2016: 120). Για να κατανοήσει κανείς αυτή τη δήλωση, πρέπει να αισθανθεί την ατμόσφαιρα και τις φιλοδοξίες του ευρωπαϊκού οριενταλισμού εκείνης της εποχής και να φανταστεί το διεθνές ακροατήριο των λογίων, των ευρωπαϊκών κυβερνητικών αντιπροσώπων, των εμπόρων κ.λπ. Το γεγονός αυτό θεωρείται η ιδρυτική πράξη της μουσικής αναγέννησης που επρόκειτο να ξεκινήσει στην Αλγερία. Σύμφωνα με τον Glasser (2016: 120), η διάλεξη του Rouanet «δείχνει τον τρόπο με τον οποίο τα εν λόγω σχέδια ενέπλεκαν τους γηγενείς Αλγερινούς ως εταίρους, ως φορείς του μουσικού ρεπερτορίου και ως συμμετόχους στο σχέδιο αναβίωσης». Η ενασχόληση των ντόπιων με την αραβοανδαλουσιανή μουσική, πριν από το οργανωμένο σχέδιο αναβίωσής της, είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί λόγω των περιορισμένων γραπτών πηγών. Παρ' όλα αυτά, φαίνεται ότι μουσικοί της κατώτερης κοινωνικής τάξης, τόσο μουσουλμάνοι όσο και Εβραίοι, έπαιζαν αυτή τη μουσική στα καφενεία στο Αλγέρι. Αντίθετα, ερασιτέχνες της ανώτερης τάξης και προστατευόμενοι τους έπαιζαν τη συγκεκριμένη μουσική σε κλειστούς κύκλους προκειμένου να την προφυλάξουν από τη «μόλυνση» των μουσικών της κατώτερης τάξης (Glasser, 2012: 674-677). Υπό αυτή την έννοια, είναι ευκολότερο να κατανοήσουμε γιατί οι Γάλλοι ενέπλεξαν τους ντόπιους μουσικούς με επιλεκτικό τρόπο.

Ηγετική φυσιογνωμία του γαλλικού σχεδίου μουσικής αναβίωσης υπήρξε ο Edmon Nathan Yafil, ένας αφοσιωμένος μουσικός που προσκλήθηκε να παίξει και στο συνέδριο του 1904. Αυτός εξέδωσε την πρώτη ολοκληρωμένη έντυπη ανθολογία τραγουδιών και ενθάρρυνε την καταγραφή της μουσικής, όπως παιζόταν τότε (Davila, 2015: 163· Glasser, 2012: 671-680). Επιπλέον, οργάνωσε μαζί με τον Rouanet τις πρώτες δημόσιες συναυλίες αραβοανδαλουσιανής μουσικής από ένα νέο μουσικό σύνολο με την ονομασία Orchestre Moutribia, οι οποίες τα επόμενα χρόνια οδήγησαν στη δημιουργία του μουσικού συλλόγου Société El Moutribia. Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, η Société El Moutribia έγινε πρότυπο για δεκάδες άλλους μουσικούς συλλόγους που ιδρύθηκαν σε διάφορες πόλεις. Ο Glasser (2016: 174-204) αποκαλεί αυτό το φαινόμενο «το κίνημα των συλλόγων» (the associative movement). Για παράδειγμα, στην πόλη Τλεμσέν ιδρύθηκε το 1934 ένας σύλλογος με την ονομασία Société littéraire, artistique et musicale που, σύμφωνα με τον Reynolds (2000: 240-241), «αναφέρεται ως I'SLAM σε μια όχι και τόσο συγκαλυμμένη αναφορά στην αραβική λέξη για την ειρήνη "salam" και στη θρησκεία του Ισλάμ [...]. Καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, ο βετεράνος της αραβοανδαλουσιανής μουσικής στην Τλεμσέν ήταν ο Shaykl al-Arabi Ben Sari. Η σεβάσμια ηλικία του, η αξιοσημείωτη μνήμη του ρεπερτορίου και οι δεκαετίες διδασκαλίας και ερμηνείας τον έκαναν απλά τον μεγάλο γέρο της μουσικής της Τλεμσέν». Αυτό που περιγράφει ο Reynolds για τον σύλλογο SLAM συνέβη και σε πολλούς άλλους. Οι μουσικοί – τόσο οι επαγγελματίες όσο και οι ερασιτέχνες – συγκεντρώνονταν γύρω από έναν έμπειρο ηλικιωμένο μουσικό, στον οποίο αναφέρονταν ως «ο γέρος» ή «ο δάσκαλος» (shuyukh) και ο οποίος ήταν η προσωποποίηση της μουσικής αυθεντικότητας. Όπως το διατυπώνει γλαφυρά ο Glasser (2016: 39-40), «το ρεπερτόριο δεν κατοικεί στην Τλεμσέν, στο Αλγέρι ή στην Κωνσταντίνη, αλλά μάλλον μέσα στους ανθρώπους που προέρχονται από αυτά τα μέρη και που ενσαρκώνουν τον τόπο». Ωστόσο, το «κίνημα

των συλλόγων», ως μια μορφή νομιμοποίησης των μουσικών αυθεντιών, οδήγησε σε εντάσεις μεταξύ των τοπικών μελών και της κρατικής πολιτικής κατά τη μετα-αποικιακή εποχή, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

3.2. Αραβοανδαλουσιανή μουσική στην Αλγερία μετά την ανεξαρτησία

Τις παραμονές της ανεξαρτησίας της Αλγερίας, το αυξανόμενο αντιγαλλικό λαϊκό αίσθημα, αναμειγμένο με εθνικές φιλοδοξίες, επηρέασε πολλούς μουσικούς συλλόγους των αστικών κέντρων. Μετά την ανεξαρτησία της χώρας το 1962, η αραβοανδαλουσιανή μουσική έγινε «το» μουσικό είδος που μπορούσε να εκπροσωπήσει περήφανα το έθνος. Η κρατική πολιτική προσπάθησε να ενοποιήσει όλα τα διαφορετικά είδη σε μία και μοναδική εθνική μουσική παράδοση υψηλού κύρους. Ωστόσο, αυτό αποδείχθηκε ένα αρκετά αμφιλεγόμενο εγχείρημα. Ενώ η αραβοανδαλουσιανή μουσική θεωρήθηκε κληρονόμος της ένδοξης Αλ-Ανταλούς του μεσαίωνα και, ως εκ τούτου, αντιπροσώπευε μια συνέχεια με το προ-αποικιακό παρελθόν, ταυτόχρονα εκπροσωπούσε την αποικιοκρατική περίοδο, λόγω του «σχεδίου αναβίωσης» που είδαμε προηγουμένως (Glasser, 2016: 217-219). Το νεογέννητο εθνικό κράτος προσπάθησε να εξισορροπήσει αυτές τις εντάσεις και σταδιακά έγινε παρεμβατικό και συγκεντρωτικό, προκαλώντας διαφορούμενα συναισθήματα στους ανθρώπους των μουσικών συλλόγων (Εικόνα 13). Από τη μία πλευρά, αυτοί ήθελαν την υποστήριξη του κράτους, επιθυμία που έμεινε ανεκπλήρωτη, και, από την άλλη, προτιμούσαν να είναι ανεξάρτητοι από τον κρατικό έλεγχο στις μουσικές τους υποθέσεις (Glasser, 2016: 227).



Εικόνα 13: Μέλη του μουσικού συλλόγου Association Gharnata στην Τλεμσέν της Αλγερίας
Πηγή: Glasser, 2016: 227

Ο Glasser (2016: 231) αναφέρει τα εξής: «Αν εξετάσουμε πιο προσεκτικά το περιβάλλον της αραβοανδαλουσιανής μουσικής, είναι σαφές ότι το ήθος της δίνει έμφαση σε θεσμούς, ανθρώπους και αξίες που έρχονται σε αντίθεση με το εθνικιστικό πνεύμα. Είναι έντονα τοπικό, γενεαλογικό, αστικό και οικείο. Παρά τις καλύτερες προσπάθειες για σύμπνοια σε εθνική κλίμακα, οι μουσικοί των συλλόγων αντιστέκονται στην ομογενοποίηση και την ενιαία φωνή που συνδέεται γενικά με το πνεύμα του εθνικισμού ή ειδικότερα με την αλγερινή εκδοχή του». Το πιο ενδιαφέρον ζήτημα είναι να δούμε πώς η αλληλεπίδραση μεταξύ τοπικής ταυτότητας, πολιτικής και μουσικής εκφράζεται στις μουσικές επιτελέσεις. Όλοι οι σύλλογοι μοιράζονται λίγο-πολύ το ίδιο σώμα τραγουδιών, μελωδιών και ρυθμικών μοτίβων (Davila, 2015: 162-165), καθώς υπέστησαν μια διαδικασία τυποποίησης κατά τη διάρκεια του «σχεδίου αναβίωσης» στην αποικιακή εποχή. Αυτό που απομένει να είναι διαφορετικό και να διασφαλίζει την ιδιαιτερότητα ενός τόπου έναντι ενός άλλου είναι η μουσική ερμηνεία. Κατά συνέπεια, η μουσική επιτέλεση καθαυτή έγινε το μέσο έκφρασης των τοπικών ταυτοτήτων. Σύμφωνα με την εθνογραφική εμπειρία του, ο Glasser (2016: 39) δηλώνει: «Όπως ανακάλυψα γρήγορα ως αρχάριος εκτελεστής, μια πρόκληση μεγαλύτερη από την εκμάθηση ενός κομματιού είναι να βρεις έναν τρόπο να το ερμηνεύσεις διαφορετικά από ένα άλλο κομμάτι που του μοιάζει». Εκτός από τις ερμηνευτικές αποχρώσεις, υπάρχουν κάποια προφανή εξωτερικά χαρακτηριστικά που φανερώνουν τις τοπικές μουσικές ταυτότητες. Τα βασικά όργανα και των τριών μουσικών παραδόσεων, Gharnati, Sana'a και Ma'luf είναι τα rabab, riqq και darbuka, ενώ το ud διαφέρει. Τα σύνολα Gharnati στην Τλεμσέν «περιλαμβάνουν συχνά το 'ūd arbi, το οποίο είναι πιο επίμηκες και κάπως βαρύτερο, δίνοντας ένα πιο στιβαρό ηχόχρωμα, ενώ ακούγεται επίσης το kwītra, συγγενικό όργανο του 'ūd, που έχει πιο ελαφρύ και μάλλον πιο ήπιο τόνο», όπως παρατηρεί ο Davila (2015: 163). Τα μουσικά σύνολα που παίζουν Gharnati και δραστηριοποιούνται στη δυτική Αλγερία ομοιάζουν περισσότερο με τους μαροκινούς γείτονές τους, όπως, για παράδειγμα, σε ενδυματολογικό επίπεδο. Τα μέλη των συνόλων στο Μαρόκο φορούν λευκές ή κρεμ χρώματος κελεμπίες και κίτρινες παντόφλες, ενώ στα αλγερινά σύνολα η εικόνα είναι πιο πλούσια, σύμφωνα με τον Davila (2015: 164): «Σκουρόχρωμα μπαλονάτα παντελόνια, γιλέκα και πολύχρωμα πουκάμισα για τους άνδρες, έντονα χρωματιστές κελεμπίες και ψηλά τουρμπάνια στο κεφάλι για τις γυναίκες. Το συνολικό αποτέλεσμα στην παρουσίαση έρχεται σε πολύχρωμη αντίθεση με τη μάλλον αυστηρή εμφάνιση του μαροκινού συνόλου». Αντιθέτως, τα μουσικά σύνολα που παίζουν Sana'a στην κεντρική Αλγερία αλλά και Ma'luf στην ανατολική Αλγερία παρουσιάζουν αξιοσημείωτες διαφορές ως προς τη σύνθεσή τους. Συγκεκριμένα, οι γυναίκες τραγουδίστριες, ιδίως μετά την ανεξαρτησία το 1962, αυξήθηκαν σε αριθμό (Glasser, 2016: 197). Η συμμετοχή των γυναικών ως ερμηνευτριών επηρέασε και τον ήχο της μουσικής: οι γυναίκες οργανοπαίκτριες, καθώς τραγουδούν, προσθέτουν έναν υψηλότερο και πιο ήπιο τόνο, σε αντίθεση με το Μαρόκο, όπου οι άνδρες μουσικοί είναι αυτοί που κυρίως τραγουδούν, δίνοντας ένα βαθύ φωνητικό ηχόχρωμα (Davila, 2015: 164).

Συνοψίζοντας, η τοπικοποίηση της μουσικής γνώσης, οι τρόποι μαθητείας και τα ξεχωριστά ιδιώματα εκτέλεσης δεν εντάσσονται σε ένα «εθνικό μουσικό σχέδιο» για την Αλγερία, όπως είδαμε στο Μαρόκο ή όπως θα δούμε στην Τυνησία. Το κυρίαρχο αφήγημα για το ένδοξο παρελθόν της Αλ-Ανταλούς, στην περίπτωση της Αλγερίας χρησιμοποίησε «για να καταστήσει “φυσικές” τις διαφορετικές εκδοχές των τοπικών παραδόσεων, υποστηρίζοντας παράλληλα ότι όλες προέρχονται από την ίδια σεβάσμιμη πηγή» (Glasser, 2016: 46). Άλλωστε, θα πρέπει να συνυπολογίσει κανείς τα 20 χρόνια πολέμων που σημάδεψαν την κοινωνική εμπειρία της Αλγερίας. Τόσο ο Πόλεμος της

Ανεξαρτησίας (1954-1962) όσο και ο αιματηρός εμφύλιος, που ακολούθησε κατά τη δεκαετία του 1990 (1991-2002), φανερώνουν ενδεχομένως μια κουλτούρα που επιτρέπει τον ανταγωνισμό και τις συγκρούσεις. Οι τοπικές ταυτότητες φαίνεται να λειτουργούν πιο βολικά από μία και ενιαία εθνική ταυτότητα, ως αναγνωριστικοί δείκτες και οχήματα πολιτικής. Ως χαρακτηριστικό οπτικοακουστικό παράδειγμα προτείνεται ένα βίντεο αναρτημένο στο διαδίκτυο (<https://www.youtube.com/watch?v=g2V546wW8cU&t=212s>, 01:40-03:30), στο οποίο εμφανίζεται το σχήμα του μουσικού συλλόγου Ibn Badja το 2018 στο φεστιβάλ της πόλης Sanaa.

4. Αραβοανδαλουσιανή μουσική στην Τυνησία: Οθωμανική και γαλλική κυριαρχία

Η αλληλεπίδραση μεταξύ πολιτικής, μουσικής και ταυτοτήτων βρίσκει την πιο εντυπωσιακή της πραγμάτωση στην περίπτωση της Τυνησίας. Αυτή η μουσική, γνωστή ως Ma'lūf, είναι προϊόν της οθωμανικής εποχής, της γαλλικής αποικιοκρατίας και του σύγχρονου εθνικού τυνησιακού κράτους. Ιστορικά, η Τυνησία ακολούθησε τις ίδιες διαδρομές με την Αλγερία. Οι Οθωμανοί κατακτούν την Τυνησία το 1574 και παραμένουν κυρίαρχοι έως το 1881 (Εικόνα 14), όταν οι γάλλοι αποικιοκράτες εξαπλώνονται στην ευρύτερη περιοχή της βορείου Αφρικής (El Kahla, 2019). Μέχρι το 1956, οι Γάλλοι έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση του μουσικού είδους, Ma'lūf, ανοίγοντας τον δρόμο για την αξιοποίησή του από τις εθνικές πολιτιστικές πολιτικές της Τυνησίας μετά την ανεξαρτητοποίησή της. Η αραβοανδαλουσιανή μουσική θεωρήθηκε το δυτικό ισοδύναμο της ανατολικής οθωμανικής αυλικής μουσικής που καλλιεργήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, τη Δαμασκό και το Κάιρο. Σύμφωνα με τον μουσικολόγο Yassine Guerrat (2018), κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, το υπάρχον μουσικό ρεπερτόριο του Ma'lūf υπέστη μια δομική τροποποίηση, ιδίως με την παρέμβαση του Χουσαϊνίτη μπέη Muhammad al-Rašid (1711-1759), η οποία περιλάμβανε την ενορχήστρωση διαφόρων φωνητικών και οργανικών μερών (Guerrat, 2018: 77).



Εικόνα 14: Οι κτήσεις των Οθωμανών στη βόρεια Αφρική γύρω στα 1700
 Πηγή: http://web.cocc.edu/cagatucci/classes/hum213/Maps/Ottoman_Empire_b.jpg

Μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι επιτελέσεις του Ma'lūf λάμβαναν χώρα στα αστικά κέντρα της Τυνησίας, σε αντίθεση με τις αγροτικές μουσικές

παραδόσεις. Η Ruth Davis, πρωτοπόρος εθνομουσικολόγος, η οποία αφιέρωσε περισσότερα από 20 χρόνια στη μελέτη του Ma'lūf, έχει τεκμηριώσει εθνογραφικά την αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικής, πολιτικής και διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας. Αναφερόμενη στο Ma'lūf, πριν από τη μεγάλη γαλλική παρέμβαση, σημειώνει: «[...] Μέσα στις πόλεις αλλά και έξω από αυτές, το Ma'lūf ήταν μια γνήσια λαϊκή παράδοση που διέσχιζε ταξικά και θρησκευτικά όρια: οι μελωδίες του καλλιεργούνταν από αριστοκράτες και πάτρωνες του είδους, επιτελούνταν από ερασιτέχνες στα σπίτια τους, καθώς και από επαγγελματίες μουσικούς – συνήθως Εβραίους, Βέρβερους και άλλα μέλη των κατώτερων κοινωνικών τάξεων – στις αδελφότητες των Σούφι, σε καφενεία της περιοχής, σε γάμους, θρησκευτικές γιορτές, τελετές περιτομής και προσκυνήματα» (Davis, 1997: 3).



Εικόνα 15: Αυτοπροσωπογραφία του d'Erlanger

Πηγή: https://lepetitjournal.com/_next/image?url=https%3A%2F%2Fbackoffice.lepetitjournal.com%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2F2019-06%2FBARON.jpg&w=1920&q=75

Κατά τη διάρκεια της γαλλικής αποικιοκρατίας, το Ma'lūf προωθήθηκε ως πρώτη τάξης έντεχνη μουσική παράδοση. Η προσωπικότητα που έπαιξε αποφασιστικό ρόλο σε αυτό ήταν ο βαρόνος Rodolphe d'Erlanger, οριενταλιστής, μουσικολόγος και ζωγράφος (Εικόνα 15), ο οποίος μετέτρεψε το παλάτι Ennejma Ezzahra (Εικόνα 16), που είχε αγοράσει, σε κέντρο μουσικών παραστάσεων και ερευνών. Το παλάτι με την χαρακτηριστική μαυριτανική αρχιτεκτονική, που θυμίζει έντονα τους ένδοξους μεσαιωνικούς χρόνους της Αλ-Ανταλούς, έγινε το συμβολικό σπίτι του Ma'lūf. Ο d'Erlanger ευθυγραμμίστηκε με τη γαλλική αποικιοκρατική πολιτιστική πολιτική στο Μαρόκο και την Αλγερία στις αρχές της δεκαετίας του 1920, πιστεύοντας, όπως σημειώνει η Davis (2002), ότι «με την παρακμή της παραδοσιακής πατρωνίας και την αυξανόμενη επίδραση από δυτικές μουσικές, η ίδια η επιβίωση του Ma'lūf ως προφορικής μουσικής παράδοσης εξαρτιόταν από τη δημιουργία μιας μουσικοθεωρητικής θεμελίωσης και μιας συστηματικής μουσικής καταγραφής». Πράγματι, η επιστημονική ενασχόληση του d'Erlanger με το Ma'lūf κατέληξε στο εξάτομο έργο *La musique arabe*, οι δύο τελευταίοι τόμοι του οποίου ήταν αφιερωμένοι στους μελωδικούς τρόπους, τους ρυθμούς και τις μορφές της αραβοανδαλουσιανής μουσικής της εποχής του (Davis, 2002). Στην προσπάθειά του να προστατεύσει την αυθεντικότητα του Ma'lūf, όπως ο

ίδιος την αντιλαμβανόταν, ο d'Erlanger συμμετείχε στο πρώτο Διεθνές Συνέδριο Αραβικής Μουσικής στο Κάιρο το 1932, με διαλέξεις και ένα μουσικό σύνολο (Εικόνα 17).



Εικόνα 16: Το παλάτι Ennejma Ezzahra του d'Erlanger

Πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ennejma_Ezzahra#/media/File:Palais_du_baron_d'Erlanger_Palais_Ennejma_Ezzahr.jpg



Εικόνα 17: Το μουσικό σύνολο με το οποίο ο d'Erlanger (δεξιά) συμμετείχε στο συνέδριο του Καΐρου το 1932

Πηγή: <https://www2.umbc.edu/MA/index/number7/davis/image04.jpg>

Σε αυτό το μουσικό σύνολο συμμετείχαν 'ud 'arbi (τυνησιακό λαούτο με κοντό λαϊμό και τέσσερις χορδές), rabab (βιολί με δύο χορδές σε σχήμα βάρκας), naqqarat (ζεύγος μικρών τυμπάνων), tar (ντέφι) και sawt al-taws (φωνή φαλτσέτο) [Davis, 2002]. Για να κατανοήσουμε τη συμβολική διάσταση αυτής της πράξης, πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας στο συνέδριο του Καΐρου το 1932, το οποίο αποτέλεσε ορόσημο στην ιστορία της παγκόσμιας μουσικής. Το συνέδριο διοργανώθηκε από την κυβέρνηση της Αιγύπτου και προσωπικά από τον βασιλιά Φουάντ, του οποίου οι εθνικές βλέψεις προς τη δυτική επιστήμη και τη δυτική έντεχνη μουσική ήταν πολύ υψηλές εκείνη την εποχή. Η επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου αποτελούταν από την ελίτ της γερμανικής σχολής Συγκριτικής Μουσικολογίας (Erich von Hornbostel, Curt Sachs, Robert Lachmann) και άλλες ευρωπαϊκές αυθεντίες, όπως τους George Farmer, Béla Bartók, Alex Cottin (Εικόνα 18) και, φυσικά, τον ίδιο τον Rodolphe d'Erlanger. Επιστήμονες από τον αραβικό κόσμο που είχαν σπουδάσει σε δυτικά πανεπιστήμια ήταν επίσης προσκεκλημένοι. Μουσικοί από την Τυνησία και άλλες αραβικές χώρες έπαιξαν ζωντανή μουσική διαφόρων ειδών και ρεπερτορίων για τους συνέδρους, ενώ επιπλέον έκαναν και ηχογραφήσεις. Κύριος στόχος του συνεδρίου ήταν να διασώσει την αραβική μουσική από τη λήθη, να καταγράψει και να διαδώσει μία, εν τέλει κανονικοποιημένη, εκδοχή της για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Το συνέδριο του Καΐρου υπήρξε εμβληματικό ως προς τη συνεργασία των δυτικών ελίτ με τις τοπικές αναφορικά με την πολιτιστική διαχείριση της αραβικής μουσικής κληρονομιάς.



Εικόνα 18: Επιφανείς δυτικοί μουσικολόγοι στο συνέδριο του Καΐρου το 1932
 Πηγή: <https://tile.loc.gov/image-services/iiif/public:music:musihhas-200155198:musihhas-200155198.0001/0,0,512,512/512,/0/default.jpg>

Σε ένα εξαιρετικό άρθρο του, ο εθνομουσικολόγος Ali Jihad Racy (1993: 83) αναλύει τους στόχους του συνεδρίου του Καΐρου: «Οι διοργανωτές του συνεδρίου και οι τοπικοί συμμετέχοντες οραματίστηκαν τη μουσική αναγέννηση κατά τα εξελικτικά πρότυπα των δυτικών ιστορικών μουσικολόγων [...]. Η μονοφωνική αραβική ή “ανατολίτικη” μουσική έπρεπε να γίνει πολυφωνική, η προφορική μουσική γνώση έπρεπε να υποχωρήσει

μπροστά στην “επιστημονικά” καταγεγραμμένη μουσική [...], τα μικρά σύνολα έπρεπε να γίνουν μεγαλύτερα, τα τοπικά όργανα έπρεπε να γίνουν περισσότερα και ποικίλα στα ηχοχρώματά τους». Η αποικιοκρατική πολιτική της εποχής παρενέβη στην εγχώρια πρακτική διαφόρων μουσικών ειδών, αλλά πιο εμφανώς, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στην αραβοανδαλουσιανή μουσική. Ο βαρόνος d’Erlanger ήταν αυτός που άνοιξε την πόρτα για τη θεσμοποίηση και την καθιέρωση του Ma’lūf ως εθνικού μουσικού είδους της Τυνησίας.

4.1. Το Ma’lūf ως εθνικό σύμβολο

Κατά τη διάρκεια της ανόδου του τυνησιακού εθνικιστικού κινήματος, περίπου 70 τυνήσιοι μουσικοί, ποιητές, διανοούμενοι, πολιτικοί και γραφειοκράτες ίδρυσαν το Ινστιτούτο Rashidiyya στην Τύνιδα, το οποίο ήταν επικεντρωμένο στο Ma’lūf. Σύμφωνα με την Davis (1996a: 430-431), το ινστιτούτο ιδρύθηκε «στο πρότυπο ενός δυτικού μουσικού ωδείου και, ειδικότερα, ενός γαλλικού μουσικού ωδείου που είχε ιδρυθεί επί γαλλικής κυριαρχίας στην Τύνιδα το 1896. Το Ινστιτούτο Rashidiyya εισήγαγε αρκετές ριζοσπαστικές καινοτομίες: δημιούργησε έναν νέο τύπο συνόλου και πρακτικής εκτέλεσης, εμπνευσμένο τόσο από την ευρωπαϊκή ορχήστρα όσο και από τα σύγχρονα αιγυπτιακά σύνολα, οργάνωσε τη μεταγραφή ολόκληρου του ρεπερτορίου σε δυτική σημειογραφία για χρήση στη διδασκαλία και την εκτέλεση, και καθιέρωσε μια επίσημη εκπαίδευση, συγκρίσιμη με εκείνη που αναπτύχθηκε στη δυτική έντεχνη μουσική, περιλαμβάνοντας την ιστορία της αραβικής μουσικής, τη θεωρία και την τεχνική των οργάνων».

Μετά την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της Τυνησίας από τη Γαλλία, το Ma’lūf προωθήθηκε ακόμη περισσότερο από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και αποτέλεσε κύριο όχημα της εθνικής πολιτιστικής πολιτικής. Το σύνολο Rashidiyya σχεδόν μονοπώλησε το πρόγραμμα του πρώτου ραδιοφωνικού σταθμού της Τυνησίας. Δύο χρόνια μετά την τυνησιακή ανεξαρτησία «θεμελιώθηκε ένα πλήρες, επαγγελματικό, χρηματοδοτούμενο από το κράτος ραδιοφωνικό σύνολο που αντλούσε κυρίως από τις τάξεις της Rashidiyya και τους αποφοίτους της σχολής της, και ταυτόχρονα είχε ως πρότυπο τα αντίστοιχα σύγχρονα αιγυπτιακά σύνολα, με ευρωπαϊκά όργανα, όπως ακορντεόν, πιάνο, φλάουτα και κλαρινέτα, να προστίθενται στον πυρήνα των βιολιών, των τσέλων, των κοντραμπάσων και των παραδοσιακών αραβικών οργάνων που χαρακτηρίζουν τη Rashidiyya» (Davis, 1996b: 319). Επιπλέον, το Υπουργείο Πολιτισμού που ιδρύθηκε το 1961 υιοθέτησε πλήρως τη γενική πολιτική της προώθησης του Ma’lūf ως εθνικής μουσικής κληρονομιάς που όφειλε πλέον να διαδοθεί σε ολόκληρη τη χώρα (Davis, 1996b: 319). Για τον σκοπό αυτό, το υπουργείο «δημιούργησε ένα πανεθνικό δίκτυο ερασιτεχνικών συνόλων Ma’lūf, έστειλε αποφοίτους της σχολής Rashidiyya και του νέου Εθνικού Ωδείου για να διευθύνουν τα νέα σύνολα και δημοσίευσε τις μουσικές καταγραφές του Ma’lūf της Rashidiyya σε μια σειρά εννέα τόμων με τίτλο *Al-turath al musiqi al tunisi (Τυνησιακή μουσική κληρονομιά)*, οι οποίοι διανεμήθηκαν σε σχολεία και ωδεία σε ολόκληρη τη χώρα» (Davis, 1996b: 320). Εν ολίγοις, η εθνική πολιτική θεσμοθέτησε ακόμη περισσότερο τη διδασκαλία και την εκτέλεση του Ma’lūf, οδηγώντας στη διάλυση του αυτοσχεδιασμού και των τοπικών υφολογικών παραλλαγών. Όπως εύστοχα διαπιστώνει η Davis, το Ma’lūf δεν είναι μόνο ένα είδος μουσικής, αλλά και «ένα μέσο προβολής κρατικών λόγων νομιμότητας και εθνικών αφηγήσεων για τη συλλογική κληρονομιά, την πρόοδο και την πολιτιστική μνήμη» (παράθεμα από Davila, 2015: 164).

Χαρακτηριστικό είναι το οπτικοακουστικό παράδειγμα συναυλίας Ma’lūf του Συνόλου της Ραδιοφωνίας της Τυνησίας σε βίντεο αναρτημένο στο διαδίκτυο (<https://www.youtube.com/watch?v=OtlNFBlf1YQ&list=RDOtlNFBlf1YQ&index=1, 00:00->

01:54). Δεν είναι δύσκολο να παρατηρήσει κανείς τις τεράστιες επιπτώσεις της αποικιακής και εθνικής πολιτικής στην ίδια την παρουσίαση του συγκροτήματος, όπως φανερώνουν τα πολυάριθμα έγχορδα και η διάταξη του συνόλου: στη μια πλευρά βρίσκονται τα έγχορδα και στην άλλη τα κρουστά, ενώ πίσω από τους οργανοπαίκτες στέκονται αριστερά η ανδρική χορωδία, δεξιά η γυναικεία και στο κέντρο ο αρχιμουσικός με τη μπαγκέτα του μπροστά από την παρτιτούρα. Το απόσπασμα αυτό είναι πραγματικά αποκαλυπτικό για τη διαχείριση της αραβοανδαλουσιανής μουσικής παράδοσης στην Τυνησία, η οποία αποτελεί την πιο εμβληματική περίπτωση από όλες όσες εξετάσαμε.

Ολοκληρώνοντας, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι σε μια πολιτισμική περιοχή, όπως αυτή που διερευνήσαμε, όταν οι ιστορικές συντεταγμένες παραμένουν κοινές σε ένα μεγάλο φάσμα χρόνου – αυτό που ο ιστορικός Fernand Braudel (2005) έχει αποκαλέσει “longue durée” – η μουσική διαπερνά ιστορικά και γεωγραφικά σύνορα με εξαιρετική ευκολία. Ως μια ρευστή και μεταβαλλόμενη τέχνη, λόγω της επιτελεστικής φύσης της, η μουσική αναδεικνύεται σε λαμπρό πεδίο μελέτης των πολιτισμικών μετασχηματισμών. Οι πολιτικές διαστάσεις αυτών των μετασχηματισμών απασχόλησαν την παρούσα μελέτη, οδηγώντας στα ακόλουθα συμπεράσματα: α) η μουσική A-Āla χρησιμοποιήθηκε από τις γαλλικές, ισπανικές και μαροκινές ελίτ προκειμένου να οικοδομηθεί μια στέρεη βάση της σύνδεσης του Μαρόκου με το ένδοξο παρελθόν της Αλ-Ανταλούς, εκπροσωπώντας μέχρι και σήμερα κυρίαρχες κοινωνικές τάξεις· β) για τις μουσικές παραδόσεις Sana'a και Gharnati στην Αλγερία, μαζί με τις παραλλαγές του Ma'lūf στα ανατολικά σύνορα της χώρας, επιχειρήθηκε να χρησιμοποιηθεί το ίδιο αφήγημα σε σχέση με το ένδοξο παρελθόν της Αλ-Ανταλούς προκειμένου να καταστούν «φυσικές» οι τοπικές μουσικές παραλλαγές, χωρίς όμως συμπαγές αποτέλεσμα, ενώ το κίνημα των μουσικών συλλόγων εδραίωσε, κατά κάποιο τρόπο, τη σχέση μουσικής και τοπικής ταυτότητας, μη επιτρέποντας την «εθνικοποίηση» των μουσικών ειδών· γ) το Ma'lūf της Τυνησίας αποτελεί εμβληματική περίπτωση ανάδειξης ενός μουσικού είδους ως εθνικού συμβόλου, στόχος που υπηρετήθηκε συστηματικά από τη γαλλική αποικιακή πολιτική, αρχικά την εθνική και εν τέλει τη μετα-αποικιακή.

Πέρα από το προφανές ερώτημα που παραμένει ανοιχτό, δηλαδή τι συνέβη στην περίπτωση της Λιβύης με την αραβοανδαλουσιανή μουσική στο Μαγκρέμπ, μια σειρά νέων ερωτημάτων ανακύπτουν για περαιτέρω έρευνα και μελέτη, όπως, για παράδειγμα: Με ποιους τρόπους τα τοπικά ή υπερτοπικά μουσικά φεστιβάλ στην περιοχή του Μαγκρέμπ επιδρούν στη (ανα)διαμόρφωση του μουσικού ρεπερτορίου ή/και τη δημιουργία νέων ταυτοτικών διαδικασιών που υπερβαίνουν το δίπολο τοπικό – εθνικό; Με ποιους τρόπους επιτελείται / αναβιώνεται η αραβοανδαλουσιανή μουσική παράδοση στη σύγχρονη Ισπανία και πώς μουσικοί εκατέρωθεν του Γιβραλτάρ συμπράττουν σήμερα; Και, τέλος, ως μια διάσταση που αναφέρθηκε στην εισαγωγή του κειμένου αυτού, με ποιους τρόπους κοινωνικές / εθνικές μειονότητες στην περιοχή, όπως οι Σούφι και οι Εβραίοι, διαχειρίστηκαν την αραβοανδαλουσιανή μουσική, προσαρμόζοντάς την σε εντελώς διαφορετικές κοινωνικές και πολιτισμικές αναγκαιότητες; Με το τελευταίο αυτό ερώτημα ελπίζω να ασχοληθώ ερευνητικά στο εγγύς μέλλον, καθώς τούτο σχετίζεται με το τελευταίο μου βιβλίο, *Μουσική, ήχος και μυστικισμός στις μονοθεϊστικές παραδόσεις της Μεσογείου* (Παπαπαύλου, 2022).

Βιβλιογραφία

- Akasoy, Anna (2010): "Convivencia and its discontents: Interfaith life in Al-Andalus", *International Journal of Middle East Studies* 42/3, σ. 489-499.
- Braudel, Fernand (2005): *Η Μεσόγειος και ο μεσογειακός κόσμος της εποχής του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας* (πρώτος τόμος), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Calderwood, Eric (2017): "Franco's Hajj: Moroccan pilgrims, Spanish fascism, and the unexpected journeys of modern Arabic literature", *Publications of the Modern Language Association of America* 132/5, σ. 1097-1116.
- Calderwood, Eric (2018): *Colonial al-Andalus: Spain and the making of modern Moroccan culture*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge (Mass.) & London.
- Castro, Américo (1971): *The Spaniards: An introduction to their history*, μτφρ. Willard F. King & Selma Margaretten, University of California Press, Berkeley (LA) & London.
- Cohen, Mark R. (1994): *Under crescent and cross: The Jews in the Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton (NJ).
- Davila, Carl (2015): "The Andalusí Turn: The Nūba in Mediterranean History", *Mediterranean Studies* 23/2, σ. 149-169.
- Davis, Ruth (1996a): "Arab-Andalusian music in Tunisia", *Early Music* 24/3, σ. 423-437.
- Davis, Ruth (1996b): "The art/popular music paradigm and the Tunisian Ma'lūf", *Popular Music* 15/3, σ. 313-323.
- Davis, Ruth (1997): "Cultural policy and the Tunisian Ma'lūf: Redefining a tradition", *Ethnomusicology* 41/1, σ. 1-21.
- Davis, Ruth (2002): "Al-Andalus in Tunis: Sketches of the Ma'lūf in the 1990s", *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* 7, https://www2.umbc.edu/MA/index/number7/davis/dav_00.htm.
- El Kahla, Alla (2019): "Contemplating musical life in Tunisia under the French protectorate: The society and challenges", στο: Glauca Peres da Silva & Konstantin Hondros (επιμ.), *Music practices across borders: (E)valuating space, diversity and exchange*, Transcript Publishing, Bielefeld, σ. 151-166.
- Glasser, Jonathan (2012): "Edmond Yafil and Andalusí musical revival in early 20th century Algeria", *International Journal of Middle East Studies* 44/4, σ. 671-692.
- Glasser, Jonathan (2016): *The lost paradise: Andalusí music in urban North Africa*, Chicago University Press, Chicago.
- Guettat, Yassine (2018): "Le mālūf tunisien: Origines et mutations", *Revue des Traditions Musicales* 12, σ. 77-95.
- Hourani, Albert (1991): *A history of the Arab peoples*, Faber & Faber, London.
- Imamuddin, Syyed M. (1981): *Muslim Spain, 11-1492 A.D.: A sociological study*, Brill, Leiden.
- Machin-Autenrieth, Matthew (2018): "Past and present musical encounters across the Strait of Gibraltar (New ERC Project)", Woolf Institute, <https://www.woolf.cam.ac.uk/blog/past-and-present-musical-encounters-across-the-strait-of-gibraltar-new-erc-project>.
- Menocal, María Rosa (2003): *The ornament of the world: How Muslims, Jews, and Christians created a culture of tolerance in medieval Spain*, Back Bay Books & Little, Brown and Company, Boston.
- Okely, Judith (1983): *The traveller-gypsies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ong, Walter J. (1969): "World as a view, world as event", *American Anthropologist* 71/4, σ. 634-647.
- Ong, Walter J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, London.

- Papapavlou, Maria (2003a): "The city as a stage: Flamenco in Andalusian culture", *Journal of the Society for the Anthropology of Europe* 3/2, σ. 14-24.
- Papapavlou, Maria (2003b): "Flamenco y Jerez de las fronteras socioculturales", *Revista de Antropologia Social* 12, σ. 143-157.
- Pasler, Jann (2013): "Musical hybridity in flux: Representing race, colonial policy and modernity in French North Africa, 1860s-1930s", *Afrika Zamani* 20-21, σ. 21-68.
- Pasler, Jann (2021): "Teaching Andalusian music at Rabat's Conservatoire de Musique Marocaine. Franco-Moroccan collaborations under colonialism", στο: Ruth F. Davis & Brian Oberlander (επιμ.), *Music and encounter at the Mediterranean crossroads: A sea of voices*, Routledge, London & New York, σ. 124-150.
- Racy, Ali Jihad (1993): "Historical world views in early ethnomusicologists: An East-West encounter in Cairo, 1932", στο: Stephen Blum, Philip V. Bohlman & Daniel M. Nueman (επιμ.), *Ethnomusicology and modern music history*, University of Illinois Press, Urbana, σ. 68-94.
- Reynolds, Dwight (1995): "Musics of Algeria: Selected recordings", *Middle East Studies Association Bulletin* 29/1, σ. 16-21.
- Reynolds, Dwight (2000): "Musical memories of medieval Spain", στο: Stacy N. Beckwith (επιμ.), *Charting memory: Recalling medieval Spain*, Garland, New York & London, σ. 229-262.
- Reynolds, Dwight F. (2021): *The musical heritage of Al-Andalus*, Routledge, London & New York.
- Ruggles, D. Fairchild (1993): "Arabic poetry and architectural memory in al-Andalus", *Ars Orientalis Pre-Modern Islamic Palaces* 23, σ. 171-178.
- Ruggles, D. Fairchild (1997): "The eye of sovereignty: Poetry and vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador", *Gesta* 36/2, σ. 180-189.
- Ruggles, D. Fairchild (2000): *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- Schuyler, Philip D. (1978): "Moroccan Andalusian music", *The World of Music* 20/1, σ. 33-46.
- Shannon, Jonathan Holt (2015): *Performing al-Andalus: Music and nostalgia across the Mediterranean*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Shiloah, Amnon (2001): "Muslim and Jewish musical traditions of the Middle Ages", στο: Reinhard Strohm & Bonnie J. Blackburn (επιμ.), *Music as concept and practice in the late Middle Ages*, Oxford University Press, New York, σ. 1-30.
- Soifer, Maya (2009): "Beyond convivencia: Critical reflections on the historiography of interfaith relations in Christian Spain", *Journal of Medieval Iberian Studies* 1/1, σ. 19-35.
- Touma, Habib Hassan (1996): *The music of the Arabs*, μτφρ. Laurie Schwartz, Amadeus Press, Portland (Oregon).
- Witulski, Christopher (2019): *Focus: Music and religion in Morocco*, Routledge, New York.
- Παπαπαύλου, Μαρία (2022): *Μουσική, ήχος και μυστικισμός στις μονοθεϊστικές παραδόσεις της Μεσογείου*, Νήσος, Αθήνα.
- Πούλος, Παναγιώτης Κ. (2015): *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο: πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα (<https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-582>).
- Χαψούλας, Αναστάσιος (2019): *Μουσική θεωρία και πράξη στον Αραβικό Μεσαίωνα: Προσλήψεις και επιδράσεις*, Νήσος, Αθήνα.

Πολυτροπική εθνογραφική γραφή και αναπαράσταση και οι εφαρμογές της στην εθνομουσικολογία

Αλεξάνδρα Μπαλάντινα

Εισαγωγή: πολυτροπική εθνογραφία (multimodal ethnography)

Η εθνομουσικολογία αποτελεί έναν διεπιστημονικό κλάδο, ο οποίος συγγενεύει στενά με την ανθρωπολογία και τη μουσικολογία, ενώ συνομιλεί και με άλλες ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, όπως η ιστορία, η φιλοσοφία (ειδικά η φαινομενολογία), η ψυχολογία, η κοινωνιολογία, η λαογραφία και η παιδαγωγική.

Η εθνογραφία, τόσο στην ανθρωπολογία όσο και στην εθνομουσικολογία, αναφέρεται τόσο στη μεθοδολογία της έρευνας, την εθνογραφική επιτόπια έρευνα, όσο και στο τελικό προϊόν αυτής, το εθνογραφικό κείμενο, που στην εθνομουσικολογία το ονομάζουμε μουσική εθνογραφία.

Η εθνογραφία, λοιπόν, είναι μια έρευνα πεδίου που διεξάγεται από πρώτο χέρι, με τον/την εθνομουσικολόγο να κάνει μουσική συμμετοχική παρατήρηση. Αντί να παραμένει απλώς παρατηρητής/-τρια, ο/η ερευνητής/-τρια συμμετέχει ενεργά στη μουσική κοινότητα που μελετά, αναλαμβάνοντας διάφορους μουσικούς ρόλους (π.χ. μαθητευόμενος/-η, ηχολήπτης/-τρια, δάσκαλος/-α, μουσικός), συμμετέχοντας σε μουσικές δραστηριότητες και αλληλοεπιδρώντας με μουσικούς, ακροατές/-τριες και άλλους ανθρώπους στο πεδίο που ερευνά. Η μουσική συμμετοχική παρατήρηση επιτρέπει στον/στην εθνογράφο να αποκτήσει μια βαθύτερη και πλουσιότερη κατανόηση του πεδίου και να κατανοήσει τον μουσικό πολιτισμό και τις κοινωνικές δυναμικές που τον διέπουν μέσα από πρώτο χέρι στο «εδώ και τώρα».

Στην εθνογραφία, το βασικό εργαλείο έρευνας είναι ο/η ίδιος/-α ο/η εθνογράφος, ο οποίος «συλλέγει» εμπειρίες, γνώσεις, δεδομένα μέσα από την θέση του/της συμμετοχικού/-ής παρατηρητή/-τριας στη μουσική κοινότητα. Ο εθνογράφος χρησιμοποιεί την ενσώματη, αισθητηριακή, γνωσιακή και συν-αισθηματική (affective) προσέγγιση κατά την ερευνητική διαδικασία.

Η σύγχρονη εθνογραφία, προκειμένου να αναπαραστήσει αυτή τη βιωματική, αισθητηριακή και συν-αισθηματική διάσταση της έρευνας, χρησιμοποιεί πολλές λογοθετικές δημιουργικές πρακτικές και γένη γραφής: δανείζεται από την ποίηση, τη δημιουργική αφηγηματική πεζογραφία, την εξιστόρηση (storytelling). Επίσης, οι εθνογράφοι πειραματίζονται με τη δομή, τη μορφή και το ύφος της γραφής, συμπεριλαμβάνοντας συχνά εθνογραφική ποίηση, σάτιρα, μεταφορές και πειραματική γραφή με τη μεσολάβηση της τεχνολογίας. Αυτή η δημιουργική τάση στις αναδυόμενες μορφές εθνογραφίας έχει εμπλουτιστεί με την ανάπτυξη της *πολυτροπικής εθνογραφίας*, η οποία εμπεριέχει μη-λεκτικές ερευνητικές πρακτικές αναπαραστάσεις, όπως ηχογραφήσεις, φωτογραφίες, φιλμ, χάρτες, διαγράμματα και ερμηνευτικές τέχνες (μουσική, τραγούδι, χορό, θέατρο κ.λπ.).

Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια στην εθνομουσικολογία έχει εισαχθεί ο νέος όρος *έρευνα βασισμένη στις τέχνες* (EBT, arts-based research), ο οποίος, εδώ και δύο δεκαετίες περίπου, βρίσκει εφαρμογή στη μουσικολογία, ενώ πρόσφατα έχει αποκτήσει αυξανόμενη δημοτικότητα στο πεδίο της ποιοτικής έρευνας στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες (Leavy, 2021). Ο όρος EBT αναφέρεται στην ιδέα της

καλλιτεχνικής πρακτικής ως μιας αποδεκτής μορφής έρευνας, κατά την οποία μέρος της γνώσης που προκύπτει ενσωματώνεται στο καλλιτεχνικό έργο, και χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει ένα ποικίλο σύνολο εργασιών, στο οποίο εμπλέκονται μία ή περισσότερες μορφές τέχνης ή διαδικασίες στην πραγματοποίηση της έρευνας και την αναπαράστασή της, όπως η δραματοποίηση, η ποιητική, η μουσική, το κοινωνικό ντοκιμαντέρ, η αυτοεθνογραφία, η μυθοπλασία και η οπτική τέχνη (Glesne, 2018: 362-399· Πουρκός, 2015). Ο ρόλος της τέχνης σε αυτό το σύνολο ερευνητικών εργασιών μπορεί να κυμαίνεται από τη λειτουργία της ως εργαλείου για την παραγωγή, τη συλλογή, την ανάλυση και την ερμηνεία των δεδομένων έως και την αξιοποίησή της για την παρουσίαση των ερευνητικών ευρημάτων. Η EBT χρησιμοποιεί καλλιτεχνικές μορφές και εκφράσεις για να εξερευνήσει, να κατανοήσει, να αναπαραστήσει και ακόμη να αμφισβητήσει τις ανθρώπινες εμπειρίες.

Συμπερασματικά, η χρήση των οπτικοακουστικών εργαλείων έρευνας καθώς και της EBT ενισχύει τη δημιουργία και την αναπαράσταση πολυτροπικών (ή πολυμορφικών ή πολυμεσικών) εθνογραφικών δεδομένων, τα οποία δεν είναι πάντα λεκτικά. Καθώς οποιαδήποτε μορφή τέχνης και αναπαράστασης μπορεί να αξιοποιηθεί, τα εργαλεία ενδέχεται να περιλαμβάνουν αντικείμενα, εικόνες, ήχους, φιλμ, φωτογραφίες, σωματική κίνηση, σκίτσα, κολάζ και πολυμέσα. Έτσι, λοιπόν, η *πολυτροπική εθνογραφία* αναγνωρίζει την ανάγκη της πολυτροπικής κατανόησης και παρουσίασης της ετερογένειας και της πολυπλοκότητας της σύγχρονης κοινωνίας, καθώς και την κεντρική παρουσία των οπτικοακουστικών μέσων στην καθημερινή ζωή τόσο των εθνογράφων όσο και των συνομιλητών τους. Μπορεί, επομένως, να αποτελέσει μια γέφυρα επικοινωνίας με ένα ευρύτερο κοινό και να ενισχύσει τη δημόσια ή εφαρμοσμένη εθνομουσικολογία.

Παραδείγματα πολυτροπικότητας στα εθνομουσικολογικά κείμενα

Πολλά ερευνητικά πεδία προ(σ)καλούν τους/τις εθνομουσικολόγους για πολυαισθητηριακή βίωση και αναπαράσταση. Πέρα από την περίπτωση του κειμένου-εθνογραφίας, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συστηματικής μελέτης μέσω της εικόνας και του ήχου αποτελεί το συλλογικό και πολυμορφικό έργο με τίτλο *Skyros Carnival* (Blau κ.ά., 2010), το οποίο περιλαμβάνει φωτογραφίες του Dick Blau (βλ. Εικόνα 1), ένα CD με συνθέσεις ηχοτοπίου ηχογραφημένο από τον Steven Feld, ένα DVD σε σκηνοθεσία του Steven Feld και ένα εθνογραφικό κείμενο των Agari Amanatidis και Παναγιώτη Πανόπουλου.

Ένα άλλο παράδειγμα εθνογραφικού βιβλίου που συνδυάζει κείμενο, εικόνα και ήχο αποτελεί το συλλογικό και πολυμορφικό έργο με τίτλο *Bright Balkan Mornings: Romani Lives and the Power of Music in Greek Macedonia* (Keil κ.ά., 2002). Το βιβλίο αποτελεί μια «οδύσσεια στην πρόζα, στις εικόνες και στον ήχο στον κόσμο των μουσικών Ρομά της βόρειας Ελλάδας» (Hancock, 2002: xx). Τα κείμενα των Charles και Angeliki Keil, οι φωτογραφίες του Dick Blau και οι ηχογραφήσεις του Steven Feld καταφέρνουν να περιγράψουν και να αναπαραστήσουν την ποικιλομορφία του πολιτισμού των Ρομά και τον πλούσιο συναισθηματικό, μουσικό και ηχητικό τους κόσμο με σεβασμό, ευαισθησία, βαθιά εκτίμηση και επιστημονική-καλλιτεχνική ποιότητα (βλ. Εικόνα 2).

Το *podcast* αποτελεί επίσης ένα πρόσφορο μέσο που μπορεί να εμπλουτίσει μια πολυτροπική αναπαράσταση. Στις ποιότητες του *podcast* συγκαταλέγεται η δύναμη της αμεσότητας και της οικειότητας που εκπέμπει (Berry, 2022). Είναι ένας δημιουργικός τρόπος παρουσίασης των εθνογραφικών δεδομένων και, σε αντίθεση με το εθνογραφικό κείμενο το οποίο απευθύνεται σε περιορισμένο κοινό, το *podcast* μπορεί να επικοινωνήσει την πληροφορία σε ένα ευρύ και ετερόκλητο ακροατήριο, ξεπερνώντας τα υψηλά τείχη του ακαδημαϊκού χώρου.



Εικόνα 1: Φωτογραφία του Dick Blau από το Καρναβάλι της Σκύρου, η οποία συγκαταλέγεται στο βιβλίο *Skyros Carnival* (Blau κ.ά., 2010)



Εικόνα 2: Εξώφυλλο του βιβλίου *Bright Balkan Mornings: Romani Lives and the Power of Music in Greek Macedonia* (Keil κ.ά., 2002) με φωτογραφία του Dick Blau

Η χρήση εικόνων, σκίτσων και κόμικ εμπλουτίζει τη δημιουργική πλευρά της εθνογραφίας ως κειμένου και διευκολύνει τη διάδοσή της προς το γενικότερο κοινό. Το εθνογραφικό κόμικ, μάλιστα, μπορεί να αποτελέσει και μια αυτοτελή και ανεξάρτητη έκδοση (βλ. Οικονομάκης και Δαλάκογλου, 2024). Για παράδειγμα, στο πλαίσιο της διπλωματικής της εργασίας στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Μουσική

Παιδαγωγική» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, η Ελένη Γεράκη χρησιμοποίησε το σκίτσο: ζωγράφησε το σκίτσο της Εικόνας 3 σε μια από τις πρώτες πρόβες που παρακολούθησε κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας πεδίου. Το σκίτσο αποτελεί τη δική της αποτύπωση της «σκηνής άφιξης» στο πεδίο και έναν τρόπο εξερεύνησης της δημιουργικής μουσικής σκηνής· το ενσωμάτωσε στη διπλωματική της εργασία, επεξηγώντας τι σημαίνει για την ίδια η ζωγραφική: «Χρησιμοποιώ την ζωγραφική προκειμένου να εμβαθύνω στην κίνηση, στα συναισθήματα, και να δώσω φωνή στα ιρλανδικά όργανα. Οι εικόνες δεν γίνονται πολύτιμα επεξηγηματικά εργαλεία αλλά ένας τρόπος λεπτομερούς εθνογραφικής παρατήρησης, καθώς συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση της στιγμής και της αναπαράστασης του πεδίου» (Γεράκη, 2022: 30).

Η σχεδίαση όσων βιώνουμε και βλέπουμε κατά την επιτόπια έρευνα απαιτεί έναν διαφορετικό τρόπο θέασης και προσοχής στον κόσμο, συν-αισθηματικής και αισθητηριακής, ώστε αυτή να εμβαθύνει τη γνώση μας για τον κόσμο και να διευκολύνει την κοινοποίηση της έρευνάς μας σε περισσότερους/-ες ενδιαφερόμενους/-ες (Culhane και Elliott, 2017: 30-31).



Εικόνα 3: Πρόβα Ιέρνης, 19 Φεβρουαρίου 2022, οικία Γιώργου Γαλιάτσου, Αθήνα. Σκίτσο της Ελένης Γεράκη (2022)

Η *ποίηση*, επίσης, είναι ένα λογοτεχνικό είδος με το οποίο οι εθνογράφοι έχουν εκφραστεί εδώ και δεκαετίες – ωστόσο, μόνο πρόσφατα έχει γίνει ένας κεντρικός τρόπος έκφρασης στην εθνογραφία – για να περιγράψουν τόσο τις δικές τους εμπειρίες στο πεδίο όσο και τις πολιτισμικές πρακτικές που μελετούν. Η εθνομουσικολόγος Sean Williams (2022) αναφέρει ότι η *ποίηση* εμβαθύνει την ίδια την κατανόηση για την εμπειρία μας και μας βοηθά να μεταφράσουμε και να μεταδώσουμε σημαντικές εμπειρίες από το πεδίο, περισσότερο συν-αισθηματικές, οι οποίες δύσκολα μπορούν να αποδοθούν σε ένα γραμμικό κείμενο, καθώς μπορεί να είναι συνάμα χαοτικές, παράδοξες ή υπερβατικές.

Το *ποίημα* που ακολουθεί, το εμπνεύστηκε η ίδια τη δεκαετία του 1990, όταν, εισερχόμενη στη Βόρεια Ιρλανδία από τη Δημοκρατία της Ιρλανδίας, την σταμάτησαν

βρετανοί στρατιωτικοί σε σημείο ελέγχου με συρματοπλέγματα και τη διέταξαν να βγει από το αμάξι και να μείνει ακίνητη, βάζοντας τα χέρια της πάνω στο όχημα. Τη ρωτούσαν θυμωμένοι γιατί είχε ανδρικό όνομα, μήπως ήταν άνδρας και όχι γυναίκα, μήπως ήταν μέλος του Ιρλανδικού Δημοκρατικού Στρατού, μήπως κουβαλάει βόμβες και, στο τέλος, τη χλεύασαν, λέγοντάς της ότι οι γονείς της ήταν μεθυσμένοι όταν της έδωσαν το συγκεκριμένο όνομα. Την ίδια μέρα, λίγο αργότερα, καθώς περπατούσε στην προτεσταντική περιοχή της πόλης, τρία βρετανικά τανκς εμφανίστηκαν μπροστά της και βρετανοί στρατιωτικοί την καλούσαν να πετάξει την τσάντα της· τη σημάδευαν με όπλα και άρχιζαν να της φωνάζουν και να της απευθύνουν ερωτήσεις που, μέσα στον πανικό της, δεν άκουγε. Αυτή σήκωσε ψηλά τα χέρια της και άρχισε να κραυγάζει επανειλημμένα "I'm a Yank" (όρος που χρησιμοποιείται συχνά για να περιγράψει Αμερικανούς από τις βόρειες πολιτείες των Η.Π.Α.). Τότε οι στρατιώτες σταμάτησαν να βρίζουν και τα τανκς απομακρύνθηκαν. Όταν γύρισε στο σπίτι της καθολικής σπιτονοικοκυράς της, εκείνη τη συμβούλεψε να κρύψει ή να κόψει τα μακριά κόκκινα μαλλιά της, καθώς αποτελούσαν σύμβολο των ιρλανδικών εθνικιστικών κινημάτων στην περιοχή. Μετά από αυτές τις εμπειρίες της, η Williams (2022: 374) έγραψε το παρακάτω ποίημα:

Waterside

Do not walk alone.
You are a woman.
This is a war zone.
Have you learned nothing?
Sorry. I am a woman and a human
And I will walk in the shadow of gunfire.
Ten paces to the sound of birds,
Sirens, frogs, lorries, branches.
Ten minutes into a soft greenscape,
A tiny chirping stonechat
Bears feathers on the chesnut breast
That precisely match my long nationalist hair.

Σε αρκετές περιπτώσεις, όταν ο/η ανθρωπολόγος-εθνομουσικολόγος θέλει να έχει ένα άρτιο ηχητικό ή οπτικοακουστικό αποτέλεσμα, συνεργάζεται στο πεδίο και με άλλους τεχνικούς του ήχου ή της εικόνας. Ο John Baily για τα γυρίσματα της ταινίας *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan* είχε μαζί του έναν επαγγελματία ηχολήπτη από την Αγγλία, ο Παναγιώτης Πανόπουλος στην ηχογράφηση του CD «σε τό τον τόπο ότ' έχουνε κουδούνι να (λ)αλίση» συνεργάστηκε με τον ανθρωπολόγο Γιώργο Σαμαντά, ο οποίος έχει εμπειρία στις ηχογραφήσεις πεδίου, ενώ πολλοί άλλοι/-ες εθνογράφοι έχουν συγγράψει κείμενα, τα οποία συνοδεύονται από φωτογραφίες επαγγελματιών φωτογράφων (Keil κ.ά., 2002· Bourgois και Schonberg, 2009· Blau κ.ά., 2010· Meintjes, 2017).

Η εφαρμογή της πολυτροπικότητας στην τριτοβάθμια εκπαίδευση: η εθνομουσικολογική τάξη ως χώρος πειραματισμού και ενίσχυσης δεξιοτήτων

Σήμερα, οι φοιτητές/-τριες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου είναι εξοικειωμένοι με τις νέες τεχνολογίες που τους προσφέρουν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν πολυτροπικά κείμενα, στα οποία, εκτός από τον γραπτό λόγο, χρησιμοποιούν και διαφορετικές μορφές οπτικοακουστικού υλικού, όπως εικόνες (στατικές και κινούμενες), σκίτσα και ηχογραφήσεις πεδίου.

Ειδικότερα, καθώς στα μαθήματα που διδάσκω οι φοιτητές/-τριες έχουν την ευκαιρία να κάνουν επιτόπια εθνογραφική ή άλλη ποιοτική έρευνα πεδίου, η χρήση οπτικοακουστικών εργαλείων στην αναπαράσταση των εθνογραφικών δεδομένων είναι μια πρακτική την οποία ενθαρρύνω. Συχνά οι φοιτητές/-τριες διαπιστώνουν ότι έχουν συλλέξει πολυποίκιλα εθνογραφικά τεκμήρια, τα οποία ενδεχομένως να μην τα είχαν προβλέψει στο αρχικό στάδιο της έρευνας. Άλλοι πάλι, στην πορεία αντιλαμβάνονται ότι διαθέτουν πλούσιο υλικό από ηχογραφημένες επιτελέσεις και συνεντεύξεις, το οποίο θα μπορούσε να αποτυπωθεί σε μορφή podcast. Οι δυνατότητες έκφρασης και πειραματισμού με την πολυτροπική εθνογραφία είναι μεγάλες. Για παράδειγμα, στην Ιρλανδία, στο Irish World Academy of Music and Dance, υπήρξαν φοιτητές/-τριες που δημιούργησαν φωτογραφικά δοκίμια (photoessays).

Το ηχητικό αρχείο <https://www.youtube.com/watch?v=dFYeMnkDJLI> είναι ένα podcast, το οποίο δημιούργησε η μεταπτυχιακή φοιτήτρια Ελένη Γεράκη στο πλαίσιο της εθνογραφικής της έρευνας για τις ανάγκες της διπλωματικής της εργασίας με αντικείμενο την ιρλανδική μουσική στον ελλαδικό χώρο. Το podcast διαρκεί 34 λεπτά και περιλαμβάνει αποσπάσματα από συνεντεύξεις με μουσικούς που παίζουν ιρλανδική μουσική στην Ελλάδα και εθνομουσικολόγους που την έχουν μελετήσει, από συναυλίες και πρόβες, καθώς και από ηχογραφημένα εμπορικά κομμάτια της ιρλανδικής μουσικής που αποτελούν μέρος του ρεπερτορίου αυτών των μουσικών. Η Ελένη Γεράκη αξιοποιεί το podcast συμπληρωματικά προς το κείμενο της διπλωματικής της εργασίας που έχει τίτλο *Η ιρλανδική μουσική στον ελλαδικό χώρο: διάδοση, μαθητεία και επιτέλεση* (2022). Το ψηφιακό αυτό μέσο είναι ιδιαίτερα κατάλληλο για τους/τις εθνομουσικολόγους, καθώς τους δίνει τη δυνατότητα να συμπεριλάβουν μουσική, ήχο και συνεντεύξεις των μουσικών που συνεργάζονται μαζί τους στο πεδίο.

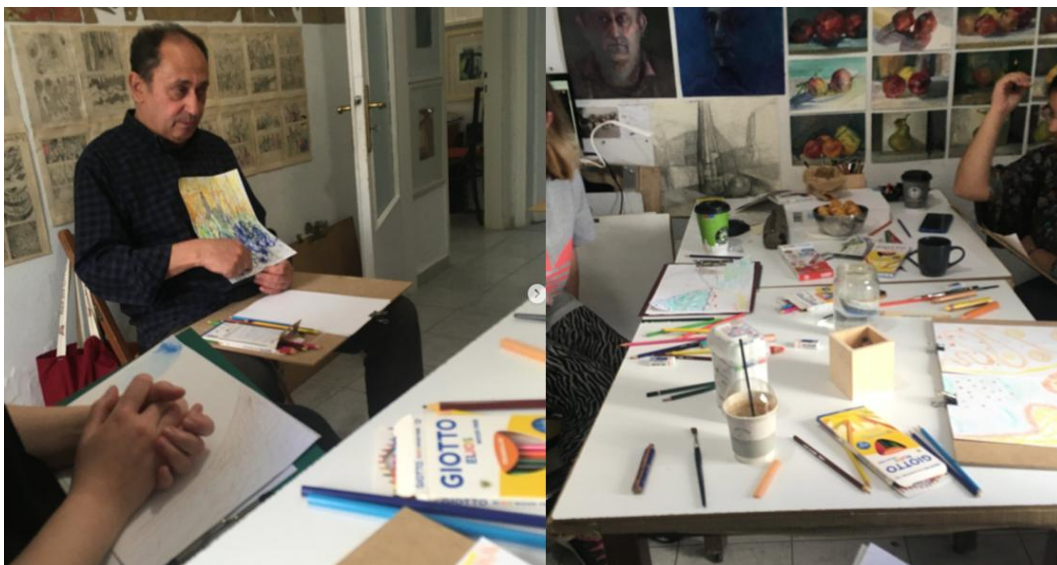
Από την άλλη μεριά, η εικόνα, είτε πρόκειται για σκίτσο, είτε για φωτογραφία, είτε για φιλμ, μέσα από την αφηγηματική της δυναμική, ενισχύει σημαντικά το περιεχόμενο της εργασίας και εμπλουτίζει μια εθνογραφική περιγραφή. Για παράδειγμα, μια άλλη φοιτήτρια, η Μαρία Μαμουζέλου, στο πλαίσιο της έρευνάς της στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κέρκυρας, δημιούργησε μια ταινία μικρού μήκους, την οποία υπέβαλε μαζί με γραπτό κείμενο στο μάθημα «Μεθοδολογία Έρευνας στην Εθνομουσικολογία». Δεν πρόκειται για ένα ολοκληρωμένο εθνογραφικό φιλμ αλλά για μια ταινία μικρού μήκους με θέμα την προετοιμασία της θεατρικής παράστασης *Βεγγέρα* του Ηλία Καπετανάκη, που υλοποιήθηκε σε συνεργασία με μια άλλη φοιτήτρια του Τμήματος Τεχνών, Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου. Όπως και η Ελένη Γεράκη, η οποία συμπεριέλαβε τον εαυτό της στο podcast, έτσι και η Μαρία Μαμουζέλου εντάσσει την παρουσία της στο φιλμ, αναγνωρίζοντας βέβαια στην κειμενική εργασία πως η εμπλοκή της ερευνήτριας διαμορφώνει την ίδια την εθνογραφική διαδικασία και τα δεδομένα που συλλέγονται. Μέσα από αυτή την προσέγγιση, οι δύο ερευνήτριες ενθαρρύνονται να αναστοχαστούν την θεσιακότητά τους και πώς αυτή μπορεί να επηρεάσει τις ερμηνείες τους για τα φαινόμενα που μελετούν. Κάποιοι/-ες φοιτητές/-τριες, λοιπόν, εξοικειωμένοι/-ες με τις νέες τεχνολογίες, διαθέτουν τις ικανότητες και δεξιότητες έκφρασης με μια ποικιλία οπτικοακουστικών μέσων, έχοντας ελάχιστη παρέμβαση και καθοδήγηση από την πλευρά του/της καθηγητή/-τριας.

Συχνά, όμως, και η ίδια η εθνομουσικολογική τάξη γίνεται ένας χώρος πειραματισμού με επίκεντρο τις κειμενικές και τις πολυτροπικές μορφές αναπαράστασης. Στις κειμενικές μορφές αναπαράστασης πειραματιζόμαστε με ποικίλες τεχνικές γραφής, εφαρμόζοντας ενσώματη και αισθητηριακή αφήγηση, όπως και εθνογραφικές καταγραφές ήχου ή λόγου για τον ήχο. Για παράδειγμα, δοκιμάζουμε την ενσώματη, αισθητηριακή και συν-αισθηματική (affective), γραφή μέσα από το πρίσμα της αναστοχαστικής, διαλογικής και διυποκειμενικής εθνογραφικής έρευνας πεδίου. Οι

προτεινόμενες ασκήσεις γραφής τροφοδοτούνται από τις νεο-αναδυόμενες μορφές εθνογραφίας στην ανθρωπολογία και την εθνομουσικολογία, νοηματοδοτούνται από ενσώματες βιωματικές εμπειρίες συλλογής και ανάλυσης δεδομένων, και προτείνουν αντίστοιχους τρόπους κατανόησης και αναπαράστασης των μουσικών και ηχητικών πολιτισμών που μελετάνε οι φοιτητές/-τριες.

Στο μάθημα «Μεθοδολογία Έρευνας στην Εθνομουσικολογία», ως εργαλείο συλλογής πολυτροπικών δεδομένων πραγματοποιείται εθνογραφική άσκηση, κατά τη διάρκεια της οποίας οι φοιτητές/-τριες καλούνται να «παρατηρήσουν» την πλατεία της Κέρκυρας για δυο ώρες. Οι οδηγίες που έχουν είναι να κρατήσουν σημειώσεις με την αναλυτική περιγραφή του χώρου, να παρατηρήσουν τους ανθρώπους και τις δραστηριότητες που εκτυλίσσονται εκεί, να τοποθετήσουν τον εαυτό τους στον χώρο, να σημειώσουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους, να συμπεριλάβουν τις αισθήσεις (οπτικές, ηχητικές και απτικές διαστάσεις) στην περιγραφή τους και να δώσουν ιδιαίτερη σημασία στην περιγραφή του ήχου ή της μουσικής της πλατείας. Στο πλαίσιο της εθνογραφικής άσκησης, οι φοιτητές/-τριες ενθαρρύνονται να ζωγραφίσουν σχεδιαγράμματα του χώρου και να βγάλουν βίντεο και φωτογραφίες. Όταν τελειώσουν την εθνογραφική άσκηση, επιστρέφουν στην αίθουσα διδασκαλίας, γράφουν τις περιγραφές και τις παρατηρήσεις τους και τις εμπλουτίζουν με τις δικές τους σκέψεις, αναλύσεις και ερμηνείες. Έπειτα, μοιράζονται με όλους/-ες τους/τις συμφοιτητές/-τριες το οπτικοακουστικό υλικό, παρουσιάζοντας τα εθνογραφικά δεδομένα που συνέλεξαν. Μέσα από αυτή την άσκηση, η οποία περιλαμβάνει ατομική δουλειά αλλά και ομαδική συνεργασία, οι φοιτητές/-τριες αναπτύσσουν δεξιότητες παρατήρησης, ακρόασης, ανάλυσης και ερμηνείας, ενώ ταυτόχρονα κατανοούν έμπρακτα τη σημασία της δημιουργίας και της παρουσίασης πολυτροπικών εθνογραφικών δεδομένων μέσα στην τάξη.

Μια άλλη άσκηση ενίσχυσης της δυνατότητας καλλιτεχνικής έκφρασης των φοιτητών/-τριών συντελείται στο ατελιέ του κερκυραίου ζωγράφου Δημήτρη Μηλιώτη (βλ. Εικόνα 4). Μέσα από διάφορες ασκήσεις μουσικής ακρόασης και αναπαράστασης μιας εικόνας ή ενός ήχου σε σχέδιο, μαζί με τον ζωγράφο Δημήτρη Μηλιώτη, προσπαθούμε να εμφυσήσουμε στους/στις φοιτητές/-τριες να αναπτύξουν την έκφρασή τους μέσω της ζωγραφικής (βλ. Εικόνα 5).

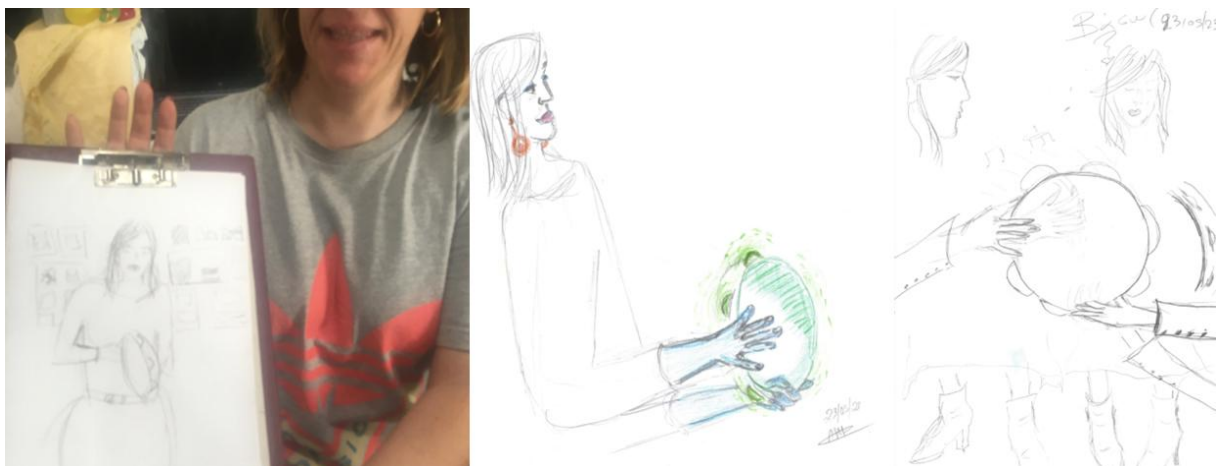


Εικόνα 4: Στο ατελιέ του ζωγράφου Δημήτρη Μηλιώτη στην Κέρκυρα, στο πλαίσιο της ενίσχυσης των ζωγραφικών δεξιοτήτων των φοιτητριών. Αριστερά ο ζωγράφος Δημήτρης Μηλιώτης



Εικόνα 5: Η γράφουσα παίζοντας ένα μικρό ντέφι στο ατελιέ, ενώ ο ζωγράφος Δημήτρης Μηλιώτης και οι φοιτήτριες προσπαθούν να την αναπαραστήσουν

Σκοπός μας δεν είναι να τους ενθαρρύνουμε να παραγάγουν ένα άριστο καλλιτεχνικό προϊόν, αλλά να αισθανθούν ελεύθεροι/-ες να εκφραστούν δημιουργικά μέσω της ζωγραφικής, χωρίς αυτολογοκρισία, προκειμένου να μπορέσουν στη συνέχεια να χρησιμοποιήσουν τη ζωγραφική, το σχέδιο ή το σκίτσο ως εργαλείο στη δική τους εθνογραφική έρευνα και έκφραση. Όταν οι φοιτητές/-τριες καταφέρνουν να απαλλαγούν από την ανασφάλειά τους να εκφράζονται μέσω της ζωγραφικής, η μεταφορά που καλούνται να κάνουν, από ήχο σε σκίτσο ή από ζωντανή κίνηση σε σχέδιο, είναι ιδιαίτερα ικανοποιητική και για τους/τις ίδιους/-ες (βλ. Εικόνα 6).



Εικόνα 6: Σκίτσα των φοιτητριών στο ατελιέ του ζωγράφου Δημήτρη Μηλιώτη στην Κέρκυρα

Συμπερασματικά, η χρήση της πολυτροπικότητας στην εθνομουσικολογική διδασκαλία αποδεικνύεται ιδιαίτερα αποτελεσματική για την ανάπτυξη των δεξιοτήτων των φοιτητών/-τριών. Μέσα από την πολυδιάστατη αναπαράσταση των εθνογραφικών δεδομένων, με podcasts, φωτογραφικά δοκίμια, ταινίες μικρού μήκους και πολυτροπικά κείμενα, οι φοιτητές/-τριες αναπτύσσουν όχι μόνο την ικανότητά τους να συλλέγουν

και να αναλύουν δεδομένα, αλλά και να τα παρουσιάζουν με δημιουργικούς τρόπους που αντανακλούν την πολυπλοκότητα των πολιτισμικών φαινομένων που μελετούν.

Η συμμετοχή τους σε εθνογραφικές ασκήσεις επιτόπιας παρατήρησης και η ενσωμάτωση καλλιτεχνικών μέσων, όπως η ζωγραφική και η ηχητική καταγραφή, ενθαρρύνει τον αναστοχασμό και την κριτική σκέψη. Οι δραστηριότητες αυτές βοηθούν τους φοιτητές/-τριες να αντιληφθούν καλύτερα τον ρόλο τους ως ερευνητές/-τριες και το πώς η θεσιακότητά τους μπορεί να επηρεάσει την ερμηνεία των πολιτισμικών δεδομένων.

Η εθνομουσικολογική τάξη λειτουργεί έτσι ως ένα ασφαλές πεδίο πειραματισμού, όπου οι φοιτητές/-τριες καλούνται να εκφραστούν ελεύθερα και να ενσωματώσουν διάφορες μορφές τέχνης στην έρευνά τους. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, όχι μόνο αποκτούν τεχνικές δεξιότητες, αλλά αναπτύσσουν και μια βαθύτερη κατανόηση των πολιτισμικών πτυχών που μελετούν, εμπλουτίζοντας έτσι την επιστημονική και προσωπική τους εξέλιξη.

Η «πολυτροπικότητα» της σημειογραφίας

Η μουσική σημειογραφία αποτελεί μια μορφή οπτικής αναπαράστασης της μουσικής, την οποία χρησιμοποίησαν οι εθνομουσικολόγοι ως ερευνητικό εργαλείο και τρόπο απεικόνισης της μουσικής από την απαρχή του κλάδου. Οι εθνομουσικολογικές καταγραφές, λοιπόν, αποτελούν τις πρώτες οπτικές αναπαραστάσεις «άλλων» μουσικών παραδόσεων ή, όπως τις ονομάζει ο Killick (2014), «οπτικές μαρτυρίες», παράλληλα όμως και μια πρώτη μεθοδολογία έρευνας που εικονοποιεί τη μουσική, μεταφέροντας τον ηχογραφημένο ήχο στο χαρτί.

Η καταγραφή αποτέλεσε την πρώτη απόπειρα μουσικής εικονοποίησης. Μάλιστα, οι εθνομουσικολόγοι Jaap Kunst και Mantle Hood πίστευαν ότι η καταγραφή σε μουσική σημειογραφία «πρέπει να φαίνεται όπως ακούγεται» (Ellingson, 1992: 162). Σύμφωνα με τον Killick (2014: 79), «αυτή η μακρά παράδοση της πρακτικής και της θεωρίας της μουσικής καταγραφής αποτελεί πράγματι έναν ξεχωριστό τρόπο χρήσης οπτικών αποδεικτικών στοιχείων, ο οποίος αναπτύχθηκε εντός της παράδοσης του επιστημονικού κλάδου της εθνομουσικολογίας, ακόμα και αν τα “στοιχεία” κατασκευάζονται από τον ερευνητή».

Ο Charles Seeger (1958), την εποχή που ακόμα η εθνομουσικολογία κατέβαλλε έντονες προσπάθειες να ορίσει τον εαυτό της και να προσδιορίσει το αντικείμενο της έρευνάς της, έκανε μια διάκριση ανάμεσα σε δύο είδη μουσικής γραφής, την *καθοδηγητική* (prescriptive) και την *περιγραφική* (descriptive) *μουσική γραφή*: η πρώτη δίνει σε έναν/μια μουσικό που ήδη γνωρίζει τη μουσική παράδοση την πληροφορία πώς να παίξει ή να τραγουδήσει, ενώ η δεύτερη περιγράφει τι ακριβώς έχει παίξει ο/η μουσικός σε μια εκτέλεση, ώστε να αναλυθεί αυτό εκ των υστέρων. Η καθοδηγητική γραφή αντιστοιχεί στην εθνομουσικολογική χρήση του όρου «σημειογραφία», ενώ η περιγραφική στις εθνομουσικολογικές «καταγραφές». Ο Seeger (1958: 194) αναφέρει ότι η δυτική κλασική σημειογραφία μπορεί να έχει και καθοδηγητική και περιγραφική χρήση, καθώς οι παρτιτούρες που γράφονται από συνθέτες/-τριες ως οδηγίες για τους/τις μουσικούς χρησιμοποιούνται επίσης από τους/τις (εθνο)μουσικολόγους που επιθυμούν να αναλύσουν το μουσικό έργο. Επιπλέον, σημειώνει ότι η εθνομουσικολογία υπήρξε μια «περιγραφική επιστήμη» και ότι ο σκοπός της ήταν να παρουσιάζει με όσο γίνεται μεγαλύτερη πιστότητα και αντικειμενικότητα τη μουσική των άλλων λαών. Για τον λόγο αυτόν, ο ίδιος δημιούργησε ένα αυτόματο *μηχανικό-γραφικό εργαλείο*, το *παλμογράφημα* (oscillogram), που μπορούσε να κάνει μια πιο ακριβή και αντικειμενική καταγραφή της μουσικής, και να αποδώσει καλύτερα «αυτό που συμβαίνει ανάμεσα

στις νότες». Το «μεταφρασμένο» κείμενο αποτελείται από μια φωτογραφική εικόνα, η οποία αναπαριστά το τονικό ύψος, την ηχηρότητα και το ηχόχρωμα. Τέτοιου τύπου αυτόματες μηχανές για την καταγραφή της μουσικής, όπως ο φασματογράφος (spectrograph), ο μελογράφος (melograph) και ο παλμογράφος (oscillograph), κατέγραφαν όλους τους ήχους (προσθέτοντας ακόμα και ήχους που δεν ακούει το ανθρώπινο αυτί), καθώς δεν μπορούσαν να διακρίνουν τον θόρυβο στο παρασκήνιο, δίνοντας έτσι περιττές πληροφορίες και κάνοντας δύσκολη την κατανόηση της μουσικής. Επίσης, ο μελογράφος δεν μπορούσε να κάνει καταγραφή μιας μουσικής που διέθετε περισσότερες από μία μελωδικές γραμμές (Μπαλάντινα, 2024).

Καθώς οι εθνομουσικολόγοι άρχισαν να ασπάζονται ολοένα και περισσότερο τις ανθρωπολογικές μεθόδους έρευνας, συνειδητοποίησαν ότι η καταγραφή σε μουσική σημειογραφία και η ανάλυση της μουσικής με βάση την ευρωπαϊκή μουσική θεωρία αποτελούν ητικές μορφές ανάλυσης, η οποία, ενώ μπορεί να έχει μια χρησιμότητα για συγκριτικούς σκοπούς, εν τέλει δεν αποτελεί μια «ημική, πολιτισμικά ενημερωμένη κατανόηση [...] από τη σκοπιά αυτών που δημιουργήσαν τη μουσική» (Rice, 2014: 32).

Υπό το πρίσμα της προσπάθειας για απο-αποικιοποίηση της επιστήμης τους και για να αποφύγουν τον εθνοκεντρισμό που ενέχει μια ητική προσέγγιση με την αποκλειστική χρήση του ευρωπαϊκού συστήματος μουσικής καταγραφής, οι εθνομουσικολόγοι ανέπτυξαν μια ποικιλία απεικονιστικών στρατηγικών, συμπεριλαμβανομένης της χρήσης εναλλακτικών σημειογραφικών συστημάτων, της εφαρμογής διαφόρων τύπων εγχώριας σημειογραφίας ή της επινόησης δικών τους μοντέλων σε συνδυασμό με μηχανικά ή ηχητικά γραφήματα που δημιουργούνται από υπολογιστή.

Κάποιοι/-ες εθνομουσικολόγοι συνεργάστηκαν με τους/τις συνομιλητές/-τριές τους κατά τη διάρκεια της διαδικασίας καταγραφής, προκειμένου να διεξαγάγουν ένα είδος ημικής ανάλυσης της μουσικής, αποφεύγοντας έτσι να επιβάλλουν τις δικές τους αναλυτικές κατηγορίες. Ο Widdess (1994), για παράδειγμα, συνεργάστηκε με τον επαγγελματία τραγουδιστή Dr. Ritwik Sanyal της dhgupad (ενός είδους κλασικής φωνητικής μουσικής της έντεχνης μουσικής παράδοσης της Χιντουστάνι), προκειμένου να πραγματοποιήσουν από κοινού τη διαδικασία καταγραφής και ανάλυσης αυτού του μουσικού είδους, σαν μια μορφή άσκησης. Ο Widdess συμπέρανε ότι η μέθοδος αυτή ήταν αποτελεσματική, εφόσον και τα δύο μέλη συμμετείχαν ισότιμα, με συζήτηση και συμφωνία, χωρίς να επιβάλλει ο/η ένας/μια στον/στην άλλο/-η την αυθεντία του, και εφόσον ο/η ντόπιος/-α μουσικός γνώριζε δυτική σημειογραφία και έτρεφε κάποια συμπάθεια προς την ακαδημαϊκή έρευνα. Τέλος, διαπίστωσε ότι ο ίδιος ο/η μουσικός μπορεί να λύσει κάποια από τα προβλήματα της σημειογραφίας και της ερμηνείας, και ότι, γενικότερα, μπορεί να ρίξει φως σε θέματα που αφορούν τα μουσικά ποικίλματα, τις τεχνικές παιξίματος του οργάνου, καθώς και τους ρυθμικούς και μελωδικούς αυτοσχεδιασμούς.

Άλλοι/-ες εθνομουσικολόγοι έχουν προσπαθήσει να οπτικοποιήσουν τη δομή της μουσικής και να συμπεριλάβουν στις μελέτες τους διαφορετικά συστήματα σημειογραφίας πέραν της δυτικής. Όπως αναφέρει ο Nettle (2016: 112), «οι εθνομουσικολόγοι που καταπιάνονται με τη μελέτη της μουσικής, η οποία ζει εν πολλοίς στην προφορική παράδοση, έχουν ξοδέψει πολλή ενέργεια για να βρουν τρόπους να την αναγάγουν σε οπτική μορφή».

Ειδικότερα, η μελέτη της αφρικανικής μουσικής προσέφερε εναλλακτικά συστήματα καταγραφής. Ο Koetting (1970) και ο Pantaleoni (1972), μελετώντας τη μουσική των Ewe στη Γκάνα, κατάλαβαν ότι η χρήση δυτικής σημειογραφίας για την απόδοση του ρυθμού ήταν ανεπαρκής από μόνη της. Ο Koetting εφάρμοσε ένα σύστημα γραφικής σημειογραφίας με ταμπουλατούρα που το ονόμασε “time unit box system (TUBS)”

το TUBS και η σημειογραφία του Laban, παρείχαν νέους τρόπους για την οπτικοποίηση των ρυθμών και της κίνησης, ενισχύοντας την κατανόηση της μουσικής απόδοσης πέρα από το περιοριστικό πλαίσιο της δυτικής μουσικής θεωρίας.

Συνολικά, τα διαφορετικά συστήματα σημειογραφίας που ανέπτυξαν οι εθνομουσικολόγοι, συμπεριλαμβανομένων της σημειογραφίας του Laban, της γραφικής σημειογραφίας με ταμπούρα, των ηχογραφημάτων (sonograms) και των φασματικών οπτικοποιήσεων (spectrum visualizations), συμβάλλουν στην εικονοποίηση της μουσικής και την «πολυτροπικότητα» των μουσικών αναπαραστάσεων. Αυτές οι προσπάθειες τονίζουν την «πολυτροπικότητα» της σημειογραφίας, η οποία επιτρέπει στους εθνομουσικολόγους να αποτυπώσουν τη μουσική με διαφορετικούς τρόπους, προσφέροντας μια ευρύτερη και πιο πολυδιάστατη οπτική στις αναπαραστάσεις των μουσικών παραδόσεων.

Επίλογος

Τα πολυτροπικά δεδομένα βοηθούν να κατανοήσουμε και να αναπαραστήσουμε τις πολλαπλές και πολυαισθητηριακές πλευρές της πραγματικότητας με διαφορετικά μέσα, επικοινωνώντας αυτό που κάνουμε, με έντονα αισθητικές, πειραματικές και επιτελεστικές διαστάσεις, όχι πάντα ή όχι μόνο λεκτικά. Η χρήση πολυτροπικών δεδομένων αναγνωρίζει, επίσης, την κεντρική θέση των πολυμέσων τόσο στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες όσο και στην καθημερινή ζωή των ίδιων των ερευνητών/-τριών και των συνομιλητών/-τριών τους. Η πολυτροπικότητα μας ενθαρρύνει να κατανοήσουμε και να παρουσιάσουμε την ετερογένεια και την πολυπλοκότητα της σύγχρονης κοινωνίας, ενώ αποσκοπεί στην ενσυναισθητική και συναισθηματική εμπλοκή των ενδιαφερόμενων και, με τον τρόπο αυτό, μπορεί να αποτελέσει γέφυρα επικοινωνίας με ένα ευρύτερο κοινό. Η πολυτροπικότητα ως μέθοδος έρευνας και γραφής ενσωματώνει πολλαπλούς τρόπους συλλογής, ανάλυσης και παρουσίασης του εθνογραφικού υλικού, ενώ τροφοδοτεί με δημιουργικό τρόπο τους/τις φοιτητές/-τριες να αναπαραστήσουν τις πολυδιάστατες πτυχές του μουσικού πολιτισμού, είτε λαϊκού είτε δημοφιλούς.

Σήμερα, ειδικά με την προηγμένη τεχνολογία και τα έξυπνα τηλέφωνα που διαθέτουμε όλοι/-ες, η ποιοτική και οικονομική ηχογράφηση, φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση δεν είναι πια και τόσο δύσκολη υπόθεση, αρκεί να έχουμε πάντα τη συναίνεση και την άδεια, να ακολουθούμε τις επιτρεπτές πολιτισμικές νόρμες της ομάδας που ερευνούμε (π.χ. τι επιτρέπεται να φωτογραφηθεί και τι όχι) και να τηρούμε τον Γενικό Κανονισμό για την Προστασία των (προσωπικών) Δεδομένων (GDPR).

Για τους/τις περισσότερους/-ες εθνογράφους εθνομουσικολόγους, η ενσωμάτωση της πολυτροπικότητας στην έρευνα, την πρακτική και την αναπαράσταση δεν απαιτεί την απόκτηση μιας εντελώς νέας δεξιότητας ή μια επένδυση στην τελευταία λέξη της τεχνολογίας (Collins κ.ά., 2017: 145-146). Αντίθετα, μια πολυτροπική προσέγγιση μας καλεί να αναλογιστούμε τους τρόπους και τις πρακτικές που ακολουθούμε καθώς κάνουμε μουσική συμμετοχική παρατήρηση, ώστε να μπορέσουμε να υιοθετήσουμε και να εκφραστούμε μέσα από νέες ιδέες και προσεγγίσεις στην έρευνά μας (Μπαλάντινα, 2024).

Βιβλιογραφία, φιλμογραφία, δισκογραφία

- Baily, John [σκηνοθεσία] (1985): *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*, Royal Anthropological Institute – National Film and Television School (ταινία).
- Berry, Richard (2022): "What is a Podcast? Mapping the Technical, Cultural and Sonic Boundaries between Radio and Podcasting", στο: Mia Lindgren & Jason Loviglio (επιμ.), *The Routledge Companion to Radio and Podcast Studies*, Routledge, Abingdon (Oxon) – New York (NY), σ. 399-407.
- Blau, Dick, Agapi Amanatidis, Panayotis Panopoulos & Steven Feld (2010): *Skyros Carnival*, VoxLox, Santa Fe (περιέχει CD και DVD, ηχογράφιση και σκηνοθεσία: Steven Feld).
- Bourgois, Philippe I. & Jeffrey Schonberg (2009): *Righteous Dopefiend*, University of California Press, Berkeley.
- Collins, Samuel G., Matthew Durlington & Harjant Gill (2017): "Multimodality: An Invitation", *American Anthropologist* 119/1, σ. 142-153.
- Culhane, Dara & Denielle Elliott [επιμ.] (2017): *A Different Kind of Ethnography: Imaginative Practices and Creative Methodologies*, University of Toronto Press, Toronto.
- Ellingson, Ter (1992): "Notation", στο: Helen Myers (επιμ.), *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmillan, London, σ. 153-164.
- Glesne, Corrine (2018): *Η ποιοτική έρευνα: Οδηγός για νέους επιστήμονες*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Grupe, Gerd (2005): "Notating African Music: Issues and Concepts", *The World of Music* 47/2, σ. 87-103.
- Hancock, Ian (2002): "Foreword", στο: Charles Keil, Dick Blau, Angeliki V. Keil & Steven Feld (επιμ.), *Bright Balkan Morning: Romani Lives and the Power of Music in Greek Macedonia*, Wesleyan University Press, Middletown (CT), σ. xix-xxiv.
- Keil, Charles, Dick Blau, Angeliki V. Keil & Steven Feld [επιμ.] (2002): *Bright Balkan Morning: Romani Lives and the Power of Music in Greek Macedonia*, Wesleyan University Press, Middletown [CT] (περιέχει CD με τίτλο *Soundscapes of New Year's Week in Greek Macedonia*, ηχογράφιση: Steven Feld).
- Killick, Andrew (2014): "Visual Evidence in Ethnomusicology", στο: Tim Shephard & Anne Leonard (επιμ.), *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, Routledge, New York – London, σ. 75-84.
- Koetting, James (1970): "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music", *Selected Reports* 1/3, σ. 116-146.
- Leavy, Patricia [επιμ.] (2021): *Εισαγωγή στην Έρευνα με Βάση την Τέχνη*, επιμ. ελληνικής έκδοσης: Κωστής Χρηστίδης, Αντώνης Χουρδάκης & Βασίλης Βλασταράς, Δίσιγμα, Θεσσαλονίκη.
- Meintjes, Louise (2017): *Dust of the Zulu: Ngoma Aesthetics after Apartheid*, φωτογράφιση: T. J. Lemon, Duke University Press, Durham (NC) – London.
- Nettl, Bruno (2016): *Εθνομουσικολογία: Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*, επιμ. ελληνικής έκδοσης: Πάυλος Κάβουρας, Νήσος, Αθήνα.
- Pantaleoni, Hewitt (1972): "Three Principles of Timing in Anlo Dance Drumming", *African Music* 5/2, σ. 50-63.
- Rice, Timothy (2014): *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York.
- Seeger, Charles (1958): "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", *The Musical Quarterly* 44/2, σ. 184-195.
- Serwadda, Moses & Hewitt Pantaleoni (1968): "A Possible Notation for African Dance Drumming", *African Music* 4/2, σ. 47-62.

- Widdess, Richard (1994): "Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad", *Ethnomusicology* 38/1, σ. 59-79.
- Williams, Sean (2022): "Poetry Writing as Transgressive Ethnography", *Ethnomusicology* 66/3, σ. 361-378.
- Γεράκη, Ελένη (2022): *Η ιρλανδική μουσική στον ελλαδικό χώρο: διάδοση, μαθητεία και επιτέλεση*, διπλωματική εργασία, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Παιδαγωγική και Μουσική», Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.
- Μπαλάντινα, Αλεξάνδρα (2024): *Εθνογραφική έρευνα στην εθνομουσικολογία*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα (υπό έκδοση).
- Οικονομάκης, Λεωνίδα & Δημήτρης Δαλάκογλου (2024): *Σκουριές: Ένα εθνογραφικό κόμικς για τις υποδομές εξόρυξης στη Χαλκιδική*, εικονογράφηση Απόστολος Ιωάννου, Εκδόσεις του Κάμπου, Λάρισα.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης & Γιώργος Σαμαντάς [ηχογράφηση] (2021): «σε τό τον τόπο ότ' έχουνε κουδούνι να (λ)αλίση» (*Ηχοτοπία από το Φιλώτι της Νάξου*), Rekem (CD και DA).
- Πουρκός, Μάριος [επιμ.] (2015): *Βίωμα και βασισμένες στην τέχνη ποιοτικές μέθοδοι έρευνας*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη.

**Η ενασχόληση με τις μουσικές κουλτούρες του κόσμου
ως μια μετασηματιστική εμπειρία:
Διαπιστώσεις από τη συμμετοχή παιδιών δημοτικού σχολείου
σε ένα πολιτισμικά ποικιλόμορφο μουσικό πρόγραμμα**

Παναγιώτα Παπαγεωργίου

Εθνομουσικολογία και μουσική εκπαίδευση: συγκλίσεις και κοινοί στόχοι

Η σύγκλιση εθνομουσικολογίας και μουσικής εκπαίδευσης ξεκίνησε για πρώτη φορά στις Η.Π.Α. πριν από πέντε περίπου δεκαετίες, ορμώμενη από την κοινή επιθυμία μελών των δύο πεδίων να εισαγάγουν τις πλουραλιστικές εθνομουσικολογικές παραδοχές αναφορικά με τη μουσική στη σχολική μουσική εκπαίδευση, η οποία μέχρι τότε είχε ως μοναδικό πλαίσιο αναφοράς τη δυτική έντεχνη μουσική. Στόχος, με άλλα λόγια, ήταν η ένταξη των ποικίλων μουσικών παραδόσεων του κόσμου στα σχολικά αναλυτικά προγράμματα και η ενσωμάτωση εθνομουσικολογικών αρχών στον τρόπο διδασκαλίας της μουσικής. Με τις παραπάνω επιδιώξεις, κατά τη δεκαετία του 1970 αμερικανοί μουσικοπαιδαγωγοί σε συνεργασία με εθνομουσικολόγους άρχισαν, μέσα από βιβλία, εργαστήρια και άλλες πρωτοβουλίες τους, να αφυπνίζουν και να επιμορφώνουν τους δασκάλους μουσικής σε διάφορες μουσικές κουλτούρες του κόσμου και στους τρόπους διδασκαλίας τους στην τάξη. Το έργο αυτό πολλαπλασιάστηκε κατά τις δεκαετίες του 1980 και του 1990 από έναν μεγάλο αριθμό ακτιβιστών μουσικοπαιδαγωγών που κινούνταν μεταξύ εθνομουσικολογίας και μουσικής εκπαίδευσης, μέσα από τις προσπάθειες των οποίων το κίνημα υπέρ της πολιτισμικής ποικιλομορφίας στη μουσική εκπαίδευση απέκτησε ισχυρή υπόσταση και εμπλουτίστηκε σημαντικά σε θεωρητικό, φιλοσοφικό και μεθοδολογικό επίπεδο. Παράλληλα, η συνεργασία εθνομουσικολόγων και μουσικοπαιδαγωγών οδήγησε στην παραγωγή πολυάριθμων εκδόσεων, ηχογραφήσεων και άλλου υλικού σχετικού με διάφορες μουσικές κουλτούρες, για χρήση στη σχολική τάξη (Campbell, 2016· Schippers & Campbell, 2012). Οι παραπάνω εξελίξεις κινητοποίησαν αλλαγές στις εκπαιδευτικές πολιτικές των Η.Π.Α., με τα νεότερα σχολικά αναλυτικά προγράμματα στα μέσα της δεκαετίας του 1990 να παρέχουν χώρο στη διδασκαλία μουσικής από ποικίλες παραδόσεις. Σταδιακά, σε αντίστοιχες αναμορφώσεις των αναλυτικών προγραμμάτων μουσικής προχώρησαν και άλλες χώρες του κόσμου (Volk, 1998).

Στην Ελλάδα, η σύνδεση εθνομουσικολογίας και μουσικής εκπαίδευσης είναι ακόμη πολύ περιορισμένη, με τα δύο πεδία να έρχονται κοντά μόνο σε ακαδημαϊκό επίπεδο και ειδικότερα στις διδακτορικές εργασίες ορισμένων εκπαιδευτικών μουσικής που μελέτησαν την εφαρμογή πολιτισμικά ποικιλόμορφων μουσικών προγραμμάτων σε μαθητές, είτε από την πλευρά της μουσικής παιδαγωγικής (Αδαμοπούλου, 2005· Δανοχρήστου, 2012· Κωνσταντινίδου, 2017· Σακελλαρίδης, 2008) είτε από την πλευρά της εθνομουσικολογίας (Παπαγεωργίου, 2022). Αντίστοιχα περιορισμένη παραμένει και η διδασκαλία στις σχολικές τάξεις μουσικών ρεπερτορίων και πρακτικών που βρίσκονται εκτός της ελληνικής και της δυτικής έντεχνης παράδοσης, ιδιαίτερα όταν μιλάμε για προσεγγίσεις που υιοθετούν τις εθνομουσικολογικές θεωρήσεις και εξετάζουν τη μουσική σε συνάρτηση με το κοινωνικό, πολιτισμικό και ιστορικό της πλαίσιο, ενώ παράλληλα εμπλέκουν τους μαθητές ενεργητικά και δημιουργικά στην παραγωγή ήχου (Παπαγεωργίου, 2022· Σακελλαρίδης, 2008).

Προσωπικές εμπειρίες και ερευνητικά ερωτήματα

Ως εκπαιδευτικός μουσικής με ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον για τη μουσική-πολιτισμική ποικιλομορφία – ενδιαφέρον το οποίο παρακίνησε και τις διδακτορικές μου σπουδές στην εθνομουσικολογία – διδάσκω εδώ και χρόνια στους μαθητές μου μουσικές από ποικίλες κουλτούρες του κόσμου με μεθόδους εμπροσθόβλεπτες με τις εθνομουσικολογικές αρχές, δίνοντας έμφαση στη σύνδεση της μουσικής με τα κοινωνικοπολιτισμικά και ιστορικά της νοήματα. Σε όλα αυτά τα χρόνια παρατηρώ σταθερά την απόλαυση και τη χαρά που προσφέρει στα παιδιά η ενασχόλησή τους με μουσικές από μη οικείες κουλτούρες, αλλά και τις σημαντικές κατανοήσεις στις οποίες τα οδηγεί σε θέματα σχετικά με τη μουσική και τους άλλους πολιτισμούς. Οι παρατηρήσεις αυτές με ώθησαν να διερευνήσω βαθύτερα τους τρόπους με τους οποίους η συνάντηση με τις μουσικές του κόσμου επηρεάζει τα παιδιά.

Στην ανακοίνωσή μου παρουσιάζω δεδομένα και ευρήματα από την έρευνα που διεξήγαγα στο πλαίσιο της διδακτορικής μου διατριβής (Παπαγεωργίου, 2022). Στην έρευνα αυτή, που αποτελεί ένα παράδειγμα εμπλοκής της εθνομουσικολογίας στη μουσική εκπαίδευση, διερεύνησα τις εμπειρίες παιδιών δημοτικού σχολείου από ένα πρόγραμμα με μουσικές από διάφορες κουλτούρες του κόσμου, το οποίο κατάρτισα με εθνομουσικολογικά κριτήρια και δίδαξα η ίδια στα παιδιά. Με απασχόλησαν τα παρακάτω ερωτήματα: Πώς βίωσαν τα παιδιά την εμπειρία τους με τις μουσικές του προγράμματος; Τι είδους συναισθήματα, σκέψεις και αντιδράσεις τους προκάλεσε η ενασχόλησή τους με τις μουσικές αυτές; Πώς αξιολόγησαν την εμπειρία τους; Και, κυρίως, πώς η εμπειρία αυτή τα επηρέασε σε μουσικό, γνωστικό, κοινωνικό, διαπροσωπικό ή άλλο επίπεδο; Βασική επιδίωξη της έρευνάς μου ήταν να φανερώσω τι μπορεί να προσφέρει στα παιδιά μια προσεκτικά σχεδιασμένη και εθνομουσικολογικά ενήμερη ενασχόλησή τους με μουσικές από κουλτούρες διαφορετικές από τη δική τους.

Μεθοδολογία

Επειδή ο στόχος μου ήταν να διερευνήσω σε βάθος τις εμπειρίες των παιδιών και να προσεγγίσω εκ των έσω τις δράσεις και τις οπτικές τους, επέλεξα την εθνομουσικολογική μεθοδολογική προσέγγιση, την υλοποίηση δηλαδή μιας επιτόπιας εθνογραφικής έρευνας (Bresler, 2021· Pole & Morrison, 2003). Συγκεκριμένα, διεξήγαγα επιτόπια έρευνα σε δύο δημοτικά σχολεία της Αττικής, το σχολείο του Κέδρου και το σχολείο της Πρασιάς, κατά τη διάρκεια ενός πλήρους σχολικού έτους. Στο πλαίσιο της έρευνας αυτής, στην οποία είχα τον διπλό ρόλο της ερευνήτριας και της δασκάλας μουσικής, εφάρμοσα στα παιδιά των δύο τμημάτων της Ε΄ τάξης του σχολείου του Κέδρου και των δύο τμημάτων της ΣΤ΄ τάξης του σχολείου της Πρασιάς ένα πρόγραμμα διδασκαλίας με τίτλο «Μουσικές του Κόσμου». Για τις ανάγκες των ερευνητικών δημοσιεύσεων, χρειάζεται να σημειωθεί ότι τόσο τα δύο σχολεία όσο και τα παιδιά που συμμετείχαν στο πρόγραμμα αποδίδονται με ψευδώνυμα.

Το πρόγραμμα και τα μαθήματα

Το πρόγραμμα «Μουσικές του Κόσμου» το σχεδίασα με βάση τις εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν τη «μουσική στην κουλτούρα» (music-in-culture) και τη «μουσική ως κουλτούρα» (music-as-culture), σύμφωνα με τις θεωρίες των Merriam (1977) και Nettl (2005), επιθυμώντας να οδηγήσω τα παιδιά στο να αντιληφθούν τη μουσική ως μια ηχητική και επιτελεστική εμπειρία, αλλά και ως μια έκφραση συνδεδεμένη με τις αξίες και τις συμπεριφορές των ανθρώπων που βρίσκονται πίσω από τη μουσική. Το πρόγραμμα περιελάμβανε παραδοσιακά τραγούδια και άλλο μουσικό υλικό από εννέα μουσικές κουλτούρες, προερχόμενες, αντίστοιχα, από τις εξής περιοχές του κόσμου: Γκάνα,

Πουέρτο Ρίκο, Βολιβία, Η.Π.Α., Καναδά, Ιρλανδία, Παλαιστίνη, Κίνα και Νέα Ζηλανδία. Με βάση τον σχεδιασμό του, το πρόγραμμα έδινε σημαντική έμφαση στην παρουσίαση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου κάθε μουσικής, ενώ επίσης ενέπλεκε τα παιδιά με ενεργητικούς και σωματικούς τρόπους με τις διάφορες μουσικές μέσα από ποικίλες δραστηριότητες επιτέλεσης.

Τα μαθήματα διαρθρώνονταν σε γενικές γραμμές με τον παρακάτω τρόπο: Ξεκινούσα κάθε ενότητα που αφορούσε μια συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα διδάσκοντας στα παιδιά ένα παραδοσιακό τραγούδι στην πρωτότυπη γλώσσα. Παράλληλα, τους εξηγούσα το νόημα του τραγουδιού και τις ιστορίες γύρω από αυτό, καθώς και τη λειτουργία που είχε παλαιότερα ή έχει σήμερα στην κουλτούρα του. Ανάλογα με την περίπτωση, τα παιδιά συνόδευαν το τραγούδι με χορό ή ρυθμική κίνηση, με παιχνίδια, με κρουστά σώματος (body percussion), με ρυθμικά ή μελωδικά σχήματα σε μουσικά όργανα, με διάφορες δηλαδή μορφές επιτέλεσης οι οποίες δεν ήταν τυχαίες, αλλά παρέπεμπαν στις αντίστοιχες μουσικές κουλτούρες. Ένα σημαντικό μέρος των μαθημάτων το αφιέρωνα στη γνωριμία των παιδιών με την ιστορία και τον πολιτισμό της περιοχής και τη σχετική μουσική κουλτούρα. Τη μελέτη αυτή την πλαισιώνα με φωτογραφίες, ηχητικά παραδείγματα και βίντεο που παρουσίαζαν μουσικές επιτελέσεις από ανθρώπους-φορείς της συγκεκριμένης κουλτούρας. Ταυτόχρονα, φρόντιζα να εμπλέκω τα παιδιά σε συζητήσεις που τα παρακινούσαν να προβληματιστούν γύρω από διάφορα εθνομουσικολογικά ή και ανθρωπολογικά θέματα, όπως η πολιτισμική διαφορετικότητα, η σύνδεση της μουσικής με την κουλτούρα και την ιστορία, η δυνατότητα κατανόησης της μουσικής μιας άλλης κουλτούρας, οι μουσικές αναμειξίες ως αποτέλεσμα ιστορικών γεγονότων κ.ά.

Η εφαρμογή του προγράμματος διήρκεσε επτά μήνες, κατά τους οποίους δίδαξα σε κάθε τμήμα περισσότερα από 35 μαθήματα, που είχαν διάρκεια από 20 έως 60 λεπτά. Σε κάθε μουσική κουλτούρα αφιερώσαμε τέσσερα μαθήματα κατά μέσο όρο. Στο τέλος της χρονιάς, και στα δύο σχολεία, πραγματοποιήσαμε μουσικές παραστάσεις βασισμένες στο υλικό του προγράμματος.

Το περιεχόμενο του προγράμματος το επέλεξα με γνώμονα τη δυνατότητά του να προσφέρει στα παιδιά ενδιαφέρουσες και ελκυστικές εμπειρίες με αφετηρία τις συγκεκριμένες μουσικές κουλτούρες. Για τις διδακτικές προσεγγίσεις και τις δραστηριότητες των μαθημάτων έλαβα υπόψη μου τις συστάσεις των Campbell (2004), Elliott (1989), Schippers (2010) και άλλων διαπρεπών μελετητών από τον χώρο της πολιτισμικά ποικιλόμορφης μουσικής εκπαίδευσης. Θέλοντας να δώσω στα παιδιά τη δυνατότητα να αντιληφθούν την παγκόσμια μουσική-πολιτισμική ποικιλομορφία και να εμπλακούν βιωματικά με διάφορα είδη μουσικής, συμπεριέλαβα στο πρόγραμμα έναν αρκετά μεγάλο αριθμό μουσικών παραδόσεων. Από την άλλη, η μακρά διάρκεια εφαρμογής του προγράμματος, ο σημαντικός χρόνος που αφιερωνόταν στη μελέτη του πλαισίου της μουσικής και οι προσεκτικά σχεδιασμένες δραστηριότητες παρέιχαν μια ισορροπία μεταξύ εύρους και βάθους, και εξασφάλιζαν ότι τα παιδιά θα απολάμβαναν ποιοτικές εμπειρίες με τις διάφορες μουσικές.

Πεδίο και συμμετέχοντες

Τα δύο σχολεία που αποτέλεσαν το πεδίο της έρευνας βρίσκονται σε αστικές περιοχές της Αττικής, όπου κατοικούν κυρίως μεσαία και χαμηλά κοινωνικοοικονομικά στρώματα. Η επιλογή των συγκεκριμένων σχολείων έγινε με βάση την προθυμία των διευθυντών και των εκπαιδευτικών μουσικής να συμμετάσχουν στην έρευνα. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα σχολεία αυτά δεν είχα την ιδιότητα της τακτικής εκπαιδευτικού μουσικής, αλλά έδρασα ως επισκέπτρια δασκάλα για το χρονικό διάστημα της έρευνας.

Οι εκπαιδευτικοί μουσικής των δύο σχολείων παρακολούθησαν τα μαθήματα του προγράμματος, διευκολύνοντας την αλληλεπίδρασή μου με τα παιδιά. Στην έρευνα συμμετείχαν συνολικά 60 παιδιά της Ε΄ και ΣΤ΄ τάξης, τα περισσότερα από τα οποία ήταν ελληνικής καταγωγής, ενώ υπήρχε και ένα μικρό ποσοστό τους που προερχόταν από άλλες εθνότητες.

Συλλογή και ανάλυση δεδομένων

Κατά τη διάρκεια της έρευνας συνέλεξα πλούσιο εθνογραφικό υλικό, το οποίο προέρχεται από: α) τις σημειώσεις πεδίου που κρατούσα ως συμμετέχουσα-παρατηρήτρια, β) τις συνεντεύξεις και τις πολυάριθμες άτυπες συζητήσεις που είχα με τα παιδιά, γ) τα τετράδια που μοίρασα στα παιδιά στο πρώτο μας μάθημα για να γράφουν εκεί τόσο τις σημειώσεις τους όσο και τις σκέψεις τους με αφορμή τα μαθήματα, και δ) τα φυλλάδια ανοιχτών ερωτήσεων που συμπλήρωσαν τα παιδιά προς το τέλος του προγράμματος. Τόσο οι συνεντεύξεις όσο και τα μαθήματα στην τάξη ηχογραφήθηκαν.

Στις σημειώσεις πεδίου αποτύπων με λεπτομέρεια όσα συνέβαιναν στα μαθήματα και στα διαλείμματα. Τις σημειώσεις αυτές τις κατέγραφα μετά από κάθε μάθημα και τις συμπλήρωνα αργότερα, ακούγοντας και τις ηχογραφήσεις των μαθημάτων. Παράλληλα, πραγματοποίησα περισσότερες από 30 συνεντεύξεις, στις οποίες μίλησα συνολικά με 37 παιδιά και από τα δύο σχολεία. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν στην πλειονότητά τους με ομάδες των πέντε έως δέκα παιδιών και είχαν διάρκεια από 20 έως 50 λεπτά. Χρησιμοποίησα την ημι-δομημένη μορφή συνέντευξης, έχοντας προετοιμάσει κάποιες ερωτήσεις, αλλά ταυτόχρονα διατηρώντας ευελιξία, ώστε να ακολουθώ τις απρόσμενες θεματικές που μπορεί να ανέκυπταν από τα ίδια τα παιδιά (Hatch, 2002). Οι ερωτήσεις των συνεντεύξεων είχαν στόχο να ξεδιπλώσουν όλες τις φάσεις και τις διαστάσεις της εμπειρίας των παιδιών με τις «Μουσικές του Κόσμου» και ήταν του τύπου: «Η εμπειρία του προγράμματος σε βοήθησε μήπως να σκεφτείς ή να καταλάβεις κάποια πράγματα για τη μουσική / για τους ανθρώπους από άλλες κουλτούρες / για τον εαυτό σου;» ή «Πώς σου φάνηκε που τραγούδησες τα τραγούδια στις γλώσσες τους;». Παρόμοιους στόχους είχαν και οι ανοιχτές ερωτήσεις των φυλλαδίων, που ήταν της μορφής: «Στη διάρκεια του προγράμματος είχα κάποιες εμπειρίες που ήταν σημαντικές για μένα».

Τις συνεντεύξεις και τις σημειώσεις πεδίου τις μετέγραφα την ίδια μέρα της παραγωγής τους. Τα κείμενα από τα τετράδια και τα φυλλάδια των παιδιών τα αποτύπωσα αρχικά σε μορφή εικόνας και στη συνέχεια τα μετέγραψα και αυτά. Μετά την ολοκλήρωση της επιτόπιας έρευνας, ξεκίνησα να μελετώ και να κωδικοποιώ το εθνογραφικό υλικό στο σύνολό του, ψάχνοντας για επανεμφανιζόμενα μοτίβα και ιδέες. Σε ένα επόμενο στάδιο ανάλυσης, συγκέντρωσα και ταξιόνησα τα μοτίβα που φαινόταν να σχετίζονται μεταξύ τους σε μεγαλύτερες κατηγορίες και υποκατηγορίες, εντοπίζοντας σταδιακά τα κυρίαρχα θέματα (Brewer, 2000). Τέλος, με βάση τα θέματα αυτά, προχώρησα στην ανάλυση των διαφόρων πτυχών της εμπειρίας των παιδιών με τις «Μουσικές του Κόσμου», ανατρέχοντας παράλληλα στη βιβλιογραφία προκειμένου να στηρίξω τις ερμηνείες μου.

Από τη μελέτη του εθνογραφικού υλικού προέκυψαν τρία μεγάλα θέματα που συνθέτουν το πώς η εμπλοκή των παιδιών με τις μουσικές κουλτούρες που παρουσιάζονταν στο πρόγραμμα βιώθηκε από αυτά και τα επηρέασε σε διάφορα επίπεδα. Το πρώτο θέμα, με τίτλο «Ανακάλυψη, γνώση, επίγνωση», παρουσιάζει τη γνωστική πτυχή της εμπειρίας των παιδιών, τα όσα δηλαδή έμαθαν, σκέφτηκαν και κατάλαβαν μέσα από τη συμμετοχή τους στο πρόγραμμα. Το δεύτερο θέμα, που ονομάζω «Μουσικές συγκινήσεις», πραγματεύεται τις καθαρά μουσικές εμπειρίες των παιδιών, αυτές που βίωσαν εμπλεκόμενα με ενσώματους τρόπους με το μουσικό περιεχόμενο του προγράμματος. Το τρίτο θέμα,

το οποίο αποκαλώ «Σχέσεις και συνδέσεις», εξετάζει τη διαπροσωπική και κοινωνική διάσταση της εμπειρίας των παιδιών, με έμφαση στην αίσθηση σύνδεσης που βίωσαν με άλλους ανθρώπους (βλ. και Papageorgiou, 2023). Στην αναλυτική παρουσίαση που ακολουθεί, ενσωματώνω αυτούσια λόγια, κείμενα και ζωγραφιές των παιδιών, ώστε να αποδώσω με τον αντιπροσωπευτικότερο δυνατό τρόπο τις σκέψεις και τις οπτικές τους.

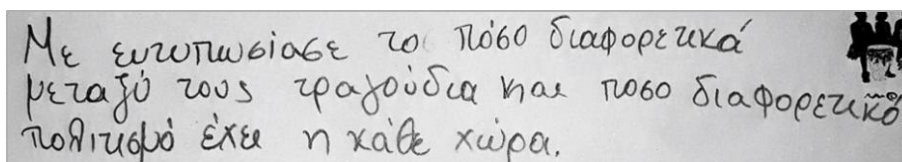
Θέμα 1ο: Ανακάλυψη, γνώση, επίγνωση

Μουσική – άνθρωπος – πολιτισμός

Ένα στοιχείο που φάνηκε πολύ καθαρά στην έρευνα ήταν ότι οι «Μουσικές του Κόσμου» βιώθηκαν από τα παιδιά σε μεγάλο βαθμό ως μια εμπειρία γνώσης, δηλαδή ως πηγή ανακαλύψεων για τη μουσική, τον κόσμο, τις άλλες κουλτούρες αλλά και τον εαυτό τους. Ειδικότερα στο πεδίο της μουσικής, η συνάντηση με πολλές διαφορετικές μουσικές παραδόσεις έδωσε στα παιδιά την ευκαιρία να καταλάβουν και να συνειδητοποιήσουν πλήθος στοιχείων σχετικών με τα χαρακτηριστικά της μουσικής, τη θέση της στη ζωή των ανθρώπων, τους τρόπους δημιουργίας της, τη σύνδεσή της με την ιστορία και την κουλτούρα.

Μια πρώτη βασική ανακάλυψη των παιδιών ήταν ότι «κάθε ανθρώπινη κοινωνία έχει μουσική» (Titon, 2009: 2). Η Λήδα το διατύπωσε ως εξής: «Ανακάλυψα ότι μουσικές υπάρχουν παντού, ότι όλες οι χώρες δηλαδή έχουν κάποια δικά τους είδη μουσικής και ότι οι άνθρωποι σε όλον τον κόσμο τραγουδάνε, χορεύουν, παίζουν μουσική με κάποιους τρόπους». Η απλή αυτή αλήθεια δεν ήταν καθόλου αυτονόητη για τα παιδιά, τα οποία, έχοντας μέχρι τότε πολύ περιορισμένο εύρος μουσικών εμπειριών, δεν είχαν ποτέ προβληματιστεί πάνω στο συγκεκριμένο θέμα.

Η ανακάλυψη της παγκοσμιότητας της μουσικής συνοδεύτηκε βέβαια και από τη συνειδητοποίηση του πλούτου και της ποικιλομορφίας των μουσικών εκφράσεων που υπάρχουν στον πλανήτη. «Με εξέπληξε πόσοι ακόμα πολιτισμοί υπάρχουν και πόσα διαφορετικά είδη μουσικής υπάρχουν», έγραψε στο τετράδιό της η Βικτωρία, ενώ η Σεβαστιανή έδωσε έμφαση στο στοιχείο της διαφορετικότητας:



Εικόνα 1: Σεβαστιανή, 24 Μαΐου 2017, φυλλάδιο 1

Η ιδιαιτερότητα κάθε μουσικής κουλτούρας προκάλεσε εντύπωση και σχολιάστηκε από όλα τα παιδιά, τα οποία από τους πρώτους κιόλας μήνες άρχισαν να συγκρίνουν τις μουσικές κουλτούρες που γνώριζαν στο πρόγραμμα και να εντοπίζουν τις μεταξύ τους διαφορές. Ο Φοίβος έκανε ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις πάνω στο θέμα αυτό:

Σκέφτηκα ότι οι μουσικές των διαφόρων χωρών είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Και κατάλαβα ότι στα τραγουδία που έχει κάθε πολιτισμός δεν αλλάζει μόνο η γλώσσα και τα όργανα. Αλλάζει ο ρυθμός και το άκουσμά τους, αλλά αλλάζει και το πώς φτιάχνονται τα τραγουδία, πώς σκέφτονται για να τα φτιάξουν. Μπορεί επίσης να αλλάζει και ο τρόπος που έχουν τη μουσική στη ζωή τους σε κάθε πολιτισμό, η σχέση τους με τη μουσική.

Ο Φοίβος ανακάλυψε ότι οι μουσικές κουλτούρες μπορεί να διακρίνονται μεταξύ τους όχι μόνο ως προς κάποια ηχητικά ή καθαρά μουσικά χαρακτηριστικά, αλλά και ως προς τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται, δημιουργούν ή εντάσσουν τη μουσική στη ζωή τους. Οι παρατηρήσεις του αυτές δικαιώνουν τους υπέρμαχους της

πολιτισμικής ποικιλομορφίας στη μουσική εκπαίδευση, που εξηγούν ότι η γνωριμία με έναν σημαντικό αριθμό μουσικών παραδόσεων μπορεί να μας διδάξει πολλά για τη φύση της μουσικής: για την τεράστια ποικιλία δομών, οργάνων και ηχοχρωμάτων, για τις πολλές διαφορετικές λογικές δημιουργίας της μουσικής, για τις ποικίλες χρήσεις και λειτουργίες της σε κάθε κοινωνία (Anderson & Campbell, 1996· Nettl, 1992).

Παράλληλα με τις διαφορές, τα παιδιά παρατήρησαν και κοινά στοιχεία ανάμεσα σε κάποιες μουσικές κουλτούρες, αντιλαμβανόμενα και τις αλληλεπιδράσεις που είχαν λάβει χώρα μεταξύ τους, συχνά ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων. Η Λουκία έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ζήτημα αυτό:

[Πρόσεξα ότι] όλες οι μουσικές έχουν και κάτι ίδιο με κάποια άλλη μουσική. Υπάρχουν μουσικές, ας πούμε, που έχουν πάρει στοιχεία από κάποιες άλλες. [...] Και μέσα σε μια μουσική, άμα βγάλουμε κάποια πράγματα που έχουν προστεθεί πιο μετά, όλο και θα βρούμε και κάποιο στοιχείο από τις μουσικές άλλων χωρών. Και έτσι θα ανακαλύψουμε τη σύνδεση. Το ίδιο και στα όργανα. Τα όργανα είναι διαφορετικά σε κάθε χώρα, όμως υπάρχουν και κάποια παρόμοια όργανα, που συνδέονται με κάποιον τρόπο.

Η εμπειρία του προγράμματος βοήθησε επίσης πολλά παιδιά να παρατηρήσουν και να συνειδητοποιήσουν την αξία που έχει η μουσική για τους ανθρώπους. Αναφορές όπως «Κατάλαβα πόσο σημαντική είναι η μουσική στη ζωή του ανθρώπου» ή «Με εντυπωσίασε πολύ η σχέση των ανθρώπων με την μουσική» επιβεβαιώνουν τον εθνομουσικολόγο Robert Garfias (2004), ο οποίος αναφέρει ότι μόνο αν εξετάσουμε τη μουσική και σε άλλα πολιτισμικά πλαίσια, πέραν του δικού μας, μπορούμε να καταλάβουμε τον ρόλο που παίζει στη ζωή του ανθρώπου.

Μια ακόμη σημαντική κατανόηση στην οποία οδηγήθηκαν τα παιδιά είχε να κάνει με τη σύνδεση της μουσικής με την κουλτούρα προέλευσής της. Το θέμα αυτό συζήτησε η Γαλήνη:

Κατάλαβα ότι η μουσική μάς βοηθά να καταλάβουμε πράγματα για έναν λαό, για τον πολιτισμό του, ας πούμε, ή την ιστορία του. Και βλέπεις ότι μέσα από τα διάφορα τραγούδια, ακόμη και μόνο μέσα από αυτά, αν τα προσέξεις καλά, μπορείς να μάθεις πολλά πράγματα για τον τρόπο ζωής των ανθρώπων και το πώς σκέφτονται.

Η Γαλήνη έχει καταλάβει ότι «αν ψάξει κανείς προσεκτικά, θα ανακαλύψει τις αξίες, τις τελετουργίες, τα έθιμα, τους μύθους, τις κοινωνικές νόρμες και τις ενασχολήσεις ενός πολιτισμού, όλα ενσωματωμένα βαθιά μέσα στη μουσική του» (Klinger, 1996: 36). Με άλλα λόγια, μέσα από την εμπειρία του προγράμματος η Γαλήνη συνειδητοποιεί ότι η μουσική αποτελεί μια αντανάκλαση της κουλτούρας αναφοράς της και, ως εκ τούτου, μια πλούσια πηγή γνώσης για την κουλτούρα αυτή, ενστερνιζόμενη έτσι μια βασική εθνομουσικολογική αρχή.

Γλώσσα

Η μέσω των τραγουδιών επαφή των παιδιών με έναν σημαντικό αριθμό γλωσσών αναφέρθηκε από αυτά ως μία από τις πιο συναρπαστικές και σημαντικές εμπειρίες που βίωσαν στο πρόγραμμα. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι, παρά τη σημαντική δυσκολία που συνεπαγόταν η εκμάθηση στίχων σε άγνωστες γλώσσες, τα παιδιά ευχαριστήθηκαν ιδιαίτερα το γεγονός ότι τραγούδησαν τα τραγούδια στις πρωτότυπες γλώσσες, κάτι που, όπως φάνηκε, οφειλόταν σε πολλούς λόγους.

Καταρχάς, οι γλώσσες προκάλεσαν το ενδιαφέρον των παιδιών με την ποικιλομορφία και τη διαφορετικότητά τους, ενώ έγιναν αντιληπτές και ως μία ακόμη πηγή γνώσεων, ανακαλύψεων και κατανοήσεων για άλλους λαούς και ανθρώπους. Η Νάσια ανέφερε χαρακτηριστικά:

Μου άρεσε που κάναμε πολλά και διαφορετικά τραγούδια, γιατί έτσι, εκτός από όλα τα άλλα που έμαθα, γνώρισα και πολλές γλώσσες και κατάλαβα λίγο το πώς είναι οι γλώσσες αυτών των χωρών, πώς μιλάνε εκεί οι άνθρωποι, πώς χρησιμοποιούν τη γλώσσα τους. Και θα ήθελα, αν συνεχίσουμε του χρόνου, να κάνουμε τραγούδια κι από άλλες χώρες, για να γνωρίσουμε κι άλλους πολιτισμούς, αλλά και τις γλώσσες τους.

Ένας άλλος λόγος για τον οποίο τα παιδιά απόλαυσαν την επιτέλεση των τραγουδιών στις πρωτότυπες γλώσσες ήταν γιατί ένιωσαν το φυσικό συνταίριασμα της γλώσσας με τη μελωδία και τον ρυθμό του τραγουδιού. Σχετικά με το θέμα αυτό, ενδιαφέρον έχει η αφήγηση της Ευαγγελίας, η οποία στο παρελθόν, σε έναν άλλο εκπαιδευτικό χώρο, είχε ακούσει ένα τραγούδι του προγράμματος (το «La Mariposa») με ελληνικούς στίχους:

Στα ελληνικά, που το είχα ακούσει, δεν μου είχε κάνει καμία εντύπωση. Αλλά όταν το άκουσα εδώ, στη γλώσσα του, μου φάνηκε πολύ ωραίο τραγούδι. Μου άρεσε πολύ. Και κατάλαβα ότι όταν μεταφράζεις ένα τραγούδι σε άλλη γλώσσα από την κανονική του, όπως και να το μεταφράζεις... χάνει. Χάνει τον ρυθμό του. Και χάνει και την ωραιότητά του.

Την άποψη της Ευαγγελίας – ότι μόνο η πρωτότυπη γλώσσα διασφαλίζει την ισορροπία και την ομορφιά του τραγουδιού – τη διατύπωσαν και άλλα παιδιά, εμπλουτίζοντάς τη και με επιπλέον επιχειρήματα υπέρ της χρήσης των πρωτότυπων γλωσσών:

Εγώ: Επειδή η γλώσσα των τραγουδιών ήταν μια δυσκολία, θα προτιμούσατε να είχαμε κάνει τα τραγούδια στα ελληνικά, να κρατάγαμε δηλαδή τη μουσική και να βάζαμε ελληνικά λόγια;

Όλα τα παιδιά μαζί: Όχι, όχι! Όχι!

Στέφανος: Όχι, δεν θα 'θελα με τίποτα να τα λέγαμε στα ελληνικά. Γιατί είναι πολύ ωραίο το να ανακαλύπτεις καινούργιες γλώσσες ενώ τραγουδάς.

Αθηνά: Όχι, γιατί όταν μαθαίνεις ένα ξένο τραγούδι, σου αρέσει ο ήχος με τα λόγια που έχει στο φυσικό του. Ταιριάζουν δηλαδή τα λόγια με τη μουσική, και δεν θες να τα αλλάξεις.

Λουκία: Και δεν θα είχε νόημα να πάρουμε τη μουσική ενός τραγουδιού χωρίς να έχουμε τα λόγια. Γιατί ουσιαστικά κάνουμε ένα κινέζικο τραγούδι για να δούμε και πώς είναι τα κινέζικα και να δούμε και τον πολιτισμό τους. Άμα βάλουμε εμείς ελληνικά λόγια, είναι σαν να κάνουμε ένα ελληνικό τραγούδι μόνο με τη μουσική του άλλου. Κι ας έχει ομοιοκαταληξία, κι ας κρατάει και τον ρυθμό. Και πάλι δεν θα έχει νόημα, γιατί απλά δεν θα είναι κινέζικο.

Κάποια παιδιά ευχαριστήθηκαν το τραγούδι στις πρωτότυπες γλώσσες επειδή με αυτόν τον τρόπο βίωσαν μια αίσθηση σύνδεσης με τους ανθρώπους από τις αντίστοιχες κουλτούρες. Η Φιλάνθη αναφέρθηκε σε μια τέτοια αίσθηση:

Δεν είναι ωραίο να αλλάξεις τη γλώσσα ενός τραγουδιού. Γιατί όταν τραγουδάς ένα τραγούδι στη γλώσσα του, σου έρχεται αμέσως στο μυαλό αυτή η χώρα, σκέφτεσαι το πώς είναι εκεί, τους ανθρώπους. Ενώ αν το πεις στα ελληνικά, δεν θα το νιώσεις καθόλου αυτό.

Κάτι παρόμοιο περιέγραψε και η Γαλήνη, η οποία ένιωσε ότι μέσα από την πρωτότυπη γλώσσα μπόρεσε να προσεγγίσει καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο βιώνουν το ίδιο τραγούδι οι άνθρωποι της κουλτούρας: «Μου άρεσε που τραγούδησα το κάθε τραγούδι στη γλώσσα του. Γιατί έτσι μπόρεσα να πάω πιο κοντά στο κάθε τραγούδι, λίγο πιο κοντά στον τρόπο που το λένε οι άνθρωποι εκεί και που το εκφράζουν». Τα λόγια των δύο κοριτσιών επιβεβαιώνουν τους Anderson και Campbell (1996: 7) που, υπερασπιζόμενοι τη χρήση των πρωτότυπων γλωσσών κατά τη διδασκαλία των μουσικών του κόσμου,

τονίζουν ότι τα παιδιά «ταυτίζονται καλύτερα με τις κουλτούρες και τους ανθρώπους, όταν τραγουδούν ένα τραγούδι στην αυθεντική του γλώσσα».

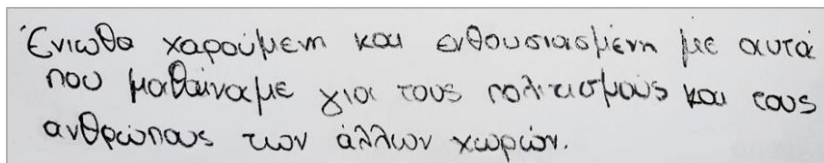
Τέλος, πολλά παιδιά ανέφεραν ως έναν επιπλέον λόγο για τον οποίο δεν θα ήθελαν σε καμία περίπτωση να είχαν τραγουδήσει τα τραγούδια στα ελληνικά την ικανοποίηση που τους προσέφερε το να τραγουδούν σε νέες γλώσσες και να προφέρουν νέες λέξεις. Το στοιχείο αυτό είναι σημαντικό, αν σκεφτεί κανείς ότι αρκετά παιδιά είχαν ξεκινήσει το πρόγραμμα με πραγματικό άγχος στην προοπτική ότι θα μάθαιναν στίχους σε ξένες γλώσσες:

Νάσια: Και μου άρεσε πολύ που τραγουδήσαμε σε διάφορες ξένες γλώσσες. Στην αρχή φοβόμουν ότι δεν θα μπορούσα να πω τα λόγια, αλλά μετά που είδα ότι μπορώ, μου άρεσε πάρα πολύ, γιατί, εντάξει, είναι πολύ ωραία εμπειρία να τραγουδάς σε άλλες γλώσσες!

Μυρτώ: Ναι, ήταν τέλειο που μπορούσαμε να μιλάμε λίγο σε ξένες γλώσσες, που μάθαμε να προφέρουμε λέξεις που δεν ήταν μόνο αγγλικά, αλλά και από άλλες, καινούργιες γλώσσες!

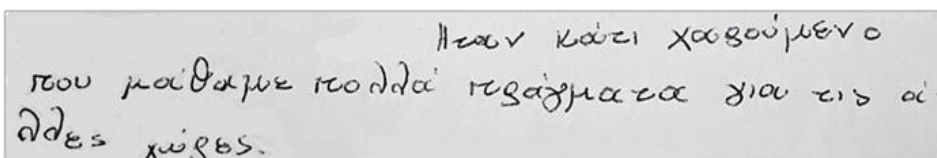
Η χαρά της γνώσης

Ένα εύρημα της έρευνας που υπήρξε εξαιρετικά εντυπωσιακό ήταν τα πολύ έντονα συναισθήματα χαράς και ενθουσιασμού που ένιωσαν τα παιδιά αποκτώντας γνώσεις για τις διάφορες μουσικές και κουλτούρες του κόσμου. Τα συναισθήματα αυτά, που άγγιξαν το σύνολο των παιδιών, αναδεικνύονται μέσα από δεκάδες αναφορές, όπως οι παρακάτω:



Ένωθα χαρούμενη και ενθουσιασμένη με αυτά που μαθαίναμε για τους πολιτισμούς και τους ανθρώπους των άλλων χωρών.

Εικόνα 2: Λήδα, 2 Ιουνίου 2017, φυλλάδιο 1



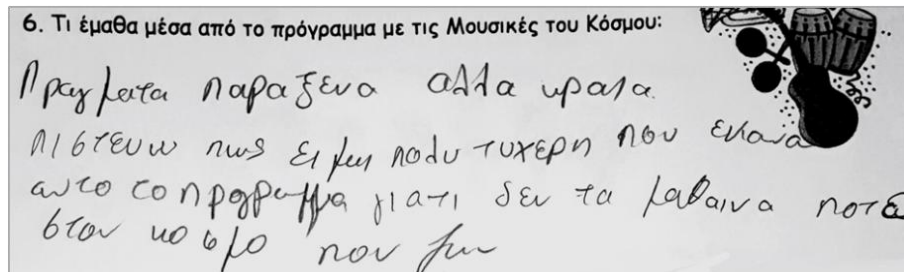
Ήταν κάτι χαρούμενο που μαθαίναμε πολλά πράγματα για τις άλλες χώρες.

Εικόνα 3: Χριστόφορος, 12 Ιουνίου 2017, φυλλάδιο 2

Η χαρά, το ενδιαφέρον και η περιέργεια που από την πρώτη μέρα του προγράμματος προκάλεσαν στα παιδιά οι πληροφορίες που συνέδεαν τη μουσική με την ιστορία και τον πολιτισμό διαφόρων ανθρώπινων ομάδων γέννησαν μέσα τους μια έντονη επιθυμία να εμβαθύνουν περισσότερο στα γνωστικά αυτά πεδία. Σχόλια όπως «Μου άρεσε πάρα πολύ αυτό το μάθημα και θέλω να μάθω περισσότερα πράγματα» εμφανίζονταν συχνά στα τετράδια των παιδιών, ενώ ενδεικτική είναι και η απάντηση της Σεβαστιανής στο ερώτημα πώς ένιωθε στα μαθήματα: «Το κύριο συναίσθημά μου ήταν χαρά αλλά και θέληση να μάθω κι άλλα πράγματα μέσα από αυτά τα τόσο διαφορετικά τραγούδια».

Πολλά παιδιά αντιλήφθηκαν τις πληροφορίες που τους παρείχε το πρόγραμμα αναφορικά με το κοινωνικοπολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο της μουσικής – πληροφορίες που έθιγαν θέματα όπως η αποικιοκρατία και το δουλεμπόριο, και έννοιες όπως ο πολιτισμικός σχετικισμός και η διαπολιτισμική κατανόηση – ως ιδιαίτερα σπάνιες· ως ένα

είδος γνώσης, δηλαδή, που δύσκολα θα συναντούσαν στον δρόμο τους. Η αίσθηση αυτή, η οποία φαίνεται να αποτέλεσε έναν από τους λόγους για τους οποίους τα παιδιά ένιωσαν τυχερά που συμμετείχαν στο συγκεκριμένο πρόγραμμα, συμπυκνώνεται στην φράση της Μανπρίτ: «Έμαθα κάποια πράγματα, που αν δεν ήταν αυτό το πρόγραμμα, δεν θα τα μάθαινα ποτέ στη ζωή μου». Την ίδια αίσθηση μεταφέρει και το ακόλουθο κείμενο της Αθηνάς:



Εικόνα 4: Αθηνά, 24 Μαΐου 2017, φυλλάδιο 1

Ως συνάρτηση όλων των παραπάνω, τα παιδιά αξιολόγησαν ως εξαιρετικά θετικά τα όσα τους προσέφερε το πρόγραμμα σε γνωστικό επίπεδο, νιώθοντας ότι μέσα από τις γνώσεις που αποκόμισαν, μπόρεσαν να διαρρήξουν τα όρια του μέχρι τότε περιορισμένου κόσμου τους και να αποκτήσουν μια μικρή πρόσβαση στον «έξω κόσμο», παίρνοντας μια γεύση από τα δημιουργήματά του. Τη βαθιά εσωτερική χαρά που του προσέφερε αυτή η αίσθηση διεύρυνσης των ορίων και προσέγγισης των άλλων πολιτισμών περιέγραψε με ιδιαίτερα εκφραστικό τρόπο ο Φοίβος:

Νιώθω πολύ ευχάριστα [που έκανα αυτό το πρόγραμμα], νιώθω πολύ χαρούμενος. Και νιώθω ότι ξέρω και κάτι, σαν λίγη γλώσσα, έναν τόνο από τις άλλες χώρες, δηλαδή κάτι παραπάνω. Νιώθω ότι πήγα λίγο πιο κοντά στους ανθρώπους των άλλων πολιτισμών, τους γνώρισα λίγο, και πήρα πολύτιμα πράγματα που κατάλαβα για περίπου όλο τον κόσμο.

Συνειδητοποιήσεις και αναθεωρήσεις

Η συνάντηση των παιδιών με τη μουσική και πολιτισμική διαφορετικότητα μέσα από τις εμπειρίες του προγράμματος πυροδότησε δυναμικές διαδικασίες αυτοεξέτασης και αναστοχασμού, ωθώντας τα να δουν τον εαυτό τους και τους άλλους ανθρώπους με μια καινούργια ματιά. Αποτέλεσμα των διαδικασιών αυτών ήταν τα παιδιά να συνειδητοποιήσουν τις προκαταλήψεις ή τις στρεβλές αντιλήψεις που είχαν για διάφορους άλλους λαούς και να προχωρήσουν σε σημαντική αυτοκριτική και σε αναθεώρηση πρότερων ιδεών τους. Τέτοιου είδους εξελίξεις αποτυπώνονται στα λόγια της Διαμαντίας:

Διαμαντία: Εγώ, για να είμαι ειλικρινής, πριν κάνουμε αυτό το πρόγραμμα, κάποια πράγματα για τους άλλους πολιτισμούς τα φανταζόμουν πολύ αλλιώς, αλλά κάνοντας το πρόγραμμα κατάλαβα πως είναι πολύ αλλιώς στην πραγματικότητα.

Εγώ: Τι φανταζόσουν;

Διαμαντία: Ας πούμε, συχνά έλεγα για κάποιους ανθρώπους από άλλες χώρες, από την Ασία κυρίως και την Αφρική, ότι είναι... Πώς να το πω τώρα... Ότι είναι κακούργοι περίπου...

Εγώ: Γιατί είχες διαμορφώσει αυτή την άποψη;

Διαμαντία: Γιατί... γιατί αυτά άκουγα να λένε όλοι τριγύρω, οι μεγάλοι δηλαδή και οι γονείς μου, ας πούμε. Αλλά αυτή η χρονιά με έκανε να αλλάξω γνώμη. Δηλαδή έμαθα κάποια πράγματα για τους άλλους λαούς και, εντάξει, κατάλαβα ότι τα πράγματα

δεν είναι έτσι. Και κατάλαβα επίσης ότι δεν μπορείς να λες ότι όλοι οι άνθρωποι από μια χώρα είναι έτσι ή είναι αλλιώς, δεν ισχύει αυτό. Οπότε, μου έφυγαν από το μυαλό αυτές οι ιδέες.

Όπως και η Διαμαντία, έτσι και πολλά ακόμη παιδιά ομολόγησαν ότι στη διαμόρφωση των προκαταλήψεών τους για ορισμένους λαούς σημαντικό ρόλο είχαν παίξει οι αντίστοιχες προκαταλήψεις που επικρατούσαν στο περιβάλλον τους. Άλλα, πάλι, παιδιά αντιλήφθηκαν ότι πολλές στρεβλές ιδέες τους είχαν επηρεαστεί είτε από εικόνες που είχαν δει σε ταινίες είτε από κάποιες στερεοτυπικές αναπαραστάσεις συγκεκριμένων περιοχών του κόσμου από τα μέσα ενημέρωσης. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, τα παιδιά αναγνώρισαν ότι όλες αυτές οι επιρροές έβρισκαν έδαφος στο γεγονός ότι οι γνώσεις τους για τις άλλες κουλτούρες ήταν ελάχιστες. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια της Γαλήνης:

Εμένα άλλαξε πάρα πολύ η αντίληψη που είχα για τους άλλους ανθρώπους. Για τους Αφρικανούς, ειδικά, η μόνη μου σκέψη ήτανε αυτά που βλέπουμε στην τηλεόραση και αυτά που λένε, ότι είναι στενοχωρημένοι άνθρωποι γενικώς. Δεν μπορούσα να φανταστώ ότι θα έχουν μουσική, ότι θα έχουν τραγούδια... Εγώ έλεγα πως οι άνθρωποι εκεί δεν θα έκαναν τίποτα άλλο εκτός από το να ζουν στενοχωρημένα. Από αυτά που είχα δει κι ακούσει, αυτό πίστευα. Αλλά κατάλαβα ότι δεν είναι έτσι. Κατάλαβα ότι οι άνθρωποι εκεί έχουν τη ζωή τους, τον πολιτισμό τους, ότι κάνουν μουσικές, χορεύουν, όπως όλοι. [...] Και κατάλαβα ότι πρέπει να μάθω πολλά ακόμη για αυτούς, για να καταλάβω πώς είναι η ζωή τους.

Οι ιδέες που είχε στο μυαλό της η Γαλήνη για τη μουσική και τον πολιτισμό της Αφρικής είχαν επηρεαστεί από αναπαραστάσεις που είχε δει στην τηλεόραση. Όπως επισημαίνει ο Miezian (2000: vii), οι εν λόγω αναπαραστάσεις πολύ συχνά παρουσιάζουν την αφρικανική ήπειρο ως «έναν τόπο πρωτογονισμού, όπου ο πολιτισμός δεν έχει αγγίξει την ανθρωπότητα και οι κρίσεις σοβούν καθημερινά». Μέσα από τα όσα έμαθε στο πρόγραμμα, η Γαλήνη συνειδητοποιεί πλέον ότι οι αναπαραστάσεις αυτές δεν αντικατοπτρίζουν πλήρως την πραγματικότητα της Αφρικής και των ανθρώπων της, και οδηγείται έτσι σε μια πιο ώριμη κατανόηση αναφορικά με το υπό ποιες συνθήκες μπορούμε να διαμορφώνουμε απόψεις για άλλους πολιτισμούς. Την κατανόηση αυτή την αποτυπώνει και στην παρακάτω φράση, η οποία αναδεικνύει σαφέστατα τη μετασχηματιστική επίδραση που άσκησε στα παιδιά η ενασχόλησή τους με τις «Μουσικές του Κόσμου»:

Υποτάλαβα και έφαθα πως δεν
φορού να κρινω κάποιες χώρες
χωρίς να ξέρω διαυτέ

Εικόνα 5: Γαλήνη, 11 Δεκεμβρίου 2017, φυλλάδιο 3

Σε αντίστοιχες αναθεωρήσεις πρότερων απόψεών τους οδηγήθηκαν τα παιδιά και στο πεδίο της μουσικής, συνειδητοποιώντας ότι οι αρνητικές στάσεις που είχαν πριν ξεκινήσουν το πρόγραμμα απέναντι στις μουσικές από άλλες κουλτούρες του κόσμου – μουσικές τις οποίες δεν είχαν ακούσει ποτέ – ήταν αποτέλεσμα της άγνοιας και των προκαταλήψεών τους:

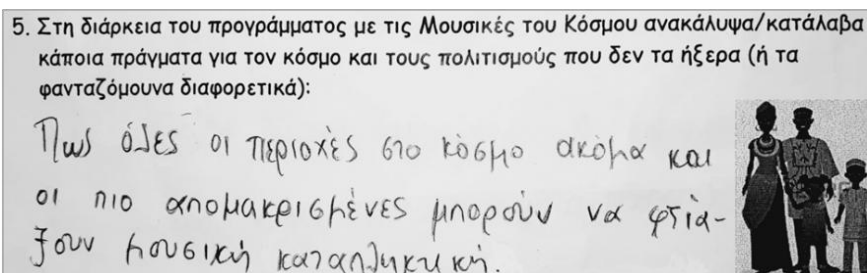
Λουκία: Αλλά μου κέντρισαν το ενδιαφέρον οι μουσικές του κόσμου. Και μου άρεσε ότι κάναμε μουσικές από πολλές χώρες, και μάλιστα από κάποιες που δεν θα μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε ότι εκεί πέρα θα έχει ωραία μουσική. Ας πούμε,

από τα αραβικά μέρη, δεν πιστεύαμε, εγώ δηλαδή δεν πίστευα με τίποτα ότι μπορεί εκεί να έχουν κανένα σόι τραγούδι. Ενώ με αυτά που κάναμε, καταλάβαμε ότι εκεί υπάρχουν μουσικές πολύ ωραίες.

Στέφανος: Ότι όλες οι χώρες του κόσμου μπορεί να έχουν ωραίες μουσικές.

Λουκία: Ακριβώς. Και ότι πρέπει να γνωρίσεις πρώτα μια μουσική, για να πεις.

Η ενασχόλησή τους με τις μουσικές του κόσμου έδωσε την ευκαιρία στη Λουκία, στον Στέφανο αλλά και σε όλα τα παιδιά να διαπιστώσουν ότι την ομορφιά στη μουσική μπορεί να τη βρει κανείς παντού στον κόσμο. Το αποτέλεσμα ήταν τα παιδιά να υιοθετήσουν μια νέα, πιο ανοιχτή στάση απέναντι στη μουσική κάθε προέλευσης και να αναπτύξουν εκτίμηση και θαυμασμό ακόμη και για τις πιο μακρινές μουσικές κουλτούρες. Τα στοιχεία αυτά, που γίνονται φανερά και στο παρακάτω κείμενο της Λουκίας, αποτελούν μια πρόσθετη απόδειξη της θετικής επίδρασης που άσκησε το πρόγραμμα στις αντιλήψεις των παιδιών για τη μουσική και πολιτισμική διαφορετικότητα:

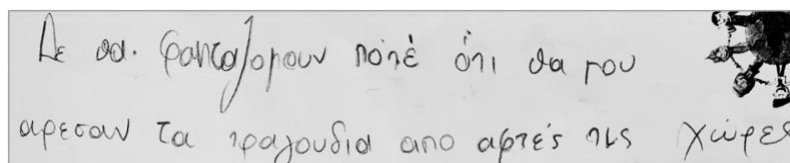


Εικόνα 6: Λουκία, 11 Μαρτίου 2018, φυλλάδιο 3

Θέμα 2ο: Μουσικές συγκινήσεις

Τραγούδια του κόσμου και συναισθήματα

Βασικός άξονας της μουσικής ενασχόλησης των παιδιών στο πλαίσιο των «Μουσικών του Κόσμου» ήταν τα τραγούδια από τις διάφορες κουλτούρες. Τα τραγούδια του προγράμματος αναμένονταν με αρνητικές προδιαθέσεις από τα περισσότερα παιδιά, τα οποία πίστευαν ότι οι μουσικές από «τέτοιες» χώρες δεν πρόκειται να έχουν ενδιαφέρον, κάτι που γίνεται φανερό και στην παρακάτω φράση του Θωμά:



Εικόνα 7: Θωμάς, 24 Μαΐου 2017, φυλλάδιο 1

Ωστόσο, οι πεποιθήσεις τους αυτές ανατράπηκαν από τα πρώτα κιόλας μαθήματα και τα παιδιά άρχισαν να αγκαλιάζουν τα τραγούδια με αυξανόμενο ενθουσιασμό. Λίγους μήνες αργότερα, τα τραγούδια κυριαρχούσαν πλήρως στις καρδιές, στη σκέψη αλλά και στις αλληλεπιδράσεις των παιδιών, που τα τραγουδούσαν και τα χόρευαν συνεχώς εντός και εκτός σχολείου, συζητούσαν μεταξύ τους τις απόψεις τους για αυτά ή έψαχναν πληροφορίες γύρω από το ένα ή το άλλο τραγούδι στο διαδίκτυο. Οι παρακάτω αναφορές δίνουν μια ιδέα της σαρωτικής επίδρασης που άσκησαν τα τραγούδια στην καθημερινότητα των παιδιών:

Γαλήνη: Εγώ κάθε μέρα, μα κάθε μέρα, τραγουδάω τα τραγούδια που κάνουμε. Ο μπαμπάς μου μού λέει «κάνε ησυχία παιδάκι μου!».

Λουκία: Εμένα ο αδερφός μου μου λέει «σταμάτα να τραγουδάς αυτά τα τραγούδια, κοντεύω να τα μάθω κι εγώ». Κυρία, εγώ τραγουδάω συνέχεια το κινέζικο, δεν υπάρχει περίπτωση! Και μετά ο αδερφός μου αρχίζει κι αυτός να τραγουδάει την αρχή. Τα έχω κολλήσει σε όλους!

Στέφανος: Κι εγώ. Πρέπει να έχω τρελάνει τον κόσμο, γιατί τα τραγουδάω μέρα-νύχτα. Δεν μπορώ να κάνω αλλιώς, αυθόρμητα μου 'ρχονται!

Κορίνα: Εμένα μου έχει κολλήσει το «Cheki Morena» και το τραγουδάω συνεχώς.

Διαμαντία: Εμένα, κυρία, τα τραγούδια μένουν πια μαζί μου. Για να καταλάβετε, εγώ τραγουδάω αυτά τα τραγούδια ακόμα κι όταν κάνω μπάνιο!

Όπως φάνηκε, τα παιδιά γοητεύτηκαν από ποικίλα, τόσο μουσικά / ηχητικά όσο και πολιτισμικά, στοιχεία των τραγουδιών: από τα ρυθμικά και μελωδικά χαρακτηριστικά τους και τις λογικές δημιουργίας τους· από το γεγονός ότι συνδυάζονταν με χορό, παίξιμο οργάνων και άλλες μορφές ενεργητικής εμπλοκής· από τις άγνωστες αλλά ταυτόχρονα ελκυστικές γλώσσες τους· από τις πολύ ιδιαίτερες λειτουργίες που είχαν σε παλαιότερες εποχές στις κουλτούρες τους· από τα νοήματα που μετέφεραν και, ακόμη περισσότερο, από τις ιστορίες που τα περιέβαλλαν και από το γενικότερο πλαίσιο τους. Ειδικά τα δύο τελευταία στοιχεία άσκησαν μεγάλη έλξη στα παιδιά, τα οποία έδειξαν να αντιλαμβάνονται πλήρως πόσο σημαντικό είναι να μαθαίνει κανείς την ιστορία και το πλαίσιο ενός τραγουδιού από μια άλλη κουλτούρα, προκειμένου να το καταλάβει και να το απολαύσει, ενώ παράλληλα εκτίμησαν ιδιαίτερα το γεγονός ότι τους παρείχα τέτοιου είδους πληροφορίες.

Πολύ εντυπωσιακό – αλλά και ενδεικτικό της σπουδαιότητας που απέδωσαν στα τραγούδια – είναι το γεγονός ότι τα παιδιά δραστηριοποιήθηκαν έντονα με στόχο να διδάξουν και να μεταδώσουν τα τραγούδια σε όσο το δυνατόν περισσότερα άτομα του περιβάλλοντός τους, νιώθοντας μια βαθιά ανάγκη να καταστήσουν και άλλους ανθρώπους γνώστες της ύπαρξης και της ομορφιάς των μουσικών του κόσμου. Κάποια παιδιά ανέπτυξαν μάλιστα και συγκεκριμένες «διδασκτικές μεθόδους», όπως φανερώνουν τα λόγια που ακολουθούν:

Όλγα: Εγώ τα τραγούδια μας τα δείχνω στη μαμά μου. Γιατί θέλω κι αυτή να μάθει κάτι για αυτές τις μουσικές, να έχει μια ιδέα, γιατί δεν τις γνωρίζει. Της δείχνω και τους χορούς, όλα. Πρώτα της έδειξα το «Cheki Morena», που είναι εύκολο και διασκεδαστικό, και μετά ένα-ένα όλα τα άλλα. Και τα έχει μάθει όλα, και τα τραγουδάει και τα χορεύει! Και της αρέσουν πολύ!

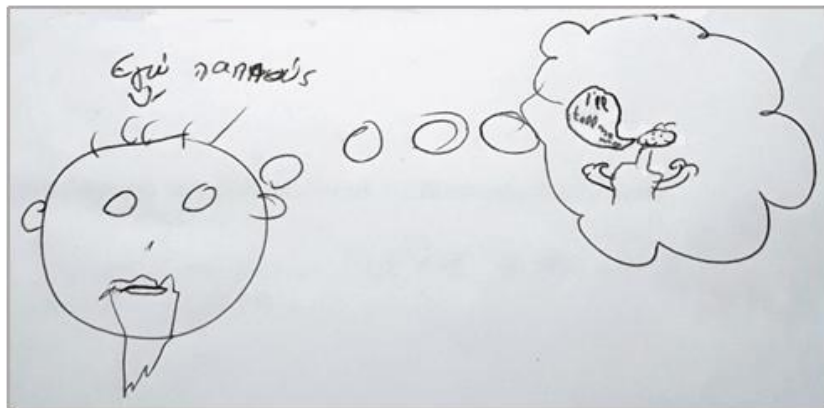
Ηλίας: Εγώ τα τραγούδια τα δείχνω στα αδέρφια μου. Τους διαβάζω τις λέξεις τραγουδιστά να τις μάθουν, τους δείχνω τις κινήσεις· και τις κινήσεις τις έχουνη μάθει κάπως. Κάπως. Και τους λέω κι αυτά που μας λέτε και που μας βάζετε να βλέπουμε για τις χώρες, επειδή αυτές οι πληροφορίες είναι ωραίες, και θέλω να τις μάθουν για να καταλάβουν και το τραγούδι.

Συνολικά, τα τραγούδια του προγράμματος αγαπήθηκαν πολύ από τα παιδιά, καθώς τους προσέφεραν δυνατές συγκινήσεις και υπέροχες εμπειρίες. Μάλιστα, πεποίθηση όλων των παιδιών ήταν ότι τα τραγούδια θα μείνουν στη μνήμη τους για χρόνια. «Θα τα θυμάμαι για καιρό τα τραγούδια. [...] Και πιστεύω ότι θα τα πω στα παιδιά μου κάποτε, δεν θα τα ξεχάσω εύκολα», είπε ο Δαμιανός, ενώ την ίδια αίσθηση, όπως φαίνεται παρακάτω, είχε και η Λουκία:

Είναι κάποια τραγούδια και
οποια δε θα ξεχάσω ποτέ.

Εικόνα 8: Λουκία, 24 Μαΐου 2017, φυλλάδιο 1

Σε μια ζωγραφιά, ο Δαμιανός απεικόνισε τον εαυτό του ως έναν ηλικιωμένο που θυμάται την εποχή που ήταν παιδί και τραγουδούσε τα τραγούδια του προγράμματος:



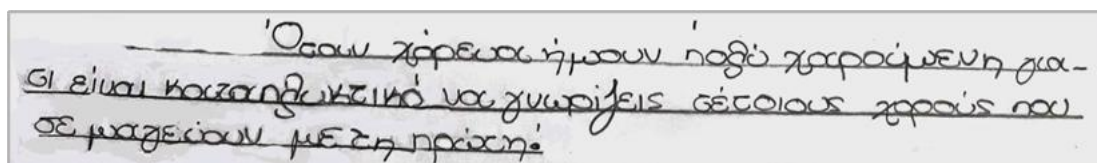
Εικόνα 9: Δαμιανός, 24 Μαΐου 2017, φυλλάδιο 1

Νιώθοντας παρόμοια συναισθήματα, αρκετά ακόμη παιδιά περιέγραψαν φανταστικές σκηνές από ένα μακρινό μέλλον, στο οποίο, ως ενήλικες πια, θα τραγουδούν στα παιδιά και στα εγγόνια τους τα τραγούδια που έμαθαν στο πρόγραμμα. Βέβαιος ότι τα τραγούδια έχουν εντυπωθεί στο μυαλό και στο σώμα του, και αποτελούν μέρος του εαυτού του, ο Αναστάσης είπε: «Θα τα θυμάμαι όλα τα τραγούδια, είμαι σίγουρος. Και πιστεύω ότι έτσι θα νανουρίζω κανένα παιδάκι μου κάποτε, ας πούμε με το “E para Waiari”. Ναι. Κάποτε θα το νανουρίζω με “E para”».

Χορός, κίνηση, μουσικά όργανα: οι «Μουσικές του Κόσμου» ως επιτελεστική εμπειρία

Ο άλλος βασικός άξονας της μουσικής ενασχόλησης των παιδιών ήταν οι δραστηριότητες μουσικής επιτέλεσης: ο χορός, η κίνηση, το παίξιμο οργάνων, τα σωματικά κρουστά (body percussion), τα παιχνίδια που συνόδευαν τα τραγούδια. Οι δραστηριότητες επιτέλεσης ήταν με βεβαιότητα ένα στοιχείο που συνέβαλε καθοριστικά στο να αγαπήσουν τα παιδιά τα τραγούδια και γενικά στο να δεχτούν θετικά ένα μουσικό υλικό από κουλτούρες που δεν γνώριζαν. Και αυτό είναι λογικό, γιατί μέσα από τις δραστηριότητες επιτέλεσης τα παιδιά είχαν την ευκαιρία να βιώσουν τις μουσικές του προγράμματος με τρόπους ενεργητικούς, συμμετοχικούς και έντονα σωματικούς, συνδέοντάς τις με στιγμές δημιουργικότητας, συλλογικής χαράς και διασκέδασης.

Ο χορός και το παίξιμο οργάνων ήταν οι μορφές επιτέλεσης που προσέφεραν τις περισσότερες τέτοιες στιγμές. Ειδικά ο χορός (και γενικότερα η κίνηση στον ρυθμό της μουσικής) προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό στα παιδιά και φάνηκε να καλύπτει μια ζωτική ανάγκη τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε πολλές αναφορές τους τα παιδιά συνέδεσαν άμεσα τη χορευτική επιτέλεση με το συναίσθημα της χαράς. Μια τέτοια σύνδεση καταγράφεται στην παρακάτω φράση της Μυρτώς:



Εικόνα 10: Μυρτώ, 11 Δεκεμβρίου 2017, φυλλάδιο 3

Επιπλέον, η επίγνωση ότι γνώριζαν τους χορούς ανθρώπων από άλλες κουλτούρες καθώς και η ίδια η ενσώματη εμπειρία των χορών αυτών συγκίνησαν και ευαισθητοποίησαν

τα παιδιά, δημιουργώντας τους μια αίσθηση εγγύτητας με τους ανθρώπους από τους αντίστοιχους πολιτισμούς. Η Βικτωρία, για παράδειγμα, ένιωσε ότι μέσα από τον χορό μπόρεσε να αντιληφθεί το νόημα που είχαν κάποια τραγούδια στις κουλτούρες προέλευσής τους: «Ήταν πολύ ωραία τα λατινοαμερικάνικα και τα αφρικανικά που κάναμε, που τα χορεύαμε, γιατί και μόνο από τον χορό καταλάβαινες το νόημά τους, τι ήθελαν να πουν και τι σήμαιναν για τους ανθρώπους». Την αίσθηση αυτή της Βικτωρίας εξηγεί ο εθνομουσικολόγος John Blacking (1973), που υποστηρίζει ότι η σωματική κίνηση στον ρυθμό της μουσικής μάς συνδέει με τα συναισθήματα που ένιωθαν άλλοι άνθρωποι δημιουργώντας ή επιτελώντας τη μουσική αυτή, μας δίνει δηλαδή πρόσβαση στα νοήματα που είχε η μουσική για τους συγκεκριμένους ανθρώπους.

Το παίξιμο κρουστών μουσικών οργάνων που μιμούνταν την όψη και τους ήχους αυθεντικών οργάνων από τις υπό μελέτη κουλτούρες προσέφερε επίσης μεγάλη χαρά και κινητοποίησε έντονα τα παιδιά, ωθώντας μάλιστα σε συμμετοχή ακόμη και μαθητές που τα προηγούμενα χρόνια δεν έβρισκαν κανένα ενδιαφέρον στο μάθημα της Μουσικής. Η ευχαρίστηση που τους προκάλεσε η ενασχόληση με τα όργανα αποδόθηκε από τα παιδιά σε ποικίλους παράγοντες. Η Σεβαστιανή, για παράδειγμα, κατέθεσε την παρακάτω άποψη, η οποία φαίνεται να εξέφραζε τα συναισθήματα πολλών παιδιών:

Μου άρεσε πολύ και που παίζαμε όργανα. Ήταν πολύ διασκεδαστικό να προσπαθούμε να καταφέρουμε τους ρυθμούς, να θυμόμαστε τα σωστά χέρια, να μπερδεύμαστε, αλλά μετά τα χέρια να πηγαίνουν, λες, μόνα τους... Και ήταν ωραίο που παίζαμε μαζί, σε ομάδες, και έπρεπε να συγχρονιστούμε με τα άλλα παιδιά, σαν ένα ωραίο παιχνίδι που μας διασκέδαζε πολύ.

Η Σεβαστιανή αποδίδει τη χαρά που ένιωθαν τα παιδιά όταν έπαιζαν όργανα στο στοιχείο της ομαδικότητας και στις προκλήσεις που εμπεριέχονταν στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν σωστά και συγχρονισμένα κάποιους καινούργιους και δύσκολους ρυθμούς. Οι παράγοντες αυτοί, σύμφωνα με τη Σεβαστιανή, δημιουργούσαν στα παιδιά μια αίσθηση παιχνιδιού, που έκανε την εμπειρία τους ακόμη πιο απολαυστική.

Η Αγνή επικεντρώθηκε σε μια άλλη πτυχή του παιχνιδιού οργάνων: «Όταν έπαιζα όργανα, ένιωθα πως μέσα από αυτό που έκανα γινόταν ο ρυθμός της μουσικής. Και αυτό ήταν πολύ ωραίο συναίσθημα». Για την Αγνή, το πιο σημαντικό στοιχείο στην ενασχόλησή της με τα όργανα ήταν η συγκίνηση που της προκαλούσε τις στιγμές της επιτέλεσης η επίγνωση ότι συμβάλλει και η ίδια στη δημιουργία της μουσικής.

Πολλά παιδιά αναφέρθηκαν επίσης στην ευχαρίστηση που ένιωσαν παίζοντας κάποια όργανα που δεν είχαν ξανασυναντήσει ποτέ στη ζωή τους. Όπως επισήμανε η Ιφιγένεια, επρόκειτο για «όργανα όχι συνηθισμένα, αλλά πιο παράξενα, που δεν τα ξέραμε καθόλου και που ήταν από άλλους πολιτισμούς». Υπήρξαν, τέλος, ορισμένα παιδιά που ανέπτυξαν έντονο ενθουσιασμό για συγκεκριμένα όργανα που γνώρισαν στο πρόγραμμα, απολαμβάνοντας με ξεχωριστό τρόπο τη μουσική επιτέλεση με αυτά.

Μουσικοί μετασχηματισμοί

Η εμπειρία του προγράμματος επηρέασε ισχυρότατα τις στάσεις των παιδιών απέναντι στις μουσικές από άλλους πολιτισμούς, αλλά και τις μουσικές τους προτιμήσεις. Έχοντας βγάλει το συμπέρασμα ότι οι μουσικές του κόσμου έχουν διπλό ενδιαφέρον, αφού προσφέρουν αφενός γνώσεις για τους άλλους λαούς και αφετέρου απολαυστικές μουσικές εμπειρίες, τα παιδιά έφτασαν στο τέλος της χρονιάς όχι μόνο να έχουν διαμορφώσει μια δεκτική ματιά απέναντι στις μουσικές από άλλες κουλτούρες, αλλά και να εκφράζουν εντονότατη επιθυμία να γνωρίσουν όσο το δυνατόν περισσότερες τέτοιες μουσικές. Τα λόγια του Στέφανου και της Λουκίας, παιδιών του σχολείου της Πρασιάς, δίνουν μια ιδέα:

Στέφανος: Εγώ, αν γινόταν να συνεχίσουμε το πρόγραμμα, θα ήθελα να κάνω ακόμη περισσότερα τραγούδια, να μάθω κι από άλλες χώρες, όσο πιο πολλές μπορώ. Όσο πιο πολλά τραγούδια μπορώ από πολλές χώρες. [...] Γιατί η κάθε χώρα έχει τις δικές της μουσικές, και με δυο-τρία μόνο τραγούδια από μια ήπειρο δεν μπορείς να καταλάβεις.

Λουκία: Εγώ, αν συνεχίζαμε, θα ήθελα να μάθαινα ένα τραγούδι όμως από όλες, όλες, όλες, όλες τις χώρες του κόσμου. [...] Θα ήθελα να μάθω τουλάχιστον ένα τραγούδι από κάθε χώρα, για να έχω μια ιδέα, έστω μια μικρή ιδέα, για το πώς είναι η μουσική του κάθε τόπου.

Η λαχτάρα τους να γευτούν τον πλούτο των μουσικών παραδόσεων του κόσμου ωθούσε τα παιδιά να φαντάζονται και να προτείνουν τρόπους συνέχισης του προγράμματος και την επόμενη χρονιά. Ειδικά στο σχολείο του Κέδρου, όπου τα τμήματα που συμμετείχαν ήταν της Ε΄ τάξης, τα παιδιά εξέφρασαν εντονότατο αίτημα να συνεχιστεί το πρόγραμμα και κατά την ΣΤ΄ τάξη. Για μια τέτοια περίπτωση, μάλιστα, όπως φαίνεται στον παρακάτω διάλογο, εξέφραζαν εξειδικευμένες επιθυμίες αναφορικά με το περιεχόμενο των μαθημάτων.

Ραφαήλ: Εγώ, αν συνεχίσουμε το πρόγραμμα, που θέλω πάρα πολύ, θα ήθελα να μάθω τραγούδια και από άλλους πολιτισμούς, που δεν είδαμε φέτος. Από την Αφρική, για παράδειγμα, που κάναμε τρία, θα ήθελα, ας πούμε, να μάθω δεκατρία. Και θέλω να μάθω και εκείνο το ιταλικό που μας είπατε, και οπωσδήποτε ένα ακόμη από τους Μαορί. Έτσι όπως τα κάναμε φέτος, αλλά να προσθέσουμε κι άλλα.

Γαλήνη: Εγώ θα ήθελα να προσθέσουμε [παίρνει φόρα]: ιαπωνικά, ιταλικά, βραζιλιάνικα... [τα παιδιά γελάνε]. Θέλω τουλάχιστον τρία ακόμα αφρικανικά, τουλάχιστον, και ένα ακόμη κινέζικο. Όχι, τρία κινέζικα. Γενικά, πάρα πολλά τραγούδια, κι άλλα, κι άλλα! Α, και θέλω ένα ακόμα από τους Μαορί, το ξέχασα.

Φοίβος: Εγώ θα ήθελα μερικά αφρικάνικα ακόμα...

Ραφαήλ: Είκοσι έξι; [και άλλα γέλια]

Φοίβος: ...θα ήθελα δύο-τρία ακόμα από την Ωκεανία και δυο-τρία ακόμα από την Αμερική. Και κάποια από την Ασία οπωσδήποτε. Γενικά, από πολλούς πολιτισμούς. Και εννοείται να μαθαίνουμε πάλι και για τους πολιτισμούς, πώς ζουν, τις παραδόσεις τους, όλα.

Πέρα από τις στάσεις τους απέναντι στις μουσικές από άλλες κουλτούρες, η εμπειρία των «Μουσικών του Κόσμου» επηρέασε καταλυτικά και τη γενικότερη άποψη των παιδιών για τη μουσική και κυρίως τη σχέση τους με αυτή. Πολλά παιδιά ανέφεραν ότι η ενασχόλησή τους με τις μουσικές του προγράμματος είχε ως αποτέλεσμα να αγαπήσουν τη μουσική και να ανακαλύψουν μέσα από αυτήν νέες πηγές ευχαρίστησης, επανεκτιμώντας έτσι τη σημασία που είχε για τη ζωή τους. Η συγκεκριμένη επίδραση φανερώνεται σε δεκάδες αναφορές, όπως «Κατάλαβα ότι μου άρεσε τελικά η μουσική», «Αυτή η εμπειρία με έκανε να νιώσω διαφορετικά για τη μουσική», «Ανακάλυψα ότι δεν μπορώ να ζήσω χωρίς τη μουσική», ενώ συμπυκνώνεται πολύ εκφραστικά και στην παρακάτω φράση της Αγνής:

Επίσης, κατάλαβα κάποια πράγματα για τον εαυτό μου:

κατάλαβα ότι η μουσική είναι ωραία και καταθνητική

Εικόνα 11: Αγνή, 11 Δεκεμβρίου 2017, φυλλάδιο 3

Η εμπειρία του προγράμματος είχε επίσης ως αποτέλεσμα αρκετά παιδιά να δουν με πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον το σχολικό μάθημα της Μουσικής, το οποίο μέχρι πρότινος θεωρούσαν βαρετό και αδιάφορο. Ακόμη περισσότερο, ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο βίωσαν τις διάφορες μουσικές στη διάρκεια του προγράμματος «Μουσικές του Κόσμου» – μελετώντας, δηλαδή, τη μουσική σε συνδυασμό με το πλαίσιο της και συμμετέχοντας σε δραστηριότητες επιτέλεσης που παρέπεμπαν στις αντίστοιχες κουλτούρες – άρεσε πολύ και εκτιμήθηκε από τα παιδιά, που συνειδητοποίησαν ότι αυτή η εθνομουσικολογική προσέγγιση είχε να τους προσφέρει πολύ πιο πλούσιες και ενδιαφέρουσες εμπειρίες σε σύγκριση με το τυπικό τους μάθημα.

Θέμα 3ο: Σχέσεις και συνδέσεις

Οι «Μουσικές του Κόσμου» ως μια εμπειρία του «εμείς»

Οι «Μουσικές του Κόσμου» υπήρξαν για τα παιδιά όχι μόνο μια ατομική αλλά και μια συλλογική εμπειρία, μια εμπειρία που έζησαν από κοινού με τους συμμαθητές τους και κατά την οποία, μάλιστα, λόγω του σχεδιασμού του προγράμματος, βρίσκονταν σε διαρκή αλληλεπίδραση μαζί τους. Ως αποτέλεσμα του συλλογικού αυτού στοιχείου, το πρόγραμμα είχε σημαντικότερες επιδράσεις στις διαπροσωπικές σχέσεις των παιδιών, οδηγώντας στην ανάπτυξη συναισθημάτων σύνδεσης, φιλίας και συντροφικότητας ανάμεσά τους, και διαμορφώνοντας ένα κλίμα ομαδικότητας και συνεργασίας, που μέχρι τότε έλειπε από τις τάξεις τους. Όπως εξήγησαν τα ίδια τα παιδιά, η αίσθηση ενότητας προέκυψε μέσα από πολλές οδούς.

Σημαντικό ρόλο έπαιξε η συμμετοχή τους σε ομαδικές δραστηριότητες μουσικής επιτέλεσης, κατά τις οποίες τα παιδιά συγχρονίστηκαν και συντονίστηκαν μεταξύ τους σωματικά και νοητικά, νιώθοντας παράλληλα την αλληλεξάρτησή τους στις μουσικές διαδικασίες. Ο Χριστόφορος ήταν ένα από τα πολλά παιδιά που αναφέρθηκαν στα στοιχεία αυτά:

Επειδή στα τραγούδια του προγράμματος κάναμε πράγματα ομαδικά, ας πούμε χορεύαμε ή παίζαμε όργανα μαζί, έπρεπε να είμαστε συγχρονισμένοι και να είμαστε σε συνεργασία με τα άλλα παιδιά. Έπρεπε, ας πούμε, να προσέχουμε τι κάνει ο άλλος δίπλα μας, για να κάνουμε κι εμείς τη σωστή κίνηση ή για να χτυπάμε τον σωστό ρυθμό στα τύμπανα. Δηλαδή, μας ενδιέφερε όχι μόνο τι κάνει ο εαυτός μας, αλλά και το τι κάνουμε όλοι. Και γι' αυτό πιστεύω ότι αναπτύχθηκε μια ομαδικότητα ανάμεσά μας.

Ο Χριστόφορος αποδίδει την ομαδικότητα που αναπτύχθηκε μεταξύ των παιδιών στη συγχρονισμένη κίνηση και παραγωγή ήχου, καθώς και στα συνυπάρχοντα στοιχεία της συνεργασίας, της αλληλεπίδρασης και της συγκέντρωσης στους άλλους συμμετέχοντες. Η θέση του αυτή βρίσκει στήριξη στις απόψεις του Blacking (στο: Clayton, Sager & Will, 2005: 20), σύμφωνα με τον οποίο ο «σωματικός συντονισμός» (bodily resonance) – η επίγνωση, δηλαδή, του κάθε συμμετέχοντα σε μια μουσική διαδικασία ότι είναι συγχρονισμένος με τις κινήσεις κάποιων άλλων ανθρώπων – δημιουργεί συναισθήματα συντροφικότητας μεταξύ των συμμετεχόντων. Αντίστοιχα, ο Turino (2008) σημειώνει ότι η συμμετοχική μουσική δημιουργία οδηγεί σε μια αυξημένη συγκέντρωση στους άλλους ανθρώπους με τους οποίους αλληλεπιδρούμε ηχητικά και κινητικά. Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με τον Turino, αποτελεί έναν από τους λόγους για τους οποίους η συμμετοχική μουσική και ο χορός διαθέτουν τόσο μεγάλη δύναμη να προκαλούν κοινωνικές συνδέσεις.

Ένα άλλο στοιχείο που, όπως φάνηκε, υπήρξε κομβικό στην ανάπτυξη δεσμών μεταξύ των παιδιών ήταν ο κοινός ενθουσιασμός τους για τα τραγούδια και γενικά για

το περιεχόμενο του προγράμματος. Η Γαλήνη εξήγησε αναλυτικά πώς το στοιχείο αυτό λειτούργησε ενωτικά:

Με τις «Μουσικές του Κόσμου» γίναμε φίλοι όλα τα παιδιά. Γιατί μας άρεσαν αυτές οι μουσικές που κάναμε, άρεσαν σε όλους μας. Κι αυτό μας ένωσε. Δηλαδή, ευχαριστιόμασταν πολύ να μιλάμε για αυτές και να τραγουδάμε τα τραγούδια μαζί στα διαλείμματα ή όταν βρισκόμασταν γενικώς. Και είδα ότι ακόμη και κάποια παιδιά που πριν δεν μιλάγανε μεταξύ τους ή συνεχώς τσακωνόντουσαν, με αυτό το πρόγραμμα ενώθηκαν. Γιατί μπορεί να τους άρεσαν, ας πούμε, τα ίδια τραγούδια, οπότε άρχιζαν να τα τραγουδάνε, να τα συζητάνε, να μιλάνε για αυτά, κι έτσι γινόντουσαν φίλοι.

Η αίσθηση των παιδιών ότι εργάζονταν όλα μαζί με κοινό στόχο την παραγωγή ενός ωραίου μουσικού αποτελέσματος υπήρξε ένας ακόμη παράγοντας που συνέβαλε στη δημιουργία συλλογικού κλίματος, καθώς τα ώθησε να συνεργαστούν και να βοηθήσουν το ένα το άλλο, προκειμένου να τα καταφέρουν ως ομάδα. Ο Δαμιανός έδωσε έμφαση στον συγκεκριμένο παράγοντα:

Στα κομμάτια αυτά ό,τι κάναμε ήταν ομαδικό και το αποτέλεσμα εξαρτιόταν από όλους μας. Εδώ ήμασταν όλοι μαζί: ή όλοι μια χαρά ή όλοι χάλια. Γι' αυτό βοήθησε ο ένας τον άλλον, κάποιοι που τα κατάφεραν, ας πούμε, περισσότερο βοήθησαν και κάποιους άλλους, για να βγάλουμε όλοι μαζί κάτι καλό, όσο μπορούσαμε. Γιατί θέλαμε να βγάλουμε κάτι καλό.

Έντονα ενωτική λειτουργία είχε επίσης η επίγνωση μεταξύ των παιδιών ότι μοιράζονταν μια πολύ σημαντική και σπάνια για το σχολικό κατεστημένο εμπειρία. Την άποψη αυτή ανέπτυξε ο Φοίβος:

Εγώ νομίζω ότι αυτό που μας ένωσε ήταν όλα, όλα δηλαδή αυτά που κάναμε σε αυτό το πρόγραμμα: τα τραγούδια, τα όργανα, το ότι χορεύαμε, αυτά που μαθαίναμε για τους πολιτισμούς που δεν τα ξέραμε, οι πρόβες, η συνεργασία, η παράσταση, όλα, όλα. Γιατί τα κάναμε μαζί. Και γιατί ήταν ένα πρόγραμμα πολύ διαφορετικό από οποιοδήποτε άλλο, μοναδικό και πάρα πολύ ωραίο, και είμαστε πολύ τυχεροί που το κάναμε.

Το γεγονός ότι μέσα από τις συλλογικές εμπειρίες που βίωσαν στο πρόγραμμα δημιούργησαν ισχυρούς δεσμούς μεταξύ τους προσέφερε μεγάλη χαρά και αξιολογήθηκε ως ιδιαίτερα σημαντικό από τα παιδιά, όπως αποτυπώνεται στα παρακάτω κείμενα:

Ένιωσα ότι γέμουν φίλους μιας ομάδας.
Επίσης ένιωσα χαρά.

Εικόνα 12: Δαμιανός, 24 Μαΐου 2017, φυλλάδιο 1

5. Τι ήταν σημαντικό για μένα σε αυτό το πρόγραμμα:
Όσα ακάφι και με τους "φίλους" που δεν
έκανα παρέα κατάφερα να δέσω μαζί
τους.

Εικόνα 13: Λουκία, 24 Μαΐου 2017, φυλλάδιο 1

Η θετική επίδραση του προγράμματος στις διαπροσωπικές τους σχέσεις είχε, μάλιστα, ως αποτέλεσμα πολλά παιδιά να ταυτίσουν τις μουσικές του κόσμου (ή τα προγράμματα που παρουσιάζουν τέτοιες μουσικές) με τη δυνατότητα ανάπτυξης δυνατών ανθρώπινων σχέσεων. Έτσι, η Διαμαντία κατέληξε στο εξής συμπέρασμα: «Είναι σημαντικό [να μαθαίνει

κανείς μουσικές του κόσμου], γιατί αν κάποιο παιδί δεν συμπαθεί τη μουσική ή ένα άλλο δεν έχει φίλους, μέσα από ένα τέτοιο πρόγραμμα σιγά-σιγά αρχίζει να συμπαθεί τη μουσική, αλλά και αρχίζει να κάνει φίλους».

Συνδέσεις που διαπερνούν σύνορα

Τα παιδιά ένιωσαν συναισθήματα σύνδεσης όχι μόνο με τους συμμαθητές τους, αλλά και με τους ανθρώπους των οποίων τις μουσικές γνώρισαν κατά τη διάρκεια του προγράμματος. Συγκεκριμένα, όπως περιέγραψαν τα ίδια, μέσα από τις εμπειρίες που προσέφεραν τα μαθήματα, τα παιδιά ένιωσαν ότι μπόρεσαν να προσεγγίσουν τους ανθρώπους από τις άλλες κουλτούρες, να κατανοήσουν καλύτερα τον κόσμο τους ή και να συναισθανθούν συναισθήματά τους. Πολλές από τις τοποθετήσεις τους στο θέμα αυτό είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακές, καθώς αποκαλύπτουν την ισχυρή ενσυναίσθηση που ανέπτυξαν τα παιδιά προς τους ανθρώπους από τις κουλτούρες τις οποίες μελέτησαν. Μια τέτοια τοποθέτηση έγινε από τον Φοίβο:

Η εμπειρία αυτή σαν να με έφερε λίγο πιο κοντά, για παράδειγμα, σε ένα παιδί από τις άλλες χώρες, σαν να μου έδειξε λίγο τι κάνουν αυτά τα παιδιά, και όχι μόνο τα παιδιά, και οι άνθρωποι γενικά που ζουν στην Αφρική, στην Κίνα, στην Ωκεανία, πώς σκέφτονται, πώς... Και για ένα μικρό χρονικό διάστημα ένιωσα στη θέση αυτού του παιδιού εκείνης της άλλης χώρας. Δηλαδή για λίγο ένιωθα σαν να ήμουν εγώ ένα παιδί εκεί.

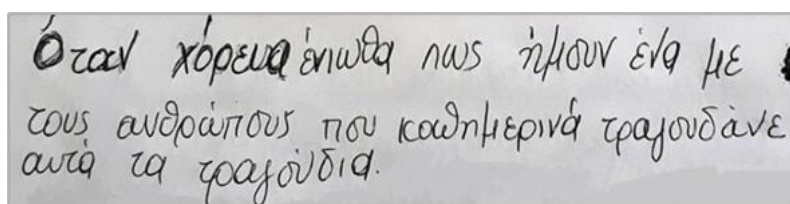
Όπως φανερώνουν τα παραπάνω λόγια, η εγγύτητα που ένιωσε ο Φοίβος προς τους ανθρώπους από τις άλλες κουλτούρες τον ώθησε να φανταστεί τον εαυτό του στη θέση τους, προκειμένου να καταλάβει πώς οι άνθρωποι αυτοί βιώνουν τις καταστάσεις της ζωής τους.

Αντίστοιχη αίσθηση προσέγγισης και σύνδεσης ένιωσε και η Λήδα, η οποία εντόπισε συγκεκριμένες εμπειρίες του προγράμματος που κινητοποίησαν την αίσθηση αυτή μέσα της:

Νιώθω τώρα πολύ διαφορετικά για τους ανθρώπους από τους άλλους πολιτισμούς, αυτούς που κάναμε τα τραγούδια τους. Νιώθω πιο... σαν να έχω συνδεθεί κάπως μαζί τους. Επειδή μιλήσαμε λίγο τη γλώσσα τους, τραγουδήσαμε τα τραγούδια τους, κάναμε τους χορούς τους, μάθαμε πώς είναι, πώς ζουν, την ιστορία τους λίγο... Δηλαδή, καταλάβαμε κάτι για αυτούς τους ανθρώπους, τους σκεφτήκαμε...

Ο Ηλίας, από τη μεριά του, έχοντας συγκινηθεί από την ιστορία αγάπης που περιγράφει το κινέζικο τραγούδι «Kangding Love Song» – η οποία υπήρξε, πιθανώς, η αληθινή ιστορία του δημιουργού του – ένιωσε να μοιράζεται το συναίσθημα του νεαρού κινέζου συνθέτη: «Και νιώσαμε και τα συναισθήματά τους! Όπως το συναίσθημα ενός ανθρώπου από την Κίνα. Την αγάπη του... Μέσα από το τραγούδι νιώσαμε την αγάπη του!».

Η Λουκία, πάλι, υπέδειξε την εμπειρία του χορού ως το κανάλι μέσω του οποίου βίωσε μια αίσθηση ενότητας με τους ανθρώπους από άλλες κουλτούρες:



Όταν χορεύα ένιωθα πως ήμουν ένα με τους ανθρώπους που καθημερινά τραγουδάνε αυτά τα τραγούδια.

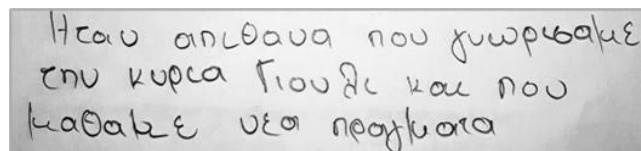
Εικόνα 14: Λουκία, 11 Μαρτίου 2018, φυλλάδιο 3

Πολλά ακόμη παιδιά περιέγραψαν συναισθήματά τους που φανέρωναν την αίσθηση σύνδεσης, την ευαισθητοποίηση και το ενδιαφέρον που ανέπτυξαν στη διάρκεια του προγράμματος για τους ανθρώπους από άλλες κουλτούρες. Συνολικά, φάνηκε ότι στη δημιουργία των συναισθημάτων αυτών συνέβαλαν τόσο οι πληροφορίες τις οποίες λάμβαναν τα παιδιά για τους ανθρώπους και τους λαούς που σχετίζονταν με τις διάφορες μουσικές όσο και οι εμπειρίες επιτέλεσης που βίωναν τα ίδια με τις συγκεκριμένες μουσικές. Το εν λόγω δεδομένο είναι σημαντικό, καθώς αναδεικνύει ότι ήταν ο *συνδυασμός* της ενασχόλησης με το πολιτισμικό πλαίσιο της μουσικής και της συμμετοχής σε δραστηριότητες επιτέλεσης – ο συνδυασμός, με άλλα λόγια, γνωστικών και επιτελεστικών εμπειριών – το στοιχείο εκείνο που λειτούργησε τόσο δυναμικά στην κινητοποίηση των παραπάνω συναισθημάτων στα παιδιά.

Ο καθοριστικός κρίκος

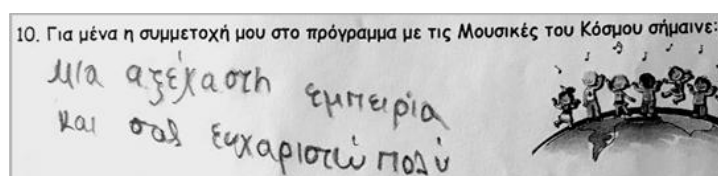
Σημαντική θέση στην εμπειρία των παιδιών με τις «Μουσικές του Κόσμου» είχε και η σχέση που βίωσαν με τον άνθρωπο που τους έδωσε την ευκαιρία να ζήσουν την εμπειρία αυτή, δηλαδή με εμένα, την «κυρία Γιούλη», όπως με αποκαλούσαν. Η σχέση αυτή χτίστηκε κατά τη διάρκεια των μηνών που περάσαμε μαζί και εξελίχθηκε σταδιακά σε μια δυνατή σύνδεση, συνυφασμένη με συναισθήματα αγάπης, εκτίμησης και εμπιστοσύνης. Όπως αποκαλύπτουν τα λόγια των ίδιων των παιδιών, στη δημιουργία των συναισθημάτων τους αυτών συνέβαλαν ποικίλοι παράγοντες.

Κατ' αρχάς, για τα παιδιά ήμουν ο άνθρωπος που τους άνοιξε ένα παράθυρο προς άλλους πολιτισμούς, «ο καθοριστικός κρίκος [...], το άτομο που παραδίδει τη μουσική και πολιτισμική γνώση του Άλλου» (Trimillos, 2004: 27). Το στοιχείο αυτό ήταν ένας βασικός λόγος για τον οποίο με θεώρησαν σημαντική για τη ζωή τους και δέθηκαν μαζί μου. Αυτό επιβεβαιώνει η Διαμαντία, η οποία με τοποθετεί στο ίδιο επίπεδο με τη δασκάλα της: «Μου αρέσει πολύ που με εσάς μαθαίνω πολλά πράγματα. Και δεν είναι μόνο η κυρία Διώνη που μας μαθαίνει γράμματα, αλλά είστε κι εσείς που μας μαθαίνετε όχι ακριβώς γράμματα, αλλά τη ζωή και τα τραγούδια των άλλων πολιτισμών». Με ένα παρόμοιο σκεπτικό, η Πέπη ταύτισε την παρουσία μου ανάμεσα στα παιδιά με την απόκτηση νέων γνώσεων από την πλευρά τους:



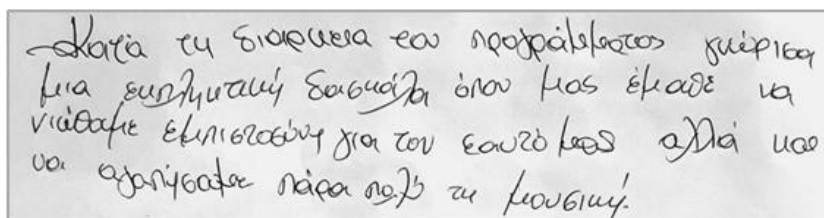
Εικόνα 15: Πέπη, 24 Μαΐου 2017, φυλλάδιο 1

Πέρα από κομιστής της γνώσης για τον «έξω κόσμο», για τα παιδιά υπήρξα επίσης η δασκάλα που τους έδωσε την ευκαιρία να ζήσουν μια μοναδική και συναρπαστική, όπως την αντιλήφθηκαν, εμπειρία με τη μουσική. Και, φυσικά, με αγάπησαν για αυτό. «Ήταν μια καταπληκτική εμπειρία, που δεν θα τη ζούσα σίγουρα, άμα δεν ερχότανε η κυρία Γιούλη στο σχολείο μας», έγραψε στο φυλλάδιό της η Φιλάνθη, ενώ σχεδόν όλα τα παιδιά εξέφρασαν με ποικίλους τρόπους την ευγνωμοσύνη τους:



Εικόνα 16: Ιωάννης, 11 Δεκεμβρίου 2017, φυλλάδιο 3

Αλλά και στις διδακτικές μου πρακτικές τα παιδιά εντόπισαν ορισμένα στοιχεία που τους άρεσαν και τα οποία επηρέασαν θετικά τα συναισθήματά τους απέναντί μου. Ένα τέτοιο στοιχείο, που εκτιμήθηκε ιδιαίτερα, ήταν το συμμετοχικό πνεύμα που κυριαρχούσε στα μαθήματά μας και έδινε την ευκαιρία σε όλα ανεξαιρέτως τα παιδιά να συμμετέχουν ενεργά στις διάφορες διαδικασίες. Επιπλέον, πολλά παιδιά συγκινήθηκαν από το γεγονός ότι τα ενθάρρυνα να ανακαλύψουν τις δυνατότητές τους και να καταφέρουν πράγματα που δεν φαντάζονταν ότι μπορούσαν να πετύχουν. Τα λόγια της Πετρούλας φανερώνουν αυτή τη συγκίνηση:

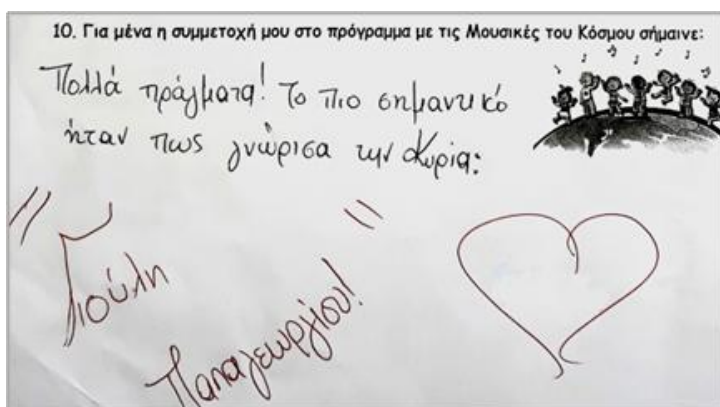


Εικόνα 17: Πετρούλα, 11 Μαρτίου 2018, φυλλάδιο 3

Κάποια παιδιά εντυπωσιάστηκαν και επηρεάστηκαν θετικά από το πάθος που διέκριναν στη διδασκαλία μου. Η Κλαίρη, για παράδειγμα, παραδέχτηκε ότι ενώ είχε ξεκινήσει το πρόγραμμα αρνητικά προκατειλημμένη και βέβαιη ότι οι μουσικές από τις «άλλες» κουλτούρες δεν θα της άρεσαν, άλλαξε γνώμη από το πρώτο μας μάθημα, όταν είδε τον ενθουσιασμό με τον οποίο τους δίδασκα αυτές τις μουσικές:

Πίστευα ότι δεν θα είναι ωραίο [το πρόγραμμα]. Αλλά όταν σας είδα [...] και γενικώς όταν κάναμε το πρώτο τραγούδι, κατάλαβα ότι σας άρεσε αυτό που κάνατε, ότι σας άρεσε πολύ, ότι... είχατε ζήλο γι' αυτό που κάνατε. Οπότε, σκέφτηκα ότι θα το κάνετε και καλά. Και τότε είπα μέσα μου ότι θα είναι κάτι ωραίο αυτό που θέλει να μας κάνει αυτή η κυρία, δεν θα είναι κάτι άσχημο.

Τα θερμά τους συναισθήματα για μένα τα παιδιά τα εξέφρασαν με αμεσότητα και αυθορμητισμό σε όλη τη διάρκεια της χρονιάς, αλλά τα αποτύπωσαν και σε δεκάδες κείμενα και ζωγραφιές τους:



Εικόνα 18: Λουκία, 11 Μαρτίου 2018, φυλλάδιο 3



Εικόνα 19: Ευαγγελία, 11 Δεκεμβρίου 2017, φυλλάδιο 3

Αυτό που προκύπτει μέσα από τις σχετικές αναφορές τους είναι ότι η βαθιά σύνδεση που αναπτύχθηκε μεταξύ μας, πέρα από την αξία που είχε και για τις δύο πλευρές ως μια ζεστή ανθρώπινη σχέση, έπαιξε καταλυτικό ρόλο και στην επιτυχία του προγράμματος.

Πράγματι, το γεγονός ότι δέθηκαν μαζί μου και με εμπιστεύτηκαν είχε ως αποτέλεσμα τα παιδιά να ξεπεράσουν τις όποιες επιφυλάξεις τους, να αποδεχτούν τις μουσικές που τους δίδασκα και, τελικά, να «απορροφήσουν» και ένα κομμάτι της δικής μου αγάπης για τις μουσικές αυτές.

Επίλογος

Τα δεδομένα που προέκυψαν από την ανάλυση του εθνογραφικού υλικού της έρευνάς μου μαρτυρούν ότι τα παιδιά έζησαν μια εμπειρία που τους έδωσε την ευκαιρία να διευρύνουν τους μουσικούς και γνωστικούς τους ορίζοντες, να αναπτύξουν ενδιαφέρον και εκτίμηση για τη μουσική και πολιτισμική διαφορετικότητα, να γνωρίσουν, να κατανοήσουν και να απολαύσουν τη μουσική με νέους τρόπους, αλλά και να νιώσουν ενότητα με άλλους ανθρώπους τόσο μέσα στην τάξη όσο και πέρα από γεωγραφικά και πολιτισμικά σύνορα. Η εμπειρία του προγράμματος επέτρεψε επίσης στα παιδιά να αναγνωρίσουν προκαταλήψεις τους και να αναθεωρήσουν πολλές από τις πρότερες απόψεις τους, και τα κατέστησε τελικά ικανά να ξαναδούν τον εαυτό τους και τη θέση τους στον κόσμο μέσα από μια πιο ώριμη και κριτική ματιά.

Συμπερασματικά, η έρευνα αυτή υποδηλώνει ότι η ενασχόληση με τις ποικιλόμορφες μουσικές κουλτούρες του κόσμου, όταν προσεγγίζεται με βάση τις εθνομουσικολογικές αρχές, μπορεί να αποτελέσει για τα παιδιά μια πολυδιάστατη και ισχυρά μετασχηματιστική εμπειρία, η οποία προσφέρει οφέλη που υπερβαίνουν το καθαρά μουσικό επίπεδο και εκτείνονται περαιτέρω στον γνωστικό, συναισθηματικό και ηθικό κόσμο των παιδιών, καθώς και στις κοινωνικές τους σχέσεις και στάσεις. Με τον τρόπο αυτό, η εμπλοκή της εθνομουσικολογίας στη μουσική εκπαίδευση μπορεί να πετύχει σημαντικότερους στόχους, που αποτελούν σύγχρονα αλλά και διαχρονικά εκπαιδευτικά και κοινωνικά ζητούμενα.

Βιβλιογραφία

- Anderson, William M. & Patricia Shehan Campbell (1996): "Teaching music from a multicultural perspective", στο: William M. Anderson & Patricia Shehan Campbell (επιμ.), *Multicultural perspectives in music education* (2nd edition), MENC, Reston (VA), σ. 1-9.
- Blacking, John (1973): *How musical is man?*, University of Washington Press, Seattle.
- Bresler, Liora (2021): "Ethnography, phenomenology, and action research in music education", *Visions of Research in Music Education* 16, <https://digitalcommons.lib.uconn.edu/vrme/vol16/iss6/17>.
- Brewer, John (2000): *Ethnography*, Open University Press, Buckingham.
- Campbell, Patricia Shehan (2004): *Teaching music globally: Experiencing music, expressing culture*, Oxford University Press, Oxford.
- Campbell, Patricia Shehan (2016): "World music pedagogy: Where music meets culture in classroom practice", στο: Carlos R. Abril & Brent M. Gault (επιμ.), *Teaching general music: Approaches, issues, and viewpoints*, Oxford University Press, New York, σ. 89-111.
- Clayton, Martin, Rebecca Sager & Udo Will (2005): "In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology", *European Meetings in Ethnomusicology* 11, σ. 3-142.
- Elliott, David J. (1989): "Key concepts in multicultural music education", *International Journal of Music Education* 13/1, σ. 11-18.
- Garfias, Robert (2004): *Music: the cultural context*, National Museum of Ethnology (Senri Ethnological Reports, vol. 47), Osaka.

- Hatch, J. Amos (2002): *Doing qualitative research in education settings*, State University of New York Press, Albany (NY).
- Klinger, Rita (1996): "From Glockenspiel to Mbira: An Ethnography of Multicultural Practice in Music Education", *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 129, σ. 29-36.
- Merriam, Alan P. (1977): "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An historical-theoretical perspective", *Ethnomusicology* 21/2, σ. 189-204.
- Miezan, Ekra (2000): *Media images of Africa and African Americans' attitudes toward Africa*, διδακτορική διατριβή, University of Massachusetts Amherst, ProQuest Dissertations Publishing (UMI no: 9960774).
- Nettl, Bruno (1992): "Ethnomusicology and the teaching of world music", *International Journal of Music Education* 20/1, σ. 3-7.
- Nettl, Bruno (2005): *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana (IL).
- Papageorgiou, Panagiota (2023): "Music of the world's cultures and feelings of connectedness: Interpersonal and social aspects of elementary school children's participation in a culturally diverse music program", *International Journal of Education & the Arts* 24, <http://doi.org/10.26209/ijea24n17>.
- Pole, Christopher & Marlene Morrison (2003): *Ethnography for education*, Open University Press, Buckingham.
- Schippers, Huib (2010), *Facing the music: Shaping music education from a global perspective*, Oxford University Press, New York.
- Schippers, Huib & Patricia Shehan Campbell (2012): "Cultural diversity: Beyond 'songs from every land'", στο: Gary E. McPherson & Graham M. Welch (επιμ.), *The Oxford handbook of music education* (vol. 1), Oxford University Press, New York, σ. 87-104.
- Titon, Jeff Todd (2009): "The music-culture as a world of music", στο: Jeff Todd Titon (επιμ.), *Worlds of music: An introduction to the music of the world's peoples* (5th edition), Schirmer Cengage Learning, Belmont (CA), σ. 1-32.
- Trimillos, Ricardo D. (2004): "Subject, object, and the ethnomusicology ensemble: The ethnomusicological 'we' and 'them'", στο: Ted Solís (επιμ.), *Performing ethnomusicology: Teaching and representation in world music ensembles*, University of California Press, Berkeley (CA), σ. 23-52.
- Turino, Thomas (2008): *Music as social life: The politics of participation*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Volk, Terese M. (1998): *Music, education, and multiculturalism: Foundations and principles*, Oxford University Press, New York.
- Αδαμοπούλου, Μαρία (2005): *Η ανάπτυξη της αντίληψης του ρυθμού μέσα από την πολυπολιτισμική μουσική αγωγή σε παιδιά ηλικίας 8-10 ετών της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/15689>.
- Δανοχρήστου, Μαριελένα (2012): *Διαπολιτισμική μουσική εκπαίδευση και διδακτική: η συμμετοχική συνύπαρξη των αλλοδαπών μαθητών Β/θμιας εκπαίδευσης μέσω της παραδοσιακής μουσικής των χωρών προέλευσης των μαθητών του σχολείου*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28432>.
- Κωνσταντινίδου, Ζωή (2017): *Η επίδραση ενός προγράμματος μουσικοκινητικής αγωγής, βασισμένο σε εθνομουσικολογικά στοιχεία, στην ομαλή ένταξη παιδιών στο σύγχρονο*

πολυπολιτισμικό σχολείο, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/41430>.

Παπαγεωργίου, Παναγιώτα (2022): *Μουσικές του κόσμου στην εκπαίδευση: Μια εθνομουσικολογική μελέτη*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/57499>.

Σακελλαρίδης, Γιώργος (2008): *Διαπολιτισμική μουσική εκπαίδευση*, Ατραπός, Αθήνα.

Περιγραφή του ηχοτοπίου της Νάουσας (Ημαθίας) κατά την εβδομάδα της Αποκριάς

Αλέξανδρος Ριζόπουλος

Από τον κάμπο της Ημαθίας παίρνεις τον επαρχιακό δρόμο και ανεβαίνεις τους πρόποδες του Βερμίου¹ για να προσεγγίσεις τη Νάουσα. Αυτά τα δέκα λεπτά αποτελούν την καλύτερη είσοδο στην πόλη, διασχίζοντας κτήματα από ροδακινιές, κερασιές και αμπέλια. Ο δρόμος ακολουθεί την καμπύλη του εδάφους και, καθώς οδηγείς, βλέπεις τη Νάουσα να κρύβεται και να φανερώνεται σε κάθε στροφή του δρόμου. Σχεδόν πάντα, το πρώτο αίσθημα που αποτυπώνεται είναι η ησυχία, που γρήγορα μετατρέπεται σε οικειότητα· η τέλεια συνταγή για έναν ξένο, ο οποίος σύντομα πρόκειται να ζήσει μια ενδιαφέρουσα αντίστιξη ανάμεσα στην ησυχία και στα θορυβώδη έθιμα των κατοίκων της πόλης, τα περισσότερα από τα οποία συγκεντρώνονται στην περίοδο της Αποκριάς. Το γιορτινό κλίμα, το φυσικό τοπίο και η ιδιαίτερη αρχιτεκτονική της πόλης αποτελούν ευνοϊκά χαρακτηριστικά, που κάνουν τους δρόμους και τις πλατείες της να παραδίνονται σε ένα κοχλάζον φεστιβαλικό καθεστώς.

Στη μικρή πόλη της Νάουσας, η κεντρική πλατεία είναι ένα σημείο όπου πολλές και αλληπάλληλες δραστηριότητες συνυπάρχουν και συνθέτουν το ιδιαίτερο ηχοτοπίο της. Την περίοδο της Αποκριάς στη Νάουσα επιτελείται ένα ιδιόμορφο μουσικοχορευτικό δρώμενο, οι Μπούλες, το οποίο λειτουργεί ως πόλος έλξης κόσμου και μουσικών με εμβέλεια μεγαλύτερη των συνόρων της πόλης. Μπουλούκια με ζουρνάδες και νταούλια από ντόπιους οργανοπαίκτες, μπάντες μικρές και μεγάλες από τα Βαλκάνια ή άλλα μέρη της βόρειας Ελλάδας, πότε με μορφή συναυλίας και πότε ως πλανόδιες, συγκεντρώνονται στη Νάουσα και, αναμφίβολα, το πιο κομβικό σημείο αυτών των συναντήσεων είναι η κεντρική πλατεία: η δομή της, που έχει χαρακτήρα περάσματος, και η εύκολη πρόσβαση σε αυτή, την κάνουν αρκετά λειτουργική· αν προστεθούν δε και οι μηχανικοί ήχοι των αυτοκινήτων, της μικροφωνικής ενίσχυσης των μαγαζιών και, φυσικά, του κόσμου, τότε αυτή η όχι ιδιαίτερα μεγάλη στρογγυλή πλατεία μετασχηματίζεται σε ένα αντηχείο υψηλής στάθμης.

Η πρώτη μου επαφή με την πόλη και τα έθιμά της πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 2000. Το υπόβαθρο των σπουδών μου στην αρχιτεκτονική καθώς επίσης οι μουσικές και θεατρικές μου αναζητήσεις με έκαναν να βλέπω τη Νάουσα σαν μια πόλη που μεταμορφώνεται σε ένα διονυσιακό σκηνικό. Τα μπουλούκια και οι Μπούλες, ως το ανάλογο του θιάσου, περιπλανιούνται μαζί με τους οργανοπαίκτες, αναβιώνοντας πολύ παλιές συνήθειες. Συμπαρασύρουν εύκολα όσους και όσες παρευρίσκονται και, συν τω χρόνω, η πομπή εξελίσσεται σε ένα δονούμενο σώμα, το οποίο παραδίδεται στον ήχο του ζουρνά και του νταουλίου. Ένα από τα πρώτα βιώματα που μου αποτυπώθηκε ήταν η αδυναμία να ταξινομήσω τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους, τη μουσική και το δομημένο περιβάλλον. Μία δεκαετία αργότερα, το 2ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας,²

¹ Το Βέρμιο είναι ένα από τα βουνά της δυτικής Μακεδονίας, γνωστό μέσα από τα ίχνη του για πολιτικούς (Καρανάσιος, 2004), ιστορικούς (Βαλσαμίδης, 1996) αλλά και τουριστικούς (Δήμος Ηρωικής Πόλεως Νάουσας, 2008) ή ακόμη και εθνοβοτανικούς λόγους (Tsioutsiou κ.ά., 2019).

² Στις 26 και 27 Φεβρουαρίου 2010 πραγματοποιήθηκε στο Ρέθυμνο το 2ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας με τίτλο «Η Ποιητική του Ηχοτοπίου», το οποίο διοργανώθηκε από το Εργαστήριο Μουσικής

με τίτλο «Η Ποιητική του Ηχοτοπίου», ήταν το εφαλτήριο για να ξεκινήσω τη μελέτη εννοιών σχετικών με τα ηχοτοπία. Το 2022, ως διδακτορικός φοιτητής πλέον, ετοιμαζόμουν να αναχωρήσω για έρευνα πεδίου στη Νάουσα. Μετά το πέρας της έρευνας αυτής σταχυολογήθηκε το απαιτούμενο υλικό για την περιγραφή του ηχοτοπίου της Νάουσας.

Στο 15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο παρουσίασα, εν συντομία, το πολύπτυχο του ηχοτοπίου της πόλης, καταλήγοντας στην πλατεία. Η παρουσίαση στο συνέδριο ξεκίνησε με τη γνωριμία των ήχων της Νάουσας, σε συνδυασμό με την ιστορία της πόλης και της πολεοδομίας της: ήχοι της φύσης, όπως το ποτάμι το οποίο συνδράμει στο ηχοτοπίο της πόλης από πριν τη θεμελίωσή της· ήχοι από τις καμπάνες εκκλησιών που ηχούν εδώ και δεκαετίες, στον βαθμό που η πρόσληψή τους από τους Ναουσαίους είναι εξίσου φυσική όπως και του ποταμού· ήχοι από τον ανώτερο αναβαθμό του ηχοτοπίου που κατέχει η πρακτική της πατινάδας, η οποία δεν είναι παρά μια συνάθροιση μουσικών και συνδαιτυμόνων που άλλοτε περπατούν και άλλοτε χορεύουν, γελούν και πίνουν.

Εν συνεχεία, εισήχθησαν διάφοροι όροι χωρικής και πολιτισμικής ακουστικής, ανατρέποντας στερεοτυπικές αντιλήψεις που τις θέλουν να εξελίσσονται χώρια: ούτε η πρώτη προσφέρει αποκλειστικά άκαμπτα μαθηματικά μοντέλα, ούτε η δεύτερη είναι μια νέα μόδα με μόνο αίτημα να εξετάσει την πρόσληψη του ηχοτοπίου μέσα από κοινωνικά και πολιτισμικά φίλτρα. Η Νάουσα, καθώς αλλάζει, δείχνει και τον τρόπο που μετασηματίζεται η γενεαλογία του ηχοτοπίου της. Από φυσικής άποψης, τα κύματα που δонούν τα υλικά, τα σπίτια και τα σώματα ενεργοποιούν εξίσου τη μνήμη, τις αξίες και τα ιδανικά των Ναουσαίων.

Η διάλεξη ολοκληρώθηκε με αναφορά στο ηχοτοπίο της κεντρικής πλατείας της Νάουσας. Ηχητικές δράσεις σε επαλληλία και ηγεμονία δηλώνουν την πολιτισμική ρευστότητα που παρατηρείται τόσο από τις διαφορετικές μουσικές πρακτικές όσο και από τις διαφορετικές κοινότητες που συμμετέχουν και το συνθέτουν. Δια του ήχου ταξινομήσα πολιτισμικά τον τρόπο με τον οποίο οι κοινότητες αιτούνται με τις πρακτικές αυτές τον χώρο, τον χρόνο και την αποκλειστικότητα ή την επαλληλία στην ακουστική ηγεμονία. Αυτό έγινε πιο πειστικό μέσα από βίντεο βαθμιδωτής πλοκής (stop motion), όπου διακρίνεται η εξέλιξη του ηχοτοπίου της πλατείας. Ωστόσο, αυτά τα βίντεο δεν είναι διαθέσιμα στα πρακτικά, για τεχνικούς λόγους.

Ακολουθούν σημειώσεις από το ημερολόγιό μου στο πεδίο το 2012:

Ξαπλωμένος δίπλα στο τσακ-τσακ του πουρναριού και το φύσημα του πεύκου όταν καίγονται μαζί στο τζάκι, διέκρινα τον λεπτό ήχο μιας βρύσης που το νερό έτρεχε στο μεταλλικό νεροχύτη. Μετά τα μεσάνυχτα, δεν είχα ακόμη ξεμεθύσει και το σφύριγμα «ζιιιιι» του ζουρνά ήταν μόνιμη κατάσταση στο κεφάλι μου. Σηκώθηκα ακολουθώντας τον ήχο. Ανακάλυψα ότι η βρύση της κουζίνας ήταν ανοιχτή. Σα να είχε κάποιος ξυπνήσει μέσα στη νύχτα να πει νερό και να την ξέχασε ανοιχτή. Την έκλεισα και επέστρεψα στο χαλί ανάμεσα στο τραπέζι και τους καναπέδες του σαλονιού, όπου η κ. Πηγή (που με φιλοξενούσε) μου είχε στρώσει ένα πάπλωμα κάτω και ένα για σκέπασμα. Το πρωί, εν τω μεταξύ:

- Π.: «Καλέ, ποιος έκλεισε τη βρύση; Ξύπνησα το πρωί και λαχτάρησα. Νόμισα πάγωσαν οι σωληνώσεις».

- Αλ.: «Εγώ την έκλεισα: την άκουγα που έτρεχε!»

- Π.: «Μπα σε καλό σου! Εμείς δεν κλείνουμε ποτέ τη βρύση. Σαν το ποτάμι, τρέχει κι αυτή» (και έκανε με το χέρι της την κίνηση της ροής του ποταμού).

Πληροφορικής του Τμήματος Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής του Τ.Ε.Ι. Κρήτης σε συνεργασία με την Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας (Βαλσαμάκης, 2010). Οι στρατιωτικές μου υποχρεώσεις δεν μου επέτρεψαν να το παρακολουθήσω, ωστόσο αυτό στάθηκε αφορμή για την συγκρότηση υλικού σχετικού με τις πολιτισμικές προσλαμβάνουσες του ήχου στο χτισμένο περιβάλλον.

Η Νάουσα είναι συνδεδεμένη με τον ήχο του νερού· τη διαπερνά το υδάτινο στοιχείο του ποταμού Αράπιτσα. Για αυτό το ποτάμι έχουν γραφτεί πολλά και φαίνεται ότι συνοδεύει ποικιλοτρόπως τη ζωή των Ναουσαίων. Τα ορμητικά νερά του Βερμίου έδωσαν ενέργεια στις υδροκίνητες τουρμπίνες του 19ου και του 20ού αιώνα με τις οποίες δούλευαν παλαιότερα τα εργοστάσια κλωστοϋφαντουργίας. Η κ. Πηγή θυμάται τους ήχους των εργοστασίων της πόλης πριν τη δεκαετία του 1990, όταν ήταν ακόμη ενεργά.

Ο καταρράκτης στην τοποθεσία Στουμπάνοι φαίνεται να συντελεί αδιάκοπα στο ηχοτόπιο της πόλης, πριν ακόμη και από τον «Χαλασμό της Νάουσας»,³ «αναβλύζοντας» λευκό θόρυβο. Το 2023, στον ζωντανό υδροβιότοπο που υπάρχει στο σημείο του καταρράκτη, η πληροφορήτρια κ. Ζωή, σύζυγος και μητέρα μουσικών, μου έλεγε:

Ξέρω ποιον ανταγωνίζεστε εσείς οι μουσικοί... Κάθε πρωί που πηγαίνω τη σκυλίτσα βόλτα, πλησιάζοντας το σημείο των Στουμπάνων, ακούω τα πουλάκια, τα οποία μου θυμίζουν εσάς, όταν μελετάτε, σιγοτραγουδάτε. *Πουλιά πετούμενα*⁴ και εσείς και αυτά!

Η Αράπιτσα, καθώς και ολόκληρος ο υδάτινος ορίζοντας του Βερμίου, είναι «βασικό στοιχείο στην επιτυχία της οινοποιίας», μου εκμυστηρεύτηκε ο οινοποιός Γιάννης Δαλαμάρας το 2022, ενώ παλαιότερα, το 2010, ο ζουρνατζής Ευάγγελος Ψαθάς έλεγε συχνά ότι «ο ζουρνάς χωρίς νερό δεν παίζει». Κάθε τόσο, κατά τη διάρκεια των εθιμικών πομπών, οι οργανοπαίκτες βρέχουν τον ζουρνά στις κρήνες της πόλης για να ακούγεται καλύτερα. Στην ήσυχη Νάουσα, εν καιρώ πανδημίας COVID-19, οι φυσικοί ήχοι των υδάτων, είτε από το ποτάμι είτε από τις κρήνες, ήταν ευκρινέστεροι.

Το ξεκίνημα της έρευνας πεδίου (το φθινόπωρο του 2021) με βρήκε σε μια Νάουσα χωρίς πολλή κινητικότητα, καθώς διανύαμε τον τρίτο χειμώνα των μέτρων κοινωνικού αποκλεισμού. Οι πρώτοι περίπατοι παρουσίασαν στοιχεία τα οποία έμελλε να αποτελέσουν τμήματα της συρραφής ενός ηχητικού κολλάζ με τις πλέον σημαίνουσες ακουστικές εμπειρίες που ήταν συνυφασμένες με τον χώρο και τον χρόνο της πόλης.

Σε αυτό το σχετικά ήσυχο ηχοτόπιο του χειμώνα, η ανυπαρξία λεωφόρων και μεγάλων δρόμων – πέρα από ελάχιστες εξαιρέσεις – δεν άφηνε τα αυτοκινούμενα οχήματα να πρωταγωνιστούν στο ηχοτόπιο της πόλης. Μία από αυτές τις εξαιρέσεις είναι σαφώς και η κεντρική πλατεία, καθώς ό,τι αυτοκινούμενο υπάρχει στην πόλη θα περάσει από εκεί· μεταξύ άλλων και ένα μηχανάκι, το οποίο κουδουνίζει σαν να το ακολουθεί μικρό κοπάδι προβάτων. Συχνά το άκουγα, αλλά δεν το είχα δει, μέχρι που αντιλήφθηκα ότι επιβαίνων του ήταν ο ταχυδρόμος των ΕΛ.ΤΑ., ο οποίος είχε εφαρμόσει ένα μετρίου μεγέθους κυπρί που ακούγεται σε κάθε του κίνηση, ειδικά όταν περνά από πλακόστρωτους δρόμους της Νάουσας. Αν και «το επάγγελμα του κτηνοτρόφου είναι ακόμη ενεργό», όπως με ενημέρωσε ο χορευτής και βυρσοδέψης Τάσος, κανένα κοπάδι ζώων δεν περνά πλέον μέσα από την πόλη. Το ενδιαφέρον είναι ότι σε σχέση με άλλα μηχανάκια, το κυπρί του ταχυδρόμου με έκανε να μην ακούω τον μηχανικό ήχο. Η ρυμοτομία του κέντρου και οι καμπύλοι δρόμοι κάνουν τον ήχο να έρχεται πρώτος, πολύ πριν αποκαλυφθεί οπτικά η ηχογόνος πηγή.

Το ίδιο συνέβαινε με τις καμπάνες και τα διακροτήματα αυτών. Η σχετικά χαμηλή δόμηση της Νάουσας αφήνει τα ψηλά κωδωνοστάσια να καλύπτουν ακουστικά ένα μεγάλο εύρος της πόλης. Ο ήχος της καμπάνας του Αγίου Γεωργίου ήρθε ωρίς το πρωί, καθώς πλησίαζα τον σταθμό των λεωφορείων, ενώ στο διακρότημά της σημείωνα στο ημερολόγιο:

³ Η 13η Απριλίου 1822 αποτελεί ιστορική ημερομηνία, γνωστή και ως το «Ολοκαύτωμα της Νάουσας».

⁴ Η κ. Ζωή έκλεισε τη φράση της με τον τίτλο ενός κομματιού από την Πίνδο, στο οποίο η Νάουσα είναι συνδεδεμένη με πολλούς τρόπους με την Πίνδο: το κομμάτι «Πουλιά πετούμενα» εξιστορεί τον αγώνα του Θόδωρου Ζιάκα, οπλαρχηγού της Επανάστασης.

Πόσο παλιά είναι, για πόσα χρόνια την ακούν οι κάτοικοι αυτής της γειτονιάς; Πόσο συνειδητά ακούει κάποιος αυτή την καμπάνα; Είναι συνδεδεμένοι με αυτό τον ήχο; Ή τον συνήθισαν και δεν τον ακούν;

Καταλάβαινα ότι στη Νάουσα διάφοροι ήχοι δεν γίνονται αντιληπτοί συνειδητά. Ο Ξενάκης (2013: 50), περιγράφοντας το σήμαντρο της Αγίας Λαύρας, υπογράμμισε τον ρόλο της διάχυσης στον χώρο και, κατ' επέκταση, της σημασίας αυτών των ήχων στο τοπίο. Για τους πιστούς, η καμπάνα είναι ένα κάλεσμα: το αναμένουν. Η πολυσύχναστη προσέλευση στις μεγάλες εκκλησίες της Νάουσας υποδηλώνει ότι οι πιστότεροι των Ναουσαίων είναι συνδεδεμένοι με τον ήχο αυτό. Ωστόσο, το διακρότημα λίγοι το επεσήμαναν, και από αυτούς οι περισσότεροι το αντιλήφθηκαν μέσα από την κουβέντα μας, όπως ο μουσικοδιδάσκαλος και κιθαριστής κ. Σάκης που επισήμανε ότι το διακρότημα οφείλεται στην παλαιότητα. Ο κατασκευαστής και συντηρητής εκκλησιαστικών κωδωνοστασίων Γιώργος Τσίτουρας ανέφερε ότι «οι καμπάνες, αν έχουν τις διαστάσεις που πρέπει και τη σωστή δοσολογία στα κράματα των μετάλλων, δεν προκαλούν διακρότημα. Αλλά, πολλές φορές, η υγρασία επηρεάζει την επιφάνειά της και η οξείδωση αυτή συντελεί στη διάβρωση και, κατά συνέπεια, επηρεάζει τη δόνηση». Αυτό που προκαλεί την περισσότερη υγρασία στην πόλη είναι το ποτάμι, οπότε ξανά η Αράπιτσα βρίσκεται, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, στο προσκήνιο.

Από την άλλη πλευρά του ποταμού, στο σπίτι της κ. Πηγής, η κινητικότητα εν μέσω πανδημίας ήταν εξίσου ελαττωμένη σε σχέση με τα χρόνια πριν από αυτή. «Άλλες χρονιές, τέτοιες μέρες, άκουγες το νταούλι μπα-μπα-μπαμ και περνούσε η πατινάδα», έλεγε και, καθώς εξιστορούσε, έκανε και την κίνηση με το δεξί της χέρι, μιμούμενη τον νταουλτζή που κρούει το όργανό του με το τζουμάκι.⁵ Με τον καιρό, τα απαγορευτικά μέτρα της καραντίνας εξασθένησαν και το ηχοτόπιο, σιγά-σιγά, βρήκε τα παλιά θορυβώδη χνάρια του.

Μία από τις πιο ηχηρές συνήθειες των Ναουσαίων, που επανήλθε μετά την πανδημία, είναι η πατινάδα. Συχνά θυμάμαι να ακούω τους Ναουσαίους να λένε ότι «Νάουσα σημαίνει πατινάδα». Με τη φράση αυτή, οι Ναουσαίοι εννοούν την δημόσια, ακανόνιστη πομπή που διοργανώνουν οι παρέες μαζί με μουσικούς. Την περίοδο της Αποκριάς έχουμε συνηθίσει σε μουσικές παρελάσεις, μόνο που στην περίπτωση της πατινάδας δεν υπάρχει κάποιος συσχετισμός. Η πατινάδα είναι ένας ιδιωματικός μουσικός περίπατος. Τα χαρακτηριστικά της είναι οι αυτοσχεδιαστικές, ανολοκλήρωτες κινητικές και χορευτικές μορφές των παραδοσιακών μελωδιών. Ως δράση συγκροτείται από ομάδες ανθρώπων που βρίσκουν την ευκαιρία, μέσα από τις αγαπημένες τους μελωδίες, να πιουν, να διασκεδάσουν, να χορέψουν, να ξενυχτήσουν. Πρόκειται για μια συνάθροιση προσώπων που περπατούν, χορεύουν ή συνδυάζουν τον χορό με το περπάτημα, σε κάποια συσχέτιση με το ακουστικό ερέθισμα από τη ζωντανή, εξίσου κινούμενη, μπάντα. Η πατινάδα συχνά πετυχαίνει να φτάσει στη μέγιστη ηχητική στάθμη. Αν σκεφτεί κανείς ότι από τα 85 dB η ακοή μας βάλλεται επικίνδυνα, ενώ ο ζουρνάς σε κοντινή απόσταση δεν πέφτει κάτω από τα 80 dB, τότε μπορεί και να αντιληφτεί ότι η ένταση των ορχηστρών μιας πατινάδας είναι εμβληματικά υψηλή.

Οι πατινάδες στην πόλη είναι μια παράδοση δεκαετιών. Στο βιβλίο του *Αντέτχια στη Νιάουστα*, ο συγγραφέας Νικόλαος Σπάρτσης (2003) εξιστορεί ποικίλες εμπειρίες που σχετίζουν τους Ναουσαίους με τις ηχηρές αυτές συνήθειες, οι οποίες εκφράζουν ένα κλίμα «ευ ζην». Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «τότι όλα τα σπίτχια καρτιρούσαν τις Μπούλις να πιράσουν μι τις πόρτις ανοιχτές» (Σπάρτσης, 2003: 51) και σε άλλο σημείο: «Έβγιναν πατινάδα μι τα βγιουλιά χουρεύοντας ξιχουριστόν, τραγουδώντας κι πίνοντας απ' τα μπουκάλια που βαστούσαν στα χέργια...» (Σπάρτσης, 2003: 217). Οι περιγραφές

⁵ Χοντρό ξύλο που χρησιμοποιείται ως επικρουστήρας, ευρύτερα γνωστό ως «κόπανος».

αυτές θα μπορούσαν να αντικατοπτρίζουν και τη σημερινή πραγματικότητα, όπως αυτή εκδηλώνεται ιδιαίτερα κατά την περίοδο της Αποκριάς. Ο ήχος των οργάνων στον δρόμο ως κάλεσμα, ως κοινωνική συνθήκη χαράς και ευρωστίας, θυμίζει τα λόγια του Corbin (1998: 46) για τη γαλλική επαρχία τον 19ο αιώνα: ο ήχος των κουδουνιών, λέει ο Corbin, ήταν «το μέτρο της αυτοεκτίμησης, του συναισθηματικού ευ ζην, της αστικής περηφάνιας, της τοπικής ταυτότητας και πολιτισμικής γεωγραφίας». Ό,τι έβλεπε ο Corbin στα κουδούνια για το γαλλικό χωριό, παρατηρούσα και εγώ για την πατινάδα στη Νάουσα. Το ηχοτοπίο της πόλης στη συνείδηση των Ναουσαίων είναι συμφυές με το ηχοτοπίο της πατινάδας.

Σε πολλές μουσικές και χορευτικές περιστάσεις, τα όρια ανάμεσα στους οργανοπαίκτες και τους χορευτές δεν είναι ξεκάθαρα. Τουναντίον, η μουσικοτροπία⁶ στην πατινάδα της Νάουσας προδιαθέτει για την εμπλοκή των συνδαιτυμόνων με πολλούς τρόπους. Πολύ συχνά, θα παρατηρήσεις μια παρέα μερακλήδων να επικοινωνεί κινητικά με τους οργανοπαίκτες. Θα τους δεις με το χέρι τους σηκωμένο μπροστά στους μουσικούς, δίνοντας την εντύπωση ότι πότε ακολουθούν τη μελωδία και πότε τη διευθύνουν. Θα τους δεις επίσης να χορεύουν, υποδεικνύοντας το μουσικό μέτρο και αλλοιώνοντας, πολλές φορές, τη χρονική συμπεριφορά των μελωδικών φράσεων. Αυτό είναι κάτι που επιζητούν και οι μουσικοί, γιατί η ευχαρίστηση των χορευτών και συνδαιτυμόνων μεταφράζεται για τα μέλη της ορχήστρας αφενός σε κοινωνικό κύρος και αφετέρου σε χρηματική ανταμοιβή.

Ακουστικό ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι όλα αυτά τα γεγονότα δεν λαμβάνουν χώρα σε μια αίθουσα μουσικής αλλά στον δρόμο. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι στο μουσικο-χορευτικό δρώμενο Μπούλες το δρομολόγιο και το ρεπερτόριο είναι συγκεκριμένα, τότε για μια περίοδο του χρόνου η πόλη επαναλαμβάνει με ακρίβεια την ίδια ηχητική διαδικασία. Από κυματικής άποψης, ο ήχος δεν ανακλάται ή απορροφάται από κατασκευές ειδικά σχεδιασμένες για το βέλτιστο ηχητικό αποτέλεσμα: τα κυματικά φαινόμενα δονούν τα υλικά και τις προσόψεις των κτηρίων, οπότε, στην αντίληψη των οργανοπαίκτων, οι αρχιτεκτονικές δομές διαμορφώνουν από κοινού το ακουστικό αποτέλεσμα.

Αυτά τα ζητήματα έχουν εξίσου θεωρητική αλλά και πρακτική βάση. Πολλές φορές οι πατινάδες περνούν από στενά δρομάκια της Νάουσας. Μια δυνατή κρούση στο νταούλι, ενόσω αυτό βρίσκεται ανάμεσα στους δύο τοίχους, με τις μεμβράνες παράλληλα σε αυτούς, είναι ικανή να τρυπήσει το όργανο. Ο νταουλτζής Αντώνης Ψαθάς μου έλεγε ότι, όταν περνά από τέτοια στενά, παίζει χαμηλόφωνα ή, αν αυτό δεν γίνεται, στρέφει το νταούλι με τις μεμβράνες κατά μήκος του σοκακιού. Δεν γνώριζε, προφανώς, τι είδους σύγκλιση μπορεί να κάνουν τα ηχητικά κύματα ώστε να προκαλούν τη διάτρηση του οργάνου, ήξερε όμως στην πράξη πώς να το αποφύγει. Έτσι και εγώ, ενώ μαθήτευα στο νταούλι, συνειδητοποιούσα ότι ο ήχος και η συμπεριφορά του οργάνου σου διδάσκει πώς να το ακούς και να το καταλαβαίνεις. Αυτό, κατ' επέκταση, σημαίνει να αντιλαμβάνεσαι ενεργητικά τον χώρο, ο οποίος κάθε φορά συμπληρώνει διαφορετικά το ηχητικό αποτέλεσμα.

Οι μουσικές και χορευτικές ιστορίες που αναφέρουν οι άνθρωποι στη Νάουσα δείχνουν με ποιον τρόπο βιώνονται ακουστικά τα διάφορα σημεία της πόλης τους. Η εθιμική επανάληψη του δρωμένου βοηθά στο να χτιστούν αυτές οι ακουστικές εμπειρίες εξ απαλών ονύχων. Ο μεγάλος σε ηλικία χορευτής κ. Δημήτρης μου έδειχνε πόσο εύκολα μπορεί να γυρίσει το πόδι σου στην κατηφόρα για τα Καμμένα⁷ και πώς ο νταουλτζής

⁶ Όρος που εισήγαγε ο νεοζηλανδός μουσικός και εκπαιδευτικός Christopher Small στο ομώνυμο βιβλίο του (1998), συνδυάζοντας το ουσιαστικό «μουσική» και το ενεργητικό ρήμα «τρέπω», το οποίο έχει μετασχηματιστικό χαρακτήρα και συμπεριλαμβάνει όλες τις κοινωνικές συνιστώσες μέσω των οποίων αποδίδεται η μουσική εκφραστικότητα.

⁷ Πρόκειται για ένα σημείο του καθορισμένου δρομολογίου του δρωμένου.

σε όλο αυτό το κομμάτι του δρόμου «κρατάει τον ρυθμό πίσω», ώστε να αποφευχθούν ατυχήματα. Οι νεότεροι νταουλτζήδες της Νάουσας, όπως ο Νικολάκης, μαθαίνουν αυτές τις λεπτομέρειες πλάι σε πιο έμπειρους, όπως ο Βαγγέλης, καθώς το δρώμενο βρίσκεται σε εξέλιξη. Ο Νικολάκης μού ανέφερε με ποιον τρόπο ο Βαγγέλης του τα εξηγεί και, ύστερα στην πράξη, πώς τα βλέπει ο ίδιος και τα μιμείται. Αν τα μάθει σωστά, θα τον εμπιστευτούν οι χορευτές και στο μέλλον θα έχει περισσότερες πιθανότητες να συμμετέχει ως μουσικός στο δρώμενο. Πρόκειται για εμπειρική γνώση, χωρικά και χρονικά προσδιορισμένη, απολύτως αισθητηριακή και ενσώματη, η οποία στη βάση της είναι μουσική: «Ανθρωποι και αντικείμενα δημιουργούν χώρο μέσω των σωμάτων τους και της κινητικότητας αυτών, δίνοντας νόημα, μορφή καθημερινών κινήσεων και τροχιών που καταλήγουν στον τόπο και το τοπίο» (Low, 2017: 8).⁸

Κλείνοντας το κείμενό μου, θα ήθελα να αναφερθώ επιπλέον και στο ηχοτοπίο της πλατείας Καρατάσου.⁹ Η περίοδος κατά την οποία αναρίθμητα επάλληλα γεγονότα συμβαίνουν στην πλατεία είναι το τριήμερο της Αποκριάς ως την Καθαρά Δευτέρα. Η πλατεία έχει κεντρικό ρόλο, αφ' ης στιγμής είναι ο σημαντικότερος κυκλοφοριακός κόμβος με έξι δρόμους, εκ των οποίων οι τρεις είναι είσοδοι και οι τρεις έξοδοι, συνυπολογίζοντας ότι η μία εξ αυτών οδηγεί στη βασική έξοδο από την πόλη. Στο κέντρο του κυκλικού κόμβου βρίσκεται το εσωτερικό κομμάτι της πλατείας, το οποίο έχει ένα μέρος πράσινου, ένα σιντριβάνι και δύο πλατώματα. Στο εξωτερικό κομμάτι, ανάμεσα στον δρόμο και τα κτήρια, υπάρχουν πεζοδρόμια, των οποίων η χρήση χρωματίζεται από τη λειτουργία των ισογείων. Εφεξής, θα ονοματίσουμε το εσωτερικό κομμάτι K, τον δρόμο L και το εξώτερο M. Με αυτόν τον τρόπο ξεκαθαρίζουν οι λειτουργίες σε καθεμιά από τις ζώνες, όπως φαίνεται και στο ποιοτικό σχέδιο της πλατείας (Εικόνα 1). Ωστόσο, αυτά τα ξεκάθαρα όρια, τα οποία συνθέτουν ταυτότητες κινήσεων και χρήσεων, αλλοιώνονται κατά το τριήμερο της Αποκριάς.

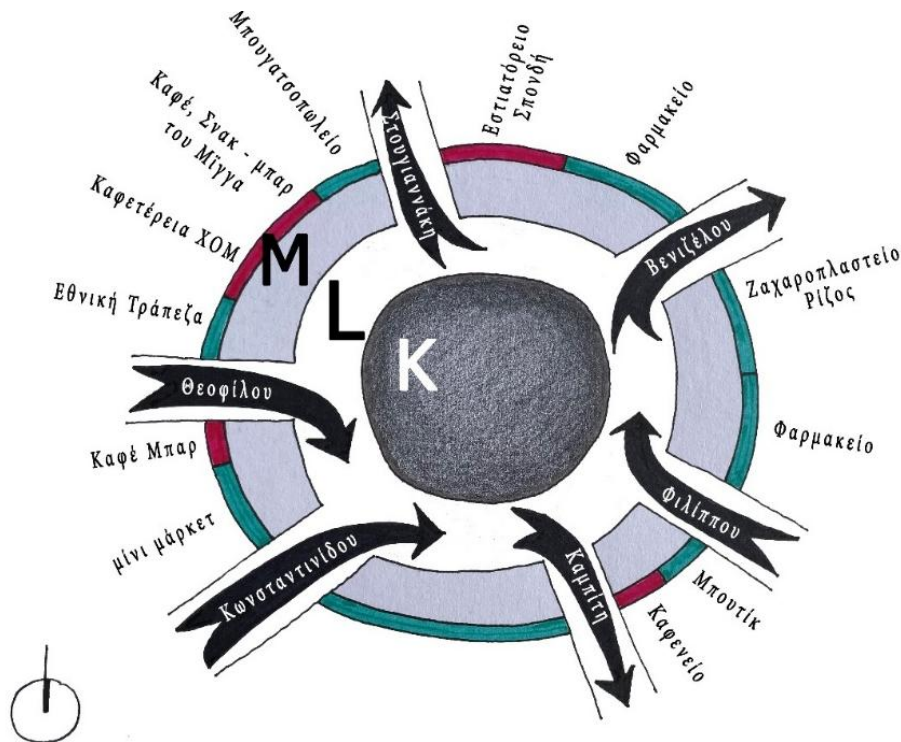
Η ζώνη L ως δρόμος λειτουργεί διαχωριστικά ως προς τις K και M. Μια καθημερινή μέρα, η ζώνη L αναπτύσσει κινητικότητα σε διάφορες ώρες, ανάλογα με την περίοδο του έτους. Από αυτόν τον κόμβο θα περάσουν όλα τα ενδεχόμενα αυτοκινούμενα. Εκτός της εσωτερικής μετακίνησης με Ι.Χ., ο κόμβος συγκεντρώνει και πολλά άλλα οχήματα, όπως στρατιωτικά που μεταφέρουν στρατιώτες από τα στρατόπεδα του Βερμίου στην εθνική οδό Βέροιας – Σκύδρας, τρακτέρ με κατεύθυνση προς τον κάμπο, σχολικά και φορτηγά.

Η K είναι μια ιδιαίτερη ζώνη που λειτουργεί ως νησίδα, την οποία όλοι βλέπουν, αλλά λίγοι βρίσκονται επάνω της. Στη ζώνη K θα συναντήσει κανείς μονήρεις προσωπικότητες ή άτομα με ελάχιστη επικοινωνία που την αξιοποιούν μέσα από τον δημόσιο χαρακτήρα της· σε ελάχιστες περιπτώσεις, αυτή λειτουργεί και ως πάρκο με αφορμή το σιντριβάνι ή την πρασιά. Στη ζώνη K, μεταξύ άλλων, περνά αρκετό χρόνο ο πρεσβύτερος σε ηλικία αδερφός της μουσικής οικογένειας Ψαθά, ο αποκαλούμενος «θείος Γιώργος»: εκεί τον συναντούσα συχνά και ένα μεσημέρι έτυχε να λάβω ένα από τα πιο σημαντικά μαθήματα νταουλιού. Στη σπουδαιότητα του μαθήματος αυτού συνέτεινε και η γεωμετρικά κοίλη πλατεία, καθ' ότι στη ζώνη K παρατηρούνται φαινόμενα σύγκλισης των ήχων. Το αποτέλεσμα, καθώς βρίσκεσαι σε αυτή και πλησιάζεις προς το κέντρο, είναι ανατριχιαστικό: ακούς και νιώθεις τις ηχητικές ανακλάσεις από όλα τα περιμετρικά κτήρια.

⁸ Αντίστοιχα, ο Latour δεν ενδιαφέρεται εάν η κατασκευή είναι υλική ή κοινωνική, αλλά τον απασχολεί περισσότερο αυτό που αναβλύζει από τη σύμμιξη αλληλοσυσχετιζόμενων φαινομένων (βλ. Low, 2017: 72).

⁹ Ο Καρατάσος συγκαταλέγεται στους ναουσαίους σπαραχηγούς της Επανάστασης με δράση στο Βέρμιο, όρος το οποίο παλαιότερα λεγόταν Karatas.

Η ζώνη Μ, αντίθετα, δεν είναι ούτε νησίδα ούτε δρόμος. Από τη ζώνη Μ μετακινείται πεζός προς και από διάφορες κατευθύνσεις ακτινωτά, εντός και εκτός πλατείας αντίστοιχα. Η ζώνη Μ είναι η πιο πολυσύχναστη, λόγω των καταστημάτων που υπάρχουν σε αυτή. Οι Κ, L και Μ είναι ζώνες οι οποίες είθισται να έχουν συγκεκριμένες λειτουργίες και να μην εμπλέκονται μεταξύ τους. Ωστόσο, η εορταστική περίοδος της Αποκριάς και οι επερχόμενες μουσικοχορευτικές δράσεις αλλάζουν αυτόν τον χαρακτήρα.



Εικόνα 1: Η κάτοψη της πλατείας με τις οδούς, τις ζώνες και τις χρήσεις

Από νωρίς το πρωί του Ψυχοσάββατου της Αποκριάς έως το βράδυ της Καθαρής Δευτέρας, η πλατεία είναι κατάμεστη και λουσμένη από επάλληλες μουσικές και ηχητικές δραστηριότητες, πέραν της μουσικής που ακούγεται ούτως ή άλλως από τα ηχεία των καταστημάτων. Τα συγκροτήματα που, ως επί το πλείστον, συνθέτουν το ηχοτοπίο της πλατείας είναι μπάντες είτε από χάλκινα πνευστά είτε από ζουρνάδες· υπάρχουν και στιγμές όπου ακούγονται περισσότερες από μία μπάντες στην πλατεία. Ο τρόπος με τον οποίο το ηχοτοπίο της πλατείας σχηματίζεται και αποσχηματίζεται ως τελικό ηχητικό συμβάν δεν προκύπτει από κάποιον σχεδιασμό· είναι άναρχος.

Με βάση το πρόγραμμα των πολιτιστικών εκδηλώσεων, κάποια σχήματα ανεβαίνουν στην τοποθετημένη από τον Δήμο εξέδρα: εκεί θα παίξουν, εν είδει συναυλίας, με άρτια και επιβλητική ηχητική εγκατάσταση. Άλλα συγκροτήματα παίζουν κατά παραγγελία μιας παρέας σε κάποιο από τα μαγαζιά. Η ζυγιά ζουρνάς-νταούλι, μαζί και οι Μπούλες, θα περάσουν την Καθαρά Δευτέρα. Ανάμεσα στα σχήματα υπάρχουν και μουσικοί οι οποίοι μπορεί να προσφερθούν για πιθανή αντικατάσταση κάποιου άλλου οργανοπαίκτη από τα υπόλοιπα σχήματα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο κάθε σχήμα διατηρεί διαφορετική σχέση με την πλατεία, αντανακλώντας τον συσχετισμό ανάμεσα στην ένταση του παραγόμενου ήχου, την κατευθυντικότητα του και τον χώρο που αυτό «δεσμεύει». Για παράδειγμα, τα σχήματα που έχουν κληθεί από τον Δήμο, παίζουν συνήθως στατικά, εντός της ζώνης Κ, με μικροφωνική ενίσχυση. Ο κόσμος κατακλύζει τη ζώνη Κ και κλείνει τον δρόμο, ελαχιστοποιώντας ή διακόπτοντας την κίνηση των οχημάτων στη

ζώνη L, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται μεγάλη κινητικότητα στη ζώνη M. Τα συγκεκριμένα μουσικά σχήματα πρωτοστατούν, με αποτέλεσμα κανένα άλλο γεγονός να μην μπορεί να επιβληθεί στην πλατεία. Οι Μπούλες, την Καθαροδευτέρα, ενώ δεν έχουν ηλεκτρική ενίσχυση, διαθέτουν ένα κύρος που τους επιτρέπει να υπερισχύουν στην πλατεία, καλύπτοντας ηχητικά τις ζώνες K, L και M· για όσο μάλιστα οι Μπούλες χορεύουν στην πλατεία, παύει οποιαδήποτε μουσική προερχόμενη από τα μαγαζιά. Όταν αποχωρήσουν οι Μπούλες ή σταματήσουν οι επίσημες συναυλίες, το ηχοτοπίο διαμορφώνεται πλέον από τις αυτοσχέδιες μπάντες που παίζουν κατά παραγγελία.

Παρατηρείται, επομένως, ότι καθεμιά από αυτές τις περιπτώσεις σχημάτων έχει τον ήχο της, την έντασή της και την αντίστοιχη κάλυψη χώρου επί της πλατείας. Για παράδειγμα, τα σχήματα που παίζουν στην εξέδρα είναι αρκετά δημοφιλή, ενώ οι παίκτες του δρωμένου προέρχονται μέσα από συγκεκριμένες αξιολογικές διαδικασίες. Τέλος, οι μουσικοί του δρόμου φαίνεται να αποτελούνται από μια μεγάλη μάζα οργανοπαικτών, οι οποίοι δεν ανήκουν στις δύο παραπάνω ομάδες. Εκ πρώτης όψεως, οι δύο πρώτες ομάδες μοιάζουν να έχουν περισσότερη βαρύτητα, όμως τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα. Σίγουρα, στη συγκεκριμένη στιγμή, καθεμιά από τις ομάδες αυτές διατηρεί διαφορετικό κύρος· ωστόσο, πολλές φορές, μέλη της μιας ομάδας μεταπηδούν σε μιαν άλλη, με έναν τρόπο που αναδεικνύει την ευελιξία αλλά και την πολιτισμική ρευστότητα.

Στο γεγονός αυτό συντείνει το ότι οι οργανοπαίκτες της τρίτης ομάδας δεν είναι άσημοι: ειδικά την περίοδο 2022-2023 παρατήρησα αρκετά καλούς οργανοπαίκτες στην ομάδα αυτή. Με τους περισσότερους που είχα επικοινωνία, διαπίστωσα ότι προτιμούν να βρίσκονται εκεί, παρόντες και κραταιοί ως οργανοπαίκτες, παρά να ανήκουν σε μια ομάδα με περισσότερο ή λιγότερο κύρος. Αυτό το παιχνίδι φαίνεται και από τον τρόπο που επιλέγουν να επιβάλουν τον ήχο τους σε μια οριοθετημένη περιοχή, όπως η πλατεία, γνωρίζοντας ότι ο ήχος τους λειτουργεί ως το εγερτήριο της συνάθροισης, το οποίο – όχι δυνάμει αλλά ενεργώς – παρασύρει τον κόσμο σε μια μεγαλύτερη γιορτή. Η εν λόγω διαδικασία δεν είναι αυτοματοποιημένη, όπως επισημαίνει ο διακεκριμένος κλαρινοπαίκτης κ. Δημητρός, αλλά έχει να κάνει με την παρέα και την όρεξή της, το πόσο θέλει να διασκεδάσει και να εκφραστεί ακόμα και έξω από τα στενά της όρια. Η συνδρομή του οργανοπαίκτη έγκειται στο πώς αυτός θα μεταγλωττίσει τις επιθυμίες και τις διαθέσεις των συνδαιτυμόνων μιας παρέας σε ήχο. Είναι, βέβαια, προφανές ότι στο ρεπερτόριο αυτό ενσωματώνεται σημαντικός βαθμός αυτοσχεδιασμού. Αυτές οι διαφοροποιήσεις είναι εμφανείς ακόμη και αν κανείς παρατηρήσει τα γεγονότα χωρίς τον ήχο: αν μπορούσα να κλείσω τα αφτιά μου, βλέποντας μόνο τη στάση των σωμάτων των μουσικών, θα καταλάβαινα αμέσως σε ποια κατηγορία ανήκουν και τι αξιώνουν κάθε φορά.

Η πόλη ηχεί, ενεργητικά και παθητικά. Οι δύο υποστάσεις της – αφενός ως ακουστικά δονούμενη ύλη, ξεκινώντας από τα αντικείμενα και φτάνοντας μέχρι τα ίδια τα ανθρώπινα σώματα, και αφετέρου ως εμπειρικά ηχητικά γεγονότα – βαίνουν από κοινού. Η μουσική ως βιωμένη αστική συνείδηση έχει πολλαπλά νοήματα και είναι συνδεδεμένη με τα υλικά και την δομή ολόκληρης της πόλης. Αυτό γίνεται πιο κατανοητό καθώς πλησιάζει η περίοδος του τέλους του χειμώνα, όπου το αποκριάτικο μεθοριακό καθεστώς αμβλύνει τα στεγανά όρια σε σχέση με τον υπόλοιπο χρόνο: το άκαμπτο κάμπτεται, αποκαλύπτοντας με τον τρόπο αυτό την πολιτισμική ρευστότητα στον ανώτερο βαθμό. Η Νάουσα, και δη η πλατεία Καρατάσου, μεταμορφώνεται σε ένα εξαιρετικό πεδίο για τη μελέτη ηχοτοπίων.

Βιβλιογραφία

- Corbin, Alain (1998): *Village Bells: Sound and meaning in the nineteenth-century French countryside*, Columbia University Press, New York.
- Low, Setha (2017): *Spatializing Culture: The ethnography of space and place*, Routledge, London – New York.
- Small, Christopher (1998): *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, Middletown (CT).
- Tsioutsiou, Efthymia Eleni, Paolo Giordani, Effie Hanlidou, Marco Biagi, Vincenzo De Feo & Laura Cornara (2019): “Ethnobotanical Study of Medicinal Plants Used in Central Macedonia, Greece”, *Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine*, <https://doi.org/10.1155/2019/4513792>.
- Βαλσαμάκης, Νικόλας (2010): «Η ποιητική του ηχοτοπίου: Δεύτερο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας», *Ενημέρωση 2*, σ. 12-13.
- Βαλσαμίδης, Εμμανουήλ (1996): *Η παιδεία στη Νάουσα μετά την καταστροφή του 1822*, Η Πρωτοβουλία, Νάουσα.
- Δήμος Ηρωικής Πόλεως Νάουσας (2008): *Απόκριες στη Νάουσα*, Δήμος Ηρωικής Πόλεως Νάουσας, Νάουσα.
- Καρανάσιος, Χρήστος Κ. (2004): *Η Νάουσα στην Εθνική Αντίσταση και τον Εμφύλιο: Ιστορική μελέτη δεκαετίας 1940-1950*, Αθήνα.
- Ξενάκης, Ιάnnης (2013): *Κείμενα περί Μουσικής και Αρχιτεκτονικής*, Ψυχογιός, Αθήνα.
- Σπάρτσης, Νικόλαος (2003): *Αντέτχια στη Νιάουστα*, Μ. Τριανταφύλλου, Θεσσαλονίκη.

Ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες και άυλη πολιτιστική κληρονομιά: το παράδειγμα της πλατφόρμας για το γλέντι στην Όλυμπο Καρπάθου

Γιάννης Βαλιάντζας, Νίκος Πουλάκης, Αικατερίνη (Κάτια) Μάρη

Εισαγωγή

Η παρουσίαση αφορά στο ζήτημα της ανάδειξης μορφών της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς στο ψηφιακό πλαίσιο των σύγχρονων διαδικτυακών αναπαραστάσεων υπό το πρίσμα μιας οριοθετημένης λογικής για τη διαχείριση του πολιτισμού, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί από την Σύμβαση της UNESCO για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (2003). Ειδικότερα, η έρευνα αναφέρεται σε μία μελέτη περίπτωσης για τη δημιουργία διαδικτυακής πλατφόρμας του παραδοσιακού γλεντιού στην Όλυμπο Καρπάθου, ενός δρωμένου που ξεχωρίζει για την πρωτοτυπία και την αυθεντικότητά του, και συνιστά κομβικό πολιτισμικό στοιχείο των χωριών Ολύμπου και Διαφανίου, καθώς και των αντίστοιχων διασπορικών κοινοτήτων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το κείμενο μεταφέρει την εμπειρία υλοποίησης ενός πολυμεσικού ιστότοπου με στόχο τη διάθεση πληροφοριών ποικίλου οπτικοακουστικού υλικού, όπως συλλογών φωτογραφιών, βίντεο, ήχου, κειμένου αλλά και βιβλιογραφίας. Δεδομένου ότι οι παραστατικές τέχνες, ως άυλες διαστάσεις του πολιτισμού, είναι ρευστά φαινόμενα, διαπιστώνεται μια προφανής δυσκολία στην αναπαραστάση, κατηγοριοποίηση και διάχυσή τους μέσα από τα σύγχρονα ψηφιακά μοντέλα. Η παρούσα μελέτη στοχεύει να συμβάλει στον διάλογο μεταξύ των ερμηνευτικών προσεγγίσεων των ανθρωπιστικών επιστημών και των τεχνολογικών περιορισμών που επιβάλλουν τα νέα συστήματα αναπαραστάσης, διαχείρισης και προβολής της γνώσης, ενώ διερευνά τις δυνατότητες και τις προκλήσεις του να εργάζεται κανείς «για και με τις κοινότητες».

Ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες (digital humanities)

Οι ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες αναφέρονται στη χρήση ψηφιακών τεχνολογιών στο πλαίσιο των ανθρωπιστικών μελετών. Αυτό συμπεριλαμβάνει τη χρήση διαδικτυακών πηγών, ψηφιοποιημένων αρχείων, ψηφιακών εφαρμογών και άλλων τεχνολογικών εργαλείων για την έρευνα, την ανάλυση και την ερμηνεία δεδομένων που αφορούν την ανθρώπινη κουλτούρα και ιστορία (Fitzpatrick, 2011). Οι ερευνητές στον τομέα των ψηφιακών ανθρωπιστικών επιστημών αξιοποιούν αυτές τις τεχνολογίες για να αναπτύξουν νέες μεθόδους ανάλυσης και ερμηνείας, να δημιουργήσουν νέες ψηφιακές αρχειοθετήσεις και να ερευνήσουν τον τρόπο με τον οποίο οι ψηφιακές τεχνολογίες επηρεάζουν τον πολιτισμό (Kirschenbaum, 2007). Μέσω αυτού του συνδυασμού ανθρωπιστικής μελέτης και ψηφιακής τεχνολογίας, οι ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες επιτρέπουν την εξέταση, την κατανόηση και την αναπαραστάση πτυχών της ανθρώπινης εμπειρίας πέρα από τις παραδοσιακές μεθόδους έρευνας (Fitzpatrick, 2012).

Τα τελευταία χρόνια, η ψηφιακή τεχνολογία και η πολυμεσική διάδραση έχουν εξαπλωθεί σε όλους τους τομείς, σε βαθμό που επηρεάζουν όχι μόνο τα ερευνητικά αντικείμενα αυτά καθαυτά αλλά και την ίδια την επιστημονική τους συγκρότηση (Hirsch, 2010). Στο εν λόγω πλαίσιο, ο τομέας των ανθρωπιστικών επιστημών καλείται

να επαναπροσδιορίσει τα πεδία τόσο της έρευνας όσο και των εφαρμογών του, συχνά μάλιστα ακόμη και την ίδια τη θεωρητική και μεθοδολογική του συγκρότηση, αποσκοπώντας στη σύζευξη με τις σύγχρονες τεχνολογίες της πληροφορίας και της επικοινωνίας, και τη διασύνδεση με τον ευρύτερο κοινωνικό ιστό, είτε σε τοπικό είτε και σε παγκόσμιο επίπεδο (Presner, 2009).

Οι ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες σήμερα έχουν βρει πλούσιο έδαφος στη μελέτη και προβολή της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς μέσω της χρήσης νέων τεχνολογιών και μεθοδολογιών (Giaccardi, 2012). Η έννοια των ψηφιακών ανθρωπιστικών επιστημών εμπλουτίζει την κλασική προσέγγιση της ανθρωπιστικής έρευνας με σύγχρονες πρακτικές και τεχνολογικά εργαλεία που επιτρέπουν τη διατήρηση, την ανάλυση και την προώθηση ποικίλων πτυχών της ανθρώπινης δραστηριότητας, ενθαρρύνοντας την ανάπτυξη νέων οπτικών για την έρευνα και την ανάδειξη της ιστορίας και των πολιτισμών (Warwick, Terras & Nyhan, 2012). Η έρευνα στις ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες ενθαρρύνει, επίσης, τη συμμετοχή και την αλληλεπίδραση της κοινότητας στις διαδικασίες διατήρησης και προβολής της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς (Cameron & Kenderdine, 2007). Μέσω συνεργατικών προγραμμάτων και διαδραστικών πλατφορμών, οι ερευνητές ενθαρρύνουν την ενεργή συμμετοχή των κοινοτήτων και των ενδιαφερομένων φορέων στις εν λόγω διαδικασίες (Mohamed Osman, Bachok & Abu Bakar, 2011).

Επιπλέον, στο πεδίο που μας απασχολεί, η επονομαζόμενη «εφαρμοσμένη εθνομουσικολογία», δηλαδή το εθνομουσικολογικό έργο του οποίου απώτερο σκοπό δεν αποτελεί ούτε, από τη μία μεριά, η έρευνα αυτή καθαυτή ούτε, από την άλλη, η διάχυση της επιστημονικής γνώσης στο εσωτερικό της ακαδημαϊκής κοινότητας, αλλά η πρακτική δραστηριοποίηση έξω στον κόσμο, φαίνεται να κερδίζει μία σημαντική θέση στο ευρύτερο αντικείμενο των μουσικών σπουδών (Harrison, 2017). Ο εθνομουσικολόγος, επομένως, εκτός από το ότι χρησιμοποιεί στο πεδίο την ανθρωπολογική μέθοδο της επιτόπιας έρευνας και μετέχει ενεργά μέσω μιας συμμετοχικής διαδικασίας μύησης στον μουσικό πολιτισμό που διερευνά, συχνά μετατρέπεται σε εκπαιδευτή, σύμβουλο, εμπνευστή, επιμελητή, μουσικό παραγωγό ή αρχιονόμο και εμπλέκεται στον σχεδιασμό πολιτιστικής, εκπαιδευτικής και καλλιτεχνικής πολιτικής (Nettl, 2015). Η χρήση των ψηφιακών ανθρωπιστικών επιστημών στην εθνομουσικολογία μπορεί να μεταβάλει την ίδια τη μεθοδολογία της έρευνας, ιδιαίτερα της έρευνας πεδίου, ενώ η σύγχρονη τεχνολογία στην υπηρεσία των εθνομουσικολογικών αρχείων μπορεί εν γένει να διαδραματίσει ζωτικό ρόλο στην προβολή και προώθηση των μουσικών πρακτικών και παραδόσεων (Seeger & Chaudhuri, 2004· Landau & Torp Fargion, 2012). Έτσι, προσφέρει την ευκαιρία για προσβασιμότητα και ανταλλαγή πολιτισμικών εμπειριών, επιτρέποντας στις μελλοντικές γενιές να αντλούν γνώση για προγενέστερες πολιτισμικές πρακτικές (Kartomi & Mendonça, 2011· Poulakis, 2020).

Η Σύμβαση της UNESCO για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (2003)

Το διαχειριστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο καλείται να κινηθεί ο εθνομουσικολόγος την τελευταία εικοσαετία είναι, μεταξύ άλλων, και αυτό που ορίζεται από τη Σύμβαση της UNESCO για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΑΠΚ), η οποία κυρώθηκε το 2003 (βλ. <https://ich.unesco.org/en/convention>). Υπάρχουν βασικές εννοιολογικές αλλά και πρακτικές καινοτομίες που εισάγει η συγκεκριμένη σύμβαση (στο εξής «η Σύμβαση»), ιδιαίτερα στην περίπτωση που επιχειρήσουμε να την εξετάσουμε σε αντιδιαστολή με την αντίστοιχη, κομβικής σημασίας, προηγούμενη σύμβαση, αυτή για τη Διαφύλαξη της Παγκόσμιας Πολιτιστικής και Φυσικής Κληρονομιάς του 1972 (Blake, 2000· Kurin, 2004).

Το βασικό νέο στοιχείο είναι ότι αναδεικνύεται η «άυλη» φύση της πολιτιστικής κληρονομιάς (Smith & Akagawa, 2009). Ως πολιτιστική κληρονομιά δεν αναγνωρίζονται πλέον μόνο οι υλικές εκφάνσεις του πολιτισμού. Αντίθετα, σύμφωνα με το άρθρο 2 της Σύμβασης, αναγνωρίζεται αυτό που αποκαλούμε ευρύτερα «κουλτούρα» και αφορά, συγκεκριμένα, «πρακτικές, αναπαραστάσεις, εκφράσεις, γνώσεις και τεχνικές, καθώς και εργαλεία, αντικείμενα, χειροτεχνήματα και πολιτιστικούς χώρους που συνδέονται με αυτές».

Πρωταρχικό κριτήριο για την ένταξη ενός στοιχείου στους Καταλόγους της ΑΠΚ είναι να είναι ζώσα κληρονομιά (living heritage), να επιτελείται στο παρόν και να μην είναι μια μορφή έκφρασης του παρελθόντος (Kurin, 2004· Poullos, 2014· De Oliveira Pinto, 2018). Για να ενταχθεί ένα στοιχείο στους καταλόγους της UNESCO, οι ίδιες οι κοινότητες, οι ομάδες και τα άτομα που συνδέονται με αυτό, πρέπει να το αναγνωρίζουν ως συστατικό μέρος της πολιτιστικής τους ταυτότητας (Rudolff & Raymond, 2013).

Η Σύμβαση προτάσσει την έννοια της διαφύλαξης ως δυναμικής διαδικασίας, σε αντίθεση με την έννοια της προστασίας που συνδέεται κυρίως με τις εκφάνσεις του υλικού πολιτισμού και έχει συνήθως σωστικό χαρακτήρα. Ως εκφρασμένος στόχος της UNESCO αναφέρεται ότι η διαφύλαξη ενός στοιχείου ΑΠΚ δεν θα πρέπει να οδηγήσει στο πάγωμα του δυναμικού του χαρακτήρα, για αυτό και υιοθετείται ο όρος «διαφύλαξη» (safeguarding) αντί του όρου «διατήρηση» (preserving).

Τέλος, η Σύμβαση αναφέρει ότι οι ίδιες οι κοινότητες οφείλουν να αναλαμβάνουν δράση για τη διαφύλαξη της πολιτιστικής τους κληρονομιάς. Προτείνεται, με άλλα λόγια, ένα μοντέλο πολιτιστικής διαχείρισης από τα κάτω, όπου οι κοινότητες με δική τους πρωτοβουλία αναλαμβάνουν τη συγγραφή φακέλου υποψηφιότητας για την ένταξη στο Εθνικό Ευρετήριο ΑΠΚ, το οποίο αποτελεί το πρώτο στάδιο για την εγγραφή ενός στοιχείου στους διεθνείς καταλόγους ΑΠΚ της Ανθρωπότητας (Cornu, 2014).

Το ολυμπίτικο γλέντι

Το ολυμπίτικο γλέντι της Καρπάθου ενεγράφη στο Εθνικό Ευρετήριο ΑΠΚ το 2020 (βλ. <https://ayla.culture.gr/olympitiko-glenti>) και συνιστά κομβικό πολιτισμικό στοιχείο των χωριών Ολύμπου και Διαφανίου στη Βόρεια Κάρπαθο και των διασπορικών κοινοτήτων τους στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Κάβουρας, 1994). Η τελετουργική επιτέλεση του κοινοτικού γλεντιού εκφράζεται μέσα από αφηγηματικά (της τάβλας, συρματικά) και αυτοσχέδια διαλογικά τραγούδια (μαντινάδες), χορό με τραγούδι ή μόνο με συνοδεία οργάνων («λυροτσάμπουνα»), ενώ παράλληλα αποτελεί κορυφαία, διαχρονική έκφραση της κοινοτικής ζωής των απανταχού Ολυμπιτών (Ζωγραφίδης, 2020).

Το έργο της δημιουργίας ψηφιακής πλατφόρμας για την ενοποίηση, τη διαχείριση και την προβολή του πολιτισμικού αποθέματος του ολυμπίτικου γλεντιού έχει σκοπό να αναδείξει ένα πλούσιο πολιτισμικό σύμπαν για άμεση πρόσβαση από τη διεθνή κοινότητα. Ταυτόχρονα, η διαδικτυακή παρουσία του ολυμπίτικου γλεντιού συμβάλλει στη μακρόχρονη προσπάθεια της τοπικής κοινότητας για την καταχώρηση του ολυμπίτικου γλεντιού στον Διεθνή Κατάλογο ΑΠΚ της Ανθρωπότητας. Στόχος του έργου είναι η δημιουργία ενός ιστοτόπου για τη διάθεση της πληροφορίας, με δυνατότητα ενσωμάτωσης οργανωμένων συλλογών φωτογραφιών, κινούμενης εικόνας, ήχου, κειμένων και βιβλιογραφίας, αλλά και αναζήτησης δεδομένων με συγκεκριμένα κριτήρια, προκειμένου οι χρήστες της πλατφόρμας να έχουν τη δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με τον πολιτισμό της Ολύμπου Καρπάθου, με τους ανθρώπους και τα δρώμενα του τόπου.

Ωστόσο, καθώς οι επιτελεστικές τέχνες ως άυλες διαστάσεις του πολιτισμού είναι ρευστά φαινόμενα, υπάρχει προφανής δυσκολία στην αναπαράσταση, κατηγοριοποίηση και διάχυσή τους μέσω των σύγχρονων ψηφιακών μοντέλων (Πουλάκης, 2024). Το κύριο

μεθοδολογικό πρόβλημα που χρειάστηκε να αντιμετωπιστεί αφορά στην οπτικοακουστική και εν γένει πολυμεσική απόδοση ενός ζωντανού παραδοσιακού μορφώματος του λαϊκού μουσικού πολιτισμού. Ξεπερνώντας το δίλημμα «ρεαλισμός ή μυθοπλασία», έγινε προσπάθεια να αποφευχθεί, από τη μία μεριά, η υλιστική αποτύπωση της γλεντικής πραγματικότητας και, από την άλλη, η διαμόρφωση ενός ιδεαλιστικού και ουτοπικού μορφώματος που θα αναπαριστούσε αυτή την πολιτισμική πρακτική (Banks & Morphy, 1999).

Η δημιουργία της ψηφιακής πλατφόρμας αποτελεί εξ ορισμού ένα συμβολικό μόρφωμα, τόσο ως πολυμεσικό προϊόν όσο και ως πολιτισμική πρακτική. Για τον λόγο αυτόν, ακολουθώντας τη λογική της Σύμβασης, η ψηφιακή πλατφόρμα δεν αντιμετωπίστηκε ως ένα έργο που κατασκευάζεται για την κοινότητα, επιβάλλοντας τον ενοποιητικό και συχνά ηγεμονικό λόγο του ειδικού κατά την αναπαράσταση της πολιτισμικής πρακτικής, αλλά κυρίως ως ένα έργο που υλοποιείται σε συνεργασία με την κοινότητα, δημιουργώντας τις συνθήκες για δημιουργική αλληλεπίδραση ανάμεσα στους τοπικούς φορείς (Fotopoulou & Drinis, 2018).

Ως προτεραιότητα κατά την ψηφιακή αναπαράσταση ορίστηκε η ικανοποίηση των προσδοκιών των φορέων (θιασωτών / μερακλήδων) του ολυμπίτικου γλεντιού, προκειμένου να αποτυπωθεί η ουσία του γλεντιού της Ολύμπου, ενισχύοντας την πολυφωνία και την ποικιλία των ερμηνειών που ενυπάρχουν σε μια βιωματική πολιτισμική πρακτική. Με σκοπό να ικανοποιηθεί το κύριο αίτημα «για τις κοινότητες – με τις κοινότητες», κατά την υλοποίηση του έργου αυτού εργάστηκαν δύο ομάδες: α) η Επιτροπή Έργου που περιελάμβανε εθνομουσικολόγους και ειδικούς των ψηφιακών μέσων και τεχνολογιών και β) η Επιτροπή Διαχείρισης που αποτελούταν από Ολυμπίτες και Ολυμπίτισσες, εκπροσώπους της κοινότητας του ολυμπίτικου γλεντιού. Το έργο της Επιτροπής Διαχείρισης ήταν η πρόσκτηση υλικού, όπως λ.χ. φωτογραφικών και οπτικοακουστικών τεκμηρίων σχετικών με το ολυμπίτικο γλέντι, καθώς και η επικοινωνία με τα λοιπά μέλη της ολυμπίτικης κοινότητας, με σκοπό την ενημέρωση της κοινής γνώμης. Στο έργο της Επιτροπής Διαχείρισης για τη συγκρότηση του υλικού της πλατφόρμας συνεισέφεραν σημαντικά οι διάφοροι πολιτιστικοί σύλλογοι της Καρπάθου και της ολυμπίτικης διασποράς, με κυριότερο εξ αυτών την Αδελφότητα των Απανταχού Ολυμπιτών Καρπάθου «Η Δήμητρα».

Η ψηφιακή πλατφόρμα για το ολυμπίτικο γλέντι

Η δημιουργία μιας ψηφιακής εφαρμογής πρέπει να πληροί ορισμένες προϋποθέσεις για να είναι αποτελεσματική: να προσφέρει ευελιξία και δυνατότητες επέκτασης, δίνοντας ταυτόχρονα στους ανεξάρτητους παρόχους περιεχομένου τη δυνατότητα να προσθέτουν υλικό και να οργανώνουν τη συλλογή πληροφοριών τους με τρόπο που απαιτεί ελάχιστο κύκλο εκπαίδευσης. Επιπλέον, η εφαρμογή θα πρέπει να έχει χαμηλό κόστος χρήσης και συντήρησης, καθώς και μακροχρόνια βιωσιμότητα. Ιδιαίτερη σημασία έχει και η διαλειτουργικότητα (interoperability), η οποία αναφέρεται στην ικανότητα ενός προϊόντος ή συστήματος να συνδέεται και να λειτουργεί με άλλα προϊόντα ή συστήματα, με πλήρως δημόσια τεκμηριωμένες διεπαφές, χωρίς περιορισμούς στην πρόσβαση ή φραγμούς στην υλοποίηση.

Για να διασφαλιστούν οι προϋποθέσεις της ευελιξίας, της βιώσιμης και οικονομικής συντήρησης και επέκτασης, προκρίθηκε η χρήση μίας ευρέως διαδεδομένης πλατφόρμας ανοιχτού κώδικα, συγκεκριμένα του WordPress. Η επιλογή αυτή προσφέρει τακτικές αναβαθμίσεις ασφαλείας και περιοδικές ενημερώσεις λειτουργικότητας, διατηρώντας ταυτόχρονα συμβατότητα με τις καλές πρακτικές προγραμματισμού. Το WordPress έχει καθιερωθεί εδώ και καιρό ως ένα πανίσχυρο περιβάλλον ανάπτυξης εφαρμογών

διαδικτύου και υποστηρίζεται από μια μεγάλη κοινότητα προγραμματιστών που αναπτύσσουν λειτουργικές μονάδες, επεκτείνοντας τη βασική του λειτουργικότητα (Messenlehner & Coleman, 2014). Αυτό επιτρέπει τη διανομή πληροφορίας με χαμηλό κόστος και υψηλή ολοκλήρωση. Επιπλέον, το WordPress είναι πολύ εύχρηστο, προσφέρει ένα εύελκτο σύστημα διαχείρισης πολυμεσικών δεδομένων και είναι πλήρως συμβατό με τα πρότυπα του W3C (ενός διεθνούς οργανισμού, υπεύθυνου για την ανάπτυξη διαδικτυακών προτύπων), υποστηρίζοντας 70 γλώσσες, σε ένα περιβάλλον που διευκολύνει τη δημιουργία και οργάνωση περιεχομένου από χρήστες με ποικίλες γνώσεις τεχνολογίας. Αυτό το χαρακτηριστικό το καθιστά ιδανικό για τη συνεργασία με διαφορετικές κοινότητες και επιτρέπει σε ανεξάρτητους παρόχους περιεχομένου να συνεισφέρουν και να οργανώνουν τις πληροφορίες τους με εύκολο και αποδοτικό τρόπο (βλ. Εικόνα 1).



Εικόνα 1: Η ψηφιακή πλατφόρμα για το ολυμπίτικο γλέντι

Η καμπύλη εκμάθησης του WordPress είναι πολύ μικρή, προσφέροντας ένα φιλικό περιβάλλον χρήσης. Στην περίπτωση της πλατφόρμας για το ολυμπίτικο γλέντι, οι ερευνητές χρειάστηκαν μία παρουσίαση 30 λεπτών για να ξεκινήσουν αυτόνομα τη διαδικασία προσθήκης εγγραφών στο σύστημα. Καθώς η πλατφόρμα υποστηρίζει πολλαπλά περιβάλλοντα και ρόλους χρηστών, καθίσταται προσβάσιμη σε όλα τα λειτουργικά συστήματα, ακόμη και σε υπολογιστές χειρός και έξυπνα τηλέφωνα. Επιπλέον, παρέχει διαφορετικά επίπεδα πρόσβασης στους χρήστες και συμμορφώνεται με όλα τα σύγχρονα πρότυπα διεπαφών, όπως το REST API, εξασφαλίζοντας την ασφάλεια του συστήματος και τη σωστή ροή διαδικασιών στην ομάδα των ερευνητών και των καταχωρητών πληροφοριών (Haden, 2023).

Ως βάση της σχεδίασης της οντολογίας της συλλογής χρησιμοποιήθηκε το μοντέλο δεδομένων EMC (EthnoMusic Conceptual Model), το οποίο αποτελεί μία οντολογία που αποκαλύπτει τη σημασιολογία της οργάνωσης των εθνομουσικολογικών συλλογών.

Ειδικότερα, παρέχει μία κοινή και τυπική γλώσσα για το πεδίο των εθνομουσικολογικών ψηφιακών αρχείων και δίνει τη δυνατότητα στους ειδικούς να συγκεντρώνουν και να παράγουν σημασιολογικά διαλειτουργική πληροφορία από μεγάλες συλλογές (Βαλιάντζας, 2024). Επίσης, για την περιγραφή των πολιτισμικών αντικειμένων, η πλατφόρμα βασίστηκε στα μοντέλα αναφοράς CIDOC CRM (Crofts, Doerr, Gill, Stead & Stiff, 2003; Constantopoulos & Dritsou, 2003) και FRBRoo (Bekiari, Doerr, Le Bœuf, Riva κ.ά., 2015), και έχει σχεδιαστεί για να καλύπτει τις ανάγκες περιγραφής συλλογών που περιλαμβάνουν τόσο μουσικό υλικό όσο και πληροφορίες προερχόμενες από εθνογραφικές συνεντεύξεις ή άλλες μαρτυρίες.

Το μοντέλο EMCM καθορίζει και συσχετίζει – με συγκεκριμένες και τυπικά καθορισμένες σχέσεις – έννοιες από τις επιστήμες της εθνομουσικολογίας και της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, όπως η επιτέλεση, η καταγραφή, η εθνογραφική συνέντευξη και τα μουσικά όργανα, με στόχο να προσφέρει ένα ισχυρό και διαλειτουργικό μοντέλο δεδομένων, βασισμένο στις αρχές του σημασιολογικού ιστού, για τη συνύπαρξη μουσικών και προφορικών πληροφοριών σε ένα εθνομουσικολογικό αποθετήριο. Στη συλλογή για το ολυμπίτικο γλέντι αξιοποιήθηκε πλήρως η δυνατότητα της πλατφόρμας για δημιουργία προσαρμοσμένων τύπων καταχωρήσεων (Custom Post Types) και ταξινομήσεων (Hedden, 2010). Συγκεκριμένα, οι καρτέλες πληροφορίας που δημιουργήθηκαν είναι οι ακόλουθες:

- **Γεγονότα:** Καθώς το μοντέλο δεδομένων βάσης για το σύστημα είναι το EMCM, το οποίο χρησιμοποιεί ως μοντέλο αναφοράς το CIDOC CRM, η οργάνωση της πληροφορίας στην πλατφόρμα είναι γεγονοκεντρική (event-centric). Ο πυρήνας της πληροφορίας είναι το Γεγονός (event), το οποίο αποτελεί το κυριότερο συστατικό στοιχείο της οντολογίας της πλατφόρμας (Doerr, 2003; Doerr & Kritsotaki, 2006). Το Γεγονός, ως πυρηνικό στοιχείο, μπορεί να έχει διάφορους τύπους και να συγκροτεί ομάδες που συνιστούν ένα σύνολο, δηλαδή μία συστάδα γεγονότων που εδώ αποκτούν τη μορφή ενός γλεντιού. Για παράδειγμα, μία Μαντινάδα, μία Αφήγηση ή ένας Χορός είναι όλα Γεγονότα. Κάθε Γεγονός διαθέτει τίτλο, συνοπτική και αναλυτική περιγραφή, και κατηγοριοποίηση ανά είδος (π.χ. Μαντινάδα, Αφήγηση, Χορός). Επίσης, ταξινομείται με βάση μία μεγάλη συλλογή θεματικών ενοτήτων που σχετίζονται εν γένει με το ολυμπίτικο γλέντι καθώς και με τις διακριτές τελεστικές φάσεις του γλεντιού, όπως Συμποσιασμός, Παίξιμο οργάνων, Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι, Χορός κ.λπ. (βλ. Παράρτημα). Επιπλέον, κάθε Γεγονός συνδέεται με το Γλέντι (σχέση «πολλά προς ένα») στο οποίο έχει πραγματοποιηθεί, καθώς και με τα Πρόσωπα (σχέση «ένα προς πολλά») που συμμετέχουν σε αυτό. Τα Γεγονότα παρουσιάζουν μια συγκεκριμένη χρονολογική-αφηγηματική σειρά σύνδεσής τους σε κάθε Γλέντι.
- **Γλέντια:** Αποτελούν μία σειρά γεγονότων διαφόρων τύπων, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους σε μία συγκεκριμένη αλληλουχία. Κάθε Γλέντι έχει τον δικό του τίτλο και περιλαμβάνει συνοπτική και αναλυτική περιγραφή, καθώς και μία σειρά από χαρακτηριστικά, όπως λ.χ. τη δυνατότητα ιεραρχικής ή μη κατηγοριοποίησης. Επιπλέον, συνδέεται με βίντεο καταγραφής του συνολικού δρωμένου, παρέχοντας πληροφορίες χρονολογικού και τοπογραφικού προσδιορισμού, καθώς και λεπτομέρειες που σχετίζονται με Γεγονότα και Πρόσωπα, τα οποία συμβάλλουν ουσιαστικά στη δημιουργία και την επιτέλεσή του.
- **Πρόσωπα:** Τα Πρόσωπα έχουν ως βασικές ιδιότητες τον τίτλο (Όνομα) και την συνοπτική και αναλυτική περιγραφή τους (Βιογραφικά στοιχεία). Επιπλέον, περιλαμβάνουν πληροφορίες που τα τοποθετούν σε συγκεκριμένο πλαίσιο χρόνου και τόπου, όπως ημερομηνίες γέννησης και θανάτου, καθώς και τόπο γέννησης και κατοικίας, χρησιμοποιώντας το Google Maps API για την προβολή

κοινωνιολογικών χαρτών. Κάθε Πρόσωπο μπορεί να προσδιοριστεί με έναν ρόλο στο Γλέντι (π.χ. παίζει μουσικό όργανο, τραγουδά, χορεύει κ.λπ.) και να επισυναφθούν στην καρτέλα του πολυμέσα, όπως φωτογραφίες (ή συλλογές φωτογραφιών), ηχογραφήματα (ή συλλογές αρχείων ήχου) και αρχεία κινούμενης εικόνας. Όλο το υλικό αυτό είναι αποθηκευμένο στο αποθετήριο της πλατφόρμας. Τα Πρόσωπα επιτελούν τα Γεγονότα, με αποτέλεσμα να συνδέονται μαζί τους σε μια σχέση «πολλά προς πολλά», καθώς ένα ή περισσότερα Πρόσωπα μπορούν να σχετίζονται με ένα ή περισσότερα Γεγονότα. Επιπλέον, τα Πρόσωπα συνδέονται μεταξύ τους μέσω οικογενειακών σχέσεων, όπως οι γονείς με τα παιδιά τους και τα αδέρφια μεταξύ τους (ως παιδιά των ίδιων γονέων). Οι οικογενειακές αυτές σχέσεις μπορούν να περιγραφούν σε βάθος, οδηγώντας στη δημιουργία οικογενειακών δένδρων για τους Ολυμπίτες και στην καλύτερη κατανόηση της κοινωνικής δομής και των πολιτισμικών σχέσεων της κοινότητας.

Για τη διάθεση της πληροφορίας δημιουργήθηκε, επιπρόσθετα, μία πιλοτική ιστοσελίδα, στην οποία πραγματοποιείται η ανάρτηση γλεντιών μαζί με την τεκμηρίωσή τους και τη σχετική ανάλυση, όπως αυτή προκύπτει από το εκάστοτε διαθέσιμο υλικό. Συγκεκριμένα, έχει ήδη αναρτηθεί πιλοτικά μια μικρή συλλογή από 12 γλέντια, περίπου 1.200 μαντινάδες που συνδέονται με αυτά, καθώς και 4.650 πρόσωπα που συμμετέχουν στα γλέντια ή αποτελούν μέλη των οικογενειακών δένδρων της Ολύμπου. Ως Γεγονότα, οι μαντινάδες, οι χοροί και οι αφηγήσεις σχετίζονται με συγκεκριμένες θεματικές ενότητες (βλ. Παράρτημα). Αυτή η πιλοτική συλλογή κρίθηκε επαρκής για την ενεργοποίηση των ολυμπίτικων κοινοτήτων, ενθαρρύνοντάς τις να συμμετάσχουν στην τεκμηρίωση του περιεχομένου της πλατφόρμας, προκειμένου να εκπληρωθεί ένας από τους βασικούς στόχους της δημιουργίας της.

Συμπεράσματα

Η ψηφιακή πλατφόρμα που αναπτύχθηκε για το ολυμπίτικο γλέντι αποσκοπεί στην ολοκληρωμένη ένωση και προβολή του πολιτιστικού αποθέματος αυτού του γλεντιού. Στο πλαίσιο αυτό, ένας βασικός στόχος ήταν να καταστεί το ολυμπίτικο γλέντι – το οποίο έχει αναγνωριστεί ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά στο Εθνικό Ευρετήριο ΑΠΚ – άμεσα προσβάσιμο στην παγκόσμια κοινότητα, σύμφωνα με το πρωτόκολλο της UNESCO. Για την επίτευξη αυτής της πρόσβασης, πραγματοποιήθηκε συνεργασία με την τοπική κοινωνία, με στόχο την παροχή ενός εργαλείου ελεύθερης πρόσβασης που θα περιείχε ποικίλο οπτικοακουστικό υλικό και πληροφορίες, όπως φωτογραφίες, βίντεο, ηχητικά αποσπάσματα, κείμενα και βιβλιογραφία που σχετίζονται με τα μέλη της κοινότητας.

Είναι, πάντως, σημαντικό να αναγνωρίσουμε ότι οι τελεστικές τέχνες, λόγω της ρευστότητας που τις διέπει ως πολιτισμικά φαινόμενα, ενδέχεται να προκαλέσουν προκλήσεις στην αναπαράσταση και την κατηγοριοποίησή τους μέσω σύγχρονων ψηφιακών μοντέλων. Αυτές οι προκλήσεις αναδεικνύουν την ανάγκη για ευέλικτες, καινοτόμες προσεγγίσεις στην ψηφιακή αναπαράσταση της πολυπλοκότητας και πολυτροπικότητας των πολιτισμικών εκφράσεων. Το έργο αυτό φιλοδοξεί να συμβάλει ακριβώς σε αυτόν τον διάλογο, δηλαδή στην ουσιαστική συζήτηση ανάμεσα στις ανθρωπιστικές επιστήμες και τις τεχνολογικές απαιτήσεις που προκύπτουν από τα νέα συστήματα αναπαράστασης, διαχείρισης και παρουσίασης γνώσης, επιδιώκοντας έτσι μια πιο ολοκληρωμένη ανάγνωση, κατανόηση και ερμηνεία του εκάστοτε πολιτιστικού πλαισίου (Δρίνης, Νιτσιάκος & Ποτηρόπουλος, 2022).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Θεματικές ενότητες του Παραδοσιακού Ολυμπίτικου Γλεντιού (ΠΟΓ)

Ο φυσικός τόπος

- Η Όλυμπος (και Διαφάνι – Κάρπαθος) και η ολυμπίτικη διασπορά
- Όλυμπος – Κάρπαθος – Δωδεκάνησα – Αιγαίο – Ελλάδα – Παγκόσμιος Άτλας
- Χαρτογραφική απεικόνιση με γεωγραφικά, ιστορικά και πολιτισμικά δεδομένα

Ο κοινωνικός τόπος – η παραδοσιακή κουλτούρα

- Η παραδοσιακή κοινωνία – βοσκοί και γεωργοί
- Κοινωνικός διάλογος – διευθετήσεις θεμάτων
- Έθιμα – θρησκευτικά / λατρευτικά και κοινωνικά
- Έθος και ύφος, κανόνες, αξίες, αρχές, νοοτροπία
- Προφορικότητα και εθιμική παράδοση (habitus)
- Εθιμικές πρακτικές με τελεστική και τελετουργική μορφή
- Έθιμα – θρησκευτικές γιορτές / κύκλος της ζωής και κύκλος του χρόνου / εργασία
- Ξενιτιά

Ο συμβολικός τόπος – το ΠΟΓ

Διασκέδαση και ψυχαγωγία

- Το ΠΟΓ δεν είναι το κοινό σύγχρονο ελληνικό γλέντι: ξεφάντωμα και ανεξέλεγκτη διασκέδαση
- Το ΠΟΓ είναι ευωχία και χαρμολύπη· ως ψυχαγωγία είναι υπερβατικό, καθώς το Εγώ των μερακλήδων επιτελείται γλεντικά και μέσα από τη διαδικασία της γλεντικής επιτέλεσής του υπερβαίνεται
- Λέξεις-κλειδιά για το ΠΟΓ: κέφι, μερακλίκι και παρουσία
- Με το ΠΟΓ: επέρχεται λύτρωση από έγνοιες και δημιουργική ανάπαυση από την σκληρή εργασία
- Κοινωνικός διάλογος, εξωτερίκευση συναισθημάτων, προσδοκιών και προβληματισμών
- Ποίηση και λυρισμός
- Η παρουσία (συνάντηση του φαντασιακού με το συμβολικό στοιχείο, το ανεξέλεγκτο άτομο μεταμορφώνεται σε υπεύθυνο κοινωνικό εταίρο και από εκεί σε αυτοσυνείδητο πρόσωπο – ενεργό μέλος της γλεντικής κοινότητας)
- Συμπαγής κοινότητα πολιτισμού, όλη η κοινότητα μετέχει στο γλέντι (ζωντανοί και πεθαμένοι)
- Η τοπικότητα του γλεντιού και η ανομοιογένεια, αντίφαση δημιουργική: το ΠΟΓ δεν είναι παγκόσμια γλώσσα (lingua franca) – δεν μπορείς να γλεντήσεις με «ξένους», αμήνητους στην ιστορία και την κουλτούρα της Ολύμπου· αλλά το βίωμα μέσα στο γλέντι είναι οικουμενικό – ισχύει για ολόκληρη την ανθρωπότητα χωρίς διακρίσεις

Θέματα / Συντελεστές

- Γλώσσα – αυτοσχέδια δεκαπεντασύλλαβα ομοιοκατάληκτα δίστιχα (καλές ή κακές μαντινάδες), πάντοτε καινούργια και πάντοτε με σωστή μετρική, στιχουργία
- Παρέα – Γλεντιστάδες, μερακλήδες και κεραστές
- Οργανοπαίκτες
- Χορευτές και χορεύτριες
- Ακροατήριο

Διαδικασία της επιτέλεσης του ΠΟΓ – ξεκινήματα και ξεδίπλωμα

- Σιγανός (κάτω) χορός – συνέχιση και ενδυνάμωση του γλεντιού
- Η εξέλιξη της διαδικασίας του ΠΟΓ
- Η έναρξη – τα προκαταρκτικά
- Οι θέσεις των γλεντιστάδων
- Τα εκκλησιαστικά τροπάρια
- Η έναρξη με το «να σ' εύρω»
- Απόλυτη ησυχία, τάξη και σοβαρότητα – βασικές προϋποθέσεις για το ΠΟΓ
- Σκοποί και μαντινάδες (αναφορά σε οικογένειες)
- Η μοναδικότητα της μαντινάδας (λόγος κοινωνικός και συμβολικός)
- Η εξέλιξη του ΠΟΓ
- Τραγούδι – περιορισμός / σεβασμός στον κοινοτικό χρόνο του γλεντιού – μία-δύο μαντινάδες στη σειρά από τον ίδιο γλεντιστή / συναξάρια
- Θεματική διάταξη μαντινάδων (το θέμα δεν αλλάζει εύκολα και αλλάζει πάντοτε με τάξη, με σειρά, διαφορετικά ο παραβάτης τιμωρείται αυστηρά)
- Εισαγωγικό επιφώνημα – απήχημα
- Μελωδικές εισαγωγές
- Τσάκισμα – γύρισμα σε μαντινάδα / επωδός
- Το προβάδισμα στη μαντινάδα: αυτός που είπε το συρματικό είναι πρώτος· αν ανεχασκήσουν πολλοί μαζί, πρώτος είναι ο πιο ηλικιωμένος
- Οι αναγνωρισμένοι γλεντιστάδες δεν πρέπει να σιωπούν
- Οι πενθισμένοι είναι πηγή κεφιού στο γλέντι, την κατάλληλη ώρα· υποχρέωση ενηλίκων απογόνων πεθαμένου μερακλή
- Ξεπόρτισμα και λάλημα μελλονύμφων
- Κέρασμα νύφης
- Τσούγκρισμα ποτηριών, χτύπημα ποτηριού στο τραπέζι

Γλέντια σε καφεενία

- Ενσωμάτωση ενός χωριανού στο γλέντι και αποχώρησή του
- Προσφορά ποτού στην παρέα
- Χειροκρότημα και ρυθμικά παλαμάκια
- Σιγανός κάτω χορός ως προέκταση του καθιστού γλεντιού
- Παίνεμα χορευτριών
- Γονατιστός και πάνω χορός
- Οι Ολυμπίτισσες και το τραγούδι
- Σιωπή και δάκρυα
- Φόντζιασμα
- Πληρωμή οργανοπαικτών
- Ποιητικός διάλογος με μαντινάδες χωρίς όργανα – Βουβός ποιητικός διάλογος με μαντινάδες
- Πότε ολοκληρώνεται το γλέντι
- Το κατέβασμα του πάνω χορού
- Οι μελωδίες και οι προσωπικοί – οικογενειακοί σκοποί
- Η συνεχής μουσική ροή στο γλέντι
- Εύκτηση
- Έλευση δεύτερης παρέας σε σπίτι που γιορτάζει· ο οργανοπαίκτης δεν αποσπάται ποτέ από μία παρέα για να ενταχτεί σε μία άλλη

- Το ξεκούρδισμα της λύρας την ώρα που κάποιος τραγουδά
- Αντικατάσταση οργανοπαίκτη στο γλέντι
- «Όταν δεν εισακούεται ο λόγος πίπτει και η ράβδος»
- Συμφιλιωτές
- Ακουστική ένταση των οργάνων
- Το κοντράστο – φιλονικία, διαφωνία
- Ενεργή συμμετοχή ξένου στο γλέντι
- Χτύπημα δοξαριού στο λαούτο
- Η παλάμη στο αφτί του μερακλή
- Ευτράπελα – σατιρικά τραγούδια στο γλέντι
- Η πατινάδα
- Διαφορές ανάμεσα στο ΠΟΓ και στα γλέντια της Κάτω Καρπάθου και των άλλων νησιών
- Αξιολόγηση του ΠΟΓ από χωριανούς και «ξένους»
- Ιστορικά γλέντια με έντονο ίχνος στην προφορική παράδοση

Μαντινάδα – τι είναι, τι κάνουν με αυτήν οι Ολυμπίτες και οι Ολυμπίτισσες

- Τραγουδούν με δάκρυα χαράς και λύπης
- Για τον έρωτα
- Αισθήματα – καημοί
- Έπαινος χορευτριών
- Εύκτηση σε όργανα
- Υπερασπίζει την οικογενειακή τιμή
- Επαινεί και εκθειάζει το χωριό, την κοινότητα
- Για τη γυναικεία παραδοσιακή φορεσιά
- Βουνά, βοσκοτόπια και μετόχια – «Μούσα Ολύμπου Καρπάθου» / Γ. Χαλκιάς
- Θάλασσα – πίκρες και χαρές
- Για τη χάρη των Αγίων
- Ευκήσεις
- Στα εφτά
- Βαπτίσεις
- Αρραβώνες
- Λάλημα των φρουάνων του γάμου
- Λάλημα προικιών γαμπρού και νύφης
- Γάμοι
- Σε γάμο, πενθισμένοι στενού συγγενή τραγουδούν
- Απόκριες
- Τυπικό μαντινάδων
- Μοιρολόγια
- Σεβασμός στους ηλικιωμένους
- Συμβουλεύουν και νουθετούν
- Ειρωνεύονται
- Αλληγορίες
- Σατιρίζουν και προσβάλλουν
- Καυτηριάζουν συμπεριφορές
- Καταριούνται
- Απέναντι στον Θεό
- Απέναντι στον Χάρο

- Περιγράφουν τη ζωή στην Όλυμπο και αλλού
- Υποτιμούν πρόσωπα και πράγματα
- Δημόσια συγγνώμη – σφάλμα
- Νοσταλγικά για πρόσωπα, τοποθεσίες, καταστάσεις
- Της εργασίας – οικοδομή, καθέριος, βοσκοί, σκάβουν και οργώνουν, λάμνουν βάρκες προς Σαρία, μυλωνεύουν, ξαίνουν και κλώθουν, υφαίνουν
- Μεγάλη θλίψη και στεναχώρια
- Σφυρηλατούν μαντινάδες πάνω σε πέτρες ή σε ξύλα, κεντούν μαντινάδες, γράφουν μαντινάδες
- Έμμετρες επιστολές προς τους ξενιτεμένους
- Οι ξενιτεμένοι απαντούν με μαντινάδες
- Κατευδώνουν αξιωματούχους επισκέπτες της Ολύμπου
- Αποχαιρετούν τους νέους που φεύγουν για το στρατιωτικό
- Εφημερίδες – παροικιακά σωματεία
- Τιμούν πρόσωπα με ανιδιοτελή κοινωνική προσφορά
- Φιλοσοφούν
- Νιάτα και γερατειά
- Αντικοινωνική συμπεριφορά
- Οικογενειακή τιμή
- Εξιστορούν γεγονότα με πολύστιχα τραγούδια
- Συντάσσουν συναξάρια
- Παρακλήσεις – σε Παναγιά και Αγίους
- Τραγουδούν και γράφουν μαντινάδες σε ξένες γλώσσες
- Διαδίκτυο και κινητά τηλέφωνα

Τραγούδια

- Της τάβλας
- Συρματικά
- Του ζερβού χορού
- Του γονατιστού χορού
- Του λαλημάτου
- Ιδιόμελα
- Αποκριάτικα
- Διασκέδαση
- Χορός

Τόποι επιτέλεσης του ΠΟΓ

Στεγασμένοι χώροι

- Καφενεία
- Σπίτια
- Χοροστάσια
- Μέγαρο
- Στάβλοι Αυλώνας
- Μιτάτα μερακλήδων βοσκών

Υπαίθριοι χώροι

- Πλατί και Σελλάι
- Αυλή Μαντζάρας, Διαφάνι

- Αυλή Ζωοδόχου Πηγής, Διαφάνι
- Μώλος – αποβάθρες
- Άλωνες Αυλώνας
- Εκκλησιαστικό υπαίθριο χοροστάσι της Αυλώνας
- Αυλές εκκλησιών και ξωκλησιών
- Δρόμοι και καλντερίμια Ολύμπου και Διαφανίου
- Καΐκια
- Καράβι της γραμμής

Βιβλιογραφία

- Banks, Marcus & Howard Morphy [επιμ.] (1999): *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven.
- Bekiari, Chryssoula, Martin Doerr, Patrick Le Bœuf, Pat Riva, Trond Aalberg, Jérôme Barthélémy, Guillaume Boutard, Günther Görz, Dolores Iorizzo, Max Jacob, Carlos Lamsfus, Mika Nyman, João Oliveira, Christian Emil Ore, Allen H. Renear, Richard Smiraglia, Stephen Stead & Maja Žumer (2015): *Definition of FRBROO: A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object-oriented Formalism*, International Federation of Library Associations and Institutions, https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/FRBROO/frbroo_v_2.4.pdf.
- Blake, Janet (2000): “On Defining the Cultural Heritage”, *The International and Comparative Law Quarterly* 49/1, σ. 61-85.
- Cameron, Fiona & Sarah Kenderdine (2007): *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Constantopoulos, Panos & Vicky Dritsou (2003): “A CIDOC CRM-compatible Metadata Model for Digital Preservation”, *ICOM/CIDOC*, http://cidoc.ics.forth.gr/workshops/heraklion_october_2006/constantopoulos.pdf.
- Cornu, Marie (2014): “Safeguarding Heritage: From Legal Rights over Objects to Legal Rights for Individuals and Communities?”, στο: Constantine Sandis (επιμ.), *Cultural Heritage Ethics*, Open Book Publishers, Cambridge, σ. 197-204.
- Crofts, Nick, Martin Doerr, Tony Gill, Stephen Stead & Matthew Stiff (2003): *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*, ICOM/CIDOC, http://old.cidoc-crm.org/docs/cidoc_crm_version_3.4.9.pdf.
- De Oliveira Pinto, Tiago (2018): *Music as Living Heritage: An Essay on Intangible Culture*, Edition EMVAS, Berlin.
- Doerr, Martin (2003): “The CIDOC Conceptual Reference Module: An Ontological Approach to Semantic Interoperability of Metadata”, *AI Magazine* 24/3, σ. 75-92.
- Doerr, Martin & Athina Kritsotaki (2006): “Documenting Events in Metadata”, στο: Marinos Ioannides, David B. Arnold, Franco Niccolucci & Katerina Mania (επιμ.), *VAST 2006: The 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Intelligent Cultural Heritage, Nicosia, Cyprus, 2006. Proceedings*, Eurographics Association, <https://www.cidoc-crm.org/sites/default/files/Documenting%20Events%20in%20Metadata.pdf>.
- Fitzpatrick, Kathleen (2011): “The Humanities, Done Digitally”, στο: Matthew K. Gold (επιμ.), *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, Minneapolis, σ. 12-15.
- Fitzpatrick, Kathleen (2012): *Planned Obsolescence: Publishing, Technology, and the Future of the Academy*, New York University Press, New York.

- Fotopoulou, Stavroula-Villy & Ioannis Drinis [επιμ.] (2018): *Intangible Cultural Heritage*, Ministry of Culture and Sports, Athens.
- Giaccardi, Elisa [επιμ.] (2012): *Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture*, Routledge, New York.
- Haden, Josepha (2023): *Building Blocks: The Evolution of WordPress*, WordPress.
- Harrison, Klisala (2017): "Why Applied Ethnomusicology?", *Collegium* 21, σ. 1-21.
- Hedden, Heather (2010): "Taxonomies and the Information User", *Information Outlook* 14/8, σ. 10-13.
- Hirsch, Brett D. (2010): *Digital Humanities Pedagogy: Practices, Principles, and Politics*, Open Book Publishers, Cambridge.
- Kartomi, Margaret J. & Maria Mendonça (2011): *Traditional Music of South-East Asia: A Performance Guide*, Routledge, New York.
- Kirschenbaum, Matthew G. (2007): *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Kurin, Richard (2004): "Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: A Critical Appraisal", *Museum International* 56/1-2, σ. 66-77.
- Landau, Carolyn & Janet Topp Fargion (2012): "We're all Archivists Now: Towards a More Equitable Ethnomusicology", *Ethnomusicology Forum* 21/2, σ. 125-140.
- Messenlehner, Brian & Jason Coleman (2014): *Building Web Apps with WordPress: WordPress as an Application Framework*, O'Reilly Media, Sebastopol (California).
- Mohamed Osman, Mariana, Syariah Bachok & Aisyah Abu Bakar (2011): "Significance of Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage", στο: Mariana Mohamed Osman, Mansor Ibrahim, M. Zainora Asmawi & Azila Ahmad Sarkawi (επιμ.), *The Built Environment: Selected Writings*, International Islamic University of Malaysia, Batu Caves, σ. 29-37.
- Nettl, Bruno (2015): *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, University of Illinois Press, Urbana.
- Poulakis, Nick (2020): "Digital Archives and Audiovisual Culture: Exploring Music, Dance, Theater, and Cinema at the Age of Internet", στο: Özlem Doğuş Varlı (επιμ.), *Past, Present and Future of Ethnomusicology in the World and Turkey: Book of Symposium Proceedings*, Association of Ethnomusicology Publishing, Bursa, σ. 47-57.
- Poulios, Ioannis (2014): *Past in the Present: A Living Heritage Approach – Meteora, Greece*, Ubiquity Press, London.
- Presner, Todd (2009): "Digital Humanities 2.0: A Report on Knowledge", στο: Melissa Bailar (επιμ.), *Emerging Disciplines*, Rice University Press, Houston, σ. 63-86.
- Rudolf, Britta & Susanne Raymond (2013): "A Community Convention? An Analysis of Free, Prior and Informed Consent Given Under the 2003 Convention", *International Journal of Intangible Heritage* 8, σ. 153-164.
- Seeger, Anthony & Shubha Chaudhuri [επιμ.] (2004): *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*, Seagull Books, Calcutta.
- Smith, Laurajane & Natsuko Akagawa [επιμ.] (2009): *Intangible Heritage*, Routledge, London – New York.
- Warwick, Claire, Melissa Terras & Julianne Nyhan [επιμ.] (2012): *Digital Humanities in Practice*, Facet Publishing, London.
- Βαλιάντζας, Ιωάννης (2024): "Το εννοιολογικό μοντέλο EM CM: μια γεγονοκεντρική προσέγγιση στις Εθνομουσικολογικές Συλλογές", στο: Βάλια Βράκα, Χριστίνα Θεοδωρίκα, Βέρα Κριεζή & Άρης Μπαζμαδέλης (επιμ.), *Πρακτικά του 1ου Συνεδρίου*

Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης, Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης, Αθήνα, σ. 341-356.

Δρίνης, Γιάννης Ν., Βασίλης Νιτσιάκος & Παρασκευάς Ποτηρόπουλος (2022): *Πολιτιστικές κληρονομίες: Νέες αναγνώσεις – κριτικές προσεγγίσεις*, Ars Nova, Αθήνα.

Ζωγραφίδης, Γιώργος Η. (2020): *Τυπικό και δεοντολογία των παραδοσιακών διασκεδάσεων στην Όλυμπο Καρπάθου*, Εκκλησιαστική Επιτροπή Ζωοδόχου Πηγής Διαφανίου Καρπάθου, Διαφάνι Καρπάθου.

Κάβουρας, Παύλος (1994): “Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου”, *Εθνολογία* 2, σ. 155-200.

Πουλάκης, Νίκος (2024): “Οργάνωση και διαχείριση εθνομουσικολογικών δεδομένων: Παραδείγματα, προβλήματα και προοπτικές”, στο: Βάλια Βράκα, Χριστίνα Θεοδωρίκα, Βέρα Κριεζή & Άρης Μπαζμαδέλης (επιμ.), *Πρακτικά του 1ου Συνεδρίου Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης*, Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης, Αθήνα, σ. 367-379.

Η μεθοδολογία των μουσικών καταγραφών του Samuel Baud-Bovy

Λαμπρογιάννης Πεφάνης & Στέφανος Φευγαλάς

Ο Samuel Baud-Bovy (1906-1986)¹ ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τη λαϊκή μουσική της υπαίθρου το 1927, στον Όλυμπο. Μάλιστα, όπως αναφέρει, του είχαν κάνει εντύπωση τόσο οι ρυθμοί, που τους χαρακτηρίζει «πρωτάκουστους», όσο και οι μελωδίες, που τις σχολιάζει ως έχουσες «παράξενα διαστήματα».² Από τότε, σε ένα χρονικό εύρος πενήντα χρόνων (από τον Δεκέμβριο του 1930 μέχρι τον Δεκέμβριο του 1980), πραγματοποίησε πλήθος μουσικών καταγραφών δημοτικών τραγουδιών και οργανικών σκοπών. Σύμφωνα με τη Μέλπω Μερλιέ, η δραστηριότητα του Baud-Bovy διακρίνεται σε δύο περιόδους: η πρώτη (από το 1929) σχετίζεται με τις μελέτες του στα Δωδεκανήσια και η δεύτερη (μετά το 1945) περιλαμβάνει το κλέφτικο τραγούδι, τη μουσική της Κρήτης κ.λπ.³

Η πρώτη περίοδος των καταγραφών

Η συλλογή των τραγουδιών των Δωδεκανήσιων πραγματοποιήθηκε σε τρία ταξίδια (1930, 1931 και 1933).⁴ Σύμφωνα με τη Μερλιέ, ο Baud-Bovy συνέλεξε «επί τόπου» 281 τραγούδια και σκοπούς. Από τις ηχογραφήσεις του 1930 που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα, ο ερευνητής κατέγραψε άλλα 75 τραγούδια. Μέρος⁵ αυτού του υλικού δημοσιεύθηκε σε δύο τόμους, το 1935 και το 1938 αντίστοιχα, με τίτλο *Τραγούδια των Δωδεκανήσιων*. Σύμφωνα με τον ίδιο, τρία είναι τα εργαλεία που χρησιμοποίησε κατά την περίοδο αυτή των καταγραφών: τις μουσικές του σπουδές, το «καλό μουσικό αυτί» και τις γνώσεις του στην εκκλησιαστική μουσική.⁶ Παράλληλα, καθοριστικό ρόλο φαίνεται ότι έπαιξε

¹ Για βιογραφικά στοιχεία του Baud-Bovy με έμφαση στη μουσικολογική του δραστηριότητα, βλ. Αριστοτέλης Παν. Βρέλλης, «Samuel Baud-Bovy (1906-1986): Ο ερευνητής της ελληνικής μουσικής», *Ηπειρωτική Εστία* 36/417-419, Ιανουάριος – Μάρτιος 1987, σ. 83-96, και Μάρκος Δραγούμης, «Ο Samuel Baud-Bovy όπως τον γνώρισα», στο: *Αδαμάντιος Στ. Ανεστίδης. Ένας ευπατρίδης των γραμμάτων*, Εταιρεία Μελέτης της καθ' ημάς Ανατολής, Χαλάνδρι 2020, σ. 45-49.

² Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσιων*, τ. Α', Σύλλογος Ωφελίμων Βιβλίων, Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ρόδου, Βιβλιοπωλείο Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1990 (πρώτη έκδοση: 1935), σ. ιγ'.

³ Μέλπω Μερλιέ, «Πρόλογος στη γαλλική έκδοση», στο: Samuel Baud-Bovy, *Μελέτες για το κλέφτικο τραγούδι*, μτφρ. Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2021, σ. 19.

⁴ Στο τελευταίο του ταξίδι, ο Baud-Bovy επισημαίνει ότι μελέτησε «διαίτερα» τα όργανα και «βεβαιώθηκε» ότι δεν του λείπει κανένα «σπουδαίο» τραγούδι, προχωρώντας σε μια αξιολογική κρίση των τραγουδιών. Βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσιων*, τ. Α', ό.π., σ. ιζ', και Μερλιέ, ό.π., σ. 19.

⁵ Περισσότερα για το ζήτημα των επιλογών του Baud-Bovy σε αυτή τη φάση, βλ. στο Στέφανος Φευγαλάς, «Οι εκτιμήσεις και οι απόψεις του Samuel Baud-Bovy για τη “ροδίτικη μουσική”», *Ήρινα: Περιοδική Έκδοση του Συνδέσμου Φιλολόγων Δωδεκανήσου* 9, 2023, σ. 258-271.

⁶ Βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσιων*, τ. Α', ό.π., σ. ιζ'. Πριν την ενασχόλησή του με τις μουσικές καταγραφές, ο Baud-Bovy παρακολούθησε μαθήματα βυζαντινής μουσικής από τον Νικόλαο Παππά, κάτι που ενδεχομένως τον επηρέασε στη μεθοδολογία της καταγραφής, καθώς ο Παππάς είχε ασχοληθεί με τις μουσικές καταγραφές δημοσιεύοντας αρκετές στο περιοδικό *Φόρμιγξ*. Βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσιων*, τ. Α', ό.π., σ. ιγ'. Βλ. επίσης Λαμπρογιάννης Πεφάνης & Στέφανος Φευγαλάς, «Μεθοδολογία καταγραφής δημοτικών τραγουδιών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα», στο: Ιωάννης Φούλιας, Εμμανουήλ Γιαννόπουλος & 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 σ. 204-222.

και η μελέτη μουσικών καταγραφών της προηγούμενης περιόδου.⁷

Τα περισσότερα τραγούδια, όπως αναφέρει, τα «σημείωσ[ε] επί τόπου», χάρη στην υπομονή των τραγουδιστών.⁸ Αυτό σημαίνει ότι επιδιώχτηκε η επαναληπτικότητα κατά την ερμηνεία, ώστε ο ίδιος να μπορέσει να καταγράψει το υλικό με επάρκεια. Στη συνέχεια, συμπλήρωσε τη συλλογή του με το υλικό που κατέγραψε από τους δίσκους.⁹ Ως προς αυτή την παράμετρο, επισημαίνει ορισμένα από τα προτερήματα και τα μειονεκτήματα της καταγραφής *επί τόπου*¹⁰ σε σχέση με την καταγραφή από δίσκο: «στο χωριό διαλέγεις πιο εύκολα τον καλύτερο εκτελεστή κι ακούοντας πολλές παραλλαγές μπορείς να συλλάβεις τον γενικότερο τύπο, ενώ με το δίσκο αναγκάζεσαι να υιοθετήσεις πέρα ως πέρα την απόδοση μόνον ενός εκτελεστή»· ωστόσο, τονίζει ότι η καταγραφή από δίσκους δίνει τη δυνατότητα να καταγράψει «κανείς όλες τις λεπτομέρειες, με μια ακρίβεια που δεν την πετυχαίνεις σα γράφεις το σκοπό κατ' ευθείαν από τον τραγουδιστή». Μάλιστα, στην έκδοση παρουσιάζει έναν σκοπό τόσο από την καταγραφή του ηχητικού τεκμηρίου όσο και από την καταγραφή δια στόματος και τονίζει ότι αυτό δεν σημαίνει ότι η πρώτη είναι «ανώτερη» από τη δεύτερη.¹¹

Μεθοδολογικά, φαίνεται ότι τον απασχολεί σε μεγάλο βαθμό η πιστότητα των καταγραφών.¹² Έτσι, ακόμα και σε περιπτώσεις που αντιλαμβάνεται λάθη των ερμηνευτών, σπάνια προχωρά σε διορθώσεις. Για παράδειγμα, για το τραγούδι *Η κουμπάρα* σημειώνει: «ο ρυθμός του σκοπού αυτού θα είναι επτάσημος· μα τον χαλάει ο τραγουδιστής και δεν ήθελα να τον διορθώσω αυθαίρετα». Επίσης, για το τραγούδι *Νυφικάτο* αναφέρει ότι λείπουν οι επαναλήψεις του χορού, επισημαίνοντας ωστόσο ότι δεν ήθελε να τις συμπληρώσει «αυθαίρετα».¹³ Όπου προχωρά σε επεμβάσεις, το αναφέρει. Για παράδειγμα, για τα τραγούδια της Λέρου επισημαίνει ότι δεν σημείωσε τις δοξαριές του βιολιστή, τονίζοντας έτσι ότι εκείνες που έβαλε «(αν και ταιριάζουν με τον τρόπο που έπαιζε) δεν έχουν παρά σχετική αξία».¹⁴ Τέλος, κάποιες φορές επισημαίνει ελλείψεις και αδυναμίες που διαπίστωσε κατά την εργασία του.¹⁵

Πολλές ήταν οι δυσκολίες που αντιμετώπισε κατά τη συλλογή και την καταγραφή του μουσικού υλικού στα Δωδεκάνησα. Ορισμένοι τραγουδιστές και οργανοπαίχτες ζήτησαν

⁷ Στις εκδόσεις του για τα Δωδεκάνησα, ο Baud-Bovy αναφέρεται συχνά σε καταγραφείς της προηγούμενης περιόδου, όπως τον Γεώργιο Παχτίκο, τον Χρίστο Αποστολίδη, τον Κωνσταντίνο Ψάχο κ.ά.

⁸ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. ιη'.

⁹ Ό.π.

¹⁰ Μετά τις *επί τόπου* καταγραφές, ο Baud-Bovy αφιέρωνε τις επόμενες ώρες ή μέρες αρκετό χρόνο για να τις διορθώσει, να τις συμπληρώσει και να τις αποκαταστήσει. Βλ. Samuel Baud-Bovy, *Journal du Dodécanèse (1930-1931) / Ημερολόγιο Δωδεκανήσου (1930-1931)*, μτφρ. Γεωργία Ζακοπούλου, Κοινωφελές Ίδρυμα Υποτροφιών Ρόδου Εμμανουήλ και Μαίρης Σταματίου, Ρόδος 2019. Σε αυτή τη διαδικασία είναι σίγουρο ότι προέκυπταν λάθη. Για παράδειγμα, για το τραγούδι *Ο κάτω* αναφέρει: «Δεν αποκλείεται να έχω κάνει λάθος στον τονισμό του δεύτερου στίχου του μουσικού παραδείγματος, γιατί δεν το σημείωσα επί τόπου με τη μουσική» (Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 182). Επιπλέον, αναφέρεται στην αντίδραση των πληροφορητών όταν κάποιος ερμηνεύει-εκτελεί μία καταγραφή: «Με βάζουν να παίξω βιολί και παρότι παραμορφώνω τη σούστα, τους εντυπωσιάζω πολύ επειδή παίζω διαβάζοντας τις νότες μου» (Baud-Bovy, *Journal du Dodécanèse*, ό.π., σ. 57).

¹¹ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. ιη'.

¹² Αξίζει να επισημανθεί ότι εκτός από τις καταγραφές προχώρησε και στη μεταγραφή ορισμένων τραγουδιών από τη νευματική σημειογραφία στην ευρωπαϊκή. Βλ. ό.π., σ. 311.

¹³ Ό.π., σ. 162, και Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', Σύλλογος Ωφελίμων Βιβλίων, Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ρόδου, Βιβλιοπωλείο Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1990 (πρώτη έκδοση: 1938), σ. 90.

¹⁴ Ό.π., σ. 17.

¹⁵ Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Σούστα χορευτική* αναφέρει: «Δεν μπόρεσα να σημειώσω το λαούτο», ενώ ειδικά για τη λύρα προσθέτει: «Λυπούμαι που εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις δε φρόντισα να γράψω τις δοξαριές» (Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 224).

αμοιβή, άλλοι αρνούσαν να ξανατραγουδήσουν,¹⁶ κάποιοι είχαν προβλήματα υγείας,¹⁷ ενώ άλλοι έκαναν λάθη.¹⁸ Ορισμένες φορές, το ίδιο το υλικό απαιτούσε ιδιαίτερη διαχείριση:

Η γραφή των ολυμπίτικων σκοπών από το δίσκο ήταν το πιο δύσκολο, το πιο «ζόρικο» μέρος της εργασίας μου, γιατί τον πρωτοτραγουδιστή τον συνόδευσαν μια λύρα κ' ένα λαούτο, και τις επαναλήψεις τις τραγουδούσαν πολλοί μαζί. Εννοείται πως δε γυμνάστηκαν για τη φωνογράφηση και γι' αυτό, σε πολλά σημεία, δε συμφωνούν μεταξύ τους. Δε μου φάνηκε ούτε δυνατό ούτε απαραίτητο να σημειώσω όλα τα καθέκαστα· αρκέστηκα, με λίγες εξαιρέσεις, να γράψω τη φωνή που κυριαρχούσε.

Και σε άλλη περίπτωση αναφέρει τα εξής:

Δεν φρόντισα να σημειώσω πως κούρντιζε τ' όργανό του ο λαουτιέρης, κ' έτσι δεν μπορώ να εγγυηθώ πως δεν έκανα λάθη στην καταγραφή του λαούτου, τόσο μάλλον που, για ν' ακουστούν καθαρά οι φωνές, είχαμε παρακαλέσει το λαουτιέρη να παίξει πολύ σιγά. Κάποτε μόλις ακούεται τ' όργανό του. Τότε, ή δεν έγραψα τίποτε, ή έβαλα μέσα σε αγγύλες [] τις νότες για τις οποίες δεν ήμουν βέβαιος. Το ίδιο έκαμα για τη λύρα και για τα μέρη που τα τραγουδούν πολλοί μαζί.¹⁹

Επιπλέον, σε ορισμένες περιπτώσεις υπήρχαν προβλήματα και με τα ηχογραφημένα τεκμήρια.²⁰

Ο Baud-Bovy χρησιμοποιεί στις καταγραφές του την ευρωπαϊκή σημειογραφία, καθώς θεωρεί ότι η νευματική δεν είναι κατάλληλη για την καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών. Αρχικά, εκτιμάει ότι με τη χρήση της νευματικής σημειογραφίας μπορεί να θεωρείται δεδομένο ότι ταυτίζονται οι ήχοι της εκκλησιαστικής μουσικής με τους τρόπους των δημοτικών τραγουδιών, οι οποίοι όμως, κατά τη γνώμη του, αν και μοιάζουν, «δεν είναι απαραίλλακτα οι ίδιοι». Επιπλέον, αναφέρει ότι ακόμα και οι θιασώτες της γραφής αυτής αναγνωρίζουν ότι αυτή δεν μπορεί «ν' αποδώσει το ρυθμό των τραγουδιών».²¹

Για την κατάταξη των τραγουδιών έθεσε ως κύριο κριτήριο εκείνο της γεωγραφικής περιοχής και χρησιμοποίησε το σύστημα των Hubert Pernot και Paul Le Flem, διακρίνοντας τα χορευτικά από τα μη χορευτικά. Στη συνέχεια, χώρισε το υλικό σε πέντε υποκατηγορίες: τραγούδια του γάμου, νανουρίσματα, θρησκευτικά, πολύστιχα και δίστιχα. Κατέταξε τα χορευτικά τραγούδια με βάση τον τρόπο που χορεύονται και, στο τέλος, παράθεσε τους σατιρικούς χορούς. Παράλληλα, συγκέντρωσε τους σκοπούς που ανήκουν στον ίδιο τρόπο. Επιπλέον, αξιοποίησε την παράμετρο της μορφής προκειμένου να ανιχνεύσει την προέλευση του μουσικού υλικού· με αυτόν τον τρόπο, κατηγοριοποίησε τις μαντινάδες σε «καθαυτό ροδίτικες», «δωδεκανησιακές» και «ξενοφερμένες».²²

¹⁶ Ό.π., σ. ιγ', ιδ' και 22.

¹⁷ Ο Baud-Bovy αναφέρει χαρακτηριστικά για μία πληροφορήτρια: «Δυσκολεύτηκα πολύ να σημειώσω τις μελωδίες, που, τσακισμένη, χαροκαμένη, μόλις μπορούσε και τις τραγουδούσε, και ντράπηκα να της ζητήσω να επαναλάβει και τα λόγια· έτσι μερικά μοιρολόγια μείνανε μισά» (Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 100). Σε άλλη επίσης περίπτωση αναφέρει τα εξής: «Η τραγουδίστρια ήτανε γριά και κουφή κ' έχω αμφιβολίες για την ακρίβεια της μελωδίας» (Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 59).

¹⁸ Στο τραγούδι *Ήκαμές με, κόρη, δέντρο* αναφέρει ότι ο πρωτοτραγουδιστής έκανε ένα λάθος, μπερδεύοντας και την ομάδα που τραγουδούσε μαζί του. Έτσι, αναγκάστηκε να συμπληρώσει «τις δύο πρώτες μπατούτες του χορού που δεν είναι καθαρές στην πλάκα» (Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 266).

¹⁹ Ό.π., σ. 225-226.

²⁰ Στο τραγούδι *Στέκομαι και παρατηρώ*, ο Baud-Bovy βάζει μία υποσημείωση σε νότες του λαούτου, αναφέροντας ότι «αυτό το τραγούδι μπήκε δεύτερο στην πλάκα κ' η οργανική εισαγωγή είναι συνέχεια άλλου σκοπού γι' αυτό ο λαουτιέρης δεν έπιασε αμέσως τη σωστή βάση» (ό.π., σ. 278).

²¹ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. κ'.

²² Ό.π., σ. κδ' και 121.

Για να δείξει τις παραλλαγές κάθε τραγουδιού, ο Baud-Bovy επιδίωκε να καταγράψει το ίδιο τραγούδι από διάφορους ερμηνευτές. Για τις μικροπαραλλαγές που προέκυπταν από την επανάληψη του ίδιου υλικού χρησιμοποίησε το σύστημα του Béla Bartók.²³ Προς αυτή την κατεύθυνση, έθετε μία οριζόντια γραμμή πάνω από τις νότες που παραλλάσσονται, τοποθετώντας μπροστά της έναν αριθμό που παραπέμπει στην παραλλαγή, η οποία γράφεται κάτω από το πεντάγραμμα. Ακόμα, χρησιμοποιήθηκε μία διπλή διαστολή, ώστε να ξεχωρίζουν οι επιπλέον παραλλαγές (σε περίπτωση που υπάρχουν τέτοιες). Αυτό το σύστημα ακολουθήθηκε μόνο στην καταγραφή των ηχογραφήσεων, ενώ στις δια στόματος ερμηνείες ο Baud-Bovy σημειογράφησε «τη συνηθέστερη, ίσως κάπως απλοποιημένη μορφή του» εκάστοτε τραγουδιού.²⁴ Σε περιπτώσεις που λόγω του ποιητικού περιεχομένου υπήρχε διαφοροποίηση στις νότες, παράθεσε στο τέλος του τραγουδιού εκτενές απόσπασμα.²⁵ Όσον αφορά στην επανάληψη φράσεων, όπως αναφέρει στη *Σούστα καρπάθικη*, δεν κατέγραψε ολόκληρο τον σκοπό, όπως παίζεται στον δίσκο· αντίθετα, τοποθέτησε λατινικά γράμματα πάνω από φράσεις, ενώ σημείωσε και τις παραλλαγές τους που δηλώνονται με τόνους.²⁶ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το τραγούδι *Τίλι, τίλι, τίλι*, όπου πάνω από δύο μέτρα υπάρχει μία αγκύλη και το γράμμα Α' σε σημείωση αναφέρεται ότι αυτά τα μέτρα επαναλαμβάνονται «όσες φορές το απαιτούν τα λόγια».²⁷ Σε διαφοροποιημένες επαναλήψεις ως προς τον ρυθμό του στίχου, οι διαφορές στη μελωδία είτε γράφτηκαν ως παραλλαγή, είτε ξαναγράφηκε όλη η μελωδία της στροφής. Τέλος, ο Baud-Bovy επέλεξε να σημειώνει εντός παρένθεσης τις ευφωνικές συλλαβές και με πλάγια γράμματα τα τσακίσματα.

Για τις νότες που «μόλις τις αγγίζει η φωνή», ο Baud-Bovy προτίμησε να χρησιμοποιήσει την παρένθεση,²⁸ ενώ την ίδια πρακτική εφάρμοσε και για τα μουσικά όργανα (π.χ. λαούτο ή λύρα). Επιπλέον, η κεφαλή των φθόγγων που προφέρονται «μιλητά» σημειογραφείται με ένα x, αν στο περίπου εκφράζεται κάποιο τονικό ύψος, και χωρίς κεφαλή, όταν το τονικό ύψος είναι ακαθόριστο. Σε ορισμένα τμήματα τραγουδιών όπου οι φθόγγοι δεν ακούγονται καθόλου, χρησιμοποιούνται παρενθέσεις που εσωκλείουν κενό πεντάγραμμα.²⁹

Όσον αφορά στην καταγραφή της διάνθισης, ο Baud-Bovy χρησιμοποιεί τρίλιες, ποικίλματα,³⁰ επερείσεις και glissandi.³¹ Τα δύο πρώτα χρησιμοποιούνται στους οργανικούς σκοπούς ή στα οργανικά μέρη.³² Οι επερείσεις, που παρουσιάζονται χωρίς σύζευξη, όταν είναι απλές έχουν την αξία ογδούου, ενώ όταν αποτελούνται από δύο ή περισσότερες νότες έχουν την αξία δεκάτων έκτων.³³ Επιπλέον, στην προσπάθειά του να καταγράψει

²³ Ό.π., σ. κβ'.

²⁴ Ό.π.

²⁵ Βλ. *Να ν' ώρα καλή*, ό.π., σ. 8.

²⁶ Μετά την εξάντληση των φράσεων (ε'), ο Baud-Bovy αναφέρει ότι οι φράσεις του σκοπού επαναλαμβάνονται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις· παραθέτει τη μορφή της συνέχειας του σκοπού σε σημείωση με τη διαδοχή των γραμμάτων, ενώ στην παρτιτούρα σημειώνει μόνο την coda. Βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 400-404.

²⁷ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 110.

²⁸ Για τυπογραφικούς λόγους χρησιμοποιήθηκαν δύο κάθετες γραμμές. Βλ. *Παρηγορώ τη τή καρδιά*, στο: Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 292.

²⁹ Π.χ. *Συρματικός χορός*, ό.π., σ. 351, 354, 355 κ.α.

³⁰ *Να ν' ώρα καλή* (2δ), στο: Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 11.

³¹ Για τυπογραφικούς λόγους, το glissando σημειογραφήθηκε με μία οριζόντια γραμμή.

³² Βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 183-184. Μάλιστα, στο τραγούδι *Ο καταχνιστικός* χρησιμοποιείται και τρίλια με ύφεση: βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 300-304.

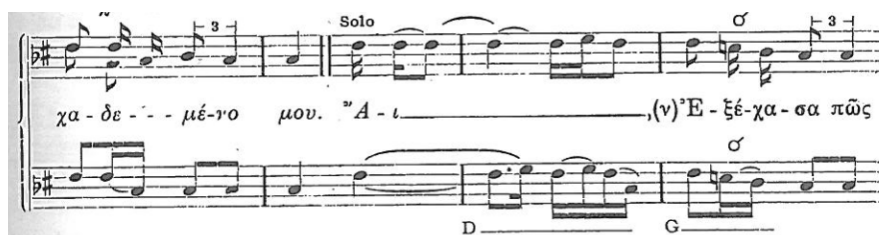
³³ Βλ. *Έλα η ώρα η καλή* (1α), στο: Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 6. Ωστόσο, στο τραγούδι *Ανάμεσα Πλημμύρι* εμφανίζονται με σύζευξη (ό.π., σ. 100), ενώ σε ορισμένα τραγούδια, όπως *Το μαρούλλι*, οι μικρές νότες εμφανίζονται και με τους δύο τρόπους (ό.π., σ. 142).

το ύψος, ο Baud-Bouy χρησιμοποιεί στους οργανικούς σκοπούς ή σε οργανικά μέρη *staccato* και *legato*,³⁴ ενώ σποραδικά χρησιμοποιεί και ενδείξεις δυναμικής.³⁵ Ακόμα, σημειώνονται ορισμένες εναλλαγές στη χρονική αγωγή (π.χ. «*accelerando*», «*più mosso*», «*tempo I*»);³⁶

Ο Baud-Bouy θεωρεί σημαντική την καταγραφή των συνοδευτικών μουσικών οργάνων στα τραγούδια και γι' αυτό τα κατέγραψε, όπως ο ίδιος αναφέρει, με τη «μεγαλύτερη ακρίβεια».³⁷ Έτσι, για την καταγραφή των συνοδευτικών οργάνων επινοεί διάφορα τεχνάσματα. Στο τραγούδι *Ήκαμές με, κόρη, δέντρο* καταγράφει στο πεντάγραμμο της φωνής σε σμίκρυνση την οργανική απάντηση της λύρας:³⁸



Σε ορισμένες περιπτώσεις, σημειώνει με ένα λατινικό γράμμα (π.χ. G) και μία ευθεία γραμμή τα σημεία όπου το λαούτο παίζει ισοκρατηματικά, ενώ ο ρυθμός του ισοκρατήματος αναφέρεται σε σχόλιο.³⁹ Στο τραγούδι *Το χαϊδεμένο μου* σημειώνει στην αρχή ορισμένα μέτρα από το λαούτο και έπειτα χρησιμοποιεί υποσημείωση, όπου δηλώνει ότι το λαούτο παίζει ισοκρατηματικά το λα σε όγδοα (και μόνο όπου σημειώνεται G ή D, τότε παίζει σε όγδοα το σολ και το ρε αντίστοιχα):⁴⁰



Στο τραγούδι *Σάββατο βράδυ βράδυ* σημειώνει αρκετά μέτρα της δεύτερης φωνής που τραγουδά ισοκρατηματικά, ενώ στη συνέχεια αποφεύγει να τη σημειώσει, γράφοντας «*simile*» και προσθέτοντας επεξηγηματική σημείωση. Στο υλικό της Καρπάθου, επίσης, ο Baud-Bouy κατέγραψε το ισοκράτημα της λύρας μόνο στις περιπτώσεις που αυτό ακουγόταν καθαρά, επισημαίνοντας ωστόσο ότι πάντα «υπονοείται».⁴¹

Γενικά, ο Baud-Bouy επιδιώκει να καταγράφει στο απόλυτο τονικό ύψος όπου αυτό δεν συμβαίνει, το αναφέρει και δικαιολογεί την απόφασή του. Έτσι, για το τραγούδι *Ο αγριομάραντος* αναφέρει ότι ανέβασε την τροπική βάση κατά δύο τόνους, ώστε να αποφύγει τις πολλές βοηθητικές γραμμές.⁴² Στην Κάρπαθο, τοποθέτησε τα τραγούδια που συνοδεύονται από λύρα και λαούτο⁴³ στην ίδια βάση, έχοντας ως σημείο αναφοράς το συγκεκριμένο χόρδισμα της λύρας (σολ - ρε - λα), που θεωρεί ότι είναι το συνηθέστερο.⁴⁴ Επίσης, σχετικά με το απόλυτο τονικό ύψος, ο Baud-Bouy κατέγραψε όλα τα τραγούδια στο κλειδί του σολ, αναφέροντας όμως πως εννοείται ότι οι άντρες τραγουδούν μία

³⁴ Π.χ. στο τραγούδι *Στα καλέσματα*, ό.π., σ. 16.

³⁵ Βλ. π.χ. *Πίνω το, μάνα, το ρακί*, όπου χρησιμοποιούνται οι ενδείξεις *p* και *crescendo* ό.π., σ. 89.

³⁶ Βλ. π.χ. *Ζερβός χορός*, στο: Baud-Bouy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 375-387.

³⁷ Ό.π., σ. 17 και 226.

³⁸ Ό.π., σ. 265.

³⁹ Ό.π., σ. 266.

⁴⁰ Ό.π., σ. 306-309.

⁴¹ Ό.π., σ. 226.

⁴² Ό.π., σ. 343-344.

⁴³ Στο πρώτο ταξίδι, όπως ισχυρίζεται, ο Baud-Bouy δεν ενδιαφέρθηκε για την καταγραφή των μουσικών οργάνων. Βλ. Baud-Bouy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. ιζ'.

⁴⁴ Baud-Bouy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 17.

οκτάβα χαμηλότερα.⁴⁵ Ωστόσο, υπάρχουν και εξαιρέσεις: το τραγούδι *Η βάρκα* καταγράφεται αρχικά στο κλειδί του φα,⁴⁶ ενώ το ίδιο πράττει ο Baud-Bony και στο τραγούδι *Το θαλασάκι*, όπου ξεχωρίζει την ανδρική φωνή (στο κλειδί του φα) από τη γυναικεία ομάδα (στο κλειδί του σολ).⁴⁷ Τέλος, για την καταγραφή της συνήχησης περισσοτέρων φωνών⁴⁸ ή οργάνων φτάνει να χρησιμοποιήσει έως και τέσσερα πεντάγραμμα.⁴⁹

Η διαχείριση της τροπικότητας

Στα τραγούδια των Δωδεκανήσων, για την απόδοση των φθόγγων που δεν αντιστοιχούν στο ευρωπαϊκό συγκερασμένο σύστημα ο Baud-Bony χρησιμοποιεί τη δίεση και την ύφεση της εκκλησιαστικής μουσικής, δείχνοντας ότι η νότα τραγουδιέται λίγο πιο ψηλά ή λίγο πιο χαμηλά,⁵⁰ ενώ σε κάποιες περιπτώσεις τις αξιοποιεί παράλληλα με τις υφέσεις και τις διέσεις της ευρωπαϊκής σημειογραφίας.⁵¹



Κάποιες φορές ο Baud-Bony επιλέγει να προσδιορίζει το μη ισοσυγκερασμένο τονικό ύψος ορισμένων φθόγγων με μία απλή σημείωση-σχόλιο,⁵² ενώ άλλες φορές μπορεί να υπάρχουν και τα ειδικά σύμβολα αλλά και σχόλια-επισημάνσεις για τα τονικά ύψη.⁵³

⁴⁵ Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. κα'.

⁴⁶ Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 69.

⁴⁷ Ό.π., σ. 71-74.

⁴⁸ Τις δύο φωνές των καρπάθικων τραγουδιών ο Baud-Bony τις σημειώνει σε δύο πεντάγραμμα, με το δεύτερο να μην φέρει σπλισμό. Βλ. ό.π., σ. 231-238, 243-244 και 250-252.

⁴⁹ Ό.π., σ. 345-368.

⁵⁰ Για τη λειτουργία τους ο Baud-Bony φέρνει ως παράδειγμα το διάστημα σι-ύφεση – σι φυσικό και τοποθετεί πάνω από την πρώτη νότα τη δίεση της βυζαντινής σημειογραφίας και πάνω από τη δεύτερη την ύφεση της βυζαντινής σημειογραφίας, αναφέροντας ότι η πρώτη είναι πιο κοντά στο σι-ύφεση και η δεύτερη πιο κοντά στο σι φυσικό. Παράλληλα, επισημαίνει ότι το αυτί δύσκολα μπορεί να αντιληφθεί μικρότερες υποδιαίρεσεις. Επίσης, αναφέρει ότι δεν χρησιμοποίησε τα σύμβολα + και - που χρησιμοποιούν κάποιοι καταγραφείς, επειδή το δεύτερο από αυτά συγχέεται με το *tenuto*. Βλ. Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. κ'.

⁵¹ Στο τραγούδι *Καρπάθικος σκοπός*, ο Βου εμφανίζεται ως φυσικός, ως ύφεση και ως χαμηλωμένος φθόγγος με τη χρήση της ύφεσης της βυζαντινής σημειογραφίας· βλ. ό.π., σ. 87. Αντίστοιχα, στο τραγούδι *Το μπαχτσουβανάκι μου*, ο Ζω (ντο-δίεση) εμφανίζεται σε άλλα δύο τονικά ύψη: σε ύφεση (ντο φυσικό) και σε ύφεση αλλά λίγο πιο ψηλά, με τη χρήση της δίεσης της βυζαντινής σημειογραφίας· βλ. ό.π., σ. 159-160. Στο τραγούδι *Δέρνε με, μάνα μου, σιγανά*, τέλος, χρησιμοποιείται το μι-ύφεση στον σπλισμό, ενώ το σολ εσωτερικά δηλώνεται με ύφεση της βυζαντινής σημειογραφίας αλλά και, σε μία περίπτωση, ως ευρωπαϊκή ύφεση· βλ. Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 334-336.

⁵² Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Ο κάτω* αναφέρεται σε σημείωση ότι «το re και το la είναι σχεδόν πάντα λίγο υψωμένα» (Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 177-180). Στο τραγούδι *Ο διάβολος* αναφέρεται σε υποσημείωση ότι το διάστημα ανάμεσα στο σι-ύφεση και το ντο-δίεση είναι «πιο μικρό από το ευρωπαϊκό και όχι σταθερό» (Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 300). Στο τραγούδι *Ο Διαγούσιος* αναφέρεται ότι κάποιες νότες ήταν «υψωμένες», όμως δεν σημειώθηκαν, γιατί «δεν πιστεύομε να το έκανε θεληματικά η τραγουδίστρια» (Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 421). Στο τραγούδι *Της αυγής* σημειώνεται ότι το σολ είναι «παντού ελαφρά υψωμένο» (Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 55-57). Τέλος, στο τραγούδι *Του λιγκεριού* σημειώνεται ότι το διάστημα σολ – λα είναι μικρότερο από «μείζονα τόνο», καθώς τότε υψώνεται το σολ και πότε χαμηλώνει το λα (ό.π., σ. 132).

⁵³ Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Η βάρκα*, παρ' όλο που ο Baud-Bony χρησιμοποιεί την ύφεση της βυζαντινής σημειογραφίας στο μι (Βου), έχει την ανάγκη να δηλώσει και σε σημείωση ότι το μι είναι πάντοτε «πιο χαμηλό από το ευρωπαϊκό» (ό.π., σ. 69-71).

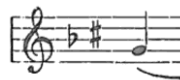
Επιπλέον, υπάρχουν περιπτώσεις όπου δηλώνει αβεβαιότητα για τα τροπικά φαινόμενα που διαχειρίζεται («δε σημείωσα τον τρόπο, γιατί δύσκολα καθορίζεται»),⁵⁴ όπως, για παράδειγμα, στα δίφωνα τραγούδια της Καρπάθου, όπου τα διαστήματα θεωρήθηκαν «πολύ άστατα»⁵⁵ μάλιστα, για τα συγκεκριμένα σχολιάζει ότι σε συνήχηση με τη δεύτερη φωνή (που τραγουδά τότε σολ, τότε λα) «το αποτέλεσμα είναι φρικτό». Σε άλλη περίπτωση, όπως στο τραγούδι *Μοιρολόι*, διευκρινίζει ότι «η παραλλαγή αυτή μπορεί να μην είναι εντελώς πιστή όσον αφορά τα διαστήματα».⁵⁶ Τέλος, ορισμένες φορές, κάνει και εσωτερικές συγκρίσεις, όπως στο τραγούδι *Το μοιρολόγι της Παναγίας*, για το οποίο σημειώνει: «και τα sol που τραγουδούσε ο Παναγιώτης ήτανε κομμάτι υψωμένα, λιγότερο όμως παρ' ό,τι τα τραγουδούσε η Τριανταφυλλιώ».⁵⁷

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο τρόπος που ο Baud-Bovy χρησιμοποιεί τους οπλισμούς, ανάλογα με τα φαινόμενα που διαχειρίζεται. Μία κατηγορία τέτοιων παρεμβάσεων αφορά στην τοποθέτηση των αλλοιώσεων με τρόπο που να αντιστοιχεί στην έκταση της φωνής, δημιουργώντας μια μη συμβατική τοποθέτηση των συμβόλων. Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Έλα η ώρα η καλή* το φα-δίεση και το σολ-δίεση γράφονται μία οκτάβα χαμηλότερα:⁵⁸



Νὰ εἶ . .

Μία άλλη κατηγορία παρεμβάσεων αφορά στους μικτούς οπλισμούς αλλά και γενικότερα στους οπλισμούς που προκύπτουν από την ανάγκη να υποδηλωθούν τα χρωματικά τετράχορδα. Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Ο παραπονετικός* γίνεται χρήση μικτού οπλισμού (σι-ύφεση και ντο-δίεση) για τη δήλωση του χρωματικού τετραχόρδου που αντιστοιχεί σε τροπικά φαινόμενα της οικογένειας Χιτζάζ με τροπική βάση το λα:⁵⁹



ᾠ 4

Συνδυάζοντας τους παραπάνω προσανατολισμούς προκύπτουν νέου τύπου οπλισμοί. Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Νανούρισμα* χρησιμοποιούνται στον οπλισμό φα-δίεση, ντο-δίεση και λα-δίεση, με το φα-δίεση μία οκτάβα χαμηλότερα λόγω της φωνητικής έκτασης, για να δηλωθεί το χρωματικό τετράχορδο Χιτζάζ με τροπική βάση το φα-δίεση.⁶⁰

⁵⁴ Ό.π., σ. 227.

⁵⁵ Αφού, όπως αναφέρει, το σι-ύφεση, το ρε και το ντο δεν έχουν σταθερό ύψος. Βλ. ό.π., σ. 227.

⁵⁶ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', σ. 350.

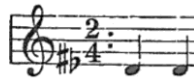
⁵⁷ Παράλληλα, ο Baud-Bovy επισημαίνει ότι δεν κατάφερε να αποδώσει «εντελώς πιστά» την έλξη του σολ προς το λα που σχετίζεται με την έλξη του κε από τον ζω, επειδή δεν ήταν σταθερή. Βλ. ό.π., σ. 52.

⁵⁸ Ό.π., σ. 5. Επιπλέον, στο τραγούδι *Λέρικος*, ο Baud-Bovy χρησιμοποιεί στον οπλισμό το μι-ύφεση μία οκτάβα χαμηλότερα από εκεί που σημειώνεται κανονικά, λόγω της φωνητικής έκτασης· βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 66-67. Στο τραγούδι *Ήρτασι, καλο(γ)ιέ μου* σημειώνει στον οπλισμό το σι-ύφεση στη θέση του αλλά και μία οκτάβα χαμηλότερα (κάτω από το πεντάγραμμο), σε αντιστοιχία με την έκταση της φωνής· βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 231-232. Αντίστοιχα, στο τραγούδι *Κάλαντα Λαζάρου* χρησιμοποιεί μικτό οπλισμό για να δηλώσει τον Πλ. Β' με τροπική βάση το λα: έτσι, στον οπλισμό έχουμε σι-ύφεση και ντο-δίεση, μία οκτάβα χαμηλότερα όμως, δηλαδή κάτω από το πεντάγραμμο, λόγω της φωνητικής έκτασης· βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 181.

⁵⁹ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 133-135.

⁶⁰ Ό.π., σ. 39. Αντίστοιχα, στο τραγούδι *Το μπαρμπουνάκι μου* υπάρχει οπλισμός φα-δίεση, ντο-δίεση και λα-δίεση, με τα δύο πρώτα από αυτά σημειωμένα μία οκτάβα χαμηλότερα λόγω της φωνητικής έκτασης, για να καταδειχθεί το χρωματικό τετράχορδο Χιτζάζ με τροπική βάση το φα-δίεση· βλ. ό.π., σ. 158-159.

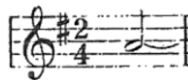
Κάποιες φορές, πέρα από τη χρήση εξεζητημένων οπλισμών, υπάρχουν και επιπρόσθετα σχόλια για τα τονικά ύψη.⁶¹ Όταν αυτό εξυπηρετεί στην αποτύπωση του υλικού, υποδηλώνονται ταυτόχρονα διατονικά και χρωματικά φαινόμενα. Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Τι να το κάμ' η μάνα σου*, εκτός από τη δήλωση του χρωματικού τετραχόρδου στον οπλισμό (μι-ύφεση και φα-δίεση) επισημαίνεται και ο Ζω (σι-ύφεση).⁶² Επίσης, η σειρά με την οποία παρατίθενται τα σημεία αλλοίωσης στον οπλισμό φαίνεται ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, εξαρτάται από τη σειρά εμφάνισης των αντίστοιχων φθόγγων στο μουσικό κείμενο. Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Κάτω στ' άγριο περιβόλι* η δήλωση του χρωματικού τετραχόρδου γίνεται στον οπλισμό με το φα-δίεση να προηγείται του μι-ύφεση:⁶³



Κά-τω

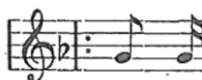
Τέλος, υπάρχουν φορές (όπως στα περισσότερα τέτοιου είδους τραγούδια από τη Ρόδο), όπου τα χρωματικά τετράχορδα υποδηλώνονται με εσωτερική χρήση σημείων αλλοίωσης (το μι-ύφεση και το φα-δίεση χρησιμοποιούνται ως τυχαία σημεία αλλοίωσης).⁶⁴

Σε αντιστοιχία με τα παραπάνω αντιμετωπίζονται και τα άλλα τροπικά φαινόμενα με χρωματικό χαρακτήρα. Έτσι, στο τραγούδι *Σηκώνομαι ταχύν ταχύ* το χρωματικό πεντάχορδο Νικρίζ δεν δηλώνεται στον οπλισμό, αλλά επισημαίνεται με τυχαία σημεία αλλοίωσης.⁶⁵ Αντίθετα, στο τραγούδι *Της νύχτας* το χρωματικό πεντάχορδο Νικρίζ δηλώνεται στον οπλισμό με τη χρήση του ρε-δίεση:⁶⁶



1. °E —

Στο τραγούδι *Η κοκκώνα* το χρωματικό τετράχορδο που αντιστοιχεί σε φαινόμενο Χουζάμ προσδιορίζεται στον οπλισμό με ένα λα-ύφεση:⁶⁷



Στῆς Χα

Αντίστοιχα, στο τραγούδι *Της Ρίμας* χρησιμοποιείται οπλισμός με μι-ύφεση και λα-ύφεση για να δηλωθούν τα δύο χρωματικά τετράχορδα του Χιτζασκάρ.⁶⁸

⁶¹ Για το μαλακό τετράχορδο του Χιτζάζ / Πλ. Β' στο τραγούδι *Μοιρολόι* αναφέρεται σε σχόλιο ότι το σολ είναι συχνά λίγο υψωμένο κι έτσι το διάστημα σολ - λα-δίεση είναι σχεδόν πάντοτε μικρότερο από το ευρωπαϊκό· βλ. ό.π., σ. 44.

⁶² Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 184.

⁶³ Ό.π., σ. 219.

⁶⁴ Τέτοια περίπτωση αποτελεί το τραγούδι *Μάνας υγιός ψυχομαχεί*· βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 95-96. Βλ. επίσης *Να σε σκοτώσω θέλω* και *Τίλι, τίλι, τίλι*, ό.π., σ. 105 και 108 αντίστοιχα.

⁶⁵ Ό.π., σ. 215.

⁶⁶ Το τραγούδι παραπέμπει σε φαινόμενο Νικρίζ, με τροπική βάση το λα. Βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 325-326.

⁶⁷ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 157.

⁶⁸ Ό.π., σ. 354-355.

Η διαχείριση του ρυθμού

Το ζήτημα της διαχείρισης του ελεύθερου ρυθμού ορισμένων τραγουδιών φαίνεται ότι προβλημάτισε τον Baud-Bony σε μεγάλο βαθμό. Γενικά, όταν είναι «αισθητός ο αρχικός ρυθμός» καταγράφει χωρίς μετρική ένδειξη, ενώ με τη χρήση διακεκομμένης διαστολής υποδηλώνονται μέτρα. Όταν, όμως, δεν είναι αναγνωρίσιμος ο «αρχικός ρυθμός», τότε ο Baud-Bony καταγράφει σε ελεύθερο μέτρο.⁶⁹ Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Το κουλούρι*⁷⁰ διακεκομμένες γραμμές υποδεικνύουν τα μέτρα, ενώ στην αρχή δεν υπάρχει κλασματική ένδειξη:



Στα τραγούδια της Χάλκης ο Baud-Bony αναφέρει ότι δυσκολεύτηκε να αντιληφθεί τον ρυθμό, καθώς τα «τραγουδούν με πολύ ελεύθερο ρυθμό».⁷¹ Για το τραγούδι *Σα στολίζουν τον παστό* σημειώνει ότι «ο ρυθμός είναι κ' εκείνος περίεργος»· μάλιστα, επισημαίνει ότι ενώ αντιλαμβάνεται ρυθμικά το τραγούδι σε μέτρο 3/4, επέλεξε να το καταγράψει στα 6/8, ακολουθώντας το μέτρημα που έκαναν οι τραγουδιστές με τα δάχτυλα και σημειώνοντας παράλληλα με αξάν τους παρατονισμούς του τραγουδιού.⁷² Για το τραγούδι *Της Βλάχας* εκτιμάει ότι «ο ρυθμός έχει κάτι χαλαρό», αλλά σημειώνει ότι προσπάθησε να τον αποδώσει όπως τον ερμήνευσε ο πληροφορητής.⁷³ Τέλος, σε ορισμένες περιπτώσεις εκφράζει τις αμφιβολίες του για τη ρυθμική τοποθέτηση τραγουδιών που πραγματοποίησε. Για παράδειγμα, στο τραγούδι *Του Βαγιούδη* αναφέρει ότι «η καταγραφή του ρυθμού μπορεί να μην είναι εντελώς πιστή».⁷⁴

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που ο Baud-Bony αντιλαμβάνεται και καταγράφει τα μικτά μέτρα. Κύριος προσανατολισμός είναι η υπόδειξη των μερών του μέτρου με εσωτερική διακεκομμένη διαστολή, τεχνική που χρησιμοποιήθηκε από τους περισσότερους καταγραφείς της προηγούμενης περιόδου.⁷⁵ Στο τραγούδι *Κάλαντα του Μάρτη* τα 5/8 συμβολίζονται στην αρχή του πενταγράμμου σε σμίκρυνση, χωρίς εσωτερική υποδιαίρεση στα δύο μέρη του μέτρου:⁷⁶



Ωστόσο, στο τραγούδι *Κάτω στον άγριο των αγριώ* η ένδειξη παρουσιάζεται σε κανονικό μέγεθος.⁷⁷ Αντίστοιχα, στο τραγούδι *Και τα κεφαλώνιτικα* χρησιμοποιείται το μέτρο των 5/4 σε κανονικό μέγεθος και με εσωτερική υποδιαίρεση 3+2.⁷⁸

⁶⁹ Ό.π., σ. κη'.

⁷⁰ Ό.π., σ. 15.

⁷¹ Ο Baud-Bony αναφέρει ότι τον βοήθησε προς αυτή την κατεύθυνση η Χρυσάνθη Μανουλόκου («εκείνη κόπιασε ωσπού να συλλάβω το φευγαλέο τους ρυθμό»), ενώ επισημαίνει ότι οι τραγουδιστές που σημειώνει είναι εκείνοι που τον βοήθησαν περισσότερο να διορθώσει τα λάθη των καταγραφών του. Βλ. ό.π., σ. 259.

⁷² Ό.π., σ. 18.

⁷³ Ό.π., σ. 295-296.

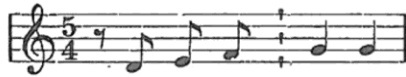
⁷⁴ Ό.π., σ. 326.

⁷⁵ Βλ. Πεφάνης & Φευγαλάς, ό.π., σ. 212-217.

⁷⁶ Baud-Bony, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 73.

⁷⁷ Ό.π., σ. 84.

⁷⁸ Ό.π., σ. 195-196.



Καὶ τὰ Κε - φα - λω -

Στο τραγούδι *Ποτέ μου δεν ηξώμεινα* τα 7/8 είναι σε κανονικό μέγεθος και εσωτερικά το μέτρο χωρίζεται σε δύο μέρη (3+4) με χρήση διακεκομμένης διαστολής:⁷⁹



Πο - - τέ μου

Ωστόσο, στο τραγούδι *Μηλιά που στέκεις στο κρημνό* τα 7/8 αναγράφονται στην αρχή του πενταγράμμου σε σμίκρυνση και χωρίς εσωτερική υποδιαίρεση.⁸⁰ Στο τραγούδι *Μα είχα μιαν αγάπη* η ένδειξη των 7/8 βρίσκεται σε σμίκρυνση, ενώ χρησιμοποιείται και διακεκομμένη διαστολή που χωρίζει τα μέτρα σε δύο μέρη (3+4). Αντίστοιχα, στο τραγούδι *Χριστέ μου, τον παράδεισο* το μέτρο των 7/4 παρουσιάζεται σε σμίκρυνση και υπάρχει εσωτερική υποδιαίρεση με χρήση διπλής διαστολής, χωρίζοντας το μέτρο σε 4+3.⁸¹ Στο τραγούδι *Κάτω στο γιαλό* αναγράφεται το μέτρο των 9/8 και δίπλα του σε παρένθεση η υποδιαίρεσή του σε 2+2+2+3/8, ενώ εσωτερικά, με χρήση διακεκομμένης διαστολής, διακρίνονται τα τέσσερα μέρη του μέτρου.⁸² Στο τραγούδι *Αραμπάς περνά* η εσωτερική υποδιαίρεση των 9/8 καταδεικνύεται μόνο εσωτερικά με χρήση διακεκομμένων διαστολών.⁸³ Το τραγούδι *Είπα σου μη μ' αγγίζεις* καταγράφεται στα 9/4· η υποδιαίρεση δεν δηλώνεται δίπλα στο μέτρο, αλλά εσωτερικά με χρήση διακεκομμένων διαστολών (2+2+2+3). Στο τραγούδι αυτό παρουσιάζεται συχνή εναλλαγή μέτρων και σε σχόλιό του ο Baud-Bovy αναφέρει: «Ο ρυθμός, ο τούρκικος εννιάσημος, είναι κάπως χαλασμένος· γι' αυτό δεν μπορέσαμε να τηρήσωμε μια ενιαία γραφή».⁸⁴ Στον *Ζεϊμπεκίστικο ή Τούρκικο* το υλικό παρουσιάζεται στα 9/4, ενώ δίπλα από το μέτρο υπάρχει η εσωτερική υποδιαίρεση 2+3+2+2/4 και εσωτερικά τα μέρη του μέτρου δηλώνονται με διακεκομμένη διαστολή.⁸⁵ Το τραγούδι *Κάλαντα των Χριστουγέννων* καταγράφεται με μέτρο 5+8+7/8· εσωτερικά, κάθε αριθμητής χωρίζεται σε επιμέρους μέρη με χρήση διακεκομμένων διαστολών.⁸⁶ Το τραγούδι *Μια πέρδικα καυχήθηκε* καταγράφεται σε 5/8+6/8,⁸⁷ ενώ στο τραγούδι *Του γάμου* εναλλάσσονται τα μέτρα των 8/4, 4/4 και 5/4.⁸⁸ Τέλος, τα σύνθετα μέτρα, όπως αυτό των 6/8, παρουσιάζονται χωρίς εσωτερική υποδιαίρεση.⁸⁹

Η δεύτερη περίοδος των καταγραφών

Το κλέφτικο τραγούδι

Ο Baud-Bovy μελετούσε το κλέφτικο τραγούδι της Ρούμελης ήδη από το 1948 και τη δεκαετία του 1950 δημοσίευσε το σχετικό υλικό. Μέρος των μελετών του αναδημοσιεύτηκε

⁷⁹ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 44.

⁸⁰ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 99.

⁸¹ Ό.π., σ. 164-165.

⁸² Ό.π., σ. 112-113. Το ίδιο συμβαίνει και στο τραγούδι *Σάββατο βράδυ*· βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 105.

⁸³ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 223.

⁸⁴ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Β', ό.π., σ. 109-110.

⁸⁵ Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α', ό.π., σ. 241-242.

⁸⁶ Έτσι, το 5 αντιστοιχεί σε 3+2, το 8 σε 3+2+3 και το 7 σε 2+3+2. Μάλιστα, ο Baud-Bovy σημειώνει ότι με αυτόν τον τρόπο κατάφερε να αποδώσει «καλύτερα» τον «περίεργο ρυθμό». Βλ. ό.π., σ. 272.

⁸⁷ Τα 5/8 μοιράζονται σε 2+3, όπως φαίνεται από τη χρήση διακεκομμένων διαστολών. Βλ. ό.π., σ. 275.

⁸⁸ Στα 8/4 από τις διακεκομμένες διαστολές υποδεικνύεται η υποδιαίρεση 3+2+3, ενώ στα 5/4 η υποδιαίρεση 3+2. Βλ. ό.π., σ. 338.

⁸⁹ Βλ. π.χ. το τραγούδι *Του παπά μας τ' αλογάκι*, ό.π., σ. 246-247.

το 1958 σε δύο κεφάλαια του βιβλίου *Études sur la chanson cleftique*, που συμπληρώνεται με άλλα δύο κεφάλαια τα οποία περιλαμβάνουν δεκαεπτά καταγραφές τραγουδιών, οι οποίες βασίστηκαν σε ηχογραφήσεις που είχαν πραγματοποιηθεί το 1930 από τον Σύλλογο Δημοτικών Τραγουδιών.⁹⁰ Σε αυτές τις καταγραφές ο Baud-Bovy ακολούθησε τις «υποδείξεις» που δημοσιεύτηκαν το 1952 από το Διεθνές Συμβούλιο Μουσικής με τη συνδρομή της UNESCO, όπως αυτές ορίστηκαν από εμπειρογνώμονες που είχαν προσκληθεί στο Διεθνές Αρχείο Λαϊκής Μουσικής στη Γενεύη και το Παρίσι (το 1949 και το 1950 αντίστοιχα).⁹¹ Έτσι, ο Baud-Bovy εγκαταλείπει μέρος της μεθοδολογίας που είχε νωρίτερα χρησιμοποιήσει για την καταγραφή των τραγουδιών των Δωδεκανήσων.

Στις νέες αυτές καταγραφές του, λοιπόν, χρησιμοποιεί μικρά βέλη σε ανοδική και καθοδική φορά που δείχνουν τις τονικές αποκλίσεις ενός ή περισσότερων φθόγγων από τον ίσο συγκερασμό. Γενικά, καταγράφει στο απόλυτο τονικό ύψος των ηχογραφήσεων, όμως, σε ορισμένες περιπτώσεις, για την αποφυγή πολλών σημείων αλλοίωσης μεταφέρει κάποια τραγούδια κατά ένα ημιτόνιο (προς τα πάνω ή προς τα κάτω) και, σε λίγες μόνο περιπτώσεις, κατά έναν τόνο.⁹² Για τις διαφοροποιήσεις στη διάρκεια ενός ή περισσότερων φθόγγων χρησιμοποιεί ειδικά σύμβολα, ενώ για τη διάνθιση χρησιμοποιεί την τρίλια, το ανιόν και κατιόν ποίκιλμα, καθώς και μία μικρή τεθλασμένη γραμμή για το βιμπράτο. Νότες που ερμηνεύονται απαγγελτικά συμβολίζονται με ένα x στην κεφαλή τους, ενώ φθόγγοι που δεν ακούγονται καλά συμβολίζονται με μικρή κεφαλή ή μπαίνουν σε παρένθεση. Για την υπόδειξη της έντασης, ο Baud-Bovy χρησιμοποιεί τρία σύμβολα, από τη χαμηλή έως την πιο έντονη (–, > και ^).⁹³ Επιπλέον, στο τέλος κάθε τραγουδιού σημειώνονται οι φθόγγοι που χρησιμοποιούνται και σημειώνονται σε παρένθεση όσοι από αυτούς έχουν μικρότερη παρουσία στο μουσικό κείμενο.

Η κάθε φράση παρουσιάζεται από δύο έως τέσσερις φορές, αντιστοιχώντας στους πρώτους στίχους (ή στροφές) κάθε τραγουδιού. Οι φράσεις παρουσιάζονται σε ενιαία συστήματα και επισημαίνονται με λατινική αρίθμηση.⁹⁴ Παράλληλα, όταν υπάρχουν περισσότερα από ένα όργανα ή φωνές, ο Baud-Bovy παρουσιάζει το υλικό σε ισάριθμα συστήματα (π.χ. φωνές, βιολί, λαούτο):⁹⁵

⁹⁰ Μερλιέ, ό.π., σ. 22-23, και Baud-Bovy, *Μελέτες για το κλέφτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 42.

⁹¹ Ό.π., σ. 37.

⁹² Ό.π., σ. 37 και 40.

⁹³ Ό.π., σ. 38-39.

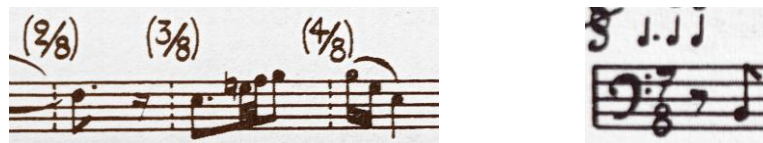
⁹⁴ *Η ελαφίνα*, ό.π., σ. 141.

⁹⁵ *Η Τζαβέλλαινα*, ό.π., σ. 106-111.

Για τη διάνθιση, εκτός από τους ιδιαίτερους συμβολισμούς, ακολουθείται σε έναν μικρό βαθμό και η πρακτική της υποσημείωσης, κατά την οποία κάποια μελωδικά τμήματα αριθμούνται και μετά από το μουσικό κείμενο παρατίθεται με αναλυτικότερο τρόπο η απόδοσή τους:⁹⁶

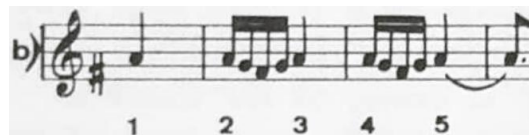


Ως προς το μέτρο, λόγω της φύσης του υλικού, τα περισσότερα τραγούδια αποδίδονται χωρίς μετρική ένδειξη και χωρίς διαστολές. Ωστόσο, στην επωδό του τραγουδιού *Σε τούτ' την τάβλα που είμαστε* το υλικό παρουσιάζεται διαταγμένο σε 3/8 (με την ένδειξη εντός παρένθεσης), με εσωτερικές αλλαγές μέτρων και διακεκομμένες διαστολές. Σε άλλη περίπτωση, επίσης, όπου παρουσιάζεται το μέτρο των 7/8, σημειώνεται αφετηριακά και η εσωτερική ρυθμική διάρθρωση:⁹⁷



Η δυτική Κρήτη

Το τελικό στάδιο των ερευνών που αφορούν στην Κρήτη πραγματοποιήθηκε το 1954, ενώ ένα μέρος των ερευνών αυτών δημοσιοποιήθηκε το 1972.⁹⁸ Οι καταγραφές αυτής της έκδοσης βασίζονται σε ηχογραφήσεις τόσο του 1930 όσο και του 1954. Στην έκδοση αυτή, ο Baud-Bovy χρησιμοποιεί πρακτικές και σύμβολα που υπήρχαν και σε παλιότερες μελέτες του.⁹⁹ Ενδιαφέρον στοιχείο είναι το ότι στην αρχή κάθε τραγουδιού σημειώνεται ο μελωδικός σκελετός, με την αρίθμηση των συλλαβών να τοποθετείται αντί στιχουργικού περιεχομένου:¹⁰⁰



Παράλληλα, όμως, καταγράφονται γενικά όλες οι στροφές των τραγουδιών.¹⁰¹ Σε αντίθεση με την έκδοση για το κλέφτικο τραγούδι, εδώ το μουσικό υλικό κάθε στροφής παρουσιάζεται αυτοτελώς (και όχι παράλληλα με τις άλλες στροφές): ωστόσο, για λόγους εποπτείας, κάθε μουσική φράση ξεκινάει από νέο σύστημα. Οι ομάδες φωνών αντιμετωπίζονται με τη μέθοδο της μεταγραφής,¹⁰² ενώ στα τραγούδια που περιλαμβάνουν

⁹⁶ Ήταν η μέρα βροχερή, ό.π., σ. 161.

⁹⁷ Σε τούτ' την τάβλα που είμαστε και Ξύπνα, καμμέν' Αληπασά, ό.π., σ. 147 και 178.

⁹⁸ Samuel Baud-Bovy, *Chansons populaires de Crète occidentale*, Minkoff (Archives musicales de folklore de Madame Merlier), Genève 1972.

⁹⁹ Πιο συγκεκριμένα, ως προς την επέκταση ή τη συντόμευση των χρονικών διαρκειών, τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται αφορούν στις κορώνες (και τις ανάποδες κορώνες) και στις κορώνες χωρίς τελεία (κανονικές αλλά και ανάποδες). Ως προς τη διάνθιση, τις κεφαλές των φθογοσήμων, τα βέλη για τη διαφοροποίηση των τονικών υψών κ.λπ., ο Baud-Bovy αξιοποιεί τα σύμβολα που είχε χρησιμοποιήσει και στην έκδοση για το κλέφτικο τραγούδι.

¹⁰⁰ Από την άκρη των ακριών, στο: Baud-Bovy, *Chansons populaires de Crète occidentale*, ό.π., σ. 25.

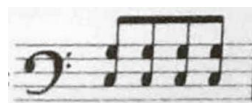
¹⁰¹ Βλ. π.χ. *Πότες θα κάμη ξεστεριά*, ό.π., σ. 170-171.

¹⁰² Βλ. π.χ. *Τα χελιδόνια τση Βλαχιάς*, ό.π., σ. 226. Για την πρακτική της μεταγραφής, βλ. Λαμπρογιάννης Πεφάνης & Στέφανος Φευγάλας, *Μουσικές Καταγραφές I: 184 οργανικοί σκοποί από Αιγαίο, Ιόνιο, Κρήτη και Κύπρο*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2014, σ. 11.

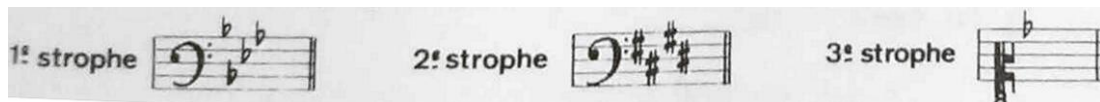
φωνή, λύρα και σαντούρι, το σαντούρι καταγράφεται μόνο στα τμήματα όπου δεν περιλαμβάνεται η φωνή· προκύπτουν, έτσι, διπλά συστήματα που παριστάνουν λύρα και σαντούρι:¹⁰³



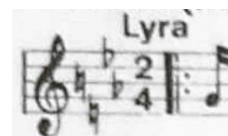
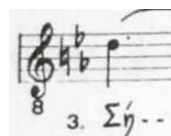
Επιπλέον, υπάρχουν σημειώσεις για τον τρόπο συνοδείας, ενώ κάποιες φορές αυτός σημειώνεται με ενδεικτικό μουσικό κείμενο (π.χ. για την κιθάρα):¹⁰⁴



Ως προς το ζήτημα του απόλυτου τονικού ύψους, υπάρχουν σημειώσεις σχετικά με το ποσοτικό μέγεθος της μετακίνησης (π.χ. κατά ένα ημιτόνιο).¹⁰⁵ Ωστόσο, σε αντίθεση με την έκδοση για το κλέφτικο τραγούδι, εδώ στο τέλος κάθε μουσικού κειμένου σημειώνεται ο οπλισμός του απόλυτου τονικού ύψους. Μάλιστα, υπάρχουν περιπτώσεις που για κάποιους τραγουδιστές σημειώνονται και οι αποκλίσεις από το αρχικό απόλυτο ύψος που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια του τραγουδιού:¹⁰⁶



Ως προς τους οπλισμούς, σε αντιστοιχία με την έκδοση για τα Δωδεκάνησα, οι αλλοιώσεις σημειώνονται μεταφερμένες στο ύψος των φθόγγων που παρουσιάζονται στο μουσικό κείμενο. Παράλληλα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εμφάνιση μικτών οπλισμών. Για παράδειγμα, για την παρασήμανση χρωματικών τροπικών φαινομένων παρουσιάζεται ο οπλισμός σι-ύφεση – μι-ύφεση – φα-δίεση (ρε Χιτζάζ).¹⁰⁷ Στην περίπτωση σήμανσης του περιβάλλοντος του σολ Χιτζάζ παρουσιάζεται ο οπλισμός σι-αναίρεση – μι-ύφεση – λα-ύφεση,¹⁰⁸ ωστόσο, σε άλλη εκδοχή του ίδιου φαινομένου, παρουσιάζεται και ο οπλισμός σι-αναίρεση – μι-αναίρεση – μι-ύφεση – λα-ύφεση· σε αυτή την τελευταία περίπτωση, λόγω της έκτασης της συγκεκριμένης μελωδίας, δημιουργήθηκε επιπλέον η ανάγκη να επισημανθεί η μη αναπαραγόμενη στην οκτάβα τροπική συμπεριφορά της βαθμίδας Ζω (βλ. Ιράκ, Ατζέμ / Εβίτζ):¹⁰⁹



¹⁰³ Τρέχουν τα νερά, ό.π., σ. 254.

¹⁰⁴ Αν-ε μου φύγη το πουλί, ό.π., σ. 265.

¹⁰⁵ Ό.π., σ. 44.

¹⁰⁶ Ό.π., σ. 93.

¹⁰⁷ Βλ. π.χ. Εσιγανέψαν οι καιροί, ό.π., σ. 193.

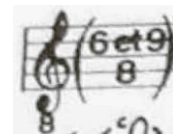
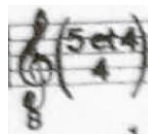
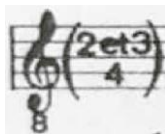
¹⁰⁸ Βλ. π.χ. Απόψ' απόυ εκοιμούμουνε, ό.π., σ. 189.

¹⁰⁹ Ό.π., σ. 284.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η διάνθιση αποδίδεται με ειδικά σύμβολα, ωστόσο, σε κάποιες περιπτώσεις, υπάρχει επιπλέον συμπληρωματικό σύστημα, όπου το μουσικό κείμενο αποδίδεται αναλυτικότερα. Επί της ουσίας, πρόκειται για παράλληλη χρήση δύο σημειογραφικών συστημάτων:¹¹⁰



Ως προς τη ρυθμική διάσταση, αξίζει να σημειωθεί ότι λόγω της φύσης του υλικού είναι πολύ διαδεδομένη η ρυθμική ένδειξη 2.ετ.3/4 (εκτός ή εντός παρένθεσης)¹¹¹ με καθολική χρήση διακεκομμένων διαστολών (εσωτερικά και εξωτερικά των μέτρων).¹¹² Αντίστοιχα, παρουσιάζεται και η ένδειξη 5.ετ.4/4 (εντός παρένθεσης).¹¹³ Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η ένδειξη 6.ετ.9/8 (εντός παρένθεσης),¹¹⁴ με καθολική χρήση διακεκομμένων διαστολών ή με καθολική χρήση κανονικών διαστολών ή μισών και διακεκομμένων ή ανάμεικτα:¹¹⁵



Τα ακριτικά τραγούδια στη Θεσσαλία

Στο περιοδικό *Λαογραφία* δημοσιεύτηκε την περίοδο 1975-1976 η μελέτη του Κωνσταντίνου Δ. Τσαγγαλά με τίτλο «Ακριτικά τραγούδια στη Θεσσαλία». Σε αυτή περιλαμβάνονται εννέα καταγραφές του Baud-Bony, βασισμένες σε συγκεκριμένες ηχογραφήσεις,¹¹⁶ καθώς και ένα σημείωμά του στο τέλος του κειμένου, με τίτλο «Μουσικό σημείωμα στις παραπάνω καταγραφές».¹¹⁷ Ως προς τη μεθοδολογία των μουσικών καταγραφών, αξίζει να αναφερθεί η επιρροή από τον Σπύρο Περιστέρη που

¹¹⁰ Ό.π., σ. 116-118.

¹¹¹ Η περίπτωση κατά την οποία η ένδειξη παρουσιάζεται εντός παρένθεσης υποδεικνύει ότι στο μουσικό κείμενο παρουσιάζονται μέτρα τόσο 2/4 όσο και 3/4, χωρίς αυτό να γίνεται με κάποια συγκεκριμένη σειρά ή εναλλάξ. Βλ. π.χ. *Βαρύ τουφέκι παίχτηκε*, ό.π., σ. 102.

¹¹² Ό.π., σ. 20.

¹¹³ Βλ. π.χ. *Στου νιούγαμπρου την τάβλα*, ό.π., σ. 289.

¹¹⁴ Στην πράξη, παρουσιάζονται μέτρα 6/8 ή 9/8, χωρίς αυτό να γίνεται με κάποια σειρά ή εναλλάξ. Βλ. ό.π., σ. 99.

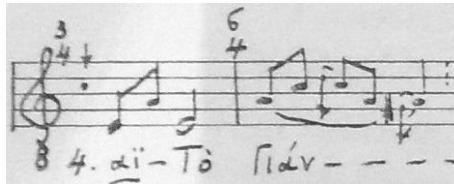
¹¹⁵ Ό.π., σ. 99, 104, 113 και 117.

¹¹⁶ Σύμφωνα με τον Τσαγγαλά, τα τραγούδια που μαγνητοφωνήθηκαν υπάρχουν σε σχετικούς φακέλους του Λαογραφικού Αρχείου του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών. Κωνσταντίνος Δ. Τσαγγαλάς, «Ακριτικά τραγούδια στη Θεσσαλία», *Λαογραφία: Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, τ. Λ' (XXX), 1975-1976, σ. 161-234.

¹¹⁷ Στο σημείωμα αυτό, ο Baud-Bony κάνει ορισμένα σύντομα μουσικολογικά σχόλια, συγκρίνοντας το υλικό με άλλες δημοσιευμένες παραλλαγές του. Για δύο τραγούδια, μάλιστα, παραπέμπει και στο δικό του πόνημα *Études sur la chanson cleftique*, σημειώνοντας ότι το υλικό αντιστοιχεί σε μουσικό περιεχόμενο που παραπέμπει σε σκοπούς «της τάβλας» ή του χορού που θα ταίριαζαν «για οποιαδήποτε παραλογή, για οποιοδήποτε ιστορικό ή κλέφτικο τραγούδι» (Baud-Bony, «Μουσικό σημείωμα στις παραπάνω καταγραφές», στο: Τσαγγαλάς, ό.π., σ. 232). Γενικά, ο σχολιασμός του αφορά περισσότερο στην τροπικότητα και στον ρυθμό.

αφορά τόσο στην παράμετρο της σημειογραφίας όσο και στον τρόπο της διαχείρισης των τραγουδιών «ελεύθερου ρυθμού».¹¹⁸

Στις καταγραφές αυτές ακολουθούνται πρακτικές που έχουν χρησιμοποιηθεί από τον Baud-Bovy και παλιότερα. Ως προς το κομμάτι της διαχείρισης της τροπικότητας και της διάνθισης, χρησιμοποιούνται *glissandi*, μικρά βέλη πάνω από τις νότες,¹¹⁹ ποικίλματα, *gruppetti*, φθογγόσημα με κεφαλή x κ.λπ., με στόχο το μουσικό κείμενο να παραμένει γενικά ευανάγνωστο και σαφές. Τα τραγούδια καταγράφονται μεταφερόμενα σε ένα ενιαίο τονικό ύψος (με θεμέλια βαθμίδα που αντιστοιχεί στο λα, στο δεύτερο διάστημα στο κλειδί του σολ). Οι επιλεγμένες επισημάνσεις στον οπλισμό αφορούν τον προσδιορισμό των διαστημάτων και όχι των απόλυτων τονικών υψών. Άλλωστε, επισημαίνεται ότι «στο τέλος κάθε τραγουδιού σημειώσαμε το κλειδί και τον οπλισμό που αποδίδουν το πραγματικό ύψος της φωνοληψίας»,¹²⁰ όπως δηλαδή και στην έκδοση για τη δυτική Κρήτη. Ως προς τον οπλισμό, στο τραγούδι αρ. 4 χρησιμοποιείται ένα βέλος στο ντο για να επισημάνει τη μικρή τρίτη λα - ντο, η οποία «είναι τόσο μικρή, που κάποτε πλησιάζει προς μείζονα δευτέρα»: ωστόσο, στο τραγούδι αρ. 10 όπου παρουσιάζεται αντίστοιχο φαινόμενο, δεν υιοθετείται αυτός ο οπλισμός, ενδεχομένως γιατί το διάστημα εκεί δεν είναι τόσο μικρό.¹²¹



Όπως φαίνεται και από το παραπάνω παράδειγμα, ως προς το κομμάτι της ρυθμικής διάρθρωσης ο Baud-Bovy ακολουθεί παλιότερες πρακτικές, όπως την επισήμανση με μικρότερους χαρακτήρες της μετρικής ένδειξης πάνω από το πεντάγραμμο (καθώς και τις τυχόν αλλαγές της), την κανονική διαστολή, τη διακεκομμένη διαστολή, τη μισή (πάνω) διακεκομμένη διαστολή και την επισήμανση της διαφοροποίησης της διάρκειας με προτεταμένες (ή μη) κορώνες και ανάποδες κορώνες (ορισμένες φορές με σήμανση της νέας διάρκειας σε παρένθεση από πάνω). Επίσης, στην αρχή κάθε καταγραφής παρουσιάζεται η αντιστοίχιση (με ακρίβεια ή κατά προσέγγιση) των αξιών με παλμούς ανά λεπτό. Παράλληλα, η σχετικότητα στο πεδίο της ρυθμικής διάρθρωσης οδηγεί τον Baud-Bovy να προβεί στο ακόλουθο σχόλιο: «Κάθε καταγραφή λοιπόν έχει αναγκαστικά προσωπικό και κάπως αυθαίρετο χαρακτήρα». Το ίδιο εκτιμάει εν μέρει και για την παράμετρο των διαστημάτων: «Εκεί που ο ένας ακούει υπερβολικά μεγάλη δευτέρα, ένας άλλος θ' ακούσει ελάσσονα τρίτη, και τεχνικές μετρήσεις πιθανόν να έβγαζαν ενδιάμεσο διάστημα με διακυμαινόμενο ύψος».¹²²

¹¹⁸ Ο Baud-Bovy σημειώνει: «Στην καταγραφή των σκοπών χρησιμοποιήσαμε τα στοιχεία που υιοθέτησε και ο Σπ. Δ. Περιστέρης στη *Μουσική Εκλογή* [...]», ενώ επισημαίνει ακόμα ότι «ο Σπ. Περιστέρης [...] προσπάθησε να αποκαταστήσει κανονικό περιοδικό ρυθμό, και του δανείστηκε τη διαίρεση σε μπατούτες, όπως τη διαισθάνθηκε» (Baud-Bovy, «Μουσικό σημείωμα στις παραπάνω καταγραφές», στο: Τσαγγαλάς, ό.π., σ. 233-234).

¹¹⁹ Τα βέλη εμφανίζονται ακόμα και σε ομάδα φθογγών, χωρίς να επαναλαμβάνονται: βλ. π.χ. Τσαγγαλάς, ό.π., σ. 183.

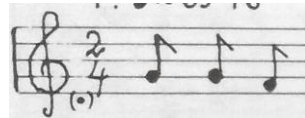
¹²⁰ Baud-Bovy, «Μουσικό σημείωμα στις παραπάνω καταγραφές», στο: Τσαγγαλάς, ό.π., σ. 234. Για τέτοια παραδείγματα, βλ. Τσαγγαλάς, ό.π., σ. 203 και 206.

¹²¹ Ό.π., σ. 182, και Baud-Bovy, «Μουσικό σημείωμα στις παραπάνω καταγραφές», στο: Τσαγγαλάς, ό.π., σ. 232.

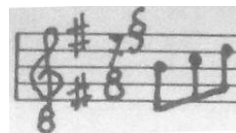
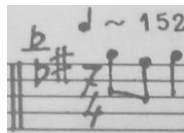
¹²² Ό.π., σ. 233-234.

Τα μουσικά παραδείγματα από το *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*

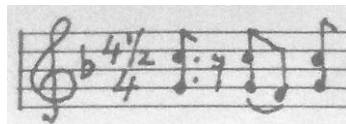
Το *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι* αποτελεί την τελευταία έκδοση (1984) που δημοσιεύτηκε πριν τον θάνατο του Baud-Bony. Ως προς τα ειδικά σύμβολα, εξακολουθούν εδώ να χρησιμοποιούνται τα μικρά βέλη για τη διαφοροποίηση των τονικών υψών. Ως προς την επέκταση ή τη συντόμευση των διαρκειών δεν παρουσιάζονται πια κορώνες (ή ανάποδες κορώνες) αλλά μόνο τα σύμβολα που παραπέμπουν σε κορώνα χωρίς την κουκκίδα. Η αλλαγή του τονικού ύψους δηλώνεται με έναν νέο τρόπο που δεν είχε χρησιμοποιηθεί σε προηγούμενες εκδόσεις, δηλαδή με μία μικρή νότα σε παρένθεση, μετά τον οπλισμό, που παριστάνει το πραγματικό ύψος της πρώτης νότας του μουσικού κειμένου:¹²³



Τα σημεία αλλοίωσης στους οπλισμούς παρουσιάζονται και σε αυτή την έκδοση μεταφερμένα στο ύψος των μελωδιών. Μάλιστα, για την παράστασή τους χρησιμοποιούνται και βοηθητικές γραμμές ή, αν χρειάζεται, επαναλαμβάνονται και στην οκτάβα:¹²⁴



Ως προς τη διάκριση κύριων και δευτερευουσών φθόγγων, σε περίπτωση καταγραφής λύρας από τη βόρεια Θράκη σημειώνεται σε παρένθεση η νότα που κατά την εκτίμηση του Baud-Bony δεν ανήκει στον αμιγώς μελωδικό σκελετό.¹²⁵ Ως προς τον ρυθμό, τέλος, παρουσιάζονται και μεικτά μέτρα της μορφής 4½/4:¹²⁶



Ανέκδοτες καταγραφές και μεταθανάτιες εκδόσεις

Εκτός από τις συλλογές και τα υπόλοιπα κείμενα που δημοσιεύτηκαν μέχρι τον θάνατο του Baud-Bony, υπάρχουν ανέκδοτες χειρόγραφες καταγραφές του που περιλαμβάνουν υλικό από την Αττική, τη Βοιωτία, τη Φθιώτιδα τη Θεσσαλία, την Ήπειρο και την Κρήτη.¹²⁷ Ενδεικτικά, παρατίθενται κάποιοι προβληματισμοί για την καταγραφή τέτοιου υλικού, όπως αυτοί αποτυπώνονται στην αλληλογραφία του Baud-Bony με τον Τεντ Πετρίδη το 1977:

Θα ήθελα να ξέρω αν συμφωνείτε με τη γραφή που σας προτείνω. Πάντως είχαμε και οι δύο την ίδια εντύπωση, πως δηλαδή ο ρυθμός αυτός είναι συνάμα άνισος (2

¹²³ Samuel Baud-Bony, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2007, σ. 115.

¹²⁴ Ο.π., σ. 136 και 137.

¹²⁵ Ο.π., σ. 118.

¹²⁶ Ο.π., σ. 138.

¹²⁷ Κάποιες από αυτές έχουν κατατεθεί από το 1978 στο Αρχείο του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ. Βλ. Samuel Baud-Bony, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954. Υλικό από την εθνομουσικολογική έρευνα του Samuel Baud-Bony, σε συνεργασία με την Αγλαΐα Αγιουτάντη και τη Δέσποινα Μαζαράκη - τ. Α': Το ιστορικό και η μεθοδολογία της έρευνας. Τραγούδια & χοροί από την κεντρική & ανατολική Κρήτη*, επιμ. Λάμπρος Λιάβας, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα 2006, σ. 10.

και 3) και άλογος (2 και 1½). Καθώς τον παίζουν και rubato καταντάει ασύλληπτος στο πρώτο άκουσμα. Μόλις μπεις όμως στο νόημα, χαίρεσαι την ευλυγισία και τη ρευστότητά του.¹²⁸

Ορισμένα αποσπάσματα καταγραφών παρουσιάζονται σε δημοσιευμένα άρθρα,¹²⁹ ενώ ένα μέρος των καταγραφών εκδόθηκε μετά τον θάνατο του ερευνητή, το 1986. Οι μεταθανάτιες εκδόσεις εξετάζονται στην παρούσα έρευνα κάτω από ειδικές προϋποθέσεις. Από τη μία πλευρά, είναι προφανές ότι το περιεχόμενό τους αντιμετωπίζεται ως υλικό μη επεξεργασμένο για δημοσίευση. Ταυτόχρονα, όμως, η κατάστασή τους ως προσχέδια, σε συνδυασμό με τις επισημάνσεις του Baud-Bouy, αξιοποιείται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορέσει να τροφοδοτήσει με στοιχεία που αφορούν στη μεθοδολογία των καταγραφών. Για τα μουσικά κείμενα που αφορούν τα *Κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας* ο Baud-Bouy σημειώνει: «[...] Οι μουσικές καταγραφές δεν είναι καλές, παραείναι λεπτομερειακές και δεν αποδίδουν με ακρίβεια τα διαστήματα· η ελάχισσων τρίτη είναι συχνά πιο μικρή, κάτι ανάμεσα σε δεύτερη και τρίτη».¹³⁰ Ως προς το υλικό που περιλαμβάνεται στην έκδοση *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, γίνεται σαφές ότι αυτό προέρχεται από τον όγκο των χειρογράφων για τα οποία ο Baud-Bouy είχε προτρέψει να αποφευχθεί η δημοσίευσή τους, καθώς θεωρούσε ότι οι καταγραφές αυτές ήταν «μη ελεγμένες» και είχαν «ατέλειες».¹³¹ Με αυτή την έννοια, έχει λοιπόν ιδιαίτερη σημασία το πώς είναι οι καταγραφές αυτές, στις οποίες ο ίδιος ο ερευνητής αποδίδει τα παραπάνω χαρακτηριστικά.

Το υλικό από την κεντρική και την ανατολική Κρήτη

Η έκδοση του 2006 με τίτλο *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*¹³² περιλαμβάνει τραγούδια από την κεντρική και την ανατολική Κρήτη. Ως προς το υλικό της έκδοσης αυτής, φαίνεται ότι ο Baud-Bouy θεωρούσε πως υπήρχαν ατέλειες στις καταγραφές και ότι αυτό δεν ήταν έτοιμο για δημοσίευση. Σύμφωνα με τον Μάρκο Δραγούμη, το 80% των καταγραφών ήταν «δουλεμένο σε πολύ προχωρημένο στάδιο». Στην έκδοση δεν παρουσιάζονται όλες οι παρτιτούρες· αντίθετα, αποκλείστηκαν «εκείνες που δεν ήταν στο ύψος των υπολοίπων».¹³³ Το υλικό που συλλέχτηκε τον Απρίλιο του

¹²⁸ Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Τεντ Πετρίδης (1928-1988)», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. Ι', 1993, σ. 369-376: 373.

¹²⁹ Βλ. ενδεικτικά: Samuel Baud-Bouy, "L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne", *Revue de Musicologie* 53/1, 1967, σ. 3-20· Samuel Baud-Bouy, "Chansons d'Épire du Nord et du Pont", *Yearbook of the International Folk Music Council* 3, 1971, σ. 120-127· Samuel Baud-Bouy, "Le dorien était-il un mode pentatonique?", *Revue de Musicologie* 64/2, 1978, σ. 153-180.

¹³⁰ Samuel Baud-Bouy, *Κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 1. Οι καταγραφές που παρουσιάζονται από τη μία πλευρά φανερώνουν την εμφάνιση του ερευνητή στην ουσία του υλικού και από την άλλη περιέχουν «λάθη» που δικαιολογούν τις εκτιμήσεις του.

¹³¹ Ας σημειωθεί ότι το υλικό που παρουσιάζεται στη σχετική έκδοση έχει προκύψει αφενός μετά από διαλογή των καταγραφών από τον Μάρκο Δραγούμη και αφετέρου περιλαμβάνει τις διορθώσεις-αποκαταστάσεις των καταγραφών από τους επιμελητές. Βλ. Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Πρόλογος», στο: Baud-Bouy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Α', ό.π., σ. 11, και Μάρκος Φ. Δραγούμης & Θανάσης Μωραΐτης, «Εισαγωγικό σημείωμα», στο: Samuel Baud-Bouy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954. Υλικό από την εθνομουσικολογική έρευνα του Samuel Baud-Bouy, σε συνεργασία με την Αγλαΐα Αγιουτάνη και τη Δέσποινα Μαζαράκη – τ. Β': Τραγούδια & χοροί από την κεντρική & ανατολική Κρήτη. Παρτιτούρες*, επιμ. Μάρκος Φ. Δραγούμης & Θανάσης Μωραΐτης, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών – Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα 2006, σ. 5.

¹³² Πρόκειται για δύο τόμους (βλ. τα πλήρη εκδοτικά τους στοιχεία στις υποσημειώσεις αρ. 127 και 131 παραπάνω).

¹³³ Δραγούμης, «Πρόλογος», στο: Baud-Bouy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Α', ό.π., σ. 11.

1954 αντιστοιχεί σε περισσότερα από 280 ηχητικά τεκμήρια.¹³⁴ Με τον τεχνολογικό εξοπλισμό που χρησιμοποιήθηκε σε αυτή την αποστολή δινόταν πλέον η δυνατότητα αναπαραγωγής του ήχου στη μισή ταχύτητα (και σε τονικό ύψος μίας οκτάβας χαμηλότερα).¹³⁵ Ας σημειωθεί ότι στον προσανατολισμό της έρευνας, εκτός από τα γεωγραφικά κριτήρια, συνυπολογίστηκαν και διάφορα «εξωμουσικά» κριτήρια, όπως η έμφαση στα τραγούδια με μεγάλα κείμενα («ακριτικά» κ.λπ.) και η ηχογράφιση παλιών οργάνων (μαντούρα κ.ά.). Χρειάζεται, επίσης, να επισημανθεί ότι την κύρια ευθύνη της έρευνας είχε ο Baud-Bovy.¹³⁶

Όπως φαίνεται από τα χειρόγραφα, σε περιπτώσεις συνήχησης φωνών και οργάνων αυτά σημειώνονται επιλεκτικά, με στόχο η παρτιτούρα να αποτελεί έναν οδηγό της όλης ηχογράφησης. Για παράδειγμα, στον *Συρτό Σπηλιανό*,¹³⁷ στον οποίο ακούγονται λύρα, λαούτο και τραγούδι, στην αρχή παρουσιάζονται σε διπλό πεντάγραμμο η λύρα και το λαούτο, ενώ στη συνέχεια ακολουθείται η πρακτική της γραφής σε μονό πεντάγραμμο, όπου εναλλάσσονται η λύρα και η φωνή (παρ' όλο που συνηχούν τα όργανα και η φωνή): το διπλό πεντάγραμμο επανέρχεται στα τελευταία μέτρα (λύρα και λαούτο). Για τα μέρη των οργάνων που παραλείπονται, υπονοείται ότι αυτά έχουν συνοδευτικό ρόλο (ακολουθώντας την πρακτική της ετεροφωνίας, με βάση την πρακτική του κάθε οργάνου), δηλαδή το λαούτο συνοδεύει τη λύρα και η λύρα (μαζί με το λαούτο) συνοδεύει τη φωνή. Σε αυτή την πρακτική, αφενός, υπονοείται μια κατάταξη των συντελεστών με βάση τον σολιστικό τους χαρακτήρα (φωνή, λύρα, λαούτο) και, αφετέρου, διευκολύνεται η εποπτεία της καταγραφής.

Σε άλλες περιπτώσεις, καταγράφονται εκτεταμένα σε δύο πεντάγραμμο η φωνή και η λύρα.¹³⁸ Στις περιπτώσεις όπου ένα όργανο εναλλάσσεται με φωνή (ή το αντίστροφο) κατά τη διάρκεια ενός μέτρου, παρουσιάζονται δύο μικρές κάθετες γραμμές στο πάνω μέρος του πενταγράμμου.¹³⁹ Σε άλλα τραγούδια αξιοποιείται εν μέρει η πρακτική της ταυτόχρονης καταγραφής φωνής και οργάνου (λύρας) στο ίδιο πεντάγραμμο.¹⁴⁰ Σε περιπτώσεις όπου ακούγονται παραπάνω από ένας τραγουδιστές, αυτοί επισημαίνονται με λατινική αρίθμηση (π.χ. «II & III») ή με τον όρο «cogo» και σημειώνεται μια γενική εκτίμηση (μεταγραφή) για τη μελωδία που αποδίδουν.¹⁴¹

Ως προς τη γενική διαχείριση της μορφής, ο Baud-Bovy αξιοποιεί διάφορες πρακτικές. Αρχικά, προβαίνει σε παράλειψη αποσπασμάτων με έγγραφη σημείωση-επισήμανση για την επανάληψη προηγούμενων φράσεων (π.χ. «Φράση Β (2 φορές), Φράση Α (3 φορές) [...]»)¹⁴² Επίσης, συχνή είναι η καταγραφή επιλεγμένων αποσπασμάτων. Ενδεικτική των προθέσεων είναι η περίπτωση του *Πρινιανού*,¹⁴³ όπου η καταγραφή ξεκινάει στο σημείο όπου εκτιμάται ότι έχει «σταθεροποιηθεί» ή πρόκειται για την πιο «αντιπροσωπευτική» εκδοχή της μουσικής φράσης. Σε άλλες περιπτώσεις, καταγράφεται η πρώτη στροφή και μετά σημειώνονται οι παραλλαγές («Variantes») της, μόνο στα μέτρα όπου αυτές αντιστοιχούν, με την επισήμανση του αριθμού της στροφής.¹⁴⁴

¹³⁴ Samuel Baud-Bovy, «Έκθεση για μια αποστολή ηχογράφησης δημοτικών τραγουδιών στην Κρήτη», στο: Baud-Bovy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Α', ό.π., σ. 96.

¹³⁵ Λάμπρος Λιάβας, «Εισαγωγή», στο: Baud-Bovy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Α', ό.π., σ. 21.

¹³⁶ Ό.π., σ. 20, και Baud-Bovy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Α', ό.π., σ. 94 και 95-96.

¹³⁷ Baud-Bovy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Β', ό.π., σ. 106-108 και 159.

¹³⁸ Βλ. π.χ. *Χυματικός πεντοζάλης*, ό.π., σ. 114.

¹³⁹ Βλ. π.χ. *Πεντοζάλι*, ό.π., σ. 116-118 και 158.

¹⁴⁰ Βλ. π.χ. *Ασιγανός - Κοντυλιές μεσαρίτικες*, ό.π., σ. 128-131.

¹⁴¹ Βλ. π.χ. *Σκοπός Χανιώτης*, στο: Baud-Bovy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Α', ό.π., σ. 123 και 177.

¹⁴² Στις *Στειακές κοντυλιές*: βλ. Baud-Bovy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Β', ό.π., σ. 134.

¹⁴³ Ό.π., σ. 112-113.

¹⁴⁴ Βλ. π.χ. *Ο Βοσκόσ και η βοσκοπούλα*, ό.π., σ. 72-73.

Η χρήση των στολιδιών εξυπηρετεί με ουσιαστικό τρόπο την καταγραφή της κάθε ηχογράφησης. Οι παρτιτούρες είναι γενικά ευκρινείς και σε ορισμένα μόνο σημεία υπάρχει συγκέντρωση μικρότερων αξιών. Ως προς τη χρονική αγωγή, αυτή επισημαίνεται με αριθμητική ένδειξη στην αρχή της κάθε καταγραφής αλλά και στη ροή της παρτιτούρας, όταν εκτιμάται ότι υπάρχει σημαντική μεταβολή. Ωστόσο, μπορεί να σημειώνονται παραπάνω από μία αξίες. Για παράδειγμα, λόγω της ρυθμικής ιδιαιτερότητας στον *Σκοπό Χανιώτη*, παρουσιάζεται όχι μόνο το όγδοο αλλά και το τέταρτο σε παρένθεση,¹⁴⁵ ενώ σε άλλη περίπτωση επισημαίνονται το δέκατο έκτο και το τέταρτο.¹⁴⁶ Ως προς την ένδειξη του μέτρου και τη χρήση οπλισμών, αξιοποιούνται πρακτικές που έχουν ήδη αναφερθεί.

Τα κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας

Οι ηχογραφήσεις των «δώδεκα κουτσοβλάχικων και δύο ελληνικών» τραγουδιών πραγματοποιήθηκαν στις 30 Ιουνίου και 1 Ιουλίου του 1975. Ο λόγος που ο Baud-Bovy θεωρεί ότι οι καταγραφές του είναι «υπερβολικά λεπτομερειακές» σχετίζεται με την προσπάθειά του να αποτυπώσει με ακρίβεια τις μελωδικές κινήσεις, με αποτέλεσμα σε ορισμένα τραγούδια να γίνεται εκτεταμένη χρήση φθόγγων μικρότερων αξιών (πολύηχων). Γενικότερα, φαίνεται ότι ο Baud-Bovy δεν είναι ικανοποιημένος όταν σε ένα μικρό μέρος της παρτιτούρας υπάρχει τόση συσσωρευμένη πληροφορία, καθώς δυσχεραίνεται η δυνατότητα ανάγνωσης και εποπτείας του υλικού. Στα επιμέρους στοιχεία των χειρόγραφων καταγραφών, οι οποίες δημοσιεύτηκαν αρχικά το 1990, περιλαμβάνονται οι μικρότερου μεγέθους νότες (ενωμένες με τις επόμενες), η περιορισμένη χρήση σημείων διαποίκισης (π.χ. ποικιλμάτων), η χρήση επιλεγμένων ομάδων φθόγγων ενωμένων, *glissandi*, νότες με κεφαλή σχήματος *x* (π.χ. σε περιπτώσεις όπου το τονικό ύψος δεν είναι σαφές), καθώς και μικρά βέλη (πάνω από τις νότες)¹⁴⁷ με φορά προς τα πάνω ή προς τα κάτω για την επισήμανση της απόκλισης του τονικού ύψους. Επίσης, διατηρείται η πρακτική κατά την οποία στα τραγούδια ελεύθερου ρυθμού (κυρίως, αλλά όχι μόνο σε αυτά) ορισμένοι φθόγγοι παρουσιάζονται με κορώνα, ενώ από πάνω επισημαίνεται σε παρένθεση και μία εναλλακτική μεγαλύτερη αξία (ή με ανάποδη κορώνα και μία εναλλακτική μικρότερη αξία). Ταυτόχρονα, σε αυτά τα τραγούδια η διαστολή παρουσιάζεται διακεκομμένη και μόνο στο πάνω μισό τμήμα του πενταγράμμου. Προς την ίδια κατεύθυνση, πιο σπάνια καταγράφεται επίσης η πρακτική να σημειώνεται συγκεντρωτικά από πάνω η χρονική διάρκεια μίας ομάδας φθόγγων.¹⁴⁸

Η σήμανση του μέτρου είτε γίνεται κανονικά με συνεχόμενη κάθετη γραμμή, είτε παρουσιάζεται μέσα σε παρένθεση, είτε παραλείπεται. Στα έρρυθμα τραγούδια, οι διαστολές παρουσιάζονται είτε διακεκομμένες (αν κρίνεται ότι ο ρυθμός δεν είναι σαφής)¹⁴⁹ είτε κανονικές. Στην περίπτωση των 7/8 χρησιμοποιούνται είτε μισές διακεκομμένες διαστολές ανά ομάδα ογδόων 3-2-2¹⁵⁰ (όπως στα τραγούδια ελεύθερου ρυθμού) είτε κανονικές διαστολές για τον χωρισμό των μέτρων και μισές διακεκομμένες για τον εσωτερικό διαχωρισμό τους (3-4).¹⁵¹

¹⁴⁵ Baud-Bovy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη, 1953-1954*, τ. Α', ό.π., σ. 123.

¹⁴⁶ Ό.π., σ. 138.

¹⁴⁷ Ωστόσο, υπάρχει και η περίπτωση του τραγουδιού αρ. 12, όπου τα βέλη σημαίνονται πάνω από τον οπλισμό. Βλ. Baud-Bovy, *Κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας*, ό.π., σ. 64.

¹⁴⁸ Ό.π., σ. 24-25.

¹⁴⁹ «[...] η εκτέλεσή τους [...] θολώνει τον ρυθμό τους» (ό.π., σ. 17).

¹⁵⁰ Τέτοια περίπτωση αποτελεί το τραγούδι αρ. 12, όπου ο ρυθμός είναι σαφής για τον Baud-Bovy και έχει εκτιμηθεί ρητά ως «συρτός σε 7/8». Βλ. ό.π., σ. 17 και 58.

¹⁵¹ Ό.π., σ. 62.

Οι καταγραφές παρουσιάζονται αξιοποιώντας ένα είδος «παραγραφοποίησης», κατά την οποία οι επιμέρους φράσεις, αλλά και το υπόλοιπο υλικό, όταν είναι δυνατόν, παρουσιάζονται με παρόμοιο τρόπο (π.χ. τα αντίστοιχα τμήματα κάθε φράσης παρουσιάζονται στα ίδια μέρη του κάθε συστήματος) για λόγους ενίσχυσης της εποπτείας του υλικού. Τα τραγούδια γενικά δεν καταγράφονται ολόκληρα· συνήθως καταγράφεται η πρώτη ή οι πρώτες στροφές, ή παραλείπεται η πρώτη και παρουσιάζεται κάποια ή κάποιες από τις επόμενες. Στο τέλος κάθε τραγουδιού σημειώνονται οι νότες / βαθμίδες που χρησιμοποιούνται, με επισήμανση της θεμέλιας βαθμίδας. Τα τραγούδια δεν γράφονται σε απόλυτο τονικό ύψος, ωστόσο η καταγραφή τους παρουσιάζεται γενικά κοντά στο ύψος της ηχογράφησης (περίπου έναν έως δύο τόνους υψηλότερα). Η θεμέλια βαθμίδα που αξιοποιείται είναι γενικά το λα. Καθώς τα περισσότερα κινούνται σε ανημιτονικό περιβάλλον, ο οπλισμός είναι συνήθως φυσικός.¹⁵²

Συμπεράσματα

Μέσα από τις καταγραφές αλλά και μέσα από τα κείμενά του φαίνεται ότι ο Baud-Bovy αντιλαμβανόταν τη μουσική καταγραφή ως μια δημιουργική διαδικασία, κατά την οποία ο καταγραφέας χρειάζεται να διαχειρίζεται τα ποιοτικά και τα ποσοτικά στοιχεία στη διαλεκτική τους σύνδεση. Πρόκειται για μια διαδικασία στην οποία το κριτήριο και το αισθητήριο του καταγραφέα έχει καθοριστική σημασία, ενώ χρειάζεται να λαμβάνονται υπόψη και οι δυνατότητες του αναγνώστη να παρακολουθήσει το μουσικό κείμενο. Πιο συγκεκριμένα, στα ζητήματα που απασχολούν τον Baud-Bovy διακρίνεται ο προσανατολισμός οι καταγραφές να μην *παραείναι λεπτομερειακές*. Εδώ φαίνεται η αυτοκριτική του και η προσπάθειά του να απομακρυνθεί από τη μηχανιστική προσέγγιση (στην οποία εύκολα οδηγεί τον καταγραφέα το υλικό ελεύθερου ρυθμού, όπως τα κλέφτικα τραγούδια). Παράλληλα, ο ίδιος επισημαίνει την ανάγκη να αποδίδονται με *ακρίβεια τα διαστήματα*.

Όπως φάνηκε από τα παραπάνω, οι καταγραφές του Baud-Bovy χωρίζονται σε δύο περιόδους. Η πρώτη περίοδος (Δωδεκάνησα) είναι σαφώς η πιο δημιουργική, αφού αφενός εντάσσεται σε μια πιο «ρευστή» μεθοδολογικά εποχή και αφετέρου η ποικιλία των μουσικών φαινομένων που χρειάστηκε να διαχειριστεί ο Baud-Bovy τον οδήγησε σε τέτοια ανάπτυξη μεθοδολογικών εργαλείων που αντανακλάται σε μία ευρεία κλίμακα ποιοτήτων και ποσοτήτων και η οποία εν μέρει μόνον αντιστοιχεί στα υπό συζήτηση σημειογραφικά στοιχεία. Ο χαρακτήρας της δεύτερης περιόδου προσανατολίζεται αντικειμενικά από τις κατευθύνσεις του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσικής (1949-1950). Ταυτόχρονα, όμως, και κατά την περίοδο αυτή δεν υπάρχει παράμετρος (οπλισμοί, μεταφορές απόλυτων τονικών υψών, ρυθμική / μετρική παράμετρος, διάνθιση, μορφή) όπου σημειογραφικά να μην εντοπίζονται αλλαγές από έκδοση σε έκδοση. Επιβεβαιώνονται, έτσι, τόσο η μεγάλη συνεισφορά του Baud-Bovy στον τομέα της μεθοδολογίας των μουσικών καταγραφών όσο και η πλαστικότητα των σημειογραφικών συστημάτων, ιδιαίτερα αν αναλογιστεί κανείς τη μεγάλη ποικιλομορφία του μουσικού υλικού.

¹⁵² Ωστόσο, σε ένα τραγούδι παρουσιάζεται στον οπλισμό το φα-δίεση, και μάλιστα μία οκτάβα χαμηλότερα από το αναμενόμενο, προκειμένου να συμπίπτει με τη φυσική έκταση του τραγουδιού. Βλ. ό.π., σ. 32.

Παλαιά μουσική και νέες (εθνο)μουσικολογικές προοπτικές

Σοφία Σβάρνα

Η παρούσα εισήγηση αφορά τη σχέση της εθνομουσικολογίας με την παλαιά μουσική και, κατ' επέκταση, τη σχέση της εθνομουσικολογίας με την ιστορική μουσικολογία, με φόντο την παλαιά μουσική. Πτυχές των σχέσεων αυτών μελετήθηκαν στο πλαίσιο της διδακτορικής μου διατριβής με τίτλο *Έλληνες μουσικοί "ανάμεσα": Παλαιά μουσική και τροπικές παραδόσεις της Μεσογείου. Μια εθνογραφική μελέτη* (Σβάρνα, 2022), που εκπονήθηκε στον Τομέα Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με επιβλέπουσα την καθηγήτρια κ. Μαρία Παπαπαύλου.

Θα παρουσιάσω αρχικά τη σχέση της εθνομουσικολογίας με την παλαιά μουσική, μέσα από μια σύντομη αναφορά σε μέρος από το πρωτότυπο εθνογραφικό υλικό της επιτόπιας έρευνάς μου. Στο πλαίσιο της διατριβής, η εθνογραφική επιτόπια έρευνα εστιάστηκε σε τέσσερα καλλιτεχνικά σχήματα, δυο ελληνικά (Latinitas Nostra και Ex Silentio) και δυο ευρωπαϊκά (L' Arpeggiata και Hesperion XXI), καθώς και στη δράση τους μεταξύ των ετών 2013 και 2020. Την περίοδο εκείνη και τα τέσσερα αυτά καλλιτεχνικά σχήματα επιτελούσαν «παλαιά μουσική», εμπλουτίζοντας τις συνυφασμένες με αυτή πρακτικές ιστορικής ερμηνείας με νέες μουσικές κατευθύνσεις που προέρχονταν από τα πεδία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και των τροπικών παραδόσεων της Μεσογείου. Για να το πετύχουν αυτό συνεργάζονταν, είτε συστηματικά είτε μέσω συγκεκριμένων αυτοτελών «πρότζεκτ», με μουσικούς από τις εν λόγω παραδόσεις και ονόμαζαν τις συνεργασίες τους «μουσικές συναντήσεις».

Προκειμένου να πραγματοποιήσουν τις μουσικές αυτές συναντήσεις, οι ερμηνευτές αξιοποιούσαν με πειραματική διάθεση ένα μεγάλο εύρος μουσικών και επιτελεστικών πρακτικών. Η έμπνευσή τους προερχόταν από άλλα παρόμοια καλλιτεχνικά εγχειρήματα διακεκριμένων μουσικών του χώρου της ευρωπαϊκής παλαιάς μουσικής και, σε κάποιες περιπτώσεις, θύμιζε φαινόμενα όπως το cross-over ή το fusion που συναντάμε στα σύγχρονα δημοφιλή είδη μουσικής τζαζ, έθνικ, ποπ κ.λπ. Με τον τρόπο αυτό, οι έλληνες μουσικοί «ανάμεσα» γεφύρωναν διακριτούς πολιτισμικούς και μουσικούς χώρους και διακριτές εποχές, καταφέροντας να δημιουργήσουν νέα αισθητικά πεδία στα όρια της δυτικής μουσικής.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτές τις συνέργειες, ας παραθέσουμε δυο ηχητικά παραδείγματα:

Στο πρώτο παράδειγμα ακούμε τη σύνθεση *Μαχούρ* του Νικολάκη, ένα μουσικό κομμάτι που περιλαμβανόταν στη συναυλία «Οι αυλές της Ανατολής» που έδωσε το σχήμα Ex Silentio στην αίθουσα Δημήτρης Μητρόπουλος του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, την 1η Δεκεμβρίου 2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=u-WWzcoTL6Y>). Στην παράσταση αυτή, μουσικά κομμάτια τροβαδούρων, όπως του Elias Cairel, του Raimbaut de Vaqueiras και άλλων, καθώς και μουσικά μέρη από τον Κώδικα του Τορίνου συναντήθηκαν με λόγιες συνθέσεις του 17ου και του 19ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη. Για την εν λόγω συναυλία, το σχήμα παλαιάς μουσικής συνεργάστηκε με δύο σολίστες, έναν στο ούτι και έναν στην πολιτική λύρα, οι οποίοι συμμετείχαν, αντίστοιχα, ως μόνιμα και έκτακτα μέλη του συγκροτήματος.

Σύμφωνα με την εθνογραφική περιγραφή, όπως αυτή διατυπώνεται στη διατριβή μου, «[σ]το “Μαχούρ” η μουσική ξεκίνησε με έναν αυτοσχεδιασμό από το ούτι και τη λύρα σε ισοκράτημα για να αλλάξουν σύντομα ρόλους. Η λύρα ανέλαβε τη μελωδία και το ούτι κρατούσε μια ρυθμική συνοδεία σε ελεύθερο ρυθμό, και σε πολύ λίγο και τα δύο αυτοσχεδίαζαν. Οι υπόλοιποι μουσικοί παρακολουθούσαν σε ετοιμότητα. Σύντομα μπήκαν και τα υπόλοιπα όργανα (βιέλα και φλάουτο με ράμφος) παίζοντας το κυρίως μουσικό θέμα με έμφαση. Το ντέφι διάνθιζε τη μουσική ερμηνεία και τόνιζε τα σημαντικά σημεία του κομματιού» (Σβάρνα, 2022: 192).

Οι Ex Silentio ήταν ένα πολυσυλλεκτικό σχήμα που αποτελούταν από μουσικούς με ευέλικτη και πολυδύναμη μουσική ταυτότητα. Καταφέρνοντας να συνδυάσουν στις συναυλίες τους ρεπερτόριο από μουσικές της Ανατολής και της Δύσης, από την εποχή του Μεσαίωνα – και όχι μόνο – στη Μεσόγειο, έχτιζαν σταδιακά τον δικό τους φανταστικό ορίζοντα «ανάμεσα» στη δυτική παλαιά μουσική και τις τροπικές παραδόσεις της Μεσογείου. Σε ό,τι αφορά στο ειδικό ενδιαφέρον τους γύρω από τη μεσαιωνική μουσική, υποστήριζαν τη συνάντηση Ανατολής και Δύσης με ιστορική μουσικολογική έρευνα που πραγματοποιούσαν οι ίδιοι, ενώ κάποια από τα μέλη τους ήταν ειδικοί σε τροπικές παραδόσεις της Μεσογείου. Η συγκεκριμένη, καθόλου αυθαίρετη, αισθητική επιλογή εμπνεόταν από διακεκριμένους ευρωπαίους μουσικούς που είχαν δοκιμάσει παρόμοιες «μουσικές συναντήσεις», όπως ο Jordi Savall ή ο René Clemencic, αλλά και από τη συνύπαρξη μουσικών πολιτισμών στη Μεσόγειο σε παλαιότερες εποχές. Έπειτα από δέκα χρόνια σταθερής παρουσίας και έχοντας πέντε δισκογραφικές παραγωγές, είχαν καταφέρει να παρουσιάζουν «παλαιά μουσική από τη Μεσόγειο», αφήνοντας ένα είδος «τοπικού» και «πολιτισμικού» μουσικού αποτυπώματος «ανάμεσα», εντός της σκηνης της παλαιάς μουσικής.

Το δεύτερο εθνογραφικό παράδειγμα αφορά το σχήμα *Latinitas Nostra*, και ιδιαίτερα το μουσικό δρώμενο με τίτλο “Seven Tears” από το ομώνυμο μουσικό έργο του άγγλου αναγεννησιακού συνθέτη John Dowland (<https://www.youtube.com/watch?v=L7eQhnmA8>). Το δρώμενο εμπνεύστηκαν και υλοποίησαν μέλη του σχήματος παλαιάς μουσικής στον Άγιο Λαυρέντιο του Πηλίου, το λεγόμενο «Μουσικό Χωριό», το καλοκαίρι του 2011, μαζί με μουσικούς της κλασικής οθωμανικής μουσικής· συγκεκριμένα, συμμετείχαν έξι μουσικοί από τη Δύση και τρεις από την Ανατολή.

Το έργο αποτελούταν από επτά μέρη και, σύμφωνα με τον συνθέτη, πρέπει να εκτελείται από πέντε όργανα της οικογένειας του βιολιού ή του λαούτου. Το στοιχείο αυτό δεν ακολουθήθηκε, αλλά επιλέχθηκαν τα διαθέσιμα όργανα της συνάντησης, που ήταν βιόλες ντα γκάμπα και γυαίλι τανμπούρ. Το δρώμενο είχε διάρκεια περίπου μισής ώρας. Όπως μου ανέφεραν φίλοι ακροατές σε συνέντευξη που μου παραχώρησαν, εκείνη τη βραδιά συνέβη κάτι «μοναδικό» και «ιδιαίτερο». Κάθε μουσικός ήταν απόλυτα συγκεντρωμένος και ενεργός ακροατής της «άλλης» πλευράς μέσα στην ίδια του τη συναυλία και όλοι μαζί είχαν μια αίσθηση κοινής συμμετοχικής ακρόασης και επιτέλεσης, καθώς εναλλάσσονταν τα μουσικά μέρη.

Το συγκεκριμένο δρώμενο πυροδότησε μια σειρά μουσικών εμφανίσεων που συνέδεαν Ανατολή και Δύση στο ελληνικό και, ευρύτερα, ευρωπαϊκό συναυλιακό τοπίο, με επίκεντρο τους *Latinitas Nostra*, αρχής γενομένης από το Φεστιβάλ Αθηνών του 2013, με την παράσταση «Ένας άγγλος ταξιδευτής στο Λεβάντε». Οι *Latinitas Nostra*, σε αντίθεση με τους *Ex Silentio*, δεν πραγματοποίησαν τις μουσικές συναντήσεις στο πλαίσιο κάποιου στρατηγικού σχεδιασμού, αλλά περισσότερο ως αξιοποίηση μιας ενδιαφέρουσας ευκαιρίας που ξαφνικά έγινε διαθέσιμη, ιδωμένη με αισθητικούς, μουσικούς και καλλιτεχνικούς όρους.

Πού εδράζεται, ωστόσο, το εθνομουσικολογικό ενδιαφέρον για την εθνογραφική μελέτη της παλαιάς μουσικής ή, με άλλα λόγια, με ποιον τρόπο η παλαιά μουσική ως είδος και ως εν δυνάμει εθνογραφικό πεδίο γίνεται προσιτή στους εθνομουσικολόγους; Θα δανειστώ εδώ τα λόγια ενός ιστορικού μουσικολόγου, του Thomas Forrest Kelly (2011: 2), ο οποίος γράφει: «Η Παλαιά Μουσική είναι σαν τις μουσικές του κόσμου: παρέχει στους ακροατές κάτι που δεν υπάρχει στην οικεία κουλτούρα του καθενός, είναι συμμετοχική, σε αντίθεση με την “κλασική”, και, επίσης, καταφεύγουμε σε αυτή για λόγους εξωτικισμού και καινοτομίας».

Το φαινόμενο των μουσικών συναντήσεων έδειχνε να διαμορφώνεται παράλληλα με άλλα σύγχρονα μουσικά ρεύματα, όπως αυτό των «μουσικών του κόσμου» και, ειδικότερα, των «μουσικών της Μεσογείου». Στις συναυλίες αυτές, μουσικά είδη άλλοτε οριοθετημένα ή μουσικά όργανα που ανήκαν σε διακριτές μουσικές παραδόσεις αποκτούσαν μια ζώνη επαφής, δημιουργώντας έναν μουσικό, αισθητικό και καλλιτεχνικό χώρο «ανάμεσα». Άλλωστε, οι ίδιοι οι μουσικοί φαινόταν ενήμεροι για ή συμμετείχαν σε καλλιτεχνικά τεκταινόμενα που ξεπερνούσαν τα όρια ενός μουσικού είδους, έπαιζαν όργανα που υπερέβαιναν τη μία και μοναδική μουσική παράδοση ή εξερευνούσαν, με ένα πάντοτε όργανο (ή τη φωνή τους), περισσότερα από ένα μουσικά ιδιώματα.

Μουσικές συναντήσεις, όπως οι παραπάνω, οδηγούν στη θεωρητική μελέτη της «στροφής» της εθνομουσικολογίας από μη δυτικές μουσικές παραδόσεις – τις οποίες άλλοτε ερευνούσε κατ’ αποκλειστικότητα – προς τις δυτικές, αλλά και στη μελέτη της υποδοχής ή όχι μιας τέτοιας στροφής από τους ιστορικούς μουσικολόγους. Η ενασχόληση των εθνομουσικολόγων με τις μουσικές του δυτικού κόσμου διατάραξε, έως έναν βαθμό, την «οικολογία» των πρακτικών και των δυο κλάδων, όπως θα εξετάσουμε ακολούθως.

Η συζήτηση ξεκινά από δύο κορυφαίες προσωπικότητες στον χώρο της μουσικολογίας: τον Leo Treitler και τον Gary Tomlinson, ειδικευμένων στο αντικείμενο της παλαιάς μουσικής. Και οι δύο μελετητές, παραμένοντας στα όρια της επιστήμης τους, επιχείρησαν να κατανοήσουν τα έντεχνα δυτικά μουσικά έργα, πέρα από «αντικείμενα» (artefacts), ως διαδικασίες, ενσωματωμένες σε ευρύτερα κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Ο Tomlinson, στο κλασικό του κείμενο “The web of culture: A context for musicology” (1984), τόνισε τη σημασία των συγκεκριμένων σε κάθε μουσικό επίτευγμα (και όχι μόνο των αμιγώς μουσικών στοιχείων στον σχολιασμό ή την ανάλυση, π.χ., μιας συμφωνίας του Mozart), εγείροντας το ζήτημα μιας πιθανής επιστημολογικής σύγκλισης στη συνάντηση εθνογραφίας και ιστοριογραφίας. Ο Treitler, στο πόνημά του με τίτλο *Music and the historical imagination* (1989), εστίασε την προσοχή του στο γεγονός πως η εκτίμησή μας για τα παλαιότερα μουσικά έργα θα έπρεπε να επιχειρείται όχι μόνο σε σχέση με τα ιστορικά τους συμφραζόμενα αλλά και σε σχέση με το πώς τα κατανοούμε εμείς καθώς τα ερμηνεύουμε στο σήμερα. Αξίζει να σημειώσουμε πως και οι δύο συγγραφείς θεματοποίησαν το ζήτημα της ιστορικής ή/και πολιτισμικής απόστασης που διέπει την σχέση ερευνητή και ερευνώμενου, ζήτημα ήδη γνωστό στους εθνομουσικολογικούς κύκλους.

Συνιστούν, ωστόσο, οι παραπάνω εξελίξεις την ικανή εκείνη συνθήκη, σύμφωνα με την οποία θα επιτύχουμε μια καθολική και μόνιμη σύγκλιση των δύο επιστημονικών κλάδων;

Ο εθνομουσικολόγος Jonathan Stock (1997) εξέφρασε κάποιες επιφυλάξεις ως προς τη δημιουργική σχέση Εθνομουσικολογίας και Ιστορικής Μουσικολογίας, όσο παρατηρούσε ότι σε κάποιες περιπτώσεις, όταν οι μουσικολόγοι επιχειρούσαν να τεκμηριώσουν θεωρητικά τη συζήτηση για το μουσικό φαινόμενο που μελετούσαν, είτε επινοούσαν νέες κοινωνικές θεωρίες είτε κατέφευγαν σε άλλους επιστημονικούς κλάδους, αντί να

αξιοποιήσουν το ήδη τεράστιο σώμα βιβλιογραφίας και έρευνας που είχε διαμορφωθεί από την επιστήμη τους, και έτσι δεν ήταν εφικτό να καλλιεργηθεί μια κουλτούρα διεπιστημονικής συνεργασίας. Ξεκινώντας από την ίδια την έννοια της δυτικής μουσικής, ο Stock (1997: 43) παρατήρησε πως οι μουσικολόγοι, όταν έγραφαν για την δυτική μουσική, ήταν «σαν να μην υπάρχουν άλλες μουσικές παραδόσεις, ούτε καν στη Δύση».

Εντούτοις, η σχέση της εθνομουσικολογίας με τη δυτική έντεχνη μουσική απασχολούσε συστηματικά την εθνομουσικολογική κοινότητα. Αξίζει εδώ να σταθούμε στον συλλογικό τόμο *The new (ethno)musicologies* (2008) σε επιμέλεια του Henry Stobart, στον οποίο παρουσιάστηκαν εξελίξεις ώσμωσης, με αφορμή το ομώνυμο διεπιστημονικό συνέδριο που διοργάνωσε το British Forum for Ethnomusicology το 2001.

Ο μουσικολόγος Nicholas Cook (2008: 49) συνέβαλε καθοριστικά στη συζήτηση, με μια γλαφυρή κριτική προς την κατεύθυνση της σύγκλισης των δύο επιστημών. Εφόσον η μεθοδολογική στροφή της νέας / κριτικής μουσικολογίας προς τη λεγόμενη «δράση της μουσικής ερμηνείας» ήταν κάτι που οι εθνομουσικολόγοι έκαναν ούτως ή άλλως, ονόμασε αυτή την τάση «εθνομουσικολογικοποίηση της μουσικολογίας». Ο Cook στάθηκε, ανάμεσα σε άλλα, στο παράδειγμα της όπερας. Η μετατόπιση της έμφασης, κατά τη μελέτη της, από το μουσικό κείμενο (το έργο) στην παραγωγή μετασχημάτισε, σύμφωνα με τον ίδιο, τη μουσικολογία από μια «ανασκοπική» (retrospective) επιστήμη, ταγμένη να μιλάει πάντα για το παρελθόν (την ιστορία του έργου, τον συνθέτη, τις προθέσεις του κ.λπ.), σε μια μουσικολογία «συγχρονική», που μπορεί να αναζητά το μουσικό νόημα ή τις χρήσεις της μουσικής στο σήμερα, μέσα στην κοινωνία. Ο Cook, πάντως, σημείωσε πως, από τη στιγμή που και η εθνομουσικολογία είχε ήδη εδώ και δεκαετίες δείξει το ενδιαφέρον της προς όλες τις κατευθύνσεις και τον ίδιο τον δυτικό μουσικό πολιτισμό, η σχέση των δύο επιστημών είχε γίνει πολύπλοκη.

Οι παραπάνω απόψεις αφορούν βεβαίως τη μελέτη οριοθετημένων μουσικών ειδών της έντεχνης δυτικής μουσικής. Τι γίνεται, ωστόσο, όταν η μουσική έρευνα αφορά μουσικά φαινόμενα λιγότερο οριοθετημένα;

Ο Fabian Holt, προερχόμενος από τις Σπουδές Δημοφιλούς Μουσικής, έκανε λόγο για πολλές μουσικολογίες, καθεμία από τις οποίες αναπτύσσεται στη βάση ενός μουσικά και πολιτισμικά διαφοροποιημένου μουσικού είδους (genre). Καθώς δημιουργούνται συνεχώς πολλά «υβριδικά» νέα μουσικά είδη, οι ποιότητες της μουσικής διαδικασίας τους μπορούν να αποδομήσουν τη στασιμότητα που παράγουν οι οριοθετημένες κατηγορίες. Έτσι, ο Holt πρότεινε τη μουσικολογική συνάντηση διακριτών κλάδων, εξαιτίας της παρουσίας μουσικών ειδών λιγότερο οριοθετημένων ή απομακρυσμένων από τα κυρίαρχα, τα οποία με τη σειρά τους οδηγούσαν στην ανάγκη ύπαρξης νέων, διαφοροποιημένων ως προς τις κυρίαρχες, μουσικολογιών. Οι «μουσικές ανάμεσα» (musics in-between), με λίγα λόγια, απαιτούσαν και «μουσικολογίες ανάμεσα» (Holt, 2008: 45).

Ανάμεσα στην αισιοδοξία του μουσικολόγου Nicholas Cook για την ευγενή σύγκλιση των δύο κλάδων και την εγγενή απαισιοδοξία του Jonathan Stock για την πιθανότητα αυτής της σύγκλισης, η θεωρία του Holt φαινόταν να ρίχνει φως στην εθνομουσικολογική μου μελέτη για τη μουσική δράση των ελλήνων μουσικών «ανάμεσα» στις τροπικές παραδόσεις της Μεσογείου και την παλαιά μουσική, επειδή ακριβώς εδραζόταν σε μια πρακτική ανάγκη σύγκλισης, τόσο σε μουσικό όσο και σε (εθνο)μουσικολογικό επίπεδο, στη βάση της εμφάνισης νέων μουσικών ειδών, φαινομένων ή τάσεων. Πού θα μπορούσαμε να εντάξουμε, για παράδειγμα, τη συμμετοχή μιας πολιτικής λύρας σε ένα σχήμα μεσαιωνικής μουσικής, όπως τους Ex Silentio, ή τη σύμπραξη γυαίλι τανμπούρ και βιόλας ντα γκάμπα σε έργα του Dowland, όπως στα δύο μουσικά παραδείγματα που εξετάσαμε;

Αναστοχαζόμενη πάνω στην έρευνα για τις μουσικές συναντήσεις και επιχειρώντας να την εντάξω σε μια ευρύτερη μουσικολογική συζήτηση γύρω από τη συγγραφή μιας παγκόσμιας ιστορίας της μουσικής ως σύγχρονο μουσικολογικό ζητούμενο, παρατηρώ πως οι όποιοι πολιτισμικοί μετασχηματισμοί, που οι μουσικές συναντήσεις της εθνογραφικής μου έρευνας προκάλεσαν σε επίπεδο μουσικής επιτέλεσης «ανάμεσα» σε μουσικούς από διαφορετικές παραδόσεις, μπορούν να δώσουν το έναυσμα προς την καλλιέργεια μιας κουλτούρας συνεργασίας ανάμεσα σε ανθρώπους που μιλούν και γράφουν για τη μουσική, είτε μουσικολογικά, είτε εθνομουσικολογικά, είτε ακόμη συνδυάζοντας τις δύο αυτές προσεγγίσεις. Σύμφωνα με το σύγχρονο μετα-ευρωπαϊκό σκεπτικό, μεταξύ του 16ου και του 18ου αιώνα, ο ίδιος ο όρος «κλασική μουσική», στους κόλπους του οποίου ανήκει και η παλαιά μουσική, ήταν ρευστός και αναδυόταν, όντας υπό διαμόρφωση ακόμη, καθώς η δυτική μουσική ερχόταν αντιμέτωπη με άλλες, μη δυτικές μουσικές, κατά την – πραγματικά πρώτη – παγκόσμια εποχή. Εάν συμφωνούμε με τον ιστορικό μουσικολόγο David Irving (2019: 7), πως η «δυτική έντεχνη μουσική δεν θα πρέπει να συνεχίσει να μελετάται μέσα σε ένα κενό, αλλά θα πρέπει να τοποθετηθεί σε ένα παγκόσμιο οντολογικό πλαίσιο διασυνδεδεμένων [μουσικών] ιστοριών», τότε οι έλληνες μουσικοί «ανάμεσα» έχουν ήδη θέσει ένα ουσιαστικό λιθαράκι προς την κατεύθυνση αυτή, οδηγώντας μας από μουσικές σε (εθνο)μουσικολογικές συναντήσεις.

Βιβλιογραφία

- Cook, Nicholas (2008): "We are all (ethno)musicologists now", στο: Henry Stobart (επιμ.), *The new (ethno)musicologies*, Scarecrow Press, Plymouth, σ. 48-70.
- Holt, Fabian (2008): "A view from popular music studies: Genre issues", στο: Henry Stobart (επιμ.), *The new (ethno)musicologies*, Scarecrow Press, Plymouth, σ. 40-47.
- Irving, David R. M. (2019): "Rethinking early modern Western art music: A global history manifesto", *Musicological Brainfood* 3/1, σ. 6-10.
- Kelly, Thomas Forrest (2011): *Early music: A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Stobart, Henry [επιμ.] (2008): *The new (ethno)musicologies*, Scarecrow Press, Plymouth.
- Stock, Jonathan P. J. (1997): "New musicologies, old musicologies: Ethnomusicology and the study of Western music", *Current Musicology* 62, σ. 40-68.
- Tomlinson, Gary (1984): "The web of culture: A context for musicology", *19th-Century Music* 7/3, σ. 350-362.
- Treitler, Leo (1989): *Music and the historical imagination*, Harvard University Press, Cambridge.
- Σβάρνα, Σοφία (2022): *Έλληνες μουσικοί "ανάμεσα". Παλαιά μουσική και τροπικές μουσικές της Μεσογείου. Μια εθνογραφική μελέτη, διδακτορική διατριβή*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/el/browse/2976018>).