

16ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Επετειακές μουσικές αντανakλάσεις,
αναλυτικές θεωρήσεις και κριτικοί αναστοχασμοί»

Θεσσαλονίκη, 8-10 Νοεμβρίου 2024

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Σταματία Γεροθανάση, Θεοδώρα Ιορδανίδου,
Ευανθία Πατσιαούρα, Χρύσα Σκαρλάτου, Ευαγγελία Σπυράκου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2025



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



16ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Επετειακές μουσικές αντανάκλασεις,
αναλυτικές θεωρήσεις και κριτικοί αναστοχασμοί»
Θεσσαλονίκη, 8-10 Νοεμβρίου 2024

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Σταματία Γεροθανάση, Θεοδώρα Ιορδανίδου,
Ευανθία Πατσιαούρα, Χρύσα Σκαρλάτου, Ευαγγελία Σπυράκου

Υπεύθυνη συντονισμού του συνεδρίου

Μαρία Αλεξάνδρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου

Κώστας Καρδάμης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ευαγγελία Σπυράκου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Αθανάσιος Τρικούπης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Ιωάννης Φούλιας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Κώστας Χάρδας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου

Μαρία Αλεξάνδρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Σταματία Γεροθανάση, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Δημήτριος Μαρωνίδης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Γιώργος Σακαλλιέρος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2025

Ιωάννης Φούλιας, Σταματία Γεροθανάση, Θεοδώρα Ιορδανίδου, Ευανθία Πατσιαούρα, Χρύσα Σκαρλάτου και Ευαγγελία Σπυράκου (επιμ.), *16ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Επετειακές μουσικές αντανakλάσεις, αναλυτικές θεωρήσεις και κριτικοί αναστοχασμοί»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 8-10 Νοεμβρίου 2024), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2025.

Πρώτη έκδοση: Νοέμβριος 2025

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 978-618-82210-9-3

ISSN 2945-0624

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	11
ΓΙΑ ΤΟΝ ΘΟΔΩΡΗ ΚΟΝΚΟΥΡΗ	14

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΕΠΕΤΕΙΑΚΟ ΕΤΟΣ 2024:

**BEDŘICH SMETANA (1824-1884), ANTON BRUCKNER (1824-1896), GIACOMO PUCCINI (1858-1924),
ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951), LUIGI NONO (1924-1990)**

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ

Μια διαλεκτική ανάγνωση της σχέσης μουσικής μορφής και εξωμουσικού περιεχομένου στα συμφωνικά ποιήματα του κύκλου <i>Η πατρίδα μου</i> του Bedřich Smetana	15
--	----

ΠΑΥΛΟΣ ΚΟΡΔΗΣ

Συνθετικές τεχνικές και θεολογία στο έργο του Anton Bruckner: Η περίπτωση των τριών μοτέτων <i>Christus factus est</i> , WAB 9-11	36
---	----

ΔΗΜΗΤΡΑ ΧΟΝΔΡΟΥ

Puccini: Εξωτισμός και λαϊκό στοιχείο	48
---	----

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

Ο Schönberg και η Δεύτερη Σχολή της Βιέννης. Από τον εξπρεσιονισμό στον δωδεκαφθογγισμό και από τον δωδεκαφθογγισμό στην αφαίρεση	54
---	----

RAPHAEL STAUBLI

Luigi Nono – <i>Prometeo. Tragedia dell’ascolto</i>	61
---	----

ΚΩΣΤΗΣ ΖΟΥΛΙΑΤΗΣ

<i>Επιζώντες και μετέωροι</i> . Η υποδοχή και ο αντίκτυπος των αντιφασιστικών έργων του Arnold Schoenberg (1874-1951) και του Luigi Nono (1924-1990) στον δυτικό κόσμο	68
--	----

ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΓΓΕΛΑΚΗΣ

Το όψιμο έργο του Luigi Nono και ο μετασχηματισμός της νεωτερικής μεταφυσικής	80
---	----

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΨΗΦΙΑΚΑ ΜΕΣΑ

ΤΑΣΟΣ ΚΟΛΥΔΑΣ

Το ψηφιακό αποθετήριο «Πολύμνια» ως παράγοντας ψηφιακού μετασχηματισμού στη μουσικολογική έρευνα και διδασκαλία	91
---	----

ΣΠΗΛΙΟΣ ΚΟΥΝΑΣ

Στοιχεία τροπικού ύφους στο συνθετικό έργο του Βασίλη Τσιτσάνη, μέσα από τα αποτελέσματα έρευνας στο πρόγραμμα Μ.Ε.Λ.Ο.Σ.	99
--	----

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΔΗ Η ηχητική εθνογραφία σαν μέθοδος ηχητικής δημιουργίας για ένα ψηφιακό βιντεοπαιχνίδι	114
---	-----

«ΜΙΜΗΣΕΙΣ»

ΠΑΝΟΣ ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ Μίμηση και ιστορική αναπαράσταση: ένα μονοπάτι από τον Benjamin στον Ankersmit (με σταθμούς τον Goodman και τον White)	123
ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ Μουσική και μίμηση κατά Ricœur	127
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΕΞΑΡΧΟΣ Σημειογραφία και αναπαράσταση: θέσεις και παρατηρήσεις	132
ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ Η αισθητική έννοια της «μίμησης» στη μουσική του 20ού αιώνα	136

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΙΟΝΑΤΟΣ Τονική και πραγματική απάντηση στις φούγκες του β' μισού του 18ου αιώνα: η κοινή πρακτική, οι λιγότερο γνωστές παραδόσεις και οι νέες προσεγγίσεις	139
ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ Όψεις του δωδεκαφθογγισμού στα κοντσέρτα του Roberto Gerhard	155
ΞΕΝΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ Μια αναλυτική προσέγγιση του κύκλου των <i>Ευμολπιών αρ. 1-4</i> (1965-1969) του Γεωργίου Πονηρίδη	184
ΛΕΑΝΔΡΟΣ ΠΑΣΙΑΣ Το αυτοσχεδιαστικό ύφος και η πιανιστική τεχνική του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης του κομματιού «Segment» από τον δίσκο <i>The Art of Conversation</i> (2014)	205

ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ: Η ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ, Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ, ΟΙ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ, ΟΙ ΝΕΩΤΕΡΙΣΜΟΙ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΟΠΕΡΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΡΡΕΡ

ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΜΕΡΕΝΤΙΤΗ Παύλου Καρρέρ, <i>Isabella d' Aspeno</i> : θεματολογικός και δραματουργικός σχολιασμός και μουσική ανάλυση	224
ΜΑΡΙΑ ΚΙΤΣΙΟΥ Η δομική λειτουργία της scena στο πρώιμο έργο του Παύλου Καρρέρ	236
ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ Περί ζακυνθινών αντιζηλιών	248
ΑΥΡΑ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ <i>Remember me? I used to live for music</i> – Επιχειρώντας στη μουσικοθεατρική αγορά του ελληνικού 19ου αιώνα	253

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ	
Παύλος Καρρέρ: ο (δι)εθνικός	261

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΟΠΕΡΑ, ΟΥΜΑΝΙΣΜΟΣ

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΥΤΣΟΜΠΙΝΑ	
«Et fit sonus dulcissimus quamvis non audimus propter debilitatem sensus»: για τα 1500 χρόνια από τον θάνατο του Βοήθιου	269

ΕΛΕΝΑ ΚΡΑΣΑΚΗ	
Virtuose cantatrici: η γυναικεία παρουσία στη μουσική εκτέλεση και σύνθεση στην Ιταλία των αρχών του 17ου αιώνα	278

ΡΩΞΑΝΗ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ	
Η συμβολή του ποιητικού ύφους του Giambattista Marino στη διαμόρφωση της προσωδιακής εκφοράς του bel canto, όπως αυτό εμφανίζεται στα μαδριγάλια και τις πρώιμες όπερες του 17ου αιώνα	299

ΘΟΔΩΡΗΣ ΚΑΡΑΘΟΔΩΡΟΣ	
<i>O Thou Gentle Light</i> (2000), για σόλο τενόρο (ή βαρύτονο) και μεικτή χορωδία, του John Tavener: ιχνηλατώντας μορφοποιητικές αρχές του βυζαντινού μέλους στη σύγχρονη μουσική δημιουργία	306

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΚΤΕΛΕΣΤΙΚΗΣ / ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ

ΦΩΤΗΣ ΚΟΥΤΣΟΘΟΔΩΡΟΣ	
Fernando Sor (1778-1839): Η <i>Φαντασία για κιθάρα</i> , op. 21 – ένα ερμηνευτικό δίλημμα	319

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΤΡΩΝΑΚΗΣ	
Η δημιουργία μίας διασκευής για κιθάρα και πιάνο της εμβληματικής <i>Große Fuge</i> (<i>Μεγάλης φούγκας</i>), op. 134, του Beethoven, χρησιμοποιώντας προηγμένες και σύνθετες τεχνικές της κλασικής κιθάρας	330

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ	
Ο παράγοντας της δημιουργικότητας στον μουσικό αυτοσχεδιασμό σε σχέση με την προϋπάρχουσα μουσική εκπαίδευση	347

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ	
Ο χειρισμός του πτωτικού σχήματος V ⁷ – I στους τζαζ αυτοσχεδιασμούς των Sonny Stitt και Paul Desmond	350

ΧΑΡΗΣ ΠΑΖΑΡΟΥΛΑΣ & ΘΑΝΟΣ ΠΟΛΥΜΕΝΕΑΣ-ΛΙΟΝΤΗΡΗΣ	
Ηλεκτροακουστικοί αναστοχασμοί: επανεξετάζοντας το <i>MPK</i> (2006), έργο για κοντραμπάσο και ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία ήχου	359

ΘΕΟΔΩΡΑ ΙΟΡΔΑΝΙΔΟΥ & ΖΗΣΗΣ ΣΕΓΚΛΙΑΣ	
Ζητήματα μουσικής ερμηνείας και επιτέλεσης στο <i>loneliness / flusingness</i> για σόλο μπάσο φλάουτο του Ζήση Σέγκλια: από την ερμηνεία στην προ-συνθετική διαδικασία	368

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ & ΣΑΒΒΑΣ ΓΚΡΙΤΖΕΛΗΣ Ο Δημήτριος Διγενής και το <i>Εμβατήριο της Σημαίας</i>	389
ΧΡΥΣΑ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ Μουσικές μικρο-ιστορίες των αρχείων του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης: Η <i>Συμφωνία της λευτεριάς</i> του Γεωργίου Βακαλόπουλου	402
ΒΑΛΕΡΙ ΙΣΜΑΓΚΙΛΟΒ Αλληλογραφία Αριστοτέλη Κουντούρωφ – Ντιμίτρι Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 1934-1940	413
ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΚΑΛΟΠΑΝΑ Μαρία Καλογρίδου (1922-2001): βιογράφιση και εργογραφία, με έμφαση στην επιστροφή της από το Λονδίνο (1967-2001)	427
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΗΣ Η μουσική στην αρχαία τραγωδία: ο Χορός είναι ο ήχος· η μουσική του Ιάννη Ξενάκη για τις <i>Ικέτιδες</i> του Αλέξη Σολομού στην Επίδαυρο το 1964	446
ΒΑΛΙΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ Από τον δωδεκαφθογγισμό στην απροσδιοριστία. Στιγμιότυπα μιας μετάβασης σε έργα ελλήνων συνθετών της γενιάς του '50	454
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΖΕΡΒΑΣ Μιχάλης Αδάμης: Έργα για σαξόφωνο	476
ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΟΝΟΓΛΟΥ Ο <i>Πρωτομάστορας</i> των Καζαντζάκη / Καλομοίρη. Μουσικός γραμματισμός στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση	484
ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΕΝΟΥΤΣΟΣ Ο ρόλος της καλλιτεχνικής εποπτείας των μεγάλων ωδείων της Αθήνας κατά την ίδρυση και εξέλιξη του Δημοτικού Ωδείου Λάρισας το διάστημα του Μεσοπολέμου και του Εμφυλίου Πολέμου	498
ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΙΤΣΟΣ & ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΠΛΟΥΜΠΗΣ Ζητήματα διδακτικής προσέγγισης του υποχρεωτικού μαθήματος «Στοιχειώδης θεωρία ευρωπαϊκής μουσικής και σολφέζ» στο πλαίσιο του εγκύκλιου προγράμματος σπουδών της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής: προβληματική, προβληματισμοί, προτάσεις μεθοδολογίας	506
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ 26 Μαΐου 1846: Ένας «ικανός και έντιμος» καθηγητής μουσικής αναλαμβάνει τις οπερατικές τύχες του κερκυραϊκού θεάτρου San Giacomo	527
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΚΑΝΔΑΛΗ Το ελληνικό μελόδραμα στην Βουλγαρία: μελοδραματικές δραστηριότητες εν μέσω πολεμικών γεγονότων. Από το αρχείο Κοκκίνη	539
ΠΑΝΔΩΡΑ ΛΙΑΣΟΠΟΥΛΟΥ & ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ Ζητήματα ύφους, διακαλλιτεχνικότητας και πολιτισμικών σημάνσεων, μέσα από την κριτική επιμέλεια της όπερας <i>Το απόγεμα της αγάπης</i> (1935) του Μάριου Βάρβογλη	545

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

ΑΡΓΥΡΙΟΣ ΚΟΚΟΡΗΣ

«Ο Γιος του Ψηλορείτη» και «Ο Γιος του Αητού»: οι θούριοι του
Ελευθερίου Βενιζέλου και του βασιλιά Κωνσταντίνου Α' (1915-1922).
Μουσική, δισκογραφία και πολιτική 560

ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ

Επαναπροσεγγίζοντας τα ηχοτοπία των ελληνικών κινηματογραφικών «επίκαιρων»:
η μουσική σε ενημερωτικές ταινίες μικρού μήκους κατά την περίοδο της
στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974) 577

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΞΕΝΟΥΔΗΣ

Η μουσική παράδοση της Ιεράς Πατριαρχικής και Σταυροπηγιακής Μονής της
Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριας κατά την περίοδο 1850-1950 588

ΙΩΑΝΝΗΣ ΛΙΑΚΟΣ

Η αγιορείτικη ψαλτική παράδοση από το β' μισό του ΙΘ'
έως το α' μισό του Κ' αιώνα 595

ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ ΕΥ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Η εξέλιξη και ο καλλωπισμός του μέλους του Αναστασιματαρίου
κατά τον ΙΘ' αιώνα 600

ΣΑΒΒΑΣ ΠΡΑΣΤΙΤΗΣ

Η κυπριακή ψαλτική παράδοση τον 19ο και 20ό αιώνα. Ιστορική επισκόπηση 609

ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΕΦΚΑΣ

Άγγελος Βουδούρης: «ο έπιστήμων μουσικός και μύστης» 616

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΣΠΥΡΑΚΟΥ

Προς μια ιστορικά ενημερωμένη επιτέλεση του Ακαθίστου ύμνου 629

π. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΣΑΜΠΑΤΖΙΔΗΣ & ΓΕΩΡΓΙΟΣ Α. ΠΑΤΡΩΝΑΣ

Δημήτριος Χρυσοφίδης: ο πρωτοπόρος δάσκαλος και εφευρέτης απτικού
καταγραφικού συστήματος Braille βυζαντινής μουσικής 651

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ

Μία διεπιστημονική θεώρηση της έννοιας της μορφής 663

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΜΠΑΛΑΝΤΙΝΑ, ΘΟΔΩΡΗΣ ΚΟΝΚΟΥΡΗΣ,

ΣΟΦΙΑ ΓΙΟΥΛΔΟΥΡΗ, ΣΩΤΗΡΙΑ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ, ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΛΥΓΚΟΥΡΑ

Αναστοχασμοί από το εργαστήριο ενσώματης και αισθητηριακής εθνογραφικής
γραφής στην εθνομουσικολογία: αντηχήσεις της συγγραφικής εμπειρίας 677

ΙΣΜΗΝΗ-ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΜΥΛΩΝΑ

«Αστικό πανηγύρι»: μικρογραφίες του θρακιώτικου και μακεδονίτικου γλεντιού
στον πολυχώρο WE της Θεσσαλονίκης 689

ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ ΖΑΦΕΙΡΗΣ

Ζητήματα ηθικής και δεοντολογίας στην εθνομουσικολογική έρευνα πεδίου:
θέματα συναίνεσης και συγκατάθεσης στη διαχείριση προσωπικών δεδομένων 694

ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΙΤΟΣ & ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ

«Διότι στην Ελλάδα τους θεωρούμε επαίτες και όχι στολίδια που ομορφαίνουν
με τις μουσικές τους τούς δρόμους»: μουσικές αναγνώσεις
του δημόσιου αστικού χώρου 703

ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΠΡΙΦΤΗ

Μουσική, χώρος και επιτέλεση: μια εθνογραφική προσέγγιση μουσικών της τζαζ
στον δρόμο, στο προβάδικο και σε ζωντανές παραστάσεις 721

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το 16ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο με θέμα «Επετειακές μουσικές αντανακλάσεις, αναλυτικές θεωρήσεις και κριτικοί αναστοχασμοί», με αφορμή το επετειακό έτος 2024: Giacomo Puccini (1858-1924), Anton Bruckner (1824-1896), Luigi Nono (1924-1990), Arnold Schönberg (1874-1951), Bedřich Smetana (1824-1884), διοργανώθηκε κατά το διάστημα 8-10 Νοεμβρίου 2024 στη Θεσσαλονίκη, σε χώρους του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Οι εργασίες του συνεδρίου αφιερώθηκαν στον εκλιπόντα συνάδελφο Θεωρή Κονκουρή, αναπληρωτή καθηγητή Εθνομουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Ειδικότερα, το Εργαστήριο «Ενώματα και αισθητηριακή εθνογραφική γραφή στην εθνομουσικολογία» (συντονίστρια εργαστηρίου: Αλεξάνδρα Μπαλάντινα) ήταν αφιερωμένο στη μνήμη του.

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 Ιονίου Πανεπιστημίου, του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Και αυτό το ετήσιο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας συνεχίζει μία παράδοση 16 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 τα ειδικά θέματα των επετειακών αφιερωμάτων στους Bedřich Smetana, Anton Bruckner, Giacomo Puccini, Arnold Schönberg και Luigi Nono, 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 που κάλυψαν ένα ευρύ φάσμα επιμέρους εξειδικευμένων εργασιών από τους τομείς της Ιστορικής και της Συστηματικής Μουσικολογίας, της έρευνας της Βυζαντινής Μουσικής και της Εθνομουσικολογίας, πεδίων που αντιστοιχούν εν μέρει και στις εξειδικεύσεις των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, με τις θεματικές συνεδρίες / στρογγυλές τράπεζες της Ερευνητικής Ομάδας για την «Αισθητική και τη Φιλοσοφία της Μουσικής», της Ερευνητικής Ομάδας για την «Ελληνική Μουσική», της Ερευνητικής Ομάδας για τη «Μουσική Θεωρία και Ανάλυση», της Ερευνητικής Ομάδας για την «Όπερα» και της Ερευνητικής Ομάδας για τις «Βυζαντινές Μουσικές Σπουδές». Ειδικότερα, κατά το 16ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο παρουσιάστηκαν

εργασίες διακαλλιτεχνικών και διεπιστημονικών προσεγγίσεων, όπως στις συνεδρίες της Βυζαντινής Μουσικής, της Μουσικής Ανάλυσης, της Όπερας, της Ελληνικής Μουσικής, καθώς και στις συνεδρίες με θέματα: «Μουσική και ψηφιακά μέσα», «Μουσική και νευροεπιστήμες», «Μιμήσεις», «Φωνητική μουσική, όπερα, ουμανισμός», «Μουσική και πολιτική», «Ζητήματα εκτελεστικής / ερμηνευτικής πρακτικής», «Εθνομουσικολογική έρευνα και εθνογραφία».

Σύμφωνα με την καθιερωμένη παράδοση, στο πλαίσιο του 16ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου διεξήχθη και η ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας στην Αίθουσα Τηλεκπαίδευσης του ΠΑ.ΜΑΚ., προσφέροντας τη δυνατότητα ανταλλαγής απόψεων, ενημέρωσης και αμεσότητας σε ζητήματα συνολικού προγραμματισμού.

Τις εργασίες του συνεδρίου πλαισίωσαν οι μουσικές εκδηλώσεις που πρόσφεραν αφιλοκερδώς συνάδελφοι από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας: συγκεκριμένα, η συναυλία της Ορχήστρας Πνευστών Τ.Μ.Ε.Τ. και του Εργαστηρίου Συνόλων Πνευστών Οργάνων ΠΝ.Ο.Ε.Σ. (μουσική διεύθυνση: Κωστής Χασιώτης, Καθηγητής, Διευθυντής Εργαστηρίου) στο Αμφιθέατρο Τελετών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και η συναυλία των Φωνητικών Συνόλων του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης ΠΑ.ΜΑΚ. (διεύθυνση: Μαρία Έμμα Μελιγοπούλου) και του Χορωδιακού Εργαστηρίου του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ. (διεύθυνση: Εριφύλη Δαμιανού) στο Φουαγιέ του Πανεπιστημίου Μακεδονίας ήταν οι κεντρικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις του 16ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου. Επίσης, στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της Ερευνητικής Ομάδας «Βυζαντινές Μουσικές Σπουδές», το Εργαστήριο «Η Οσία Κασσία εξυμνεί την Παναγία» παρουσίασε την Ομάδα Παλαιογραφίας «Χρυσορρήμων» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και τη Βυζαντινή Γυναικεία Χορωδία «Αγία Ανυσία» της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση με συντονίστρια την καθηγήτρια του Α.Π.Θ. Μαρία Αλεξάνδρου.

Κατά τη διάρκεια των εργασιών του Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου πραγματοποιήθηκε και η τελετή για την απονομή του βραβείου «Απόστολος Κώστιος» 2024 στην κυρία Θεοδώρα Ιορδανίδου για την διατριβή της με τίτλο *Το φλόουτο στη μουσική ζωή και εκπαίδευση των σημαντικότερων αστικών μουσικών κέντρων του ελλαδικού χώρου κατά την εκατονταετηρίδα 1840-1940: θεσμοί, ιδρύματα, εκτελεστές και οργανολογικά χαρακτηριστικά*, την οποία εκπόνησε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης υπό την επίβλεψη του καθηγητή Γιώργου Σακαλλιέρου και υποστήριξε με επιτυχία τον Μάρτιο του 2023. Το βραβείο «Απόστολος Κώστιος», που θέσπισε προσφάτως η Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, απονέμεται κατόπιν προκήρυξης ανά δύο χρόνια σε διδάκτορα ελληνικού πανεπιστημίου που έχει εκπονήσει κατά την τελευταία διετία την καλύτερη διατριβή με βαθμό «Άριστα» σε θέμα που άπτεται της ελληνικής έντεχνης μουσικής και μουσικής ζωής.

Κλείνοντας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου και εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας προς τα μέλη της Οργανωτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του 16ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, που στήριξαν τους στόχους της διατμηματικής συνεργασίας και συνέδραμαν σε αυτή την κοινή προσπάθεια.

Οπωσδήποτε, ιδιαίτερες ευχαριστίες αναλογούν στην ομάδα των επιμελητών του παρόντος τόμου, στις και στους συναδέλφους Ιωάννη Φούλια, Σταματία Γεροθανάση, Θεοδώρα Ιορδανίδου, Ευανθία Πατσιαούρα, Χρύσα Σκαρλάτου και Ευαγγελία Σπυράκου, που αφιέρωσαν τον πολύτιμο χρόνο τους και προσφέρθηκαν αφιλοκερδώς να συμβάλουν

στην επιμέλεια και ολοκλήρωση ενός ακόμη τόμου Πρακτικών στη σειρά των Διατμηματικών Μουσικολογικών Συνεδρίων που εκδίδει με συνέπεια τα τελευταία χρόνια η Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία και διαθέτει με ελεύθερη πρόσβαση στην ερευνητική κοινότητα μέσω του ψηφιακού της αποθετηρίου (<https://hellenic-musicology.org/δημοσιεύσεις>).

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

ΓΙΑ ΤΟΝ ΘΟΔΩΡΗ ΚΟΝΚΟΥΡΗ

Το βράδυ της 5ης Νοεμβρίου 2024 έφυγε από κοντά μας ο αγαπητός συνάδελφος και φίλος Θοδωρής Κονκουρής, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και μέλος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Τρεις μέρες αργότερα, στους χώρους του ίδιου πανεπιστημίου, όπου δυστυχώς πρόλαβε να υπηρετήσει για μόλις δύο χρόνια, έγινε η έναρξη των εργασιών του 16ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου κάτω από τη σκιά της πρόωρης και άδικης απώλειάς του.

Πριν τον διορισμό του στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, ο Θοδωρής δίδαξε στο SOAS του Πανεπιστημίου του Λονδίνου, στο Queen's University του Belfast και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Σπούδασε Κοινωνική Ανθρωπολογία και Εθνομουσικολογία στο Queen's University του Belfast (PhD), Εθνομουσικολογία στο SOAS (MMus) και Ιστορία της Τέχνης και Μουσική στο Open University (BA, Dip). Ερεύνησε σε βάθος τις μουσικές παραδόσεις της Αφρικής με επίκεντρο τη γαλλόφωνη Δυτική Αφρική, κάνοντας επιτόπια έρευνα στη μουσική παράδοση των κυνηγών στο Μάλι. Επιπλέον, υπήρξε ενεργός μουσικός (ηλεκτρική κιθάρα, μπάσο, άρπα donsonkoni της Δυτικής Αφρικής), με συμμετοχές σε σχήματα δημοφιλούς μουσικής, underground πειραματικής μουσικής και ελεύθερου αυτοσχεδιασμού. Επίσης, διετέλεσε Γραμματέας της πρώτης Εθνικής Επιτροπής Ελλάδος για το International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD Greece) που ιδρύθηκε τον Δεκέμβριο του 2022.

Όσοι είχαμε την τύχη να γνωρίσουμε και να συνεργαστούμε με τον Θοδωρή θα θυμόμαστε την ευγένεια και την αβρότητα του χαρακτήρα του, την αβίαστη δοτικότητα του και το σπάνιο ήθος του. Ως ελάχιστος φόρος τιμής στο πρόσωπό του, ο ανά χείρας τόμος αφιερώνεται στη μνήμη του.

Μια διαλεκτική ανάγνωση της σχέσης μουσικής μορφής και εξωμουσικού περιεχομένου στα συμφωνικά ποιήματα του κύκλου *Η πατρίδα μου* του Bedřich Smetana

Ιωάννης Φούλιας

Η περιβόητη και θεμελιώδης για την αισθητική αποτίμηση της μουσικής σχέση μορφής και περιεχομένου αποκτά ειδικότερη σημασία στο πεδίο της προγραμματικής μουσικής, όπου οι δύο παραπάνω όροι αναφέρονται στην διαπλοκή της αμιγώς μουσικής μορφής με τις εξωμουσικές παραστάσεις και συνδηλώσεις που ρητώς και κατά τρόπον απολύτως δεσμευτικό ανακαλούν τα έργα αυτού του είδους. Σε αντίθεση με την πρώτη παράμετρο, η οποία είναι ούτως ή άλλως εγγενής σε κάθε μουσική σύνθεση, η δεύτερη αποτελεί ένα επιπρόσθετο όσο και αναπόσπαστο στοιχείο πρόσληψης για τα μουσικά έργα που εμπεριέχουν οποιαδήποτε λεκτική-εννοιολογική διασαφήνιση του νοήματός τους¹. Ωστόσο, η προγραμματική μουσική υπερβαίνει τις συχνά αφηρημένες και πάντοτε μεμονωμένες αναπαραστάσεις των κομματιών χαρακτήρος και της χαρακτηριστικής μουσικής εν γένει, καθώς αποβλέπει στην εκφραστική, περιγραφική είτε συμβολική ηχητική απόδοση μιας δεδομένης υπόθεσης, μιας εξωμουσικής πλοκής που εκτυλίσσεται αποκλειστικά με μουσικά μέσα και επεξηγείται με την συνδρομή άλλοτε ενός συνοδευτικού εισαγωγικού κειμένου (του λεγόμενου “προγράμματος”), άλλοτε μονάχα δια των επεξηγηματικών τίτλων που φέρουν τα μέρη μιας προγραμματικής μουσικής σύνθεσης και άλλοτε πάλι με την συνδυαστική χρήση ενός γενικού προγραμματικού κειμένου που προτάσσεται της παρτιτούρας αλλά και ειδικότερων προσδιοριστικών επιγραφών εντός αυτής.¹

Σε κάθε περίπτωση, η σχέση της μουσικής μορφής προς το εξωμουσικό περιεχόμενο υπήρξε ανέκαθεν πολυδιάστατη και δυναμική στο ρεπερτόριο της προγραμματικής μουσικής, όπως φανερώνουν πολυάριθμα αντιπροσωπευτικά έργα από τα τέλη του 17ου έως τις αρχές του 20ού αιώνας. Μεταξύ αυτών, εξάίρετο παράδειγμα συνιστά ο κύκλος των έξι συμφωνικών ποιημάτων που ο Βοημός Bedřich Smetana αφιέρωσε στην πατρίδα του. Αρχικά, ο κύκλος αυτός περιελάμβανε μόνο τα τέσσερα πρώτα έργα: το *Vyšehrad* και ο *Μολδάβας (Vltava)* σχεδιάζονταν ήδη από το 1872, παράλληλα με την ολοκλήρωση της όπερας *Libuše*, αλλά η σύνθεσή τους δεν αποπερατώθηκε πριν από τα τέλη του 1874, ενώ η *Šárka* και το *Z českých luhů a hájů* (*Εκ των βοημικών λιβαδιών και αλσών* ή *Από τα λιβάδια και τα άλση της Βοημίας*) ακολούθησαν το επόμενο έτος (1875). Ωστόσο, το ήδη μεστό πλέγμα αναφορών του συνθέτη σε τοποθεσίες-ορόσημα, σε μυθικά πρόσωπα, στην φύση και τον λαϊκό πολιτισμό της πατρίδος του έμελλε λίγα χρόνια αργότερα, την περίοδο 1878-1879, να επεκταθεί αλλά και να εμπλουτισθεί ουσιαδώς με την προσθήκη του *Tábor* και του *Blaník*,² όπου η τοπική ιστορία και ο

¹ Για μίαν ενδελεχώς τεκμηριωμένη ανάπτυξη των ζητημάτων αυτών, βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015, σ. 519-525.

² Για το ιστορικό της σύνθεσης των έξι έργων, βλ. κυρίως: Brian Large, *Smetana*, Praeger Publishers, New York 1970, σ. 261-267· David Bruce Mead, *The symphonic structure of Smetana’s “Má Vlast”*,

θρύλος λειτουργούν ως εναύσματα για την υμνητική διακήρυξη του πατριωτικού οράματος του Smetana και ο πλήρης κύκλος των συμφωνικών ποιημάτων προσλαμβάνει το απώτερο εθνικοπολιτικό του νόημα,³ γεγονός που συμβάλλει έτι περαιτέρω στην πανθομολογούμενη αναγνώρισή του ως ακραιφνούς και απαράμιλλου δείγματος έργου εθνικής μουσικής σχολής!

Τον Μάιο του 1879 ο εκδότης František Augustin Urbánek έλαβε κατόπιν αιτήματός του από τον συνθέτη μία σειρά από περιεκτικά προγραμματικά σχόλια για τα έξι αυτά έργα,⁴ των οποίων τις παρτιτούρες άρχισε από την ίδια κιόλας χρονιά να δημοσιεύει σταδιακά, πρώτα σε πιανιστικές μεταγραφές (για τέσσερα χέρια) κι έπειτα και υπό την αυθεντική ορχηστρική τους μορφή.⁵ Ωστόσο, οι εκδόσεις αυτές δεν συμπεριέλαβαν τις πρωτότυπες προγραμματικές σημειώσεις του Smetana, καθώς προτιμήθηκαν οι ποιητικότερα επεξεργασμένες και ανεπτυγμένες εκδοχές τους που είχε εν τω μεταξύ ετοιμάσει ο δημοσιογράφος και συγγραφέας Václav Vladimír Zelený με την άδεια του συνθέτη (λαμβάνοντας μάλιστα υπ' όψιν του και ορισμένες συμπληρωματικές διευκρινίσεις που ο τελευταίος του παρείχε).⁶ Η παρούσα εργασία, βέβαια, θα βασισθεί πρωτίστως στα κείμενα του ίδιου του συνθέτη και μόνον δευτερευόντως στις εμπλουτισμένες αυτές διασκευές τους, όπου κρίνεται αναγκαίο.

Το πρώτο συμφωνικό ποίημα του κύκλου αναφέρεται στο Vyšehrad, το ερειπωμένο “άνω κάστρο” στις παρυφές της Πράγας (τον καιρό του Smetana), όπου ο θρύλος ήθελε την μυθική πρόγονο του γένους των Τσέχων Libuše να προφητεύει την ίδρυση και την δόξα της πόλεως. Το προγραμματικό περιεχόμενο του έργου σκιαγραφείται από τον συνθέτη ως εξής:

Οι άρπες των προφητών αρχινούν τραγούδι των προφητών (Bardengesang [τραγούδι των βάρδων]) για τα γεγονότα στο Vyšehrad, για την δόξα, την αίγλη, τους αγώνες, τις μάχες μέχρι την τελική πτώση και ερείπωση. Η σύνθεση τελιώνει σε ελεγειακό τόνο (Nachgesang der Barden [επιλογικό τραγούδι των βάρδων]).

Πρόκειται για μια πολύ αδρομερή παράθεση των εξωμουσικών αφορμών της μουσικής δημιουργίας, ήτοι των γεγονότων που έλαβαν χώραν κατά την περίοδο ακμής (ιπποτικοί αγώνες και μάχες) και μέχρι την καταστροφή του εθνικού αυτού συμβόλου,

διδακτορική διατριβή, The University of Texas at Austin, 1994, σ. 43-45· Linda Maria Koldau, *Die Moldau: Smetanas Zyklus “Mein Vaterland”*, Böhlau Verlag, Köln 2007, σ. 18-20.

³ Πρβλ. Mead, ό.π., σ. 59 και 60· Koldau, ό.π., σ. 19-20 (με ιδιαίτερη αναφορά στις εθνικιστικές συνδηλώσεις που ενείχε για τους Τσέχους κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνας ο τίτλος – αρχικά μόνον *Vlast* και μονάχα εκ των υστέρων *Má Vlast* – του συνολικού έργου), 104-105 και 107-108.

⁴ Βλ. Large, ό.π., σ. 270· Peter Andraschke, “Über die Gestaltung von Smetanas *Vyšehrad*”, *International Journal of Musicology* 1, 1992, σ. 127-137: 130· Koldau, ό.π., σ. 28 και 185· Kelly St. Pierre, *Bedřich Smetana: myth, music, and propaganda*, University of Rochester Press, Rochester (NY) 2017, σ. 126, σημ. 52· Klaus Döge, “Natur – Kontrapunkt – Rezeption. Zu Smetanas symphonischer Dichtung *Aus Böhmens Hain und Flur*”, *Musicologica Olomucensia* 27, 2018, σ. 110-116: 111. Τα προγραμματικά σχόλια του συνθέτη έχουν δημοσιευθεί σε πολλές τσέχικες εκδόσεις, όπως π.χ. στην μονογραφία της Hana Séquardtová, *Bedřich Smetana*, Supraphon, Praha 1988, σ. 212-214· για μεταφράσεις των σχολίων αυτών στα γερμανικά, βλ. ενδεικτικά Hana Séquardtová, *Bedřich Smetana*, Verlag Philipp Reclam jun. (Reclam Biografien), Leipzig 1985, σ. 155-156, αλλά και Koldau, ό.π., σ. 186-190, ενώ μεταφράσεις τους στα αγγλικά παρέχουν, μεταξύ άλλων, οι Large (ό.π., σ. 270, 273, 276-277, 279-280, 282 και 284) και Mead (ό.π., σ. 48, 49, 50, 51, 58-59 και 59-60). Στην παρούσα εργασία επιχειρείται μία πιστή – κατά το δυνατόν – ελληνική μετάφραση των σχολίων αυτών απευθείας από την πρωτότυπη γλώσσα (οι υπογραμμίσεις στα παραθέματα που ακολουθούν – ακόμη και μία διπλή που εμφανίζεται στην παράγραφο για το *Tábor* – προέρχονται επίσης από τον συνθέτη).

⁵ Βλ. αναλυτικότερα Koldau (ό.π., σ. 23), δευτερευόντως δε Large (ό.π., σ. 268-269) και St. Pierre (ό.π., σ. 127, σημ. 61).

⁶ Βλ. Koldau, ό.π., σ. 185· ακολουθούν στις σ. 186-190 τα ίδια τα κείμενα του Zelený σε γερμανική μετάφραση.

όπως τα αφηγούνται μυθικοί βάρδοι άδοντας υπό την συνοδεία άρπας. Κατ' αυτόν τον τρόπο διαμορφώνεται ένα πρόγραμμα πολύ γενικό και άοριστο, αποτελούμενο από χαρακτηριστικά στιγμιότυπα που εντάσσονται σε μιν ευρύτερη τριμερή σχηματική πλοκή *ήρεμου μεγαλείου – κίνησης / αναστάτωσης – ελεγειακής γαλήνης*.

Η παραπάνω αναγωγή αντανακλάται στην μουσική μορφή του έργου, η οποία είναι τριμερής αναπτυξιακού τύπου, καθ' ότι η μεσαία ενότητα συνίσταται σε ένα αναπτυξιακό επεισόδιο που αφιερώνεται σε νέες μεταμορφώσεις των δύο βασικών μοτίβων του Vyšehrad, στα οποία έχει προηγουμένως θεμελιωθεί ολόκληρη η αρχική ενότητα.⁷ Συγκεκριμένα, το πρώτο από αυτά παρουσιάζεται αρχικά στο πλαίσιο μιας καντέντσας για δύο άρπες (μ. 1), η οποία λειτουργεί ως εισαγωγή στην πρώτη ενότητα εκφέροντας σε λίγο πιο συνοπτική μορφή την εναρκτήρια φράση του πρώτου τμήματος που ακολουθεί στα μ. 2-8a και καταλήγει σε ατελή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα, προτού η ίδια επαναληφθεί ελαφρώς παρηλλαγμένη και στραφεί προς μία ατελή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 8-15a. Το επόμενο τμήμα ανοίγει εδραιώνοντας περαιτέρω την Σι-ύφεση-μείζονα με το δεύτερο βασικό μοτίβο, το οποίο παρατίθεται δύο φορές σε πλήρη μορφή στα μ. 20-21 και 22-23, πλαισιωμένο από μια διαδικασία σταδιακής συγκρότησης στα μ. 15-19 αλλά και την μετέπειτα ανάπτυξη του σε ολοκληρωμένη φράση που αποπερατώνεται με ατελή πτώση στα μ. 24-28a. Στην συνέχεια, το αρχικό θέμα παρατίθεται ελαφρώς συνεπτυγμένο στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 28-32a, προκειμένου μέσα από την ανάπτυξη του υλικού του που ακολουθεί στα μ. 32-41 να αποκατασταθεί σταδιακά η αρχική τονικότητα και να προετοιμασθεί το τμήμα της επαναφοράς. Πράγματι, το τρίτο τμήμα εισάγεται στα μ. 42-52a αναπτύσσοντας σε ακόμη μεγαλύτερη έκταση την εναρκτήρια φράση και οδηγώντας την σε μία ακόμη ατελή πτώση, σε επικάλυψη με την οποία έρχεται κατόπιν να αναπτυχθεί και το δεύτερο μοτίβο στα μ. 52-65a καταλήγοντας σε επανειλημμένες αναδιατυπώσεις της προηγούμενης πτώσεως μέχρις ότου αυτή μετατραπεί σε τέλεια. Έτσι, ολοκληρώνεται μία τριμερής δομή με υβριδική επαναφορά, η οποία προεκτείνεται και με τα καταληκτικά μ. 65-77a της πρώτης αυτής ενότητας, όπου συνάμα επιτυγχάνεται η τελική ένωση των δύο βασικών μοτίβων.⁸ Η συνολική οργάνωση αυτής της πρώτης ενότητας είναι πολύ συνεκτική και έχει βασισθεί σε αμιγώς μουσικές αρχές, μένοντας ουσιαστικά ανεπιρρέαστη από τις εξωμουσικές συνδηλώσεις, οι οποίες εδώ εκπροσωπούνται αποκλειστικά από την ενορχηστρωτική παράμετρο: στην εισαγωγή ακούγονται «οι άρπες των προφητών», ενώ το «τραγούδι» τους ανακαλεί εν πρώτοις πειστικά το Vyšehrad της εποχής των ιπποτών χάρη στην χρήση ενός συνόλου πνευστών, που παραπέμπει συμβολικά στην παράδοση της Harmoniemusik, αλλά και

⁷ Η αναπτυξιακή φύση της κεντρικής ενότητας παρασύρει ορισμένους – ιδίως παλαιότερους – μελετητές (όπως π.χ. τον Large, ό.π., σ. 271· βλ. επίσης περαιτέρω τέτοιες αναφορές και στην σχετική βιβλιογραφική επισκόπηση του Andraschke, ό.π., σ. 133) προς την θεώρηση μιας μορφής σονάτας, στην βάση της τελείως παρωχημένης πλέον αντίληψης ότι μία ενότητα επεξεργασίας συνιστά την πεμπτοσύνη της μορφής της σονάτας και είναι προσέτι αντιπροσωπευτική αυτής της μορφής και μόνον! Για μιν ορθότερη αποτίμηση της μακροδομικής οργάνωσης του κομματιού αυτού, βλ. απεναντίας Mead (ό.π., σ. 67, 79 και 171), Koldau (ό.π., σ. 33-35) και St. Pierre (ό.π., σ. 39-41). Από την πλευρά του, ο Andraschke (ό.π., σ. 134-136) επικεντρώνεται στην σημασία που έχουν για την συνολική μορφή του έργου αλλά και την κατανόησή της η ενδελεχής ανάπτυξη και οι αλληπάλληλες μεταπλάσεις του θεμελιώδους μοτιβικού του υλικού.

⁸ Ο Mead (ό.π., σ. 68-72) ερμηνεύει την ενότητα αυτή ως μία αυτοτελή μορφή σονάτας σε μικρογραφία, ελλείψει επαρκέστερων αναλυτικών εργαλείων αλλά και περισσότερο ενημερωμένων θεωρητικών εννοιών – όπως, φέρ' ειπείν, της υβριδικής επαναφοράς (βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης: Αρμονικό λεξιλόγιο, γλωσσάριο μουσικών όρων και οδηγίες συγγραφής εργασιών*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2022 [http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-76], σ. 134). Κριτική στην προαναφερθείσα θεώρηση του Mead ασκεί και η Koldau, ό.π., σ. 177, σημ. 41 (πρβλ. προσέτι τις παρατηρήσεις της ίδιας στις σ. 39-40).

των σποραδικών πολεμικών κελυσομάτων της τρομπέτας, και εν συνεχεία «την δόξα» και «την αίγλη» του θρυλικού φρουρίου δια του θριαμβικού εμβατηριακού χαρακτήρος που προσδίδει η χρήση της πλήρους ορχήστρας στο (εκτεταμένο) τρίτο δομικό τμήμα.

Σε αντίθεση με την πολύ σαφή δομική διάρθρωση και την τονική σταθερότητα της πρώτης ενότητας, η δεύτερη διέπεται από την αναμενόμενη ελευθερία που χαρακτηρίζει ένα επεισόδιο αναπτυξιακού τύπου, χάρη πρωτίστως στις τεχνικές της αλυσιδοποίησης, της αποσπασματοποίησης αλλά και της αρμονικής και τονικής περιπλάνησης. Επιπροσθέτως, ο Smetana εκμεταλλεύεται αριστοτεχνικά, εν προκειμένω, τις δυνατότητες της θεματικής μεταμόρφωσης κατά την ανάπτυξη των δύο βασικών μοτίβων του Vyšehrad σε μια σειρά από έντονα αντιπαρατιθέμενα μεταξύ τους τμήματα: η χρωματική κατιούσα εξύφανση του πρώτου μοτίβου και η πυκνή μιμητική ανάπτυξή του από την ντο-ελάσσονα προς την Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 77-120α υποδηλώνει την αναστάτωση μιας «μάχης», ενώ η πανηγυρική μετάπλαση του δεύτερου μοτίβου που ξεκινά από την Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 120-131 φαίνεται να παραπέμπει μάλλον σε ιπποτικούς «αγώνες», όπως και η επέκταση αυτού του χωρίου στα ακόλουθα μ. 132-167 σε συνδυασμό με μία νέα παράγωγη μελωδία του πρώτου μοτίβου που αναπτύσσεται σε συμμετρικές τετράμετρες δομικές μονάδες κατά την αδιάκοπη τονική περιπλάνησή της· από εκεί και έπειτα, όλα τα προηγούμενα θεματικά στοιχεία αναπτύσσονται συνδυαστικά στα μ. 168-191 μέχρις ότου το παράγωγο μόρφωμα των μ. 144 κ.εξ. επανέλθει θριαμβευτικά στην Ντο-μείζονα για να αναπτυχθεί περαιτέρω στα μ. 192-210, προτού διακοπεί απότομα από την αρχική μεταμόρφωση του πρώτου μοτίβου στην παρούσα ενότητα, που κατακρημνίζεται χρωματικά και τελικά αποσαθρώνεται στα μ. 211-232, σε μια σαφή αναπαράσταση της «πτώσης» του επιβλητικού φρουρίου που ακολουθείται και από την «ερείπωσή» του με την σκιώδη επαναφορά του αμέσως προηγούμενου θεματικού μορφώματος και τους ελεγειακούς του απόηχους στην μι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 233-260α, τα οποία από λειτουργικής σκοπιάς συνιστούν απαραγνώριστα ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα.⁹

Η τελευταία δεν είναι παρά μία περικεκομμένη και εν μέρει ανακατασκευασμένη επαναφορά της πρώτης ενότητας στην Μι-ύφεση-μείζονα, σε ένα και μόνον τμήμα: τα μ. 260-271α αντιστοιχούν στα μ. 2-13α, τα μ. 271-276 απορρέουν από τα μ. 47-49, ενώ τα μ. 277-283 διαμορφώνουν ένα πέρασμα ανάλογο των μ. 36-41 προς τα μ. 284-293, τα οποία ανατρέχουν στα μ. 42-45 και 51 (σε μεγέθυνση) απλουστεύοντας ενδιάμεσως (στα μ. 288-291) δραστικά την προετοιμασία της ισχυρής τελικής πτώσεως, η οποία εν πρώτοις μεν αναβάλλεται στα μ. 294-297 αλλά τελικά πραγματοποιείται στα μ. 298-300 (κατ' αντιστοιχίαν και προς τα μ. 64b-65a σε μεγέθυνση) με νέες αναδρομές στο δεύτερο μοτίβο του Vyšehrad.¹⁰ Επιπλέον, η κατακλείδα που επισυνάπτεται αμέσως μετά βασίζεται αφ' ενός στα μ. 15-19, τα οποία επεκτείνονται στα μ. 301-308,¹¹ και αφ'

⁹ Βλ. και τις παρεμφερείς αναλυτικές παρατηρήσεις του Mead (ό.π., σ. 73-79) όσον αφορά την παρούσα ενότητα, με έμφαση στην αναπτυξιακή μεταχείριση του διαθέσιμου θεματικού υλικού εντός αυτής αλλά και στον τονικό της σχεδιασμό. Οι επισημάνσεις του Large (ό.π., σ. 271-272) και της Koldau (ό.π., σ. 40-45) είναι πιο αδρομερείς και επικεντρώνονται στις μεταμορφώσεις του αρχικού θεματικού υλικού, τις οποίες ο Hermann Kretzschmar (*Führer durch den Konzertsaal – I. Abteilung: Sinfonie und Suite*, Bände I-II, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921 [sechste Auflage], σ. 538-540) αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει με την ζωηρή φαντασία του ως μέσα λεπτομερούς ηχητικής αναπαράστασης των επιμέρους φάσεων και επεισοδίων μιας μάχης που εξελίσσεται ανάμεσα στους επιτιθέμενους και τους αμυνόμενους ιππότες στο κάστρο!

¹⁰ Πρβλ. σε γενικές γραμμές Mead, ό.π., σ. 79-80.

¹¹ Ο Mead (ό.π., σ. 72-73 και 80) διογκώνει την αξία της καταληκτικής ανάκλησης αυτού του σύντομου και επουσιώδους θεματικού στοιχείου, επικαλούμενος – προδήλως καταχρηστικά – γι' αυτήν την αρχή της σονάτας!

ετέρου σε μία τελευταία υπόμνηση του επικεφαλής μοτίβου που επίσης προεκτείνεται καταληκτικά στα εναπομείναντα μ. 309-315. Ο «ελεγειακός τόνος» του προγράμματος μόλις που γίνεται αντιληπτός σε αυτό το πλαίσιο, ενώ η παρενθετική αναφορά στο «επιλογικό τραγούδι των βάρδων» αποδεικνύεται ευτυχέστερη χάρη στην επανεμφάνιση της άρπας στο κλείσιμο του έργου αλλά και την εν γένει πολύ ηπιότερη επαναφορά (εν είδει νοσταλγικής αναπόλησης μάλλον) των περιεχομένων της αρχικής ενότητας.

Σε κάθε περίπτωση, η μουσική μορφή εξελίσσεται εδώ αυτοτελώς και με πλήρη επάρκεια, δίχως το πρόγραμμα να ασκεί σε αυτήν κάποια εμφανή “παραμορφωτική” επίδραση· με άλλα λόγια, οι εξωμουσικές αναφορές ενσωματώνονται σε μια καλά οργανωμένη, αυθυπόστατη μουσική μορφή, φωτίζοντας μονάχα ερμηνευτικά τον χαρακτήρα που αυτή προσλαμβάνει στα επιμέρους στάδια της εξέλιξής της και συγκροτώντας – σε ένα δεύτερο, παράλληλο επίπεδο πρόσληψης – μία λιτή προγραμματική πλοκή, δίχως λεπτομερείς ηχητικές απεικονίσεις συμβάντων ή ως επί το πλείστον μονοσήμαντες μουσικές αναπαραστάσεις.¹² Η μορφή υπερτερεί σαφώς του περιεχομένου, το οποίο εν προκειμένω χρησιμεύει κυρίως ως αφορμή, ως πηγή πρωταρχικής έμπνευσης για ορισμένες τουλάχιστον στιγμές του μουσικού έργου, παίζοντας όμως επουσιώδη ρόλο στην ίδια την υλοποίησή του.

Οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν εξίσου – αν όχι ακόμη περισσότερο – το πέμπτο συμφωνικό ποίημα, *Tábor*, για το οποίο οι προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη έχουν ως εξής:

Σύνθημα: «Εσείς που είστε οι πολεμιστές του Θεού!». Από αυτό το ένδοξο άσμα συγκροτείται όλη η δομή της σύνθεσης. Στην κύρια έδρα [των Χουσιτών] – στο *Tábor* – το άσμα αυτό σίγουρα αντηχούσε πάρα πολύ δυνατά και συχνότατα. Η σύνθεση απεικονίζει επίσης την ισχυρή βούληση, τις νικηφόρες μάχες και την εγκάρτηση, καθώς και την πεισματική ανυποχώρητικότητά [τους], με την οποία τελειώνει και η σύνθεση. Λεπτομερώς δεν μπορεί να αναλυθεί, πλην όμως περικλείει εν γένει την *δόξα και τον έπαινο* των χουσιτικών μαχών και την αδάμαστη φύση των Χουσιτών.

Ο ίδιος ο Smetana παραδέχεται ουσιαστικά ότι το περιεχόμενο του έργου αυτού δεν μπορεί να αναλυθεί στις λεπτομέρειές του, επειδή ακριβώς έχει συλληφθεί ως ένα κομμάτι χαρακτήρος πρωτίστως, το οποίο επικεντρώνεται στην γενική διάθεση που απορρέει από την εικόνα των ακατάβλητων και ανυποχώρητων πολεμιστών, χωρίς να έχει βασισθεί σε κάποια πλοκή σχετική με τις μάχες των οπαδών του βοημού θεολόγου μεταρρυθμιστή Jan Hus ενάντια στις δυνάμεις του Καθολικισμού κατά το πρώτο τρίτο του 15ου αιώνας. Πράγματι, η μουσική υλοποίηση αυτής της ιδέας δεν είναι παρά μία φαντασία πάνω στο αναφερόμενο πολεμικό χορικό άσμα των Χουσιτών “*Kdož jste boží bojovníci*” του 15ου αιώνας:

Εσείς που είστε οι πολεμιστές του Θεού και του νόμου του,
ζητήστε απ’ τον Θεό βοήθεια και ελπίζετε σε αυτόν,
ότι στο τέλος με αυτόν πάντοτε θα είστε νικηφόροι.¹³

Η παρούσα φαντασία στέκει από μόνη της χωρίς κανένα πρόγραμμα, αφού ακολουθεί τις γενικές προδιαγραφές κάθε ανάλογης συνθέσεως – “φαντασίας” ή “παραφράσεως” – επί ενός δεδομένου θέματος (είτε ακόμη περισσοτέρων θεμάτων προερχόμενων από κάποιο άλλο – συνήθως οπερατικό ή συμφωνικό – έργο) κατά τον

¹² Πρβλ. σε αδρές γραμμές Andraschke (ό.π., σ. 133-134) και Mead (ό.π., σ. 49).

¹³ Περισσότερα για το κείμενο και ιδίως για το μέλος του χουσιτικού αυτού χορικού μπορεί κανείς να βρει στο άρθρο της Linda Maria Koldau, “Monotonie und Dynamik. Smetanas symphonische Dichtung *Tábor*”, *Die Musikforschung* 59/4, 2006, σ. 328-345: 332-334. Πρβλ. επίσης Large (ό.π., σ. 283), Mead (ό.π., σ. 57-58) και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 109-111 και 181, σημ. 79).

19ο αιώνα: οι φράσεις του επιλεγμένου χορικού μέλους αλλά και μεμονωμένα χαρακτηριστικά μοτίβα τους παρατίθενται και αναπτύσσονται ποικιλοτρόπως σε μια σειρά από διακριτά τμήματα και ευρύτερες ενότητες που δεν ακολουθούν τις συμβάσεις κάποιας καθιερωμένης μουσικής μορφής. Στην προκειμένη περίπτωση διακρίνονται δύο μεγάλες ενότητες, μία αργή και μία γρήγορη, οι οποίες επιστεγάζονται με μία πλήρη παράθεση του χορικού μέλους, καθώς και μία coda.¹⁴ Το πείσμα και η σκληροτράχηλη φύση των Χουσιτών αντανακλώνται στην επίμονη χρήση του επικεφαλής ρυθμικο-μελωδικού μοτίβου του χορικού τόσο στην έναρξη όσο και στην κατάληξη του έργου, ενώ στο μέσον του (στην δεύτερη ενότητα της μορφής) κυριαρχεί η θυελλώδης ανάπτυξη του δεδομένου υλικού ως γενική ηχητική αποτύπωση των Χουσιτικών Πολέμων, δίχως να υφίστανται πουθενά άλλες ενδείξεις ή παραπομπές σε ειδικότερα εξωμουσικά συμφραζόμενα.¹⁵

Η πρώτη ενότητα (μ. 1-107) ανοίγει με έναν παρατεταμένο ισοκράτη επί της τονικής της ρε-ελάσσονος (στα μ. 1-22), πάνω από τον οποίο το επικεφαλής μοτίβο (α) του χορικού μέλους επαναλαμβάνεται χαμηλόφωνα σε συνδυασμό με αργές παθητικές συνοδευτικές γραμμές, μέχρις ότου το μοτίβο α παρατεθεί πολύ ηχηρά και οδηγήσει στο επόμενο μοτίβο (β), διατυπώνοντας έτσι για πρώτη φορά στα μ. 23-26 το πρώτο σκέλος της εναρκτήριας φράσεως του δεδομένου μέλους. Εντούτοις, η μελωδική ροή διακόπτεται και πάλι, καθώς το μοτίβο β απομονώνεται και αναπτύσσεται μιμητικά στα μ. 27-31 στρεφόμενο προς την δεσπόζουσα, όπου το περιεχόμενο των μ. 5-31 επαναλαμβάνεται σε μεταφορά στα μ. 32-58 πριν από την στεντόρεια παράθεση και του δεύτερου σκέλους της πρώτης φράσεως του χορικού στα μ. 59-62. Σε πλήρη αντίθεση με αυτήν, η δεύτερη φράση του ίδιου παρουσιάζεται αμέσως μετά (στα μ. 63-67) σε απλή τετράφωνη εναρμόνιση από τον κατανυκτικό ήχο των χαμηλών ξύλινων πνευστών (σαν προσευχή, σε συνάρτηση με το κείμενό της). Έπειτα, τα δύο πρώτα μοτίβα της πρώτης φράσεως ενώνονται και επεκτείνονται μελωδικά ως εφελτήριο για τον σχηματισμό ενός ολοένα και πιο δυναμικού περάσματος (στα μ. 68-84) προς την επιβλητική παράθεση ολόκληρης της πρώτης φράσεως του χορικού στα μ. 85-93, της δεύτερης φράσεως στα μ. 94-97 (με τον ίδιο ταπεινό και ευλαβικό τρόπο όπως και πριν), αλλά και – για πρώτη φορά – της τρίτης και τελευταίας φράσεως στα μ. 98-103, με έναν ημιτελή απόηχο της ίδιας στα μ. 104-107 ως συνδετικό πέραςμα προς την επόμενη ενότητα.¹⁶

Η δεύτερη ενότητα της φαντασίας (μ. 108-345a) αναπτύσσει ενδελεχέστερα το δεδομένο θεματικό υλικό και με πυκνότερες εναλλαγές διαθέσεων. Αρχικά, η κατάληξη της τρίτης φράσεως (μοτίβο δ) αναπτύσσεται ομοφωνικά με τις τεχνικές της αλυσιδοποίησης και της αποσπασματοποίησης (στα μ. 108-127) πριν από ορισμένες παραθέσεις του επικεφαλής μοτίβου (γ) της ίδιας φράσεως σε ταυτοφωνία (στα μ. 128-133 και 137-138) που διακόπτονται από μία τελείως παροδική αναπόληση της δεύτερης φράσεως (στα μ. 134-137a). Έπειτα, το προηγούμενο τμήμα επαναλαμβάνεται εν πολλοίς σε μεταφορά κατά μία πέμπτη στα μ. 139-162 (πρβλ. μ. 108-131), αλλά επεκτείνεται συνάμα και στα μ. 163-183, όπου το μοτίβο γ παραμένει στο προσκήνιο και αναπτύσσεται πλέον μιμητικά. Έχοντας προετοιμάσει αρμονικά την λα-ελάσσονα, η

¹⁴ Πρβλ. εν πολλοίς Kretzschmar (ό.π., σ. 553), Large (ό.π., σ. 283), Mead (ό.π., σ. 126 και 175) και Koldau ("Monotonie und Dynamik", ό.π., σ. 335-336· *Die Moldau*, ό.π., σ. 111-113 – στην σ. 181, σημ. 81, γίνονται επιπλέον αναφορές σε παλαιότερες θεωρήσεις υπό το πρίσμα της μορφής της σονάτας, οι οποίες βέβαια είναι τελείως αβάσιμες για να σχολιασθούν εδώ περαιτέρω).

¹⁵ Πρβλ. Large (ό.π., σ. 282-283) και Koldau ("Monotonie und Dynamik", ό.π., σ. 332, 335, 336, 338 και 343· *Die Moldau*, ό.π., σ. 105, 109, 111 αλλά και 118).

¹⁶ Για λεπτομερέστερες αναλύσεις επί της ενότητας αυτής, βλ. Mead (ό.π., σ. 126-134) και Koldau ("Monotonie und Dynamik", ό.π., σ. 336-338· *Die Moldau*, ό.π., σ. 113-118).

ομώνυμή της μείζων ξεσπά προεκτείνοντας το μοτίβο α σε συνδυασμό τόσο με μία νέα φιγούρα ογδόων (στα μ. 184-190) όσο και με μία σπασμωδική παράθεση του μοτίβου γ (στα μ. 191-199), ενώ η εντονότατη δυναμική αντιπαράθεση, που εκδηλώνεται παράλληλα στο υπό συζήτηση χωρίο, επαναλαμβάνεται κατόπιν με τα ίδια στοιχεία και στην λα-ελάσσονα (στα μ. 200-206 και 207-215), πριν από την ένωσή τους σε ένα πρότυπο οκτάμετρο στην Φα-μείζονα (μ. 216-224a), το οποίο αναδιατυπώνεται αμέσως και στον αντίθετο τρόπο (στα μ. 224-232a)· η προϊούσα αποσπασματοποίηση συνεχίζεται με μία διαδοχή πεμπτών από την Ρε-ύφεση-μείζονα μέχρι την σι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 232-247, όμως η νέα πρότυπη τετράμετρη δομική μονάδα απαρτίζεται πλέον από έναν συνδυασμό του μοτίβου α (και της συνοδευτικής φιγούρας ογδόων) με το μοτίβο β αντί του γ, ενώ στα μ. 248-255 και 256-263 τα ίδια στοιχεία ανασυγκροτούνται επί της Σολ-ύφεση-μείζονος και της ομώνυμής της ελάσσονος προκειμένου με αλληπάλληλες κατιούσες μεγάλες τρίτες να καταλήξουν σε νέα σύμπτυξη στην Ρε-μείζονα στα μ. 264-267. Αμέσως, από την προηγούμενη διαδικασία παράγεται ένα καινούργιο πέρασμα (στα μ. 268-289) με έντονη αρμονική κινητικότητα και αναφορές τόσο στο μοτίβο β όσο και στο μοτίβο γ, προκειμένου το μοτίβο α να επανέλθει δριμύτερο, έπειτα από μίαν εντυπωσιακή απατηλή πτώση στην Ρε-μείζονα, και συνδυαζόμενο εκ νέου με το μοτίβο β (υπό δύο διαφορετικές ρυθμικές μορφές) στα μ. 290-297 αλλά και 298-305, με περαιτέρω αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση στα ακόλουθα μ. 306-331 που διαμορφώνουν ένα πέρασμα προς την τελική επιβλητική παράθεση ολόκληρου του χορικού μέλους στην ρε-ελάσσονα στα μ. 332-345a.

Έπειτα από δύο απατηλές πτώσεις (στα μ. 290 και 332), η καταληκτική παράθεση του χορικού φθάνει αισίως στην αναμενόμενη πτωτική επισφράγιση της ρε-ελάσσονος, η οποία από εκεί και πέρα προεκτείνεται διαμέσου της coda που επισυνάπτεται σε επικάλυψη με το πέρας της προηγούμενης ενότητας. Όλη η μέχρι τούδε δυναμική και ενορχηστρωτική ένταση καθώς και η τεράστια ρυθμική ενέργεια που έχει σωρευθεί εκτονώνονται προοδευτικά στα μ. 345-368, όπου τα μοτίβα α και β συνδυάζονται πάνω από έναν ακλόνητο ισοκράτη επί της τονικής. Αντίθετα, στα μ. 369-387 δημιουργείται εκ νέου μία αργή κλιμάκωση στην βάση του προηγούμενου μοτιβικού υλικού, η οποία προλειαίνει το έδαφος για μία ακόμη ισχυρή πτώση στην τονικότητα αναφοράς· τούτη όμως αναιρείται στα μ. 388-389 κατά την παράθεση του πρώτου σκέλους της αρχικής φράσεως του χορικού μέλους από τις τρομπέτες και τα τρομπόνια, και επιχειρείται να ανακτηθεί δι' ενός περάσματος στα μ. 390-398, το οποίο ανακαλεί απαραγνώριστα εκείνο των μ. 68 κ.εξ. της εναρκτήριας ενότητας. Παρ' όλα αυτά, η πτωτική διαδικασία αποσιωπείται στο σημείο αυτό και αντικαθίσταται (μετά την γενική παύση) μονάχα από τον καταληκτικό ισοκράτη επί της τονικής στα μ. 399-408, όπου οι ύστατες εμμονικές επαναλήψεις των μοτίβων α και β μοιάζουν να συνοψίζουν την προγραμματική (και διπλά υπογραμμισμένη στο σημείωμα του συνθέτη) «πεισματική ανυποχωρητικότητα» των Χουσιτών.¹⁷

Συμπεραίνουμε επομένως ότι στο *Tábor* αλλά και στο *Vyšehrad* η μορφή συγκροτείται με τους δικούς της αμιγώς μουσικούς όρους, δίχως να καθορίζεται ουσιαστικά από το προγραμματικό περιεχόμενο, η ύπαρξη του οποίου σχετίζεται μόνο με τον χαρακτήρα και την ερμηνεία του συνολικού έργου είτε ορισμένων χωρίων του. Η συγκεκριμένη σχέση μορφής και περιεχομένου δεν είναι διόλου ασυνήθιστη στο είδος του συμφωνικού ποιήματος εν γένει: την βρίσκουμε, για παράδειγμα, ήδη στα μισά από τα προγενέστερα ανάλογα έργα του εμπνευστή του είδους αυτού, του Franz Liszt – στον

¹⁷ Ο Mead (ό.π., σ. 134-138 και 176-182) εξετάζει ενδελεχώς τόσο την δεύτερη ενότητα όσο και την coda του *Tábor*. Αντίθετα, οι περιγραφές της Koldau ("Monotonie und Dynamik", ό.π., σ. 338-339· *Die Moldau*, ό.π., σ. 118-123) αφήνουν σημαντικά κενά.

Προμηθέα και τους Εορταστικούς ήχους / *Festklänge* (αμφότερα σε μορφή σονάτας), στα *Ιδανικά / Die Ideale* (σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, η οποία αντικαθίσταται από εμβόλιμο αργό μέρος και συνδυετικό πέρασμα εν είδει scherzo, περίπου όπως και στην *Σονάτα για πιάνο σε σι-ελάσσονα* του ιδίου), στον *Ορφέα* και την *Héroïde funèbre* (αμφότερα σε τριμερή μορφή με υβριδική επαναφορά)¹⁸ αλλά και στην *Ουγγαρία* (σε μορφή φαντασίας που αναπτύσσεται σε δύο ζεύγη ενοτήτων αργής και γοργής χρονικής αγωγής εκ περιτροπής) – τα οποία, καίτοι σίγουρα δεν χρησίμευσαν ως άμεσα πρότυπα για τον Smetana, δικαιολογούν ωστόσο απολύτως την επιλογή της πρόταξης της μορφής έναντι του περιεχομένου και στο υπό συζήτηση προγραμματικό ρεπερτόριο.

Στον αντίποδα αυτής της προοπτικής μπορούν να τοποθετηθούν έργα, στα οποία η αναπαράσταση του εξωμουσικού περιεχομένου αποτελεί προτεραιότητα για τον συνθέτη έναντι της μουσικής μορφής – κάτι που αφορά λίγα μόνον από τα συμφωνικά ποιήματα του Liszt (*Tasso: θρήνος και θρίαμβος / Tasso: lamento e trionfo*, *Τα πρελούδια / Les préludes*, *Η μάχη των Ούννων / Hunnenschlacht*)¹⁹ αλλά και το σύνολο των τριών ανάλογων έργων που ο Smetana είχε συνθέσει κατά τα έτη 1857-1861 στο Göteborg της Σουηδίας βάσει ισάριθμων δραμάτων του William Shakespeare (*Richard III*), του Friedrich Schiller (*Wallensteins Lager / Valdštyňův tábor / Το στρατόπεδο του Wallenstein*) και του Adam Oehlenschläger (*Hakon Jarl*).²⁰ Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα συνιστά επίσης το τελευταίο συμφωνικό ποίημα του κύκλου *Η πατρίδα μου*, το *Blaník*,²¹ για το οποίο ο Smetana σημειώνει τα ακόλουθα:

Πρόκειται για την συνέχεια της προηγούμενης σύνθεσης, του *Tábor*. Αφού ηττήθηκαν οι Χουσίτες ήρωες, κρύφθηκαν στο *Blaník* και αναμένουν σε βαθύ ύπνο την στιγμή όπου θα κληθούν να προστρέξουν σε βοήθεια της πατρίδος τους. Έτσι τα ίδια μοτίβα όπως στο *Tábor* χρησιμεύουν και στο *Blaník* για την θεμελίωση της δομής: «Εσείς που είστε οι πολεμιστές του Θεού!». Στην βάση αυτής της μελωδίας (αυτής της χουσιτικής αρχής) αναπτύσσεται η *ανάσταση του βοημικού έθνους, η μελλοντική του ευτυχία και δόξα*, με έναν θριαμβευτικό ύμνο του οποίου, υπό μορφήν *εμβατηρίου*, θα περατωθεί η σύνθεση όπως και όλη η σειρά των συμφωνικών ποιημάτων *Πατρίδα*. Ως ένα μικρό ιντερλούδιο σε αυτήν την σύνθεση

¹⁸ Σε απλή τριμερή μορφή (με επιπρόσθετη coda) είναι επίσης γραμμένο το όψιμο τελευταίο συμφωνικό ποίημα του Liszt, *Von der Wiege bis zum Grabe* (*Από το λίκνο έως το μνήμα*) – το μόνο που έπεται χρονικά της *Πατρίδος* του Smetana.

¹⁹ Τουλάχιστον από μορφολογικής απόψεως, ο συσχετισμός της *Μάχης των Ούννων* με το *Tábor* που μετ' επιτάσεως υποστηρίζει και ενδελεχώς πραγματεύεται η Koldau ("Monotonie und Dynamik", ό.π., σ. 340-342· *Die Moldau*, ό.π., σ. 124-126) είναι τελείως αβάσιμος.

²⁰ Βλ. σχετικά Kenneth DeLong, "Hearing his master's voice: Smetana's 'Swedish' symphonic poems and their Lisztian models", στο: Michael Saffle (επιμ.), *Liszt and his world: Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University, 20-23 May 1993*, Pendragon Press (Analecta Lisztiana I – Franz Liszt Studies Series, vol. 5), Stuyvesant (NY) 1998, σ. 295-334 και ειδικότερα τις σ. 306-315, όπου τεκμηριώνεται πολύπλευρα και πειστικά η αξιοποίηση του *Tasso* του Liszt ως προτύπου για την συγκρότηση του *Richard III* του Smetana· αντίθετα, ο παραλληλισμός της *Μάχης των Ούννων* με τον *Hakon Jarl* βασίζεται μονάχα στην παρεμφερή προγραμματική θεματολογία των δύο έργων (στο ίδιο, σ. 328), ενώ η δομική συσχέτιση που επιχειρείται ανάμεσα στον *Mazepa* του Liszt και στο *Στρατόπεδο του Wallenstein* του Smetana (στο ίδιο, σ. 321-322), καίτοι εύστοχη ως προς την αδρομερή αλληλουχία των μακροδομικών ενοτήτων των δύο αυτών έργων, παραγνωρίζει τους αμυγικούς όρους συγκρότησης που διέπουν το πρώτο και κυριότερο σκέλος του *Mazepa* (βλ. επ' αυτού και παρακάτω, στην υποσημ. αρ. 60 του παρόντος δοκιμίου).

²¹ Ο Mead (ό.π., σ. 34 και 37) ισχυρίζεται πως το δομικό πρότυπο του *Blaník* αλλά και της *Šárka*, το οποίο προσμοιάζει στην αλληλουχία των μερών μιας συμφωνίας (ζήτημα στο οποίο και θα επανέλθουμε αργότερα), προέρχεται αποκλειστικά από το παλαιότερο συμφωνικό ποίημα *Το στρατόπεδο του Wallenstein* του Smetana (βλ. περαιτέρω στο ίδιο, σ. 34-36), παραβλέποντας έτσι, ωστόσο, την πολύ πιο προφανή συσχέτισή του με *Τα πρελούδια* του Liszt, τα οποία ο Mead αντιμετωπίζει υπό το εξωφρενικά αβάσιμο πρίσμα μιας υποτιθέμενα «σαφούς» μορφής σονάτας (στο ίδιο, σ. 8-14 και 169)!

ακούγεται επίσης ένα σύντομο ειδύλλιο: σκιαγραφώντας την τοποθεσία του Blaník, ένας μικρός βοσκός αναφωνεί και παίζει μουσική, και η ηχώ τού απαντά.

Ο θρύλος των κεκοιμημένων ηρώων του Blaník, όντας ανάλογος εκείνου του μαρμαρωμένου βασιλιά, αποτελεί εν προκειμένω το εφελτήριο για την αλληγορική έκφραση του εθνικού οράματος του συνθέτη στο κλείσιμο του συμφωνικού του κύκλου. Το *Tábor* και το *Blaník* έχουν συλληφθεί εξ αρχής ως ένα ενιαίο δίπτυχο,²² στα δύο σκέλη του οποίου πραγματοποιείται ένα αποφασιστικό πέρασμα από τον *χαρακτήρα* στην *δράση*: όπως εκ των υστέρων γίνεται αντιληπτό, το *Tábor* έχει σκοπίμως περιορισθεί στην παρουσίαση των πρωταγωνιστών της ιστορίας που πρόκειται ακολούθως να διαδραματισθεί με μουσικά μέσα στο *Blaník*.

Η μουσική αυτή εξιστόρηση ξεκινά από το σημείο όπου ολοκληρώθηκε το προηγούμενο έργο: οι αδάμαστοι Χουσίτες, εκπροσωπούμενοι πάντοτε από τα δύο αρχικά μοτίβα που μελοποιούν το ημιστίχιο «Εσείς που είστε οι πολεμιστές του Θεού» στο ομότιτλο χορικό, εγκαταλείπουν το *Tábor* και οδεύουν με τακτικό βηματισμό προς το *Blaník*, έως ότου εξαφανισθούν εντός αυτού. Ολόκληρη η πρώτη ενότητα του παρόντος έργου (*Allegro moderato*, μ. 1-69) εμμένει στην ρε-ελάσσονα, την τονικότητα του *Tábor*, και εξυφαίνει περαιτέρω τα δύο πρώτα μοτίβα του χορικού μέλους, αρχικά μετατρέποντάς τα από τα καταληκτικά μέτρα του προηγούμενου έργου σε ένα εισαγωγικό πέρασμα (μ. 1-14) και κατόπιν μεταμορφώνοντάς τα από κοινού σε ένα θεματικό μόρφωμα “βηματισμού” (ως μετεξέλιξη εκείνου των μ. 390 κ.εξ. του *Tábor*) που αναπτύσσεται σε διαδοχικές και ολοένα επεκτεινόμενες φράσεις στην τονική (μ. 15-22a), την δεσπόζουσα (μ. 22-30a) και την τονική (μ. 30b-39a & 39b-49a), έως ότου επαναδιατυπωθεί για τελευταία φορά σε αντιστικτικό συνδυασμό και με την παράθεση της αρχής του χορικού μέλους (στα μ. 49-61a), προτού οδηγηθεί σε σταδιακή διάλυση (στα μ. 61b-69).²³

Τα χρόνια και οι αιώνες περνούν, τα κατορθώματα των Χουσιτών περιέρχονται σε λήθη και ο λόφος του *Blaník* απαθανατίζεται πια ως ειδυλλιακό τοπίο φυσικού κάλλους σε ένα ποιμενικό ιντερλούδιο αργής χρονικής αγωγής (*Andante non troppo – più allegro ma non molto*, στα μ. 70-138). Αυτή η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μία σύντομη μετάβαση προς την Φα-μείζονα (στα μ. 70-83), ενώ τα παιχνίδια του βοσκοπούλου με την ηχώ προσλαμβάνουν σύντομα την μορφή ενός κανόνα στην ογδόη, εν πρώτοις ανάμεσα στο όμποε (το ποιμενικό *Schalmei* ή ζουρνάς) και το κόρνο (μ. 84-100), και εν συνεχεία ανάμεσα στο όμποε και το κλαρινέττο (μ. 101-132) με σποραδικούς αντιλάλους και από άλλα πνευστά όργανα (κόρνο, φαγγόττο, φλάουτο) μέχρι την τελική εξάλειψη του γαλήνιου ποιμενικού ηχοτοπίου.²⁴

Ο θρύλος όμως λέει πως στην πιο σκοτεινή ώρα του βοημικού έθνους οι κοιμισμένοι Χουσίτες «θα κληθούν να προστρέξουν σε βοήθεια της πατρίδος τους» και ο Smetana τοποθετεί αυτήν ακριβώς την στιγμή στο δικό του ιστορικό παρόν με το εισαγωγικό τμήμα της επόμενης ενότητας (*Più mosso*, μ. 139-164), όπου ανακαλώντας αρχικά τα δύο πρώτα μοτίβα του χουσιτικού χορικού μεταμορφώνει τις άλλοτε ξέγνοιαστες αναφωνήσεις του μικρού βοσκού (πρβλ. τα μ. 78-80 της προηγούμενης ενότητας) σε

²² Βλ. ειδικά επ’ αυτού Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 106.

²³ Πρβλ. αναλυτικότερα Mead (ό.π., σ. 139-145) και μόνον δευτερευόντως Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 123 και 132-136).

²⁴ Πρβλ. Mead (ό.π., σ. 146-148) καθώς και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 136-138), η οποία προσέτι διατείνεται – εμφανώς παρασυρόμενη από τον Large (ό.π., σ. 286) – πως η ποιμενική μελωδία του όμποε είναι παράγωγη της δεύτερης φράσεως του χορικού “*Kdož jste boží bojovníci*”, αν και η μεταξύ τους ομοιότητα περιορίζεται σε ευάριθμα στοιχειώδη και μεμονωμένα μοτίβα, ώστε να μην φαίνεται εν τέλει ιδιαίτερα πειστική (πολλώ δε μάλλον για μία ενότητα που ο ίδιος ο συνθέτης προσδιορίζει ως «ιντερλούδιο»).

ένα παραχώδες, ζοφερό αλλά και αρμονικώς περιπετειώδες πέρασμα προς την ρε-ελάσσονα. Ξεκινώντας κατόπιν από αυτήν, μετασηματίζει περαιτέρω το προηγούμενο θεματικό υλικό σε οιονεί scherzo (Meno mosso, μ. 165-229) που διέπεται από έντονη ρυθμική αναστάτωση και εξακολουθεί να περιπλανάται κατά ανιούσες τέταρτες στον τονικό χώρο (αλυσιδωτά στα μ. 165-170, 171-176, 177-182 & 183), προτού επανέλθει για λίγο στην ρε-ελάσσονα (στα μ. 184-189a & 189-192) κι έπειτα πάλι ακολουθήσει μία νέα πορεία ανάπτυξης με αλληπάλληλες κατιούσες τρίτες (στα μ. 193-202) μέχρι την ντο-ελάσσονα (στα μ. 203-208a) αλλά και την ενεργή δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος (στα μ. 208-217). Σε αυτό το σημείο, οι υπομνήσεις του επικεφαλής μοτίβου από τα χάλκινα αλλά και η παράθεση ολόκληρης σχεδόν της τρίτης φράσεως του χορικού («ότι στο τέλος με αυτόν [τον Θεό] πάντοτε θα είστε νικηφόροι») κατά την περαιτέρω προέκταση της παραπάνω δεσπόζουσας στα μ. 218-223 και 224-229 συμβολίζουν την αφύπνιση των πολεμιστών και δημιουργούν ένα πέρασμα προς την τελευταία ενότητα του έργου.²⁵

Το “finale” αυτό απαρτίζεται από πολλά επιμέρους τμήματα που αναπαριστούν την επάνοδο των ηρώων του γένους και την μακρά και επίπονη πορεία προς την εθνική παλινόρθωση. Αμέσως μετά την έγερσή τους από «βαθύ ύπνο» αιώνων, οι Χουσίτες αρχίζουν να βαδίζουν υπό τους ήχους ενός εμβατηρίου στην Φα-μείζονα (Tempo di marcia), που αφορμάται αλλά και παράγεται μοτιβικά από την τρίτη φράση του αντιπροσωπευτικού χορικού τους μέλους. Αν και κατά την αρχική τους συνοπτική παρουσίαση τόσο οι υπομνήσεις του χορικού (στα μ. 230-233) όσο και το εμβατήριο (στα μ. 234-241a από άρση) ακούγονται ακόμη από μακριά, ήδη κατά τις ακόλουθες διευρυμένες επανεμφανίσεις τους (στα μ. 241-254 και 255-269) έχουν αποκτήσει πια μεγαλύτερο δυναμικό-ενορχηστρωτικό όγκο αλλά και ρυθμική ορμή: οι ελευθερωτές πλησιάζουν! Στο διάβα τους όμως συναντούν τα δεινά του αλύτρωτου έθνους, όπως υποδηλώνει η αναδρομή στο μόρφωμα των μ. 144 κ.εξ. από την έναρξη της προηγούμενης ενότητας, η οποία στα μ. 270-286 διαμορφώνει μία πρώτη παρέκβαση αλλά και την (προοδευτικά θυελλώδη) αφορμή για μία ακόμη πιο επιβλητική επανεμφάνιση του χορικού και του – διαρκώς επεκτεινόμενου – εμβατηρίου (Grandioso), τα οποία πλέον συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους στην Ρε-μείζονα στα μ. 287-314. Εντούτοις, ούτε τώρα το εμβατήριο φθάνει σε πέρας: οι πολεμιστές έχουν ακόμη δρόμο να διανύσουν μέχρι τον τελικό τους προορισμό κι έτσι στο τμήμα που ακολουθεί (μ. 315-330) δημιουργείται μία νέα παρέκβαση προς την Φα-μείζονα με την ελεύθερη περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού του εμβατηρίου εν είδει αναστοχασμού, που επεκτείνεται και στο ακόλουθο πέρασμα ανάκτησης της Ρε-μείζονος στα μ. 331-342a & 342-361, όπου σε συνδυασμό και με πολυάριθμες υπομνήσεις της τελευταίας φράσεως του χορικού μέλους δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ύστατη, θριαμβευτική και ενθουσιώδη ανάδυση του εμβατηρίου στα μ. 362-389a (Tempo I – Più vivo). Παράλληλα δε με την οριστική του επισφράγιση με μία τέλεια πτώση²⁶ σηματοδοτείται πια και η άφιξη των θρυλικών πολεμιστών στον τελικό τους προορισμό: η αρχή (η πρώτη ενάμιση φράση) του χουσιτικού μέλους έρχεται να συνδυασθεί αντιφωνικά με το πρώτο μοτίβο του Vyšehrad (Largamente maestoso, μ. 389-397), το πρώτο αλλά και το δεύτερο μοτίβο του Vyšehrad αντηχούν σε ταυτόχρονη παράθεση (Grandioso, meno allegro, μ. 398-402a), η αρχή της τρίτης φράσεως του χορικού συνδέεται με απηχήσεις του θριαμβικού εμβατηρίου (Vivace, μ. 402-417a) και το επικεφαλής μοτίβο του Vyšehrad συνδυάζεται εκ νέου αντιστικτικά με υπομνήσεις της έναρξης του χορικού μέλους (μ.

²⁵ Πρβλ. εν μέρει Mead (ό.π., σ. 148-153) αλλά και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 138-140).

²⁶ Πρβλ. μέχρι εδώ και τις συναφείς αναλυτικές επισημάνσεις τόσο του Mead (ό.π., σ. 152, 153-155 και 156-157) όσο και της Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 140-142).

417-424), οι οποίες επεκτείνονται ελεύθερα μέχρι τέλους (μ. 425-441) υμνώντας την «ανάσταση του βοημικού έθνους», την «μελλοντική του ευτυχία και δόξα».27 Διαμέσου όλων των παραπάνω συμβολικών παραθεμάτων που αλληλοπλέκονται στην παρούσα coda (μ. 389-441)28 η μουσική γίνεται η φωνή του Smetana, ο οποίος, παίρνοντας την θέση της μυθικής Libuše, διακηρύττει προφητικά: *Εσείς που είστε οι πολεμιστές του Θεού – στο Vyšehrad! – και του νόμου του – στο Vyšehrad! – ζητήστε απ' τον Θεό βοήθεια – στο Vyšehrad, στο Vyšehrad! – ότι στο τέλος με αυτόν πάντοτε θα είστε νικηφόροι – στο Vyšehrad! – εσείς, οι πολεμιστές του Θεού – στο Vyšehrad, (στην Πράγα)! Το μήνυμά του ήταν σαφές και το έργο – κατά την παρθενική του εκτέλεση, στις 4 Ιανουαρίου 1880 στην Πράγα – έγινε δεκτό με ενθουσιώδεις εκδηλώσεις από το κοινό στο οποίο απευθυνόταν29 και το οποίο λίγα χρόνια αργότερα συνόδευε τον εθνικό συνθέτη-προφήτη στην δέουσα τελευταία του κατοικία: στο Κοιμητήριο του Vyšehrad, τον τόπο αναπαύσεως των επιφανέστερων προσωπικοτήτων της Τσεχίας.30*

Όπως διεφάνη από την παραπάνω ανάλυση, το *Blaník* δεν έχει συγκεκριμένη μουσική μορφή, τόσο εν όλω όσο και ως προς την συγκρότηση των επιμέρους ενότητων του, οι οποίες έχουν απλώς τοποθετηθεί σε μία διαδοχή που παραπέμπει στην τυπική αλληλουχία των τεσσάρων μερών μιας συμφωνίας ή μιας σονάτας κ.ο.κ.31 Παρόμοια είναι και η περίπτωση του τρίτου έργου της *Πατρίδος* του Smetana, το οποίο αναπαριστά μουσικά τον μύθο της *Šárka*. Ιδού το πρόγραμμα, όπως το παραδίδει ο συνθέτης:

Στην σύνθεση αυτή δεν νοείται κάποιο τοπίο αλλά υπόθεση, ο θρύλος για μια κοπέλα, την *Šárka*. Η σύνθεση ξεκινά απεικονίζοντας μία μαινόμενη κοπέλα που ορκίζεται εκδίκηση για την απιστία του εραστή της ενάντια σε όλο το ανδρικό γένος. Από μακριά ακούγεται η άφιξη του *Ctirad* με τους οπλοφόρους του, που τραβάει να ταπεινώσει και να τιμωρήσει τις κοπέλες. Ήδη από μακριά αγρικούν την κραυγή (καίτοι υποκριτική) της δεμένης σε ένα δέντρο κοπέλας, που αντικρίζοντάς την ο *Ctirad* θαυμάζει την ομορφιά της – φλέγεται από ερωτικά αισθήματα γι' αυτήν, την απελευθερώνει, εκείνη τους ευφραίνει με ένα προπαρασκευασμένο ποτό και μεθά τόσο τον *Ctirad* όσο και τους οπλοφόρους του, ώσπου αυτοί αποκοιμούνται. – Με το προκαθορισμένο σινιάλο του κυνηγετικού κέρατος, στο οποίο οι κρυμμένες σε απόσταση κοπέλες θα απαντήσουν, τούτες ορμούν σε αιματηρό άθλο, στην φρίκη της μαζικής σφαγής, την διαποτισμένη από την εκδίκηση της *Šárka* λύσσα – αυτό είναι το τέλος της σύνθεσης.

Το μικρότερο σε διάρκεια από τα συμφωνικά ποιήματα του παρόντος κύκλου αρκείται στην ηχητική περιγραφή των επιλεγμένων επεισοδίων της ιστορίας σε πέντε ενότητες, οι οποίες στερούνται ως επί το πλείστον κάποια κανονιστική συγκρότηση, αλλά παραπέμπουν αδρομερώς στην διαδοχή των μερών του είδους της σονάτας (με πέντε μέρη: γοργό εναρκτήριο μέρος, εμβόλιμο εμβατήριο, αργό μέρος, χορευτικό μέρος, γοργό τελικό μέρος) και επιπλέον συνδέονται μοτιβικά μεταξύ τους αξιοποιώντας προσηκόντως την τεχνική της θεματικής μεταμόρφωσης.32

27 Πρβλ. Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 142-145.

28 Ορθώς ο Mead (ό.π., σ. 157-158) αντιλαμβάνεται και αναλύει την παρούσα coda ως επιστέγασμα ολόκληρου του κύκλου της *Πατρίδος* και όχι μονάχα του *Blaník*.

29 Βλ. Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 21, 131 και 145.

30 Βλ. περαιτέρω επ' αυτού Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 14-15 και 31), προσέτι δε St. Pierre (ό.π., σ. 66).

31 Πρβλ. εν προκειμένω και Mead, ό.π., σ. 138-139, 155-156 και 183. Η Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 132), αντίθετα, παραβλέπει αυτόν τον συσχετισμό, διακρίνοντας πέντε ενότητες (τα μ. 389-441 συγκροτούν κατ' αυτήν μία αυτοτελή τελευταία ενότητα) στην βάση αποκλειστικά του ερμηνευτικού-προγραμματικού υποβάθρου τους.

32 Πρβλ. σε γενικές γραμμές Large (ό.π., σ. 277) και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 72-73). Αντίθετα, ο Mead (ό.π., σ. 96-98 και 173) διακρίνει εν προκειμένω μία χαλαρή διαδοχή τεσσάρων μερών (κατά το είδος της συμφωνίας), θεωρώντας προτιμότερη την συνένωση των δύο πρώτων σε ένα (μ. 1-102), παρ' ότι

Η πρώτη ενότητα, η οποία αποδίδει τον παροξυσμό της Šárka καθώς αυτή «ορκίζεται εκδίκηση» (*Allegro con fuoco ma non agitato*), εξελίσσεται στην κυρίαρχη τονικότητα της λα-ελάσσονος· ανοίγει με το κεντρικό μοτίβο όλου του έργου, το οποίο εκυφαίνεται περαιτέρω εν είδει βασικής ιδέας στην τονική (μ. 1-8) αλλά και παραλλάγματος στην δεσπόζουσα (μ. 9-17), προτού αναπτυχθεί και σε μικρότερες δομικές μονάδες (στα μ. 18-22, 23-26, 27-29, 30-33) επεκτείνοντας ουσιαστικά μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης – φαινομενικά μία vii^7/iv – που λύνεται ωστόσο αναπάντεχα στην σχετική της δεσπόζουσας (VII) σε ένα σύντομο λυρικό πέρασμα (μ. 34-41) που παρεμβάλλεται λίγο πριν την ορμητική πορεία προς την τέλεια πτώση (στα μ. 42-47a),³³ με την οποία η παρούσα ηχητική εικόνα ολοκληρώνεται έχοντας ακολουθήσει μία πορεία που προσομοιάζει αρκετά στις δομικές προδιαγραφές μιας προτάσεως.

Η λα-ελάσσων παραμένει ως τονικότητα αναφοράς και στην ακόλουθη ενότητα (*Più moderato assai*), όπου ένα εμβατήριο αποτυπώνει την άφιξη του ένοπλου αγήματος υπό τον Ctirad. Αυτό φαίνεται να είναι το πιο ορθολογικά δομημένο – με αμιγώς μουσικούς όρους – χωρίο σε ολόκληρη την σύνθεση, καθώς μέχρι ενός σημείου εξελίσσεται κατά τις τυπικές προδιαγραφές μίας τριμερούς δομής, με ένα (ομοίως τριμερές, αλλά σε μικρότερη κλίμακα) πρώτο τμήμα που παραμένει εδραιωμένο στην τονική (στα μ. 47-50, 51-55 και 56-59), ένα δεύτερο τμήμα που από το μέσον του κι έπειτα κινείται αρμονικά κατά ανιούσες μικρές τρίτες φθάνοντας μέχρι την δεσπόζουσα (μ. 60-63 / 64-67 και 68-75), καθώς και ένα τρίτο τμήμα που ξεκινά φυσιολογικά ανατρέχοντας στην έναρξη του πρώτου (στα μ. 76 κ.εξ.). Εδώ όμως η μουσική περιγραφή έρχεται να θέσει σταδιακά στο περιθώριο και τελικά να καταλύσει πλήρως τις δομικές συμβάσεις: ήδη από το μ. 77 και παράλληλα με τον σταθερό βηματισμό των ανδρών (στα μ. 76-88) ακούγεται στο πρώτο κλαρινέττο η υποκριτική «κραυγή» της Šárka που είναι παράγωγη του αρχικού της θέματος· οι άνδρες σταματούν εμβρόντητοι επί της δεσπόζουσας και το μοτίβο του Ctirad παρεμβάλλεται δύο φορές εν είδει ρετσιτατίβου στα τσέλλα και το πρώτο φαγγόττο (μ. 89-93a), ανοίγοντας τον διάλογό του με την δεμένη κοπέλα που αναπαριστάται από το κλαρινέττο και τα τσέλλα δίχως άλλη συνοδεία στα τελευταία μέτρα της ενότητος αυτής (μ. 93b-102).³⁴

Τα «ερωτικά αισθήματα» του Ctirad δεν αργούν να εκδηλωθούν στην τρίτη ενότητα του έργου (*Moderato ma con calore*, μ. 103-145a) με την μορφή μιας “ατέρμονης” λυρικής μελωδίας, επίσης παράγωγης του αρχικού θέματος της Šárka, που ξεδιπλώνεται στην Λα-μείζονα υπό την διαρκή συνοδεία του μοτίβου του Ctirad. Το μουσικό αυτό χωρίο, όντας τελείως αποδεσμευμένο από κάθε δομική αρχή, ανακαλεί απροσχημάτιστα μιαν οπερατική ερωτική σκηνή, όπου η κυρίαρχη μελωδική γραμμή φθάνει σταδιακά στο απόγειό της στα μ. 123-126 προετοιμάζοντας την υποδεσπόζουσα (υπαινισσόμενη – ίσως ακόμη και ειρωνικά στα δεδομένα συμφραζόμενα – το αντίστοιχο σημείο κλιμάκωσης στον περίφημο “θάνατο από έρωτα” της Ιζόλδης, με τον οποίο κλείνει το μουσικό δράμα *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Wagner),³⁵ επί της οποίας έπειτα αποκλιμακώνεται εξαντλημένη

εξετάζει και την εναλλακτική θεώρηση της πενταμερούς διαδοχής (στο ίδιο, σ. 105-106). Αναφορικά με την εφαρμογή της τεχνικής της θεματικής μεταμόρφωσης από την εναρκτήρια στην τελική ενότητα του έργου, βλ. επίσης Mead (ό.π., σ. 98-100), ενώ η Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 25, 72, 75, 77, 83 και 85) την επεκτείνει – όχι πάντοτε πειστικά – σε όλη σχεδόν την έκτασή του.

³³ Πρβλ. εν μέρει Mead (ό.π., σ. 103-105), καθώς και τις σχεδόν αποκλειστικά ερμηνευτικές επισημάνσεις της Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 70-72 και 73-75).

³⁴ Πρβλ. εν μέρει Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 75-77) και σε πολύ πιο αδρές γραμμές Mead (ό.π., σ. 100-101).

³⁵ Η βαγκνερική αυτή υποδήλωση γίνεται ακόμη πιο πειστική, αν ληφθεί υπ’ όψιν και η πιστή παράθεση του μοτίβου της λαχτάρας (“*Sehnsuchtsmotiv*”) από την αρχή του *Τριστάνου* στο κλείσιμο της σολιστικής φράσεως του κλαρινέττου στα μ. 97b-98 της *Šárka*. Για μια γενικόλογη αναφορά στην

και μοιάζει πια να εγκαταλείπεται προς στιγμήν στην δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος (μ. 131-134), προτού τελικά ανακτήσει μέρος των δυνάμεών της προκειμένου να ολοκληρώσει την πορεία της με μία καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση στην Λα-μείζονα.³⁶

Η επόμενη μουσική εικόνα αναφέρεται στην μέθη των ανδρών του Ctirad και του ιδίου, όπως αυτή αποτυπώνεται χαρακτηριστικά σε μια παρωδία χορού – μία δίσημη πόλκα που ωστόσο έχει προσαρμοσθεί σε τρίσημο μέτρο, ενώ και οι επιπρόσθετοι τονισμοί που σημειώνονται στην παρτιτούρα επιτείνουν έτι περαιτέρω την σύγχυση (αντανακλώντας τα συνεχή παραπατήματα των μεθυσμένων)!³⁷ Το υλικό αυτής της τέταρτης ενότητας (Moderato) εισάγεται αρχικά σε ένα πέρασμα από την λα-ελάσσονα προς την Ρε-μείζονα (στα μ. 145-152), στην οποία και διατυπώνεται έπειτα το άγαρμπο χορευτικό θέμα (μ. 153-158), προτού αυτό αρχίσει να απομακρύνεται τονικά (προς την Λα-μείζονα στα μ. 159-164, την Μι-μείζονα στα μ. 165-171 και την Ντο-μείζονα στα μ. 172-178), ενώ στην συνέχεια μία πυκνότερη χρωματική αρμονική ανέλιξη (στα μ. 179-184) οδηγεί στην τελική του επανεμφάνιση στην Ρε-μείζονα (στα μ. 185-190), που προεκτείνεται πλέον επί μακρόν (στα μ. 191-219) εξασθενώντας προοδευτικά μέχρι τελικής ρευστοποιήσεως και εξαλείψεως του υλικού του, σε μια γλαφυρή αναπαράσταση του ύπνου στον οποίο βυθίζονται σιγά-σιγά οι άνδρες από το ποτό που τους κέρασε η Šárka.³⁸ Παράλληλα, από το μ. 207 το δεύτερο φαγγόττο αντιτάσσει στην υπόλοιπη ορχήστρα ένα διάφωνο χαμηλό ντο, ως ζοφερή και δυσοίωνη προαίσθηση του σινιάλου του κόρνου που η Šárka ακούγεται να δίνει στα μ. 218-219 (με άρση), όταν οι άνδρες έχουν ολότελα πια αποκοιμηθεί.³⁹

Αμέσως, η τελευταία ενότητα του έργου (Molto vivo – Più vivo) ξεκινά με τα απαντητικά καλέσματα των κόρνων από τις κρυμμένες συντρόφισσες της Šárka (μ. 220-223), ενόσω μάλιστα η λα-ελάσσων αποκαθίσταται ακαριαία και προεκτείνεται σε ένα πρώτο τμήμα (μ. 224-246a), όπου το εναρκτήριο θέμα της ηρωίδας αναδιατυπώνεται από το κλαρινέτο σε ήπια, νοσταλγική διάθεση, αποκαλύπτοντας τον ήρεμο ψυχισμό της πριν από την τέλεση της «μαζικής σφαγής», που με την εμφάνιση και των υπόλοιπων γυναικών “επί σκηνής” (στα μ. 246-253) ξεσπά ανεξέλεγκτη στο επόμενο τμήμα, με νέες μεταμορφώσεις του επικεφαλής μοτίβου (στα μ. 254-263 & 264-286, 287-294 & 295-302a) αλλά και με μία ηχηρή υπόμνηση του μοτίβου του Ctirad που εξυφαίνεται – αρχικά εκτός τόνου και κατόπιν αγκομαχώντας να ορθώσει το ανάστημά του – σε δύο μελωδικές φράσεις (στα μ. 302b-307 και 310-321a) από ένα τσέλλο, ένα φαγγόττο και ένα τρομπόνι, ως ύστατη αλλά και μάταιη αντίσταση στις βίαιες χειρονομίες της υπόλοιπης ορχήστρας και στον ηχητικό ορυμαγδό (στα μ. 307b-310 και 321b-329a) που επιστεγάζεται με την φρενήρη ηχητική αποτύπωση της εκπλήρωσης του παραληρηματικού πάθους για εκδίκηση της Šárka (στα μ. 329-337).⁴⁰

συνάφεια της μουσικής των δύο αυτών έργων του Wagner και του Smetana, βλ. επίσης Mead, ό.π., σ. 103.

³⁶ Για μία αναγωγική αναλυτική προσέγγιση του παρόντος χωρίου, βλ. Mead, ό.π., σ. 106-107. Πρβλ. επίσης τις παρεμφερείς παρατηρήσεις της Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 77-78.

³⁷ Βλ. αναλυτικότερα Mead (ό.π., σ. 101-102), περαιτέρω δε Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 78-79).

³⁸ Ως προς την τονική οργάνωση της παρούσας ενότητας, βλ. επίσης Mead, ό.π., σ. 102. Πρβλ. επίσης γενικότερα την περιγραφή της Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 79-80.

³⁹ Τόσο ο Large (ό.π., σ. 279) όσο και – μετά από αυτόν – η Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 81) ερμηνεύουν τελείως αυθαίρετα αυτό το χαμηλό ντο του φαγγόττου ως «ροχαλητό των ανδρών του Ctirad» ή «των μεθυσμένων ανδρών», αντίστοιχα, παραβλέποντας το γεγονός ότι από τονική πλευράς τούτο συνδέεται μονοσήμαντα με τα σινιάλα που ανταλλάσσουν οι γυναίκες στην συνέχεια και όχι με την αφιερωμένη στο γλέντι των ανδρών ενότητα στην Ρε-μείζονα, η οποία στο σημείο αυτό σβήνει σταδιακά, επιτρέποντας παράλληλα στην επόμενη να εισαχθεί σε επικάλυψη με αυτήν.

⁴⁰ Για μίαν αρμονική αναλυτική προσέγγιση της τελικής αυτής ενότητας, βλ. Mead, ό.π., σ. 107-110. Από την πλευρά της, η Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 81-86) παρέχει εν προκειμένω κυρίως μία ερμηνευτική περιγραφή των μουσικών συμβάντων σε συνάρτηση με τις εξωμουσικές αφορμές τους.

Εδώ λοιπόν το εξωμουσικό περιεχόμενο ορίζει πλήρως την μουσική σύνθεση και δεν της επιτρέπει να συγκροτηθεί με βάση κάποια δεδομένη μορφή. Είναι, ωστόσο, εφικτό οι δύο αυτές συνιστώσες, αντί να υποτάξουν εν πολλοίς η μία την άλλη επιβάλλοντας τις δικές της προτεραιότητες, να συγκερασθούν κατά τρόπον περισσότερο ισορροπημένο, κάνοντας αμοιβαίες παραχωρήσεις ούτως ώστε να διαμορφώσουν από κοινού μία ιδανικότερη, “ανώτερη” ενότητα μορφής και περιεχομένου; Καταφατική απάντηση σε αυτό το ερώτημα φαίνεται να δίνει το γνωστότερο έργο του συμφωνικού κύκλου του Smetana, ο *Μολδάβας*, του οποίου η προγραμματική βάση έγκειται σε μία πλούσια αλληλουχία εικόνων που ακολουθεί την ροή του ποταμού σε όλη την βοημική επικράτεια:

Η σύνθεση περιγράφει τον *ρου του Μολδάβα*, ξεκινώντας από τις δύο πρώτες πηγές του, τον *ψυχρό* και τον *θερμό* Μολδάβα, και την ένωση των δύο μικρών ρυακιών σε ένα ποτάμι· έπειτα την *ροή* του Μολδάβα σε άλση και μέσα από λιβάδια, σε τόπους όπου ευθύς στήνονται εύθυμες γιορτές· στην νυχτερινή λάμψη της σελήνης περιστρέφονται νύμφες του νερού· στους κοντινούς βράχους κάστρα αγέρωχα ορθώνουν το ανάστημά τους, επαύλεις και ερείπια. Ο Μολδάβας στροβιλίζεται στις δίνες του Αγίου Ιωάννη· σε πλατύ ρεύμα κυλά περαιτέρω προς την Πράγα. Προβάλλει το *Výšehrad*· στο τέλος χάνεται τούτος μακριά, με μεγαλόπρεπη ροή, στον Έλβα.

Σε αντίθεση με την *Šárka*, ο *Μολδάβας* συγκροτείται στην βάση μίας αναγνωρίσιμης μουσικής μορφής, η οποία εντούτοις αφ’ ενός δεν προκύπτει άμεσα από το προγραμματικό υπόβαθρο, αλλά επιβάλλεται μέχρι ενός σημείου ιδίω δικαιώματι, και αφ’ ετέρου παραμορφώνεται ουσιαστικά προκειμένου ακριβώς να υπηρετήσει τις προγραμματικές ανάγκες του έργου. Προκύπτει έτσι μία σύνθεση σε τριμερή μορφή, η οποία όμως υπερβαίνει τις συνήθειες γι’ αυτήν προδιαγραφές και ορισμένα στοιχεία της παραμένουν ανεξήγητα δίχως την γνώση των εξωμουσικών τους ερεθισμάτων⁴¹ – εν ολίγοις, μία νέα σχέση μορφής και περιεχομένου, στο πλαίσιο της οποίας οι δύο αυτές συνιστώσες αλληλεπιδρούν σχεδόν επί ίσοις όροις!

Η εισαγωγή στην πρώτη ενότητα (μ. 1-35 αλλά και 36-39) δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην λεπτομερή ηχητική απεικόνιση: η πρώτη πηγή του ποταμού αναπαριστάται με τις ανιούσες φηγούρες δεκάτων-έκτων στα φλάουτα αλλά και τις “πιτσιλιές” της άρπας και των βιολιών (*pizzicati*), η δεύτερη πηγή έρχεται να προστεθεί στην εξύφανση των προηγούμενων στοιχείων από το μ. 16 κ.εξ. με τις κατιούσες ανάλογες φηγούρες των

⁴¹ Εντύπωση προκαλούν κάποιες ολότελα καταχρηστικές παραναγνώσεις της μορφής του *Μολδάβα* υπό τις προδιαγραφές της σονάτας που εντοπίζονται στην βιβλιογραφία· ο Mead (ό.π., σ. 87, 92-93, 94-95, 96 και 172), για παράδειγμα, παρ’ όλες τις (εύλογες) επιφυλάξεις που διατυπώνει, καταλήγει τελικά στην θεώρηση μιας ελεύθερα επεξεργασμένης μορφής σονάτας, με κεντρικό επεισόδιο αντί επεξεργασίας αλλά και τονική μονάχα επίλυση αντί της αναμενόμενης θεματικής επαναφοράς της πλάγιας περιοχής στην επανέκθεση. Στην δική της επισκόπηση επί του ζητήματος αυτού, η Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 51-54) αναφέρει τρεις μορφολογικές θεωρήσεις του έργου – α) υπό το πρίσμα μιας μορφής ρόντο (βλ. εν προκειμένω και Albrecht Goebel, “Friedrich Smetana: Die Moldau”, στο: Siegmund Helms και Helmuth Hopf [επιμ.], *Werkanalyse in Beispielen*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1986, σ. 179-191: 184-185 και 190), β) της τριμερούς μορφής καθώς και γ) της μορφής της σονάτας – καταδεικνύοντας εν τέλει τα πλεονεκτήματα της δεύτερης εξ αυτών (συμφωνώντας ουσιαστικά με τον Christian Martin Schmidt, σε ανάλυση του οποίου παραπέμπει, δημοσιευμένη ως επίμετρο σε έκδοση της παρτιτούρας του *Μολδάβα* από τους εκδοτικούς οίκους Goldmann και Schott, München – Mainz 1983) έναντι των σοβαρών προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι άλλες δύο· επιφυλακτικός ως προς την θεώρηση μιας μορφής ρόντο δηλώνει εξ άλλου και ο Large (ό.π., σ. 273), ο οποίος όμως κατά τα λοιπά αρκείται για την μορφή του παρόντος έργου μονάχα στην υπόδειξη μιας ελεύθερης διαδοχής θεματικά αλληλοσυνδεόμενων επεισοδίων προγραμματικού περιεχομένου, ακολουθώντας επί της ουσίας τον Kretzschmar (ό.π., σ. 541 – καίτοι παρακάτω, στην σ. 545, ο τελευταίος επικαλείται παροδικά για το κομμάτι αυτό και την μορφή του ρόντο).

κλαρινέττων, και σταδιακά όλα τα παραπάνω διακριτά επίπεδα της μουσικής υφής τείνουν πλέον να ομογενοποιηθούν στα μ. 28-35, μέχρις ότου διαμορφώσουν την χαρακτηριστική ενιαία κυματιστή ροή των εγχόρδων στα μ. 36-39 που θα συνοδεύσει εν συνεχεία το θέμα του Μολδάβα.⁴² Σε αυτό ακριβώς το σημείο, η ηχητική περιγραφή περνά σε δεύτερο πλάνο, υφαίνοντας μονάχα τον πυκνό υδάτινο ιστό που υποστηρίζει την κύρια μελωδία, η οποία ξεδιπλώνεται με αμιγώς μουσικούς όρους στην μι-ελάσσονα, υπό μία τυπική τριμερή δομή με δύο επαναλήψεις: η οκτάμετρη αρχική φράση των μ. 40-47 επαναλαμβάνεται καταγεγραμμένη στα μ. 48-55, το δεύτερο τμήμα αποτελείται από μία τετράμετρη φράση στην σχετική Σολ-μείζονα (μ. 56-59) που αλυσιδοποιείται στην κύρια τονικότητα (μ. 60-63) και έπειτα προετοιμάζει αρμονικώς την επαναφορά (στα μ. 64-72), η οποία όντως ακολουθεί στα μ. 73-79 αναδιατυπώνοντας το αρχικό τμήμα με ορισμένους αρμονικούς εμπλουτισμούς έως ότου καταλήξει στην ίδια οριστική τέλεια πτώση στην μι-ελάσσονα δια της υποδεικνυόμενης επανάληψης του μ. 55.⁴³ Εντούτοις, στο κλείσιμο της επανάληψης των δύο τελευταίων τμημάτων, η τελική αυτή πτώση μετατρέπεται σε απατηλή και η εναρκτήρια ενότητα του έργου προσλαμβάνει μία επιπρόσθετη κατακλείδα – παράλληλα όμως και μετάβαση προς την επόμενη ενότητα – στα μ. 80-117, εκτάσεως ανάλογης του εισαγωγικού τμήματος, όπου η εξωμουσική αφορμή της αναπαραστάσεως ενός κυνηγιού στα βοημικά άλση, πλάι στην κοίτη του ποταμού, θέτει και πάλι στο περιθώριο την καθαρά μουσική μορφή, η οποία εν προκειμένω αρκείται στην σταδιακή ρευστοποίηση του αρχικού μοτιβικού υλικού καταλήγοντας επί της ομώνυμης μείζονος, καίτοι η ίδια συγχορδία λειτουργεί συγχρόνως και ως δεσπόζουσα στην λα-ελάσσονα (ο αρμονικός σχεδιασμός όλου αυτού του τμήματος έγκειται σε πέντε μόλις συγχορδίες: VI – III στην μι-ελάσσονα και VI – ii $\frac{3}{4}$ – V στην λα-ελάσσονα, οι οποίες αντιστοιχούν σε δομικές μονάδες των 8, 6, 4, 4 και 16 μέτρων) προκειμένου να διευκολύνει αναδρομικά την μετάβαση στην Σολ-μείζονα που ακολουθεί (καθώς η λα-ελάσσων αξιοποιείται κατόπιν ως ii στην τονικότητα της σχετικής μείζονος).⁴⁴

Η επόμενη εικόνα, των εύθυμων γιορτών που στήνονται στα λιβάδια της Βοημίας (με ειδικότερη αφορμή έναν χωριάτικο γάμο, όπως συμπληρωματικά επισημαίνεται στην παρτιτούρα), αποτυπώνεται χαρακτηριστικά με μία πόλκα σε τυπικότατη τριμερή δομή στην Σολ-μείζονα: αφού εισαχθεί εισαγωγικά ο ρυθμικός χορευτικός παλμός (στα μ. 118-121, παράλληλα με το σβήσιμο του ήχου των κυνηγετικών κόρνων της προηγούμενης εικόνας), δύο παρεμφερείς τετράμετρες φράσεις με καταλήξεις σε ατελείς πτώσεις στην Σολ-μείζονα και την Ρε-μείζονα διαμορφώνουν το πρώτο τμήμα (στα μ. 122-129 καθώς και – σε επανάληψη – στα μ. 130-137), οι ίδιες κατόπιν παραλλάσσονται και μετατρέπονται σε μία ολοκληρωμένη περίοδο (με ατελή και τέλεια πτώση) στην Ρε-μείζονα στο μεσαίο τμήμα των μ. 138-145 και εν τέλει επανέρχονται στην Σολ-μείζονα στο τρίτο τμήμα (μ. 146-153), επίσης υπό μορφήν περιόδου που επισφραγίζεται με μία τέλεια πτώση, πριν από την επιπρόσθετη καταληκτική περίοδο των μ. 154-161 αλλά και την περαιτέρω προέκτασή της στα μ. 162-177a, όπου το προηγούμενο υλικό υπόκειται σε σταδιακή διάλυση μέχρις ότου εξαλειφθεί εντελώς.⁴⁵ Στην σκηνή αυτή δεν υπάρχουν πια τα συνοδευτικά μοτίβα της ροής του ποταμού, όπως στην αμέσως προηγούμενη (του κυνηγιού), όμως παρ' όλα αυτά η παρουσία του Μολδάβα υποδηλώνεται με την προοδευτική αύξηση της δυναμικής εντάσεως μέχρι το

⁴² Βλ. αναλυτικότερα Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 54-56.

⁴³ Πρβλ. Goebel (ό.π., σ. 185), Mead (ό.π., σ. 87-90) και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 57-59).

⁴⁴ Πρβλ. εν μέρει Goebel (ό.π., σ. 188), Mead (ό.π., σ. 90-91) και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 59-60 αλλά και σ. 178, σημ. 54).

⁴⁵ Πρβλ. μόνον εν μέρει Goebel (ό.π., σ. 189) και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 60-61).

δεύτερο δομικό τμήμα και την μετέπειτα σταδιακή ελάττωση του ήχου που καταλήγει στους ύστατους χορευτικούς απόηχους: ο πρωταγωνιστής του έργου είναι πάντοτε ο ποταμός: αυτός ρέει αδιάκοπα ανάμεσα στα άλση και τα λιβάδια προσεγγίζοντας και προσπερνώντας τις αναπαριστώμενες δράσεις των ανθρώπων της υπαίθρου, οπότε στην πορεία του οι εύθυμοι γιορτινοί ήχοι από μόλις ακουστοί δυναμώνουν σταδιακά και φθάνουν να δонούν όλη την ατμόσφαιρα, προτού από ένα σημείο και έπειτα αρχίσουν να εξασθενούν έως ότου τελικά χαθούν ξωπίσω του...

Η ενότητα των μ. 118-177a στην τονικότητα της σχετικής μείζονος συγκροτεί ένα ολοκληρωμένο επεισόδιο, το οποίο από καθαρά μορφολογικής επόψεως αναμένεται μετά την παρέλευσή του να ακολουθηθεί από μιαν επαναφορά του κυρίου θέματος στην μι-ελάσσονα. Τούτη όμως παραμερίζεται στο σημείο αυτό χάριν της προγραμματικότητας και στην θέση της παρουσιάζεται απευθείας ένα δεύτερο επεισόδιο και δη στην μακρινή τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος (πρόκειται για την ομώνυμη της αντιθετικής της ομώνυμης Μι-μείζονος, δηλαδή την III/I,⁴⁶ μία σχέση τρίτης τέταρτου βαθμού!) που διαμεσολαβείται και προετοιμάζεται από το πέρασμα των μ. 177-186 σε επίπεδο όχι μονάχα αρμονικό (Σολ-μείζων: I - i = Λα-ύφεση-μείζων: iii/V - vii^o - V \sharp) αλλά και υφολογικό-μοτιβικό, καθώς εδώ διαμορφώνεται σταδιακά το συνοδευτικό υπόβαθρο - με νέες μοτιβικές παραπομπές των φλάουτων στην λεπτή ροή των υδάτων - για την ακόλουθη μελωδία. Ο Μολδάβας συναντά στο διάβα του χορούς ανθρώπων υπό το φως του ηλίου αλλά και χορούς νυμφών του νερού υπό το σεληνόφως, και αυτή η αντιπαράθεση του πραγματικού με τον φανταστικό κόσμο αντανακλάται ακριβώς στην μετάπτωση από την συγγενέστατη προς την αρχική τονικότητα και - ούτως ειπείν - "γήινη" Σολ-μείζονα στην πολύ μακρινή και "εξωτική" Λα-ύφεση-μείζονα! Με αυτήν άλλωστε συνδέεται ο χορός των νεράιδων, πλασμάτων άυλων και αιθέριων όπως φανερώνουν οι ρυθμικές και ενορχηστρωτικές επιλογές του συνθέτη στην νέα ενότητα που είναι επίσης δομημένη σε τρία τμήματα: το πρώτο (στα μ. 187-202, σε δομή υβριδίου τέταρτου τύπου) στρέφεται από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την ντο-ελάσσονα, η οποία επεκτείνεται και στο δεύτερο τμήμα (μ. 203-210), πριν από την διπλή επαναφορά που ορίζει την έναρξη του τρίτου τμήματος στα μ. 211-218. Παράλληλα, όμως, σε αυτό το τελευταίο τμήμα εισάγονται διακριτικά και οι πένθιμες εμβατηριακές χειρονομίες των χάλκινων πνευστών, οι οποίες αναφέρονται στο επόμενο εξωμουσικό ερέθισμα: πρόκειται για μιαν ηχητική υπόμνηση των απομειναριών ενός λαμπρού και ηρωικού κάποτε, πλην μακρινού πια και εγκαταλελειμμένου παρελθόντος («στους κοντινούς βράχους κάστρα αγέρωχα ορθώνουν το ανάστημά τους, επαύλεις και ερείπια»), η οποία έρχεται να καταλύσει την αυτοτελή δομική συγκρότηση της παρούσας ενότητας, αφήνοντας τελείως ανοικτό αρμονικά το τελευταίο της τμήμα (I - V \sharp - I στα μ. 211-218 κι έπειτα vi [= iv/iii] - iii εις διπλούν, i [= iv/V] - V και i [= iv/v] - v στα μ. 219-228, με αναφορά πάντοτε στην Λα-ύφεση-μείζονα) και μετατρέποντάς το εν τέλει σε συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα (μ. 229-238, όπου με την - διαδεδομένη σε όλο το ρεπερτόριο του 19ου αιώνας - αντιμετώπιση της προηγούμενης ελάσσονος συγχορδίας ως αντιθετικής της ενεργής δεσπόζουσας [iii/V] στην τονικότητα που θεμελιώνεται ένα ημιτόνιο υψηλότερα αποκαθίσταται πλέον απευθείας η κύρια τονικότητα της μι-ελάσσονος), ενόσω ο χορός των νυμφών αλλά και οι απηχήσεις του ηρωικού παρελθόντος υποχωρούν σταδιακά και εξαφανίζονται έναντι των περιστροφικών φιγούρων του νερού.⁴⁷

Εάν λοιπόν οι μορφολογικές συμβάσεις υπαναχώρησαν λίγο νωρίτερα έναντι των προγραμματικών αναγκών και απέφεραν ένα ασυνήθιστο "διπλό επεισόδιο" που

⁴⁶ Πρβλ. Goebel, ό.π., σ. 187.

⁴⁷ Πρβλ. σε πολύ αδρές γραμμές Goebel (ό.π., σ. 188-189) και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 61-63).

εδράζεται σε δύο τελείως διαφορετικές τονικότητες, ευρισκόμενες σε έντονα ανομοιογενείς σχέσεις τρίτης προς την κύρια, τώρα έρχεται η στιγμή να συμβεί και το αντίστροφο: δίχως την παραμικρή εξωμουσική αφορμή, το κύριο θέμα του έργου επανέρχεται και διατυπώνεται ολόκληρο (χωρίς τις μικροδομικές του επαναλήψεις) στην μι-ελάσσονα, στα μ. 239-[271] (πρβλ. αντίστοιχα τα μ. 40-47 ή 48-55 και 56-[80]), κατά τις τυπικές προδιαγραφές μίας τριμερούς παρατακτικής μορφής. Επιπλέον, όπως στο μ. 80 η τελική πτώση μετατρέπεται σε απατηλή και έδινε την σκυτάλη στην επόμενη εξωμουσική εικόνα, έτσι ακριβώς και στο μ. 271 η απροσδόκητη εμφάνιση της διπλής δεσπόζουσας αντί της τονικής οδηγεί σε μια μακρά επέκταση της παρούσας ενότητας μέχρι το μ. 332, που εξυπηρετεί την – άκρως πειστική και αξιοθαύμαστη – ηχητική απεικόνιση του στροβιλισμού των υδάτων στις δίνες του Αγίου Ιωάννη δια της πυκνής μιμητικής ανάπτυξης των ορμητικότερων πλέον συνοδευτικών φιγούρων αλλά και της γοργής εξύφανσης της μελωδίας του Μολδάβα (η οποία εδώ εμφανίζεται κυρίως “βυθισμένη” στην γραμμή του μπάσσου) και της τελικής διάλυσης και ρευστοποίησής της σε μιαν εξόχως “δραματική” αρμονική περιπλάνηση στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος.⁴⁸ Από λειτουργικής απόψεως, αυτό το χωρίο διαμορφώνει ένα εκτεταμένο συνδετικό πέρασμα προς την coda της σύνθεσης, η οποία επιλύει την προηγούμενη ένταση στην ομώνυμη Μι-μείζονα και αναπαριστά την πλατιά ροή του ποταμού προς την Πράγα ανατρέχοντας στο κύριο θέμα και εξυφαίνοντάς το ελεύθερα στα μ. 333-351a (τέλεια πτώση, έπειτα από δύο αποφυγές στα μ. 340-342a και 344-346a) και 351-358, σε γοργότερη χρονική αγωγή και με πληθωρική ενορχήστρωση. Επιπλέον, το Vyšehrad προβάλλει επιβλητικό, με αναφορά και στα δύο μοτίβα του από το εναρκτήριο έργο του συμφωνικού αυτού κύκλου, τα οποία εδώ εξυφαίνονται με την σειρά και επί μακρόν στα μ. 359-373 και 374-407a, παράλληλα με τις φιγούρες της μεγαλοπρεπούς ροής του Μολδάβα, οι οποίες τελικά καταλαγιάζουν και απομακρύνονται ηχητικά έως ότου χαθούν μακριά στον Έλβα (στα μ. 404-427), αναπολώντας νοσταλγικά τα πάτρια εδάφη...⁴⁹

Τα ίδια εδάφη απαθανατίζονται στο τέταρτο έργο της *Πατρίδος*, *Z českých luhů a hájů* (Από τα λιβάδια και τα άλση της Βοημίας), για το οποίο οι προγραμματικές εξηγήσεις που ο Smetana έστειλε αρχικά στον Urbánek ήσαν κάθε άλλο παρά σαφείς:

Πρόκειται για μια γενική περιγραφή των συναισθημάτων στην θέα της βοημικής γης. Απ’ όλες τις πλευρές αντηχεί τραγούδι γεμάτο ζέση, τόσο εύθυμο όσο και μελαγχολικό, από τα άλση και τα λιβάδια. Δασότοποι – soli του κόρνου – και οι πρόσχαρες εύφορες πεδιάδες του Έλβα και μύρια τόσα άλλα, όλα εδώ υμνούνται. Καθένας μπορεί να συνάγει από την σύνθεση ό,τι του αρέσει – ο ποιητής έχει ελεύθερο πεδίο [πεδίο δόξης λαμπρόν] μπροστά του, αρκεί βέβαια να παρακολουθήσει την σύνθεση στις λεπτομέρειές της.

Σε αυτήν την παράγραφο και ιδίως στην ύστατη περίοδό της διακρίνουμε μια χαρακτηριστική απροθυμία – αλλά και μιαν απαραγνώριστα ειρωνική διάθεση – έναντι της απαίτησης να δοθούν συγκεκριμένες ερμηνευτικές κατευθύνσεις πέρα από μια γενική σκιαγράφιση του χαρακτήρος του κομματιού.⁵⁰ Εάν η στάση αυτή αφορούσε ένα έργο γραμμένο σε κάποια καθιερωμένη μουσική μορφή, τότε θα ήταν ίσως απολύτως κατανοητή και εύλογη. Ωστόσο, κάτι τέτοιο ουδόλως συμβαίνει στην προκειμένη περίπτωση και είμαστε οπωσδήποτε υπόχρεοι στον Zelený που ζήτησε λίγο

⁴⁸ Για μια διεξοδικότερη περιγραφή αυτού του χωρίου, βλ. Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 63-65· πρβλ. επίσης Goebel, ό.π., σ. 186-187 και 188.

⁴⁹ Πρβλ. εν μέρει Goebel (ό.π., σ. 187), Mead (ό.π., σ. 49-50 και 95-96) και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 65-68).

⁵⁰ Πρβλ. εν προκειμένω και Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 88 και 92.

αργότερα (το καλοκαίρι ή το φθινόπωρο του 1879) περισσότερες διευκρινίσεις από τον συνθέτη αναφορικά με τα περιεχόμενα αυτού του έργου, τις οποίες και κατέγραψε εν είδει σημειώσεων (προκειμένου να τις αναπτύξει έπειτα στο δικό του πρόγραμμα, το οποίο τυπώθηκε στην πρώτη έκδοση του έργου σε πιανιστική αναγωγή, το 1880):

Η έναρξη είναι σαν την έντονη εντύπωση που αποκομίζει κανείς μόλις εισέρχεται σε έναν τόπο· εξ ου και η σφοδρή αρχή με τις τονισμένες συγχορδίες στην σολ-ελάσσονα. Έπειτα στην Σολ-μείζονα, ως εάν μια αφελής χωριατοπούλα κάνει περίπατο. Στα 3/4 [μ. 74 κ.εξ.], η ομορφιά μιας παραμονής στο δάσος ένα μεσημέρι του καλοκαιριού, όταν ο ήλιος βρίσκεται στο ζενίθ. Στο δάσος βαθύς ίσκιος, αραιά μόνον και πού διεισδύει από τις κορυφές των δέντρων μια αχτίδα φωτός. Η έμμομη φράση [μ. 94b-95a] αναπαριστά το τιτίβισμα των πουλιών που εξακολουθεί πάντοτε να διατηρείται και κατά την περαιτέρω αντίστιξη. Πρόκειται για ένα μεγάλο αντιστικτικό σχεδίασμα, το οποίο όμως βγήκε από το χέρι μου παίζοντας [ήταν παιχνιδάκι για μένα], αφού έχω εξασκηθεί πάρα πολύ σε αυτό. Στην σολ-ελάσσονα, γιορτή του θερισμού ή εν γένει οποιαδήποτε γιορτή των αγροτών.⁵¹

Βασιζόμενοι σε αυτές τις πληροφορίες, είμαστε πλέον σε θέση να κατανοήσουμε πλήρως το περιεχόμενο του έργου αλλά και το πώς από αυτό προκύπτει εν τέλει μία πολύ ιδιαίτερη τριμερής μουσική μορφή, που παραμένει οπωσδήποτε μοναδική στο ρεπερτόριο.⁵²

Τα μ. 1-73 συγκροτούν την πρώτη ενότητα του κομματιού, η οποία παραμένει αδέσμευτη από κάθε δομική σύμβαση και παρουσιάζει διαδοχικά τρία βασικά θέματα στην σολ-ελάσσονα αλλά και στην ομώνυμή της μείζονα, που παράγονται το ένα από το άλλο.⁵³ Το πρώτο από αυτά αποτυπώνει «την έντονη εντύπωση που αποκομίζει κανείς μόλις εισέρχεται σε έναν τόπο», τα συναισθήματα που γεννιούνται ειδικότερα «στην θέα της βοημικής γης» και ακόμη πιο συγκεκριμένα ενός λιβαδιού, όπου ο άνεμος θέτει σε διαρκή κίνηση τα χορτάρια και τα άνθη, όπως γίνεται αντιληπτό από την επίμονα επαναλαμβανόμενη φιγούρα δεκάτων-έκτων που ξεδιπλώνεται με πυκνή υφή στα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά, συνοδεύοντας τις ηχηρές εκφράσεις θαυμασμού μα και αλυτρωτικού πάθους παράλληλα δια των εκτεταμένων συγχορδιών των χάλκινων πνευστών στα μ. 1-33a. Ακολούθως, το βουητό του ανέμου υποχωρεί σταδιακά σε ένταση έως ότου επιτρέψει στα κλαρινέττα να εκθέσουν μία σύντομη *μελαγχολική* μελωδία που συνιστά μεταμόρφωση του αρχικού *ostinato* (μ. 33-45), ενώ επί του ιδίου συνοδευτικού υποβάθρου παρουσιάζεται εν συνεχεία και η *εύθυμη* μελωδία της αφελούς χωριατοπούλας που κάνει τον περίπατό της στην εξοχή· πρόκειται βεβαίως για ένα ακόμη παράγωγο του επικεφαλής μοτιβικού υλικού, το οποίο πλέον “θεματοποιείται” περαιτέρω (στα μ. 46-54) ως διευρυμένο ανάπτυγμα της προηγούμενης μελωδίας στον αντίθετο τρόπο και επαναδιατυπώνεται μαζί με τις ανάλαφρες αύρες των φλάουτων (στα μ. 55-63), μέχρις ότου οι τελευταίοι του απόηχοι σβήσουν σταδιακά στο κλείσιμο

⁵¹ Οι σημειώσεις αυτές μεταφράζονται εδώ από τα γερμανικά, όπως έχουν δημοσιευθεί – μαζί με τις αναγκαίες συνοδευτικές πληροφορίες – από τον Döge, ό.π., σ. 111-113· με κάποιες διαφοροποιήσεις παρατίθενται επίσης από τον Large (ό.π., σ. 280, στα αγγλικά) και την Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 88 και 89-90, στα γερμανικά).

⁵² Πρβλ. εν προκειμένω Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 90-91), προσέτι δε Mead (ό.π., σ. 110-111, 125 και 174 – παρά τους κατ’ ουσίαν αβάσιμους προβληματισμούς που ο ίδιος διατυπώνει επανειλημμένως με αναφορά στην μορφή της σονάτας, τόσο παραπάνω όσο και σε άλλα σημεία της πραγματέυσής του, στις σ. 113, 118, 121, 123 και 124)· αντίθετα, η τριμερής διάρθρωση που – ομοίως – προτείνει ο Large (ό.π., σ. 280-282) για το έργο είναι διαφορετική και παραμένει εν πολλοίς ασαφής, εξίσου όπως και η παλαιότερη αναφορά του Kretzschmar (ό.π., σ. 548) σε μιαν ελεύθερα παρηλλαγμένη μορφή ρόντο.

⁵³ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 87), η εφαρμογή της τεχνικής της θεματικής μεταμόρφωσης φθάνει στο αποκορύφωμά της σε αυτό ακριβώς το έργο του κύκλου της *Πατρίδος* του Smetana.

αυτής της γαλήνιας ποιμενικής σκηνής (μ. 64-73), που εξελίσσεται επί του θεμέλιου σολ έχοντας εν γένει περιορίσει στο ελάχιστο την αρμονική της κινητικότητα!⁵⁴

Σε καταφανή αντίθεση με αυτήν την στασιμότητα, η επόμενη ενότητα (μ. 74-269) περιηγείται σε πολλά νέα τονικά κέντρα εναλλάσσοντας δύο νέα θεματικά στοιχεία. Αφ' ενός, έχουμε την αναπαράσταση του δάσους με ένα *fugato* στην λα-ελάσσονα (μ. 74-116a και 116-129), κατά την ολοένα και πυκνότερη ανάπτυξη του οποίου το θρόισμα των φύλλων αναμειγνύεται με το τιτίβισμα των πουλιών, ενώ οι τονισμοί που ενισχύουν ορισμένες μελωδικές αιχμές κατά την εξύφανση των επιμέρους φωνών προς όλες τις κατευθύνσεις αποτυπώνουν ηχητικά τις αχτίδες φωτός που διαπερνούν κατά διαστήματα το βαθύσκιωτο αυτό σκηνικό, που εδώ εξελίσσεται αδιάλειπτα σε χαμηλή δυναμική ένταση και υπό το μυστηριακό αρμονικό πέπλο πολλαπλών συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης. Αφ' ετέρου, η υποχώρηση του προηγούμενου μοτιβικού υλικού σε δεύτερο πλάνο έρχεται στα μ. 130-149 να συνοδεύσει έναν ύμνο στην φύση, ένα «τραγούδισμα γεμάτο ζέση» από μέρους των κόρνων αλλά και των κλαρινέττων στην Φα-μείζονα, το οποίο διατυπώνεται σε κανονιστική προτασιακή δομή.⁵⁵ Στην συνέχεια, τα δύο αυτά στοιχεία, το *fugato* του δάσους και ο ύμνος στην φύση, θα επανεμφανισθούν δύο ακόμη φορές εκ περιτροπής· ενώ όμως το ένα τείνει συνεχώς προς δραστική συρρίκνωση, τόσο με το *stretto* των μ. 150-167 που από την μι-ελάσσονα στρέφεται προς την Ρε-ύφεση-μείζονα, όσο και με το ακόμη πυκνότερο ανάλογο πέρασμα των μ. 188-195 που από την ρε-ελάσσονα οδηγεί στην Λα-μείζονα, το άλλο έρχεται ολοένα και πιο έντονα στο προσκήνιο, καθώς στα μ. 168-187 αναδιατυπώνεται στην Ρε-ύφεση-μείζονα με πλουσιότερη ενορχήστρωση (εκφερόμενο πλέον από τον “χορό” των ξύλινων πνευστών και τα τέσσερα κόρνα) και σε λίγο υψηλότερο επίπεδο δυναμικής, ενώ λίγο αργότερα, στα μ. 196-234a, αναδύεται εν τέλει πανηγυρικά και σε πλήρη ένταση από ολόκληρη την ορχήστρα, επεκτεινόμενο συνάμα επί μακρόν (από το μ. 211 κ.εξ.) μέχρι την επιβλητική πτωτική του κατάληξη. Έτσι, ο ύμνος αυτός καθίσταται το επικρατέστερο στοιχείο στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας και παράλληλα διαρθρώνει τον τονικό της σκελετό με την τριπλή του παρουσία κατά κατιούσες μεγάλες τρίτες στην Φα-μείζονα, την Ρε-ύφεση-μείζονα και την Λα-μείζονα.⁵⁶ Όπως όμως γίνεται αντιληπτό, προκειμένου η ακόλουθη ενότητα να επανέλθει στην κύρια τονικότητα της σολ-ελάσσονος απαιτείται και ένα συνδεδετικό πέρασμα, το οποίο στα μ. 234-269 διαμορφώνεται με την τακτική όσο και ακραία αντιπαράθεση του προσεχούς χορευτικού θέματος που προαναγγέλλεται και προετοιμάζεται δυναμικά από μία μπάντα πνευστών και κρουστών οργάνων (στα μ. 234-235, 247-248 και 260-269) με τους μιμητικούς απόηχους του ύμνου που αναστοχάζεται γαλήνια το σώμα των εγχόρδων (στα μ. 236-247a και 249-260a), σε μια έξοχη διαδικασία μετάβασης από το προηγούμενο θέμα στο αμέσως επόμενο, η οποία επιπλέον ανακατευθύνεται προς την σολ-ελάσσονα με αλληπάλληλες ανιούσες μικρές τρίτες μέχρι την σχετική της υποδεσπόζουσάς της (VI).⁵⁷

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η τρίτη ενότητα (μ. 270-406) ανοίγει με έναν λαϊκό χορό, μία πολύ ζωηρή πόλκα, η οποία όμως δεν αποτελεί ένα νέο θέμα παρά μόνο μία νέα μεταμόρφωση του εναρκτήριου μοτίβου του έργου, σηματοδοτώντας έτσι από μορφολογικής πλευράς μία επαναφορά στην αρχική ενότητα αλλά και σε συμβολικό

⁵⁴ Πρβλ. και τις ανάλογες – αρμονικού και θεματικού ενδιαφέροντος – παρατηρήσεις τόσο του Mead (ό.π., σ. 111-114) όσο και της Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 89 και 91-96) επί της εναρκτήριας αυτής ενότητας του κομματιού.

⁵⁵ Η οποία μάλιστα θα μπορούσε να είναι απολύτως συμμετρική, εάν το δεύτερο σκέλος της δεν διευρυνόταν στο εσωτερικό του με τα εμβόλιμα μ. 142-145.

⁵⁶ Πρβλ. εν γένει Mead (ό.π., σ. 115-119) καθώς και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 96-97).

⁵⁷ Πρβλ. Mead (ό.π., σ. 120) και μόνο δευτερευόντως Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 98-99), η οποία αντιλαμβάνεται επιδερμικά αυτό το πέρασμα (μ. 234-269) ως έναρξη της τρίτης ενότητας.

συνάμα επίπεδο την επιστροφή στα βοημικά λιβάδια, στις «πρόσχαρες εύφορες πεδιάδες του Έλβα», που πλέον σφύζουν από ζωή και ευθυμία κατά την «γιορτή του θερισμού ή εν γένει οποιαδήποτε γιορτή των αγροτών». Σε ανταπόκριση προς τις παρατηρήσεις αυτές, η τρίτη ενότητα επανέρχεται στο θεματικό υλικό της πρώτης αλλά μεταμορφώνοντας και αναπτύσσοντας το περαιτέρω υπό μίαν αρμονική πολλαπλότητα που απουσίαζε ολότελα από εκείνη! Η πόλκα διατυπώνεται αρχικά στην σολ-ελάσσονα σε αυτοτελή διμερή δομή (στα μ. 270-277 και 278-285) κι έπειτα το υλικό της αρχίζει να αναπτύσσεται όλο και πιο ελεύθερα (στα μ. 286-305a), φθάνοντας μέσω της VI στην δεσπόζουσα. Εντούτοις, το πέρασμα των μ. 305b-314 στρέφεται τελικά προς την σχετική μείζονα, προκειμένου από εκεί να ξεκινήσει να αναπτύσσεται η μελωδία της αφελούς χωριατοπούλας, η οποία, επανερχόμενη τώρα σε απλούστερη μορφή και υπό την συνεχή συνοδεία της πόλκας, περιπλανάται κατά κατιούσες τρίτες στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος (στην III στα μ. 315-322, στην i στα μ. 323-330 και στην VI στα μ. 331-338). Η πορεία αυτής της ανάπτυξης διακόπτεται στα μ. 339-342 από ένα δυναμικό ξέσπασμα της πόλκας επί της υποδεσπόζουσας, που όμως σύντομα μετατρέπεται σε νέο πέρασμα προς την δεσπόζουσα (στα μ. 343-356), προκειμένου ο πρότερος συνδυασμός των δύο θεμάτων να επανέλθει αυτήν την φορά στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος (στην I, την vi και την IV, στα μ. 357-364, 365-372 και 373-380 αντίστοιχα, κατά το πρότυπο των μ. 315-338), εξίσου όπως και η ακόλουθη μεμονωμένη αναφορά στην πόλκα (στην ii στα μ. 381-384, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 339-342) που πλέον ακολουθείται από ανάλογο αλλά εκτενέστερο πέρασμα προς την coda (στα μ. 385-406, τα οποία έχουν κοινή αφητηρία με τα μ. 343 κ.εξ.).⁵⁸

Η καταληκτική ενότητα (μ. 407-547) λειτουργεί μεν ως άμεση προέκταση της προηγούμενης, αλλά παράλληλα ανατρέχει και στις δύο πρώτες ενότητες του έργου. Στην έναρξή της, τα δύο συνδυαζόμενα θεματικά στοιχεία της τρίτης ενότητας γνωρίζουν νέες μεταμορφώσεις και εξυφαίνονται πτωτικά στα μ. 407-434, προτού στραφούν (δια του αρμονικά αποκλίνοντος περάσματος των μ. 435-438) προς την ναπολιτάνικη αρμονική περιοχή της Σολ-μείζονος για μία λυρική αναπόληση του ύμνου στην φύση από την δεύτερη ενότητα (πρβλ. τα μ. 439-452 ιδίως με την εκδοχή των μ. 168-181), η οποία όμως διακόπτεται λίγο προτού ολοκληρωθεί από μία πολύ ενεργητική πτωτική διαδικασία στην Σολ-μείζονα που πραγματοποιείται (στα μ. 453-465a) με το αμέσως προηγούμενο υλικό. Από το ίδιο – και με μία ακόμη μεταμόρφωση της κεφαλής της μελωδίας της αφελούς χωριατοπούλας – παράγεται προσέτι ένα ορμητικό πέρασμα (στα μ. 465-480 και 481-489a), το οποίο κλείνοντας αρθρώνει μία ατελή πτώση και αμέσως αρχίζει να την προεκτείνει εν είδει ισοκράτη επί της τονικής, αναδιατυπώνοντας τώρα πολύ υποβλητικά ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το εσωτερικό της πρώτης ενότητας στην σολ-ελάσσονα (τα μ. 489-500 είναι παρόμοια με τα μ. 27-32 και τα μ. 501-522 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 33-40 & 43-45 σε αναλογία 2:1, ενώ και τα ακόλουθα μ. 523-530 επαναλαμβάνουν ως μακρινή ηχώ τα αμέσως προηγούμενα μ. 513-518 & 521-522) πριν από την οριστική ανάκτηση της μείζονος τονικής στο αποθεωτικό κλείσιμο του έργου (μ. 531-547).⁵⁹

Η ακριβής γνώση του εξωμουσικού περιεχομένου αυτού του συμφωνικού ποιήματος φανερώνει πως η μορφή του – που είναι τόσο συγκεκριμένη μα και αφηρημένη συγχρόνως – προκύπτει μεν από τις προγραμματικές αναφορές εν πρώτοις στα βοημικά λιβάδια, εν συνεχεία στα άλση και εν τέλει ξανά στα λιβάδια και τους ανθρώπους τους, αλλά παράλληλα λειτουργεί και με τους δικούς της, αποκλειστικά μουσικούς όρους κατά την πλούσια ανάπτυξη του θεματικού της υλικού, που υπερβαίνει οπωσδήποτε τις απαιτήσεις του προγράμματος τόσο στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας, με τις

⁵⁸ Πρβλ. Mead (ό.π., σ. 121-124) και σε αδρές μόνον γραμμές Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 99-103).

⁵⁹ Πρβλ. εν μέρει Mead (ό.π., σ. 122 και 124-125) αλλά και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 103-104).

εναλλασσόμενες ηχητικές αναπαραστάσεις της, όσο και στην τρίτη ενότητα, η οποία ανακατασκευάζει ριζικά τα θεματικά εναύσματα που αντλεί από την αρχική λαμβάνοντας μιαν ελάχιστη αναγκαία εξωμουσική αφορμή.

Συμπερασματικά, η παρούσα διαλεκτική ανάγνωση του συνολικού κύκλου της *Πατρίδος* του Smetana προτείνει την τοποθέτηση των έξι έργων ανά ζεύγη σε ένα συνεχές, του οποίου το ένα άκρο ρέπει προς την συγκρότηση μορφών της απόλυτης μουσικής και το άλλο προς την ηχητική απόδοση του εκάστοτε προγραμματικού περιεχομένου που θέτει στο περιθώριο κάθε μορφολογική σύμβαση: από την μία πλευρά, το *Vyšehrad* και το *Tábor* οργανώνονται λοιπόν υπό αμιγώς μουσικές προδιαγραφές, περιορίζοντας τις εξωμουσικές συνδηλώσεις τους στο επίπεδο του γενικού χαρακτήρος καθώς και σε μεμονωμένες μονάχα στιγμές της εξέλιξής τους, ενώ στον αντίποδα τοποθετούνται το *Blaník* και η *Šárka*, όπου η αναπαραστάση της εξωμουσικής πλοκής αποδεσμεύεται από οποιαδήποτε συμβατική μορφή· στο μέσον όμως αυτής της “διελκυστίδας”, ως σύνθεση τούτων των δύο διαμετρικά αντίθετων προοπτικών, εμφανίζονται ο *Μολδάβας* και το *Z českých luhů a hájů* (*Από τα λιβάδια και τα άλση της Βοημίας*) με τα μοναδικά αμαγάλματά τους μορφής και περιεχομένου που κατορθώνουν τελικά να φέρουν σε ιδανική ισορροπία τις δύο αυτές συνιστώσες. Η δυνατότητα αυτή είναι εν γένει σπανιότερη στο ευρύτερο ρεπερτόριο· μπορεί μάλιστα να ανιχνευθεί και σε κάποια από τα συμφωνικά ποιήματα του Liszt (*Ce qu'on entend sur la montagne, Mazeppa, Hamlet*),⁶⁰ τα οποία ωστόσο είναι απολύτως βέβαιο πως δεν απετέλεσαν πρότυπο για ό,τι στην προκειμένη περίπτωση έκανε ο Smetana. Εξ άλλου, ο κύκλος της *Πατρίδος* υπήρξε εν γένει απολύτως καινοτόμος, όπως ευρύτερα φανερώνουν δύο στοιχεία του που επίσης συνιστούν αντιπροσωπευτικές όψεις μορφής και περιεχομένου στην προγραμματική μουσική της εποχής τους: οι μοτιβικές ανακλήσεις του *Vyšehrad* από το πρώτο στο δεύτερο αλλά και στο έκτο και τελευταίο έργο, αφ' ενός, καθιστούν την *Πατρίδα* έναν ενιαίο συμφωνικό κύκλο υπό την στενότερη μουσική έννοια του όρου,⁶¹ πράγμα που παρέμεινε εντελώς μοναδικό σε όλη την εξέλιξη του είδους του συμφωνικού ποιήματος από τις απαρχές μέχρι την δύση του κατά τον “μακρύ 19ο αιώνα”, ενώ η σύνδεσή του με τους στόχους και τους οραματισμούς ενός διαπρεπούς εκπροσώπου του μουσικού εθνικισμού, αφ' ετέρου, προσέδωσε μία αυτόχρονα επαναστατική διάσταση και μία νέα λυσιτελή λειτουργία σε ένα μουσικό είδος, το οποίο μέχρι τότε τασσόταν αποκλειστικά στην υπηρεσία του ευγενούς οράματος περί της ιδεώδους ένωσης της μουσικής με την ποίηση, την λογοτεχνία, το θέατρο και τις άλλες καλές τέχνες.⁶²

⁶⁰ Πολύ συνοπτικά, ως αναφερθεί εδώ διευκρινιστικά ότι στο συμφωνικό ποίημα *Ce qu'on entend sur la montagne* (Ό,τι ακούμε στο βουνό) η μορφή της σονάτας εμφανίζεται εξαιρετικά τροποποιημένη (έως “αποσαθρωμένη”, ούτως ειπείν), με μία επανέκθεση που συνδυάζει ανακατεμένα όλα τα θέματα, κατά τις επιταγές του ποιητικού προγράμματος του Victor Hugo· στην περίπτωση του *Mazeppa*, η αρχική τριμερής μορφή της ομώνυμης “σπουδής υπερβατικής δεξιοτεχνίας” για πιάνο, τουτέστιν ενός κομματιού χαρακτήρος, επεκτείνεται στο προγραμματικό συμφωνικό έργο με την προσθήκη δύο ακόμη ενοτήτων, μίας αργής και μίας γοργής καταληκτικής, προκειμένου πλέον να διαμορφωθεί μία ολοκληρωμένη μουσική αναπαραστάση του περιεχομένου του ομότιτλου ποιήματος του Hugo· τέλος, η μορφή της σονάτας αποδομείται δραστικά στον *Hamlet* με την εμβόλιμη επανεμφάνιση του πλαγίου θέματος (της Οφηλίας) λίγο μετά την έναρξη της επεξεργασίας αλλά και την αδρομερή επανέκθεση μόνο του κυρίου θέματος (του Αμλετ), ολότελα πια μεταμορφωμένου σε πένθιμο εμβατήριο!

⁶¹ Πρβλ. ενδεικτικά Kretzschmar (ό.π., σ. 535 και 557), Large (ό.π., σ. 264 και 287), Mead (ό.π., σ. 48, 61 και 157) και Koldau (*Die Moldau*, ό.π., σ. 38-39 και 130).

⁶² Βλ. σχετικά: Detlef Altenburg, “Symphonische Dichtung”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bd. 9, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1998, σ. 153-168: 154-155, 157-158, 160 και 162· Koldau, *Die Moldau*, ό.π., σ. 24-28 και ιδίως 145-146.

Συνθετικές τεχνικές και θεολογία στο έργο του Anton Bruckner: Η περίπτωση των τριών μοτέτων *Christus factus est*, WAB 9-11

Πάυλος Κόρδης

Ερευνητικοί στόχοι

Σε αυτή την παρουσίαση θα εστιάσουμε την προσοχή μας στα τρία μοτέτα του Anton Bruckner *Christus factus est* για την ακρίβεια, θα σχολιάσουμε τις διαφορετικές μελοποιήσεις του συνθέτη επί του ιδίου κειμένου: του χριστολογικού ύμνου της επιστολής προς Φιλιππησίους του αποστόλου Παύλου. Μεθοδολογικά, σε πρώτο στάδιο θα προχωρήσουμε σε έναν σχολιασμό των επιμέρους μουσικών διαδικασιών των τριών έργων και στην σκιαγράφηση ενός σύντομου ιστορικού πλαισίου, το οποίο θεωρούμε απαραίτητο για την κατανόηση των συνθετικών εργαλείων που χρησιμοποιούνται σε κάθε περίπτωση. Θα ήταν παράλειψη να μην ξεκαθαριστεί ότι η κατεύθυνση της μουσικής ανάλυσης την οποία θα ακολουθήσουμε εστιάζεται σχεδόν αποκλειστικά στην αλληλεπίδραση μεταξύ της μουσικής και του λόγου. Για λόγους χρόνου, επομένως, θα αποφύγουμε να αναφερθούμε ενδελεχώς σε στοιχεία τα οποία, σε αυτό το πλαίσιο, δεν θα φανούν χρήσιμα. Αφού καταλήξουμε σε μία ερμηνεία των σχέσεων μεταξύ των μουσικών διαδικασιών και του λόγου, θα ανατρέξουμε σε πηγές αλλά και στην σχετική βιβλιογραφία, προκειμένου να καθορίσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια την ουσία του κειμένου, δηλαδή τις θεολογικές έννοιες που προβάλλονται σε αυτό. Τέλος, θα επιχειρήσουμε να φτάσουμε σε κάποια συμπεράσματα αναφορικά με την σχέση μεταξύ συνθετικών διαδικασιών και θεολογίας. Προς αποφυγή τυχόν παρερμηνειών, θα ήθελα εδώ να αποσαφηνίσω πως στο πλαίσιο του περιορισμένου διαθέσιμου χρόνου θα επιχειρήσω να αναφερθώ στον τρόπο με τον οποίο οι συνθετικές επιλογές – και, κατ' επέκταση, οι ίδιες οι μουσικές διεργασίες – συνυπάρχουν με την θεολογική ουσία του κειμένου, εξετάζοντας δηλαδή αν και πώς το μουσικό υλικό συνομιλεί, αναδεικνύει, ερμηνεύει, αγνοεί ή παραβλέπει την ουσία του κειμένου του Παύλου.

Τα τρία μοτέτα WAB 9, WAB 10 και WAB 11: ιστορικό πλαίσιο

Προτού εμβαθύνουμε στον σχολιασμό των μουσικών διαδικασιών, είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι στην προκειμένη περίπτωση αναφερόμαστε σε τρία έργα με κοινό κείμενο αλλά διαφορετικά μουσικά χαρακτηριστικά. Συνεπώς, έχουμε μπροστά μας τρία διαφορετικά έργα και όχι μία περίπτωση ενός και του αυτού έργου, το οποίο επιδέχεται από τον συνθέτη διορθώσεις και αναθεωρήσεις· μάλιστα, με δυσκολία μπορεί κανείς να βρει ουσιώδεις ομοιότητες μεταξύ τους, εκτός από κάποια ψήγματα μουσικού υλικού που εμφανίζονται στις δύο τελευταίες μελοποιήσεις. Η διαπίστωση αυτή δεν αποτελεί, βέβαια, έκπληξη για τον ερευνητή του έργου του Bruckner, εφόσον τα έργα έχουν γραφτεί σε τρεις ριζικά διαφορετικές περιόδους της καριέρας του συνθέτη.

Ακριβέστερα, το πρώτο κατά σειρά έργο αποτελεί το πρώτο μέρος (*graduale*) μίας ιδιαιτέρως λιτής *Λειτουργίας* για την Μεγάλη Πέμπτη. Πρόκειται για ένα πρώιμο έργο, του 1844, το οποίο προέρχεται από την περίοδο όπου ο συνθέτης είχε εγκατασταθεί στην περιοχή του Kronstorf έχοντας ήδη ολοκληρώσει τον πρώτο κύκλο των επίσημων

σπουδών του ως δάσκαλος.¹ Ας σημειωθεί επίσης εδώ ότι μόλις δύο χρόνια πριν ο συνθέτης είχε ολοκληρώσει την πρώτη του *Λειτουργία* (WAB 25). Έναν χρόνο μετά, θα επιστρέψει στην αγαπημένη του Μονή του Αγίου Φλοριανού, στην ομώνυμη αυστριακή πόλη, αρχικά ως βοηθός καθηγητή και χορωδός (1849) και στην συνέχεια ως οργανίστας (1850-1855).² Εκεί, θα εντυπωθήσει στην σπουδή της αντίστιξης, μελετώντας συστηματικά και κυρίως αντιγράφοντας παρτιτούρες έργων παλαιότερων συνθετών – ένα σημείο που θίγεται από τον Wellesz και σχολιάζει πολύ λεπτομερώς ο Hawkshaw.³

Το δεύτερο κατά σειρά έργο (WAB 10) συνιστά ένα αυτοτελές μοτέτο του 1873, για διπλή χορωδία, έγχορδα και τρία τρομπόνια. Το έργο αυτό προέρχεται από την περίοδο της έντονης ενασχόλησης του συνθέτη με το εκκλησιαστικό όργανο, όταν ο συνθέτης έδινε μία σειρά από ρεσιτάλ σε διάφορες πόλεις εκτός Αυστρίας (1871),⁴ ενώ παράλληλα βρισκόταν στα σπάργανα η *Δεύτερη συμφωνία* του, η οποία ολοκληρώθηκε έναν χρόνο μετά, αλλά απορρίφθηκε από την επιτροπή της Φιλαρμονικής της Βιέννης – γεγονός που τον αποκάρδιωσε, αλλά, απ' ό,τι φάνηκε, δεν τον πτόησε, αφού τα δύο επόμενα χρόνια ολοκλήρωσε και την *Τρίτη συμφωνία* του. Την χρονιά 1874, ο συνθέτης απολύεται από το σχολείο όπου εργαζόταν, χάνει την έδρα του Πανεπιστημίου της Βιέννης, για την οποία υπέβαλε υποψηφιότητα, από τον Eduard Hanslick (1825-1904) και βιώνει για ακόμη μία φορά την απόρριψη από την Φιλαρμονική της Βιέννης, αυτή τη φορά για την *Τρίτη συμφωνία* του.

Το τρίτο και τελευταίο έργο πάνω στο κείμενο του Παύλου (WAB 11) είδε το φως το 1884, μεταξύ ατυχών αλλά και ορισμένων ευτυχέστερων συγκυριών, καθώς ο Bruckner βρισκόταν πλέον σε επιφανέστερη θέση, θα λέγαμε, ως προς το έργο του σε σύγκριση με τις περιόδους 1869-1874 και, φυσικά, 1840-1845, τις οποίες προαναφέραμε. Πιο συγκεκριμένα, το 1882, κι ενώ η σύνθεση της *Έβδομης συμφωνίας* του βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη, ο συνθέτης ταξιδεύει για την παραγωγή του *Parsifal* στο Bayreuth, όπου θα συναντήσει τον Richard Wagner για τελευταία φορά. Δύο χρόνια μετά, το *Te Deum* (WAB 45) παίρνει επίσης το 1884 την τελική του μορφή, ύστερα από τρία χρόνια επεξεργασίας και διορθώσεων, και η πρεμιέρα της *Έβδομης συμφωνίας* στέφεται με μεγάλη επιτυχία.

¹ Βλ. Paul Hawkshaw & Timothy L. Jackson, λήμμα “Anton (Joseph) Bruckner”, στο: *Grove Music Online*, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40030>.

² Σχετικά με τα βιογραφικά στοιχεία που αναφέρονται, παραπέμπω στον τόμο: Derek Watson, *Bruckner*, Oxford University Press (The Master Musicians Series), Oxford 1996, σ. 126-132.

³ Η σημασία της αντίστιξης ως πρωταρχικού εργαλείου στην συνθετική διαδικασία του Bruckner είναι πράγματι άξια σχολιασμού. Ο συνθέτης κατά την περίοδο 1855-1861 εγκαταλείπει την σύνθεση για να αφιερωθεί εξ ολοκλήρου στην σπουδή της αντίστιξης δίπλα στον συνθέτη και θεωρητικό Simon Sechter (1788-1867), του οποίου την θέση θα διεκδικήσει και θα κερδίσει λίγα χρόνια αργότερα, το 1868. Πριν από την μαθητεία του Bruckner δίπλα στον Sechter, παραλαμβάνουμε και άλλα δείγματα αντιστικτικής γραφής του, όπως, για παράδειγμα, στο *Requiem* (WAB 39) του 1849, όπου βλέπουμε την χρήση τεχνικών φούγκας. Δεν θα μπορούσε επίσης να παραλειφθεί μια αναφορά στην δεύτερη παραμονή του στο μοναστήρι του Αγίου Φλοριανού, όπου αποδεικνύεται ότι ο συνθέτης επιδόθηκε σε συστηματική αντιγραφή παλαιότερων έργων, κυρίως μοτέτων και Λειτουργιών, γεγονός που μάλλον συνέβαλε καταλυτικά στην τάση του προς αυτή την κατεύθυνση. Ιδιαίτερα αναφορικά με την μαθητεία του συνθέτη στην αντίστιξη κατά την περίοδο παραμονής του στο μοναστήρι, παραπέμπω στο κατατοπιστικό άρθρο του Paul Hawkshaw, “Anton Bruckner’s Counterpoint Studies at the Monastery of Saint Florian, 1845-55”, *The Musical Quarterly* 90/1, 2007, σ. 90-122. Για ζητήματα που αφορούν την συνθετική διαδικασία γενικότερα, παραπέμπω τον αναγνώστη στο έγκυρο άρθρο του Egon Wellesz, “Anton Bruckner and the Process of Musical Creation” (μτφρ. Everett Helm), *Musical Quarterly* 24/3, 1938, σ. 265-290. Βλ. επίσης Janna Saslaw, λήμμα “Sechter, Simon,” στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25293>.

⁴ Mosco Carner, “Anton Bruckner’s Organ Recitals in France and England”, *The Musical Times* 78/1128, Φεβρουάριος 1937, σ. 117-119.

Σχολιασμός των μουσικών διαδικασιών

WAB 9

Παρατηρώντας κατ' αρχάς την πρώτη κατά σειρά μελοποίηση του *Christus factus est* στο *graduale*⁵ της *Λειτουργίας* για την Μ. Πέμπτη, WAB 9 (1844), διαπιστώνει κανείς αμέσως ότι το κομμάτι αυτό προορίζεται για αυστηρά λειτουργική χρήση. Πρόκειται για ένα ανεπιτήδευτο νεανικό έργο για τετράφωνη χορωδία a cappella, στο οποίο οι φωνές κινούνται σχεδόν σε πλήρη ομοφωνία και η αρμονική υφή είναι κατά κύριο λόγο αραιή και κάπως προβλέψιμη. Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι το υλικό αυτό προορίζεται για κάποια μικρή ενοριακή χορωδία. Με σιγουριά θα λέγαμε ότι το μουσικό υλικό εδώ, ως σύνολο, δεν παρουσιάζει κάποια εξελικτική ποιότητα, η οποία να στοιχειοθετεί αφηγηματικότητα, στοιχείο που θα δούμε στα έργα WAB 10 και WAB 11. Ο συνθέτης δείχνει ξεκάθαρα την πρόθεσή του να αντιμετωπίσει μεμονωμένα την κάθε φράση του κειμένου ως εννοιολογικό σύνολο, χωρίς επικαλύψεις ή, γενικότερα, αλλοιώσεις στην ροή του αυθεντικού κειμένου. Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να ερμηνεύσουμε την προσέγγισή του αυτή ως απόρροια όχι απλώς μιας διάθεσης διατήρησης της ροής αλλά μιας στάσης σεβασμού απέναντι στην σημασία που έχει η συγκεκριμένη ροή ως αναπόσπαστο κομμάτι της ουσίας του κειμένου. Θυμίζουμε ότι η εν λόγω μελοποίηση αποτελεί ένα μέρος ευρύτερου έργου λειτουργικής μουσικής, γεγονός όμως το οποίο δεν σημαίνει και ότι έχουμε να κάνουμε αναγκαστικά με μία απλή εκφορά του λόγου μέσω της μουσικής. Η μελοποίηση του Bruckner δεν μας υποδεικνύει κάτι τέτοιο· αντίθετα, υπάρχουν στοιχεία τα οποία μαρτυρούν ότι ο συνθέτης μάλλον θεωρεί την μελοποίηση αυτή και ως όχημα έκφρασης του εσωτερικού, υπό την έννοια της εξίσωσης της μουσικής πραγμάτωσης του ιερού κειμένου με μια απόπειρα προσωπικής ερμηνείας του. Και αυτό, επαναλαμβάνω, το συμπεραίνουμε εφόσον το παρόν έργο δεν συνίσταται σε μία ομοφωνική εκφορά του κειμένου. Ας προσπεράσουμε τις περιπτώσεις ηχητικής απεικόνισης⁶ σε αναμενόμενες έννοιες, όπως ο Σταυρός, ο θάνατος κ.ά., οι οποίες δεν

⁵ Αυτόνομο μέρος της ρωμαιοκαθολικής Θείας Λειτουργίας, που ακούγεται συνήθως μετά το αποστολικό ανάγνωσμα.

⁶ Πράγματι, σημείο προς σχολιασμό αποτελούν οι λέξεις του κειμένου στις οποίες ο συνθέτης επιλέγει να εισαγάγει μικρό αριθμό μελισμάτων, στοιχείο που αποτελεί πιθανότατα έναν τρόπο υπογράμμισης και ανάδειξης κάποιων θεολογικών εννοιών. Ως δευτερεύων παράγοντας υφίσταται η κατά τόπους πύκνωση της αρμονικής υφής, η οποία φαίνεται επίσης να σχετίζεται με την ανάδειξη κάποιας θεολογικής έννοιας του κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, η εναρκτήρια φράση "Christus factus est" εκτίθεται και καταλήγει σε τέλεια πτώση εν είδει κατάφασης, ως μια δεδομένη πραγματικότητα. Στην συνέχεια, στην δεύτερη έκθεσή της προστίθενται οι λέξεις "pro nobis" («για εμάς») και, διατηρώντας την ίδια υφή, το υλικό καταλήγει εδώ σε μία μισή πτώση. Η λέξη "nobis" καταλαμβάνει μεγαλύτερη διάρκεια από όλες τις προηγούμενες, οι οποίες εκφέρονται σε σταθερό ρυθμό, παραπέμποντας σε ψαλμωδικό χαρακτήρα. Με αυτή την χρονική υπογράμμιση, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο συνθέτης εδώ επιχειρεί να δώσει έμφαση στον ρόλο που διαδραματίζει ο άνθρωπος απέναντι στο Θείο Πάθος. Στην επόμενη μουσική φράση υπογραμμίζονται οι έννοιες "obediens", "mortem" και "crucis". Ως προς την πρώτη έννοια, παρατηρούμε μία τοπική μουσική στάση με την εισαγωγή μεγαλύτερων ρυθμικών αξιών, ενώ οι υπόλοιπες δύο έννοιες αναδεικνύονται κάπως με πύκνωση της αρμονικής υφής – για την ακρίβεια, με την εισαγωγή παρενθετικών δεσποζουσών – και την εισαγωγή μελισματικού υλικού. Η επόμενη φράση του κειμένου, "Propter quod et Deus exaltavit illum", παρουσιάζει μεγαλύτερη κινητικότητα λόγω της πυκνότητας της ρυθμικής και αρμονικής υφής. Το υλικό που εκφέρει την κεφαλή της φράσης αυτής του κειμένου παρουσιάζει παράλληλα μία καθοδική ποιότητα. Παρατηρούμε επίσης ότι στην πορεία τονικοποιείται η σολ-ελάσσων, η οποία λειτουργεί παράλληλα ως ii βαθμίδα στην κεντρική τονικότητα της Φα-μείζονος. Η τελευταία φράση του κειμένου, "quod est super omne nomen", παρ' ότι φαίνεται να επιχειρεί να δείξει περαιτέρω κινητικότητα, εντονότερη της προηγούμενης, αποκτά ταυτόχρονα και καταληκτικό χαρακτήρα· για την ακρίβεια, βλέπουμε μια τάση απομάκρυνσης από την ομοφωνική γραφή, μια αντιστικτική διάθεση όσον αφορά την είσοδο των φωνών με την εν λόγω φράση, η οποία εξομαλύνεται στην πορεία με την επανάληψη της λέξης "nomen" ως μία καταφατική, πτωτική κατάσταση.

δηλώνουν αρκετά για την μουσική προσέγγιση του κειμένου σε ουσιαστικό βαθμό και σε αυτό το πλαίσιο δεν θα μας φανούν χρήσιμες. Οφείλουμε όμως να παρατηρήσουμε το προφανές: το γεγονός, δηλαδή, ότι ο συνθέτης, δεδομένης της βαθιάς πίστης του, συγκινείται από ορισμένες, μεμονωμένες, έννοιες της επιστολής του Παύλου, οι οποίες αναδεικνύονται. Επισημάνουμε, για παράδειγμα, ότι στην πρώτη φράση παρατηρούμε την επίμονη επανάληψη της λέξης “Christus”, ως υπογράμμιση και υπενθύμιση ότι εκείνος ο οποίος υπέστη το Θείο Πάθος ήταν ο ίδιος ο Χριστός. Στην συνέχεια μάλιστα, υπογραμμίζεται επίσης η λέξη “nobis”, ως δεύτερη υπενθύμιση ότι *Εκείνος* τέθηκε σε αυτή την δοκιμασία για *εμάς*. Η μουσική πραγμάτωση του κειμένου εδώ αποπνέει έναν χαρακτήρα κατηχητικό, διδακτικό. Αντίστοιχα, μία περίπτωση μουσικής ερμηνείας του κειμένου παρατηρείται και στην καταληκτική φράση “quod est super omne nomen”, όπου οι επαναλήψεις της λέξης “nomen” έρχονται με καταφατικό τρόπο να δείξουν την σημασία της έννοιας της ονοματοδοσίας. Σε αυτό το πλαίσιο, αν λάβουμε υπ’ όψιν μας την καταφατική, πτωτική διάθεση του υλικού, το στοιχείο αυτό έρχεται ως μία a priori πραγματικότητα και ίσως όχι ως αποτέλεσμα δοκιμασίας εν είδει επιβράβευσης: όχι, δηλαδή, ως επιβράβευση του Θεού ύστερα από την δοκιμασία των Παθών αλλά ως μία υπάρχουσα εν ενεργεία κατάσταση. Με λίγα λόγια, το υλικό που εκφέρει αυτήν την επαναληπτική διαδικασία δεν δείχνει να δοκιμάζεται και να επιτυγχάνει· αντίθετα, δείχνει να διεκπεραιώνεται ως την τελική πτώση με άνεση και σιγουριά.

Θα μπορούσε κανείς, δικαίως ίσως, να υποστηρίξει ότι στα σημεία που αναφέραμε οι εν λόγω ερμηνευτικές παρατηρήσεις αποτελούν ανεπαίσθητες συνθετικές επιλογές, που στοχεύουν στην όσο το δυνατόν καλύτερη απόδοση του κειμένου, χωρίς αναγκαστικά να κατέχουν κάποια τελεολογική σημασία. Ως μοναδικό αντεπιχείρημα, μπορούμε να προβάλλουμε το ότι στην συνολική υφή του κειμένου οι δύο περιπτώσεις που επισημαίνουμε ξεχωρίζουν φανερά, αν κανείς τις αντιπαραβάλει με τις περιπτώσεις των υπόλοιπων εννοιών που υπογραμμίζονται κατά τόπους, αλλά δεν καταλαμβάνουν αντίστοιχο ειδικό χώρο στην παρτιτούρα. Υποστηρίζουμε, δηλαδή, ότι στο έργο αναδεικνύονται ορισμένες έννοιες έναντι κάποιων άλλων: συγκεκριμένα, η σημασία της ονοματοδοσίας του Θεού και η εμφατική επισήμανση ότι ο ίδιος ο Χριστός ταπεινώθηκε για την ανθρωπότητα.

WAB 10

Στο δεύτερο κατά σειρά έργο, τα δεδομένα διαφέρουν. Εκ πρώτης όψεως, θα περίμενε κανείς ότι ο εμπλουτισμός της ενορχήστρωσης, με την προσθήκη εγχόρδων και χάλκινων πνευστών, ανοίγει ένα πεδίο για περαιτέρω εξερεύνηση του κειμένου και των εννοιών του, ως φυσικό επακόλουθο της διεύρυνσης των δυνατοτήτων και των ορίων της μουσικής υφής. Εντούτοις, διαπιστώνουμε ότι ο ρόλος των νέων ενορχηστρωτικών μέσων μάλλον επικουρεί την χορωδιακή υφή παρά αποτελεί αυτοδύναμο εργαλείο στην συνθετική φαρέτρα. Για την ακρίβεια, παρατηρούμε την χρήση των εγχόρδων κυρίως colla parte ως προς τις φωνητικές γραμμές, με εξαίρεση το εναρκτήριο υλικό, όπου τα έγχορδα κινούνται σε ανεξάρτητο άξονα και προσδίδουν μία διάθεση obbligate στον ψαλμωδικό χαρακτήρα του υλικού των φωνών σοπράνο και άλτο, οι οποίες καλούνται να εκφέρουν το κείμενο. Το έργο είναι πιθανότατα επηρεασμένο από το μεταρρυθμιστικό κίνημα του Καικιλιανισμού.⁷ Πιο συγκεκριμένα, ο ψαλμωδικός, λιτανικός χαρακτήρας

⁷ Πολλές φορές γίνεται παρερμηνεία του όρου αυτού, ο οποίος συγγέεται με έργα σχετικά με την ζωή της Αγίας Καικιλίας, προστάτιδας της μουσικής. Εδώ όμως αναφερόμαστε σε ένα συνθετικό κίνημα που άνησε στη Γερμανία και την Αυστρία περί τα τέλη του 18ου και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Πόλεις-κέντρα του κινήματος θεωρήθηκαν το Μόναχο και το Regensberg. Ως κύρια χαρακτηριστικά του κινήματος αυτού αναφέρουμε την θεώρηση του πολυφωνικού ύφους του 16ου αιώνα ως της ιδανικότερης ηχητικής παλέτας στο πλαίσιο της λειτουργικής μουσικής της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας,

και το γεγονός ότι με την όξυνση του φθόγγου σι και την βάρυνση του φθόγγου μι διαμορφώνεται ένα τοπίο τροπικά χρωματισμένο που υποδηλώνει, αντίστοιχα, δώριο και φρύγιο τρόπο με βάση τον φθόγγο ρε, καθιστούν το υλικό αυτό ιδιαίτερος αναφορικό σε μια παρελθοντική μουσική πραγματικότητα, αυτή της μουσικής της Αναγέννησης. Αυτό το στοιχείο αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του εν λόγω μεταρρυθμιστικού κινήματος, το οποίο ο συνθέτης ασπάζεται ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1860. Σε κάθε περίπτωση όμως, σε αντίθεση με την προηγούμενη μελοποίηση του *Christus factus est* (WAB 9), εδώ η πρώτη φράση του κειμένου δεν τονίζεται με τον ίδιο τρόπο, καθώς εκφέρεται-εκφράζεται με τρόπο λιτό, χωρίς επαναλήψεις. Άραγε, αυτή η ψαλμωδική προσέγγιση συνιστά μία υπογράμμιση της εναρκτήριας φράσης του κειμένου μέσω της διατήρησής της, δηλαδή της μη επεξεργασίας της, ή μία απλή εκφορά της, η οποία αποσκοπεί σε μια καθαρή, αχρωμάτιστη έκφρασή της;

Από την συστηματική μελέτη του έργου, ξεχωρίζει κατά πολύ η προσέγγιση της τελευταίας φράσης του κειμένου, “quod est super omne nomen”, η οποία εκτίθεται τέσσερις φορές, με διαφορετικό μουσικό υλικό· αποτελεί μάλιστα την μοναδική φράση του κειμένου που επαναλαμβάνεται τόσο συστηματικά και με τόσο εμφατικό τρόπο. Το γεγονός αυτό έρχεται, βέβαια, σε αντίθεση προς το λιτό, ψαλμωδικό στοιχείο που εκτίθεται ως εναρκτήριο υφή, η οποία πάντως στην συνέχεια δεν ακολουθείται με συνέπεια, παρά μόνο λίγο πριν το τέλος του έργου, όπου παρατηρείται εξίσου μια αναφορική τάση προς το παρελθόν.⁸ Συγκεκριμένα, κατά τις δύο πρώτες επαναλήψεις, οι οκτώ χορωδιακές φωνές πραγματοποιούν οκτώ εισόδους, από την χαμηλότερη προς την υψηλότερη φωνή,

την επιμονή στο γρηγοριανό μέλος ως μιας επιθυμητής αισθητικής στην εν λόγω Εκκλησία και, τέλος, την απόρριψη του συναυλιακού λειτουργικού ύφους που αποπνέει η μουσική του Haydn και του Mozart. Ο Liebergen αναφέρει ότι, παρ’ ότι και στον προτεσταντικό χώρο η μουσική του Palestrina κέρδισε ιδιαίτερο έδαφος σε επίπεδο συναυλιακό και εκπαιδευτικό κατά την δεδομένη χρονική περίοδο, σε ό,τι αφορούσε ειδικά την Καθολική Εκκλησία, το ρεπερτόριο αυτό απέκτησε ξεχωριστή αίγλη και αναδείχθηκε ως το κορυφαίο εκκλησιαστικό ρεπερτόριο. Ως βασικές φιγούρες του κινήματος αυτού αναφέρονται ο Caspar Ett (1788-1847), ο οποίος έδρασε στην περιοχή του Μονάχου, και ο Karl Proske (1794-1861), του οποίου η δραστηριότητα επικεντρώθηκε στην πόλη του Regensburg. Το 1868, ο συνθέτης Franz Xavier Witt (1834-1888) ίδρυσε την Εταιρεία της Αγίας Καικιλίας με έδρα την γερμανική πόλη της Bamberg, έχοντας πλούσια δραστηριότητα που δεν περιορίστηκε στην σύνθεση. Σχετικά με τον Bruckner και την σχέση του με το κίνημα του Καικιλιανισμού, αναφέρουμε εδώ επιγραμματικά ότι η επιρροή αυτή εντοπίζεται σε διάφορα έργα καθ’ όλη την διάρκεια της καριέρας του· βλ. χαρακτηριστικά: *Λειτουργία αρ. 2*, σε μι-ελάσσονα, WAB 27 (1866), *Os Justi*, WAB 30 (1879) και *Pange lingua*, WAB 33 (1868). Βλ. Patrick M. Liebergen, “The Cecilian Movement in the Nineteenth Century: Summary of the Movement”, *The Choral Journal* 21/9, 1981, σ. 13-16· Ronald Miller, “The Motets of Anton Bruckner”, *The Choral Journal* 37/2, 1996, σ. 19-25· Siegfried Gmeinwieser, λήμμα “Cecilian Movement”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05245>· Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα: Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της Λειτουργίας*, μτφρ. Δημήτρης Θέμελης, Νεφέλη, Αθήνα 1994, σ. 168.

⁸ Για την ακρίβεια, οι επόμενες δύο φράσεις, “Propter quod et Deus exaltavit illum” και “et dedit illi nomen”, δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερη επαναληπτικότητα. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη εκ των δύο εισάγει ξαφνικά μια αντιστικτική υφή, με την σταδιακή είσοδο των φωνών, η οποία θα οδηγήσει στην καταληκτική φράση “exaltavit illum”, κατά την οποία επιτυγχάνεται μια ομοφωνική υφή ύστερα από το σύντομο αντιστικτικό ξέσπασμα. Η εν λόγω ομοφωνική υφή, μάλιστα, οδηγεί με ισχυρή κατεύθυνση και δραματική διάθεση σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος. Στην συνέχεια, η φράση “et dedit illi nomen” ακούγεται δύο φορές, με αυξανόμενη δραματική διάθεση. Αξίζει να σταθούμε συνοπτικά στην γραμμή του μπάσου, η οποία ακούγεται colla parte με την γραμμή των βιολοντσέλων και των κοντραμπάσων. Εδώ βλέπουμε μία βηματική, ημιτονιακή άνοδο του υλικού από τον φθόγγο λα μέχρι τον φθόγγο ρε-ύφεση, ενώ ταυτόχρονα οι μουσικές διεργασίες, μέσω της εισαγωγής μίας συγχορδίας εβδόμης ελαττωμένης, οδηγούνται από το τονικό κέντρο της ρε-ελάσσονος στην τονικοποίηση της Ρε-ύφεση-μείζονος, στοιχείο που θα οδηγήσει στις τέσσερις επαναλήψεις της τελευταίας φράσης του κειμένου που αναφέραμε παραπάνω. Εδώ, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο επιτελούνται οι εν λόγω επαναλήψεις.

με αυξανόμενη δυναμική. Τα ενορχηστρωτικά μέσα εδώ κινούνται *colla parte*. Ας σημειωθεί επίσης ότι τα μ. 32-45 έχουν μετατροπικό χαρακτήρα,⁹ με την έννοια όχι της αστάθειας αλλά μιας διαρκούς κίνησης. Θα μπορούσε κανείς, επιπλέον, να σχολιάσει ότι, σαν σχήμα, ακόμη και στην ίδια την παρτιτούρα, οι οκτώ αλληπάλληλες εισόδους των φωνών παραπέμπουν, ίσως, σε μουσική για εκκλησιαστικό όργανο ή σε μια μουσική πραγματικότητα που επιχειρεί να προσομοιώσει την πολυφωνική – υπό την έννοια της πληθωρικής – ηχητική παλέτα του υποβλητικού οργάνου. Στην τρίτη επανάληψη δεν παρατηρείται το ασυνήθιστο σχήμα με τις αλληπάλληλες σταδιακές εισόδους των φωνών, αλλά μια υφή ελαφρώς αντιστικτική που καταλήγει σε μια ομοφωνική γραφή, σε ύφος χορικού, ιδιαίτερα στα δύο τελευταία, πτωτικά μέτρα. Στην συνέχεια, οι δύο γραμμές των τενόρων εισβάλλουν διακριτικά, αμέσως μετά την καταληκτική συνήχηση του προηγούμενου υλικού, και μας δίνεται η εντύπωση ότι προσκαλούν κατά κάποιον τρόπο τις υπόλοιπες φωνές σε μία τελευταία έκθεση, σε ένα αντιστικτικό υλικό *a cappella*. Η τελική συνήχηση έρχεται μετά από πλάγια πτώση.

Ως απόηχος του σχολιασμού της εν λόγω μελοποίησης προκύπτει το εξής ερώτημα: Ποια τεχνική, άραγε, συμβάλλει στην αποδοτικότερη ανάδειξη της ουσίας του κειμένου; Η εμφατική επανάληψη μίας φράσης και η πραγμάτωσή της με διάφορα μέσα ή η λιτή, καθαρή μουσική εκφορά της, μέσω της οποίας θα λέγαμε ότι διατηρείται άρτιο και προστατευμένο, τρόπον τινά, το περιεχόμενό της, όπως αυτό το αντιλαμβάνεται ο συνθέτης; Το μόνο βέβαιο είναι ότι στο παρόν έργο συναντάμε και τις δύο. Σε κάθε περίπτωση, αν επικεντρωθούμε στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται το κείμενο σε μεγαλύτερη κλίμακα, αντιλαμβανόμαστε ότι εδώ ο συνθέτης επιλέγει μάλλον να αντιμετωπίσει το κείμενο ως μία σειρά από διακριτές εννοιολογικές ενότητες, οι οποίες μάλιστα θα λέγαμε ότι κατέχουν και διακριτά μουσικά χαρακτηριστικά. Οι τοπικές μουσικές εντάσεις δεν φαίνεται να είναι προϊόν μιας μουσικοαφηγηματικής ροής αλλά κατά τόπους ισχυρότερων ή ασθενέστερων εξάρσεων που έχουν σκοπό την ανάδειξη ορισμένων εννοιών του κειμένου. Το γεγονός αυτό, φυσικά, δεν μας προκαλεί εντύπωση: πρόκειται, κατά κάποιον τρόπο, για μια μουσική πραγμάτωση του εσωτερικού, με την έννοια της μουσικής συνειδητοποίησης ενός αισθήματος που προκαλεί η εκάστοτε έννοια στον συνθέτη, χωρίς όλες αυτές να παροντοποιούνται μέσω της ένταξής τους σε έναν αφηγηματικό ιστό, χωρίς δηλαδή να επιτελείται μπροστά στα μάτια μας η συνάντηση του εσωτερικού και του εξωτερικού – ένα στοιχείο που βλέπουμε, για παράδειγμα, στην μουσική του κλασικισμού.

WAB 11

Η τελευταία μελοποίηση του κειμένου του Παύλου από τον Bruckner πραγματοποιείται για χορωδία *a cappella*. Παρατηρούμε κάποιες ομοιότητες σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη, οι οποίες αφορούν κυρίως την συνολική κατεύθυνση και σχηματοποίηση του μουσικού υλικού. Για την ακρίβεια, βλέπουμε, για παράδειγμα, ότι, όπως και στο μοτέτο WAB 10, έτσι και στο παρόν έργο (WAB 11) επιτελείται μία κλιμάκωση των μουσικών συστατικών λίγο πριν το τέλος του και ότι στην συνέχεια, χρησιμοποιώντας το ίδιο κείμενο, το μουσικό υλικό αποκτά έναν καταληκτικό χαρακτήρα που οδηγεί στην τελική συνήχηση, η οποία μάλιστα έρχεται μετά από πλάγια πτώση. Παρατηρούμε επίσης ορισμένες ομοιότητες στο ίδιο το μουσικό υλικό, οι οποίες όμως είναι ίσως αμελητέες στο πλαίσιο σχολιασμού που έχουμε θέσει.

Πιο συγκεκριμένα, εξετάζοντας την παρτιτούρα του έργου αυτού, γίνεται ξεκάθαρο ότι ο συνθέτης εισάγει σε τακτική βάση ένα κλιμακοειδές υλικό με ανοδική ή καθοδική

⁹ Το υλικό κινείται από την Ρε-ύφεση-μείζονα, μέσω της εισαγωγής μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης, στην ντο-ελάσσονα και στην συνέχεια στην ρε-ελάσσονα.

κατεύθυνση. Ο λόγος είναι προφανής στις περισσότερες περιπτώσεις, αν λάβουμε υπ' όψιν μας το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου. Για παράδειγμα, στην μουσική εκφορά της λέξης "obediens", ο συνθέτης εισάγει ένα υλικό καθοδικής κατεύθυνσης με βηματική κίνηση, το οποίο θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι σχετίζεται κάπως με την έννοια της ταπείνωσης. Δεν μιλάμε σε καμία περίπτωση για την αναπαράσταση ενός νοήματος με μουσικά μέσα· εδώ βλέπουμε την μουσική αποτύπωση του αισθήματος που προκαλεί στον συνθέτη η επίγνωση του ότι ο ίδιος ο Χριστός ταπεινώθηκε για εμάς: η εισαγωγή αυτού του υλικού, δηλαδή, είναι η απόδειξη του ότι ο συνθέτης συγκινείται από αυτό το γεγονός. Αντίθετα, βλέπουμε ότι κατά την εκφορά της τελευταίας φράσης του κειμένου, "quod est super omne nomen", εισάγεται αντίστοιχο υλικό ανοδικής κατεύθυνσης με βηματική κίνηση, το οποίο αντίστοιχα επιχειρεί να εκφράσει πιθανότατα μια διάθεση ανάτασης. Εντούτοις, σε άλλη μελοποίηση της ίδιας φράσης του κειμένου παρατηρούμε την εισαγωγή κλιμακοειδούς καθοδικού υλικού, γεγονός το οποίο θέτει υπό κάποιαν αμφισβήτηση την συσχέτιση εννοιών και μουσικού υλικού. Θα λέγαμε ότι η εισαγωγή παρόμοιου μουσικού υλικού για την εκφορά κειμένων με αντιθετικό νόημα δείχνει ότι η σχέση μεταξύ μουσικής και θεολογικού νοήματος κλονίζεται· δεν έχουμε δηλαδή μία εξαρτώμενη σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου, στοιχείο που παρατηρείται κατά κόρον στην δυτική αντίληψη του εν λόγω διπόλου ήδη από το μπαρόκ.

Πάνω στον ίδιο άξονα, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε και στην τονική περιπέτεια του υλικού. Συγκεκριμένα, βλέπουμε αρχικά μια τάση απομάκρυνσης από την ρε-ελάσσονα προς την Ρε-ύφεση-μείζονα. Θα μπορούσε κανείς και εδώ να υποθέσει ότι αυτή η πτώση σε μία περιοχή που βρίσκεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα συνιστά μία χειρονομία που σχετίζεται με την ταπείνωση του Χριστού και την πορεία προς το Θείο Πάθος. Στην συνέχεια, το υλικό κάνει στάση στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, για να επιστρέψει από εκεί στην αρχική τονικότητα της ρε-ελάσσονος. Με δυσκολία θα μπορούσε να βρει κανείς εδώ κάποια σχέση μεταξύ της εστίασης στην μι-ελάσσονα και του νοηματικού περιεχομένου του κειμένου. Θα λέγαμε, επομένως, ότι τα μουσικά συστατικά και οι μουσικές διεργασίες εδώ δεν συνδέονται συστηματικά με κάποια εξωμουσική πραγματικότητα· δεν υφίσταται δηλαδή κάποια σχέση μεταξύ μουσικού και εξωμουσικού υλικού. Αν ίσχυε κάτι τέτοιο, τότε θα έπρεπε οι *a priori* διαθέσεις που προκαλούν οι επιμέρους έννοιες του κειμένου να υπαγορεύουν την κατεύθυνση και την πορεία των μουσικών συστατικών, πράγμα το οποίο όμως δεν συμβαίνει.

Ένα ενδιαφέρον σημείο, στο οποίο αξίζει ακόμη να σταθούμε, είναι ο τρόπος που επιστρέφει η κεντρική τονικότητα της ρε-ελάσσονος και κυρίως η προσέγγιση της τελευταίας φράσης του κειμένου σε αυτό το πλαίσιο. Ας αναφέρουμε αρχικά ότι η εν λόγω φράση επαναλαμβάνεται έξι φορές, ενώ έχουμε και μερικές επιπλέον επαναλήψεις μεμονωμένων λέξεων της φράσης. Το στοιχείο αυτό παραπέμπει, φυσικά, στο προηγούμενο μοτέτο, WAB 10, όπου είδαμε τέσσερις επαναλήψεις της εν λόγω φράσης. Παρά ταύτα, εντοπίζουμε και μία εξαιρετικά σημαντική διαφορά: σε εκείνο (WAB 10) έχουμε τέσσερις επαναλήψεις, οι οποίες καταλήγουν σε τέσσερις επιμέρους πτώσεις· εδώ, αντίθετα, βλέπουμε ότι ενώ η φράση "quod est super omne nomen" εκφέρεται από το χορωδιακό σώμα ήδη από το μ. 32, βρίσκουμε την πρώτη τέλεια πτώση μόλις στο μ. 65. Το έργο αποτελείται συνολικά από εβδομήντα εννέα (79) μέτρα· ο χρόνος, δηλαδή, που αντιστοιχεί στο μισό περίπου έργο χρησιμοποιείται προκειμένου να καταφέρει η εκφορά της εν λόγω φράσης να φτάσει σε τέλεια πτώση. Στο μοτέτο WAB 10 γίνεται κάπως αυτονόητο ότι οι αλληπάλληλες πτώσεις συνδέονται με μια διάθεση κατάφασης, με μια κατάσταση επιβεβαίωσης. Αν ισχύει αυτό, τότε τι συμβαίνει στην περίπτωση του παρόντος μοτέτου (WAB 11); Τι μπορεί να σημαίνει αυτή η προσπάθεια, η πάλη της μουσικής να τελειώσει, δηλαδή στην πραγματικότητα να επιστρέψει με πτωτικό τρόπο στην κεντρική τονικότητα της ρε-ελάσσονος; Με βεβαιότητα μπορούμε να πούμε πως πρόκειται για μια συνειδητή

απόπειρα μουσικής διαπραγμάτευσης, για μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού. Κατά πόσον όμως αυτή η μουσική πραγματικότητα σχετίζεται με την θεολογική ουσία του κειμένου;

Ερμηνευτική προσέγγιση της Προς Φιλιπησίους επιστολής του αποστόλου Παύλου

Στο μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας που αφορά την Προς Φιλιπησίους επιστολή και συγκεκριμένα τους στίχους 2: 6-11 αναφέρεται ο όρος «χριστολογικός ύμνος». Η χριστιανική θεολογία ορίζει ως χριστολογικό ένα απόσπασμα που αναφέρεται στον Χριστό¹⁰ αντίστοιχα, ως ύμνοι χαρακτηρίζονται ποιητικά αποσπάσματα της *Καινής Διαθήκης*, τα οποία είναι γραμμένα σε ρυθμικό¹¹ πεζό λόγο, χωρίζονται σε στροφές με ίδιο αριθμό λέξεων και συλλαβών, και κάποιες φορές έχουν λειτουργικό ύφος. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η προέλευση αυτών των ύμνων είναι αρχαϊκή και ότι αυτοί έχουν κάποια κοινά με την εβραϊκή ποίηση και την *Παλαιά Διαθήκη*. Ο Grillmeier, μάλιστα, υποστηρίζει ότι η προέλευση του συγκεκριμένου ύμνου ενδέχεται να είναι προπαύλεια,¹² γεγονός όμως που δεν μπορεί να αποδειχθεί.¹³ Με βεβαιότητα μπορούμε πάντως να ισχυριστούμε ότι οι ύμνοι αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της *Καινής Διαθήκης* και γενικότερα της χριστιανικής θεολογίας: ως υπογραμμιστεί, για παράδειγμα, το ότι ο Μυστικός Δείπνος ολοκληρώνεται με έναν ύμνο: «καὶ ὑμνήσαντες ἐξῆλθον».¹⁴ Χαρακτηριστικά παραδείγματα ύμνου αποτελούν η προσευχή του Συμεών («Νῦν ἀπολύεις»)¹⁵ και η Κυριακή προσευχή¹⁶ («Πάτερ ἡμῶν»)¹⁷. Ο ύμνος από την Προς Φιλιπησίους επιστολή χαρακτηρίζεται πράγματι από ποιητικότητα,¹⁸ ρυθμικότητα και λειτουργικό ύφος.¹⁹ Ας ξεκαθαριστεί ότι το απόσπασμα που χρησιμοποιείται στο μοτέτο είναι βασισμένο στο αυθεντικό κείμενο της επιστολής.²⁰ Το κείμενο του μοτέτου εμφανίζεται,

¹⁰ Παραδείγματα χριστολογικών ύμνων εντοπίζονται στις επιστολές Προς Κολοσσαείς (1: 12-20) και Προς Τιμόθεον Α' (3: 16) του αποστόλου Παύλου, καθώς και στην Α' επιστολή Πέτρου (3: 18-19).

¹¹ Άλλα παραδείγματα ρυθμικού πεζού λόγου συναντάμε στις επιστολές Προς Κορινθίους Α' (1: 26-31) και Προς Κορινθίους Β' (11: 21-29) του αποστόλου Παύλου.

¹² Aloys Grillmeier, *Christ in Christian Tradition*, Vol. I: *From the Apostolic Age to the Chalcedon (451)*, μτφρ. John Bowden, Mowbray, London – Oxford 1975, σ. 20-21.

¹³ Ο Καραβιδόπουλος σημειώνει, για παράδειγμα, την ομοιότητα του ύμνου αυτού με τα άσματα του «πάσχοντος δούλου Γιαχβέ»: νοηματικά συνδέεται επίσης με τις προφητείες του Ησαΐα (53: 8, 53: 2, 45: 5-23, 54: 22, 52: 13-15). Βλ. Ιωάννης Δ. Καραβιδόπουλος, *Αποστόλου Παύλου Επιστολές προς Εφεσίους, Φιλιπησίους, Κολοσσαείς, Φιλήμονα*, Εκδόσεις Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 301.

¹⁴ Κατά Ματθαίον, 26: 30-32.

¹⁵ Κατά Λουκάν, 2: 29-32.

¹⁶ Κατά Λουκάν, 11: 2-5.

¹⁷ Άλλα χαρακτηριστικά παραδείγματα ύμνων της *Καινής Διαθήκης* είναι το μεγαλυνάριο της Θεοτόκου (Κατά Λουκάν, 1: 46-55), ο μακαρισμός του αποστόλου Πέτρου (Κατά Ματθαίον, 16: 17-19), ο βαπτισματικός ύμνος προς Εφεσίους (4: 4-6), ο δοξολογικός ύμνος στον Θεό (Προς Ρωμαίους, 11: 13-33) και ο ύμνος προς τον τριαδικό Θεό (Προς Εφεσίους, 1: 3-14), μεταξύ άλλων.

¹⁸ Η πρόταση του Lohmeyer περιλαμβάνει τον χωρισμό του συγκεκριμένου χωρίου της επιστολής σε έξι τρίστιχες στροφές. Βλ. Ernst Lohmeyer, *Kyrios Jesus: Eine Untersuchung zu Phil. 2, 5-11*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1928, σ. 5-6.

¹⁹ Καραβιδόπουλος, ό.π., σ. 301.

²⁰ Διαφοροποίηση παρατηρείται μόνο μεταξύ της εναρκτήριας φράσης της επιστολής του αποστόλου Παύλου (στα λατινικά: "Humiliavit semetipsum factus obediens") και του κειμένου που χρησιμοποιείται στο μοτέτο ("Christus factus est pro nobis obediens"). Η προσθήκη της λέξης "Christus" φαίνεται να είναι επεξηγηματική, πιθανότατα προκειμένου να μπορεί το απόσπασμα αυτό να ακουστεί αυτούσιο: η προσθήκη των λέξεων "pro nobis" όμως συμβάλλει αρκετά στο νόημα του κειμένου, τοπικά και συνολικά, εφόσον προσδίδει ιδιαίτερη έμφαση σε αυτό, παρ' ότου το συγκεκριμένο απόσπασμα δεν έχει άμεσα διδακτικό χαρακτήρα, αν σκεφτεί κανείς ότι εδώ ο Παύλος μιλά για τον Χριστό χωρίς να αναφέρεται στο ακροατήριό του δίνοντας συμβουλές, γεγονός που φαίνεται και από την κλίση που χρησιμοποιείται.

θα λέγαμε, κάπως επεξηγηματικό. Βέβαια, η εν λόγω επεξεργασία δεν αποδίδεται στον συνθέτη· είναι πολύ πιθανό να αντιγράφηκε από τον ίδιο από το λειτουργικό βιβλίο *Graduale Romanum*, στο οποίο εκτίθεται όπως ακριβώς εμφανίζεται στο μοτέτο.²¹

Αναφορικά με το περιεχόμενο, οι θεματικές που θίγει η εν λόγω επιστολή είναι, σύμφωνα με τον Τσάκωνα, οι εξής: το ζήτημα της σαρκώσεως, το ζήτημα της κενώσεως, το ζήτημα της υψώσεως και το ζήτημα της προϋπάρξεως.²² Η κένωση αποτελεί βασικό κομμάτι της χριστιανικής θεολογίας: με τον όρο αυτό δηλώνεται η ενσάρκωση του εν μορφή Θεού και η ταπείνωσή Του μέχρι θανάτου. Στο σώμα της βιβλιογραφίας που αναφέρεται στο εν λόγω απόσπασμα μονοπωλεί μία συζήτηση περί μορφής Θεού και μορφής δούλου, αντικείμενο της οποίας είναι, πιο συγκεκριμένα, το αν ο Χριστός εγκαταλείπει την μορφή Θεού προκειμένου να λάβει την μορφή δούλου ή η μορφή Θεού δεν παύει να υφίσταται κατά την ταπείνωσή του μέχρι θανάτου· με λίγα λόγια: ο Χριστός παίρνει την μορφή δούλου εγκαταλείποντας την θείκη Του δόξα ή διατηρώντας την σε μια πράξη απόλυτης ταπείνωσης;

Ο Καραβιδόπουλος προσθέτει ότι ο απόστολος Παύλος μάλλον δεν επιχειρεί να δώσει απάντηση στο εν λόγω ερώτημα· δεν δείχνει να λεπτολογεί και μάλλον αναφέρεται στην κένωση γενικά, ως γεγονός της θείας οικονομίας.²³ Παρά ταύτα, ο ίδιος μελετητής επισημαίνει επίσης πολύ εύστοχα ότι οι χρόνοι των ρημάτων και των μετοχών που χρησιμοποιούνται συμβάλλουν σημαντικά στην ερμηνευτική προσέγγιση του ύμνου: ο ενεστώτας της μετοχής «υπάρχων» (θυμίζουμε το κείμενο: «ὃς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων») δηλώνει ότι αυτή είναι μία πράξη που συμβαίνει τώρα και πάντοτε, σε αντίθεση με τον αόριστο που χρησιμοποιείται στα ρήματα «έκένωσεν», «έταπείνωσεν» και στην μετοχή «γενόμενος», απ' όπου διακρίνουμε μια διαφορετική διάθεση.²⁴ Μέρος στην συζήτηση λαμβάνει επίσης η ερμηνεία των εννοιών «μορφή» και «σχήμα» σε αυτά τα συμφραζόμενα. Βλέπουμε συγκεκριμένα στο κείμενο του Παύλου ότι γίνεται μια διάκριση στην εισαγωγή των εν λόγω εννοιών: φαίνεται ότι η χρησιμοποίηση των εννοιών «σχήμα» και «ομοίωμα» αναφέρεται στην εξωτερική εμφάνιση, όπως παρατηρούμε και στην Προς Κορινθίους Α' (7: 31) επιστολή, ενώ η έννοια της «μορφής» παραπέμπει σε μια κατάσταση μόνιμη, δηλαδή με διάρκεια. Φυσικά, όσον αφορά τις παραπάνω έννοιες η βιβλιογραφία είναι ιδιαίτερα πλούσια, αλλά το αντικείμενο της παρούσας μελέτης δεν μας επιτρέπει να εμβαθύνουμε εδώ περαιτέρω σε αυτές.

Κατ' επέκταση, αντικείμενα συζήτησης στο εν λόγω απόσπασμα της επιστολής του Παύλου γίνονται επίσης η ύψωση και η φανέρωση της θείας δόξης· το κατά πόσον δηλαδή αυτά έρχονται ως επιβράβευση, εφόσον εγκαταλείπεται η μορφή Θεού, ή ως φανέρωση, στην περίπτωση όπου αυτή δεν παύει να υφίσταται. Η Παπαδημητρίου υποστηρίζει ότι όλη η χριστιανική λατρεία βασίζεται κατά πολύ στην εξύψωση αυτή. Ο όρος και η

²¹ Βλ. *Graduale Romanum*, Solesmes 1961, σ. 202.

²² Οι εν λόγω θεματικές θίγονται και σε άλλες επιστολές του αποστόλου Παύλου· πιο συγκεκριμένα, για το ζήτημα της προϋπάρξεως, βλ. Προς Ρωμαίους 15: 3, Προς Κολοσσαείς 1: 17, Προς Γαλάτας 4: 4-6· για το ζήτημα της σαρκώσεως, βλ. Προς Γαλάτας 4: 4-6, Προς Ρωμαίους 8: 3, Προς Τιμόθεον Α' 3: 16, Προς Κολοσσαείς 2: 9, Προς Κορινθίους Β' 8: 9, Προς Εβραίους 2: 9-10· για το ζήτημα της κενώσεως, βλ. Προς Κορινθίους Β' 8: 9· και για το ζήτημα της υψώσεως-δόξης, βλ. Προς Εφεσίους 1: 21, Προς Εβραίους 1: 3. Βλ. Βασίλειος Γ. Τσάκωνας, *Το φιλολογικόν και θεολογικόν πρόβλημα της Θεότητας του Χριστού εις τον Απόστολο Παύλον: Συμβολή εις την έρευναν και κατανόησιν της ανωτέρας Χριστολογίας του Απ. Παύλου υπό το φως των συγχρόνων αυτού φιλολογικών και θεολογικών ρευμάτων*, (αυτοέκδοση), Αθήνα 1988, σ. 137-138.

²³ Βλ. Καραβιδόπουλος, ό.π., σ. 310.

²⁴ Στο ίδιο. Διαφωνία με την εγκατάλειψη της μορφής Θεού και της θείας δόξης παρατηρούμε και στα γραπτά του Ιωάννη Δαμασκηνού· βλ. Νίκος Μασσούκας (επιμέλεια – κείμενο – σχόλια), *Έκδοσις ακριβής της Ορθοδόξου Πίστεως*, Εκδόσεις Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1974, σ. 310.

έννοια της ύψωσης, επομένως, αποτελούν κεντρικούς πυλώνες σε αυτό το περιεχόμενο.²⁵ Πράγματι, αν ερμηνεύσουμε σωτηριολογικά, η φανέρωση της θείας δόξης και η Ανάσταση χαρίζουν στον άνθρωπο τα προνόμια της θεότητας. Ο Θωμάς Ακινάτης στην πραγματεία του *Summa Theologiae*, δείχνοντας προς το χωρίο του Κατά Λουκάν, 14: 11 («ὅτι πᾶς ὁ ὑψῶν ἑαυτὸν ταπεινωθήσεται καὶ ὁ ταπεινῶν ἑαυτὸν ὑψωθήσεται»), ερμηνεύει την ύψωση ως επιβράβευση της ταπείνωσης μέχρι θανάτου,²⁶ εξυμνώντας την ταπείνωση και προσδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια διδακτική απόχρωση στην επιστολή του Παύλου.²⁷

Τέλος, δεν θα μπορούσε να παραβλεφθεί το ζήτημα της ονοματοδοσίας. Στον αρχαίο κόσμο, η σπουδαιότητα ενός ονόματος ήταν αντίστοιχη της ουσίας ενός προσώπου ή ενός πράγματος. Η ισχύς ενός θεού απαιτεί και τον αντίστοιχο αριθμό ονομάτων που επιστρατεύονται για να τον περιγράψουν. Στο απόσπασμα του Παύλου, μάλιστα, η ονοματοδοσία συνδέεται στενά με την ίδια την ύψωση και την φανέρωση της δόξης. Στην *Παλαιά Διαθήκη*, το όνομα του Θεού δηλώνει την θεία παρουσία και μεγαλιότητα, εξίσου όπως το όνομα του Χριστού στην *Καινή Διαθήκη*. Σε αυτό το σημείο, δεν χρειάζεται να προχωρήσουμε σε περαιτέρω ερμηνευτική προσέγγιση και συζήτηση της βιβλιογραφίας, για λόγους που έχουν να κάνουν τόσο με την οικονομία του χρόνου όσο και με την κατεύθυνση της παρούσας μελέτης. Υπογραμμίζω ότι σε αυτό το σημείο μάς ενδιαφέρει να έχουμε απλώς υπ' όψιν μας, τουλάχιστον σε επιδερμικό επίπεδο, τις επιμέρους θεολογικές έννοιες που προκύπτουν, έτσι ώστε να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο αυτές συνυπάρχουν με τα μουσικά συστατικά και τις διαδικασίες που τα διέπουν. Ποια είναι λοιπόν τα σημεία όπου οι συνθετικές διαδικασίες τέμνονται με τις θεολογικές έννοιες και τα θεολογικά ζητήματα που προκύπτουν;

Ανάλυση της σχέσης μεταξύ μουσικής και θεολογίας

Ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης αποδίδει την διαμόρφωση του συνθετικού προφίλ της θρησκευτικής μουσικής του Bruckner στην προσωπική του πίστη και την σύνδεσή του με το θρησκευτικό στοιχείο ως βίωμα: αναφέρει μάλιστα ότι «ο Bruckner ξεκινά από το Εγώ» και μάλιστα ότι «αυτό τον οδηγεί στη σύλληψη του λόγου πέρα βέβαια απ' τα όρια της απλής διάθεσης, ωστόσο μόνο ως εσωτερικό βίωμα», για να συμπληρώσει ακόμη ότι «η μουσική απόδοση του λόγου έχει στον Bruckner μια υπευθυνότητα που δεν τη συναντάμε στους άλλους ρομαντικούς».²⁸

Προκύπτουν λοιπόν δύο παράμετροι που θα βοηθήσουν πολύ την πορεία της σκέψης μας. Ξεκινώντας από το τέλος, αντιλαμβανόμαστε ίσως και στις τρεις μελοποιήσεις του *Christus factus est* την αίσθηση αυτής της υπευθυνότητας που αναφέρει ο Γεωργιάδης: και στις τρεις, άλλωστε, αναδεικνύεται στην πραγματικότητα με μουσικό τρόπο η τελευταία φράση του κειμένου που χρησιμοποιείται. Είναι προφανές, επομένως, ότι η κατανόηση του κειμένου από τον συνθέτη κατά τα σαράντα χρόνια που μεσολαβούν

²⁵ Κυριακούλα Παπαδημητρίου, *Τα λεξιλόγια του Απ. Παύλου: Σημασιολογική και πολιτισμική ερμηνευτική ανάλυση ειδικών λεξιλογικών όρων μέσα από το Παύλειο corpus*, Ostrakon, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 199.

²⁶ Η Cizewski εκθέτει και αναλύει εις βάθος την ερμηνεία του Ακινάτη πάνω στον χριστολογικό ύμνο του Παύλου και συγκεκριμένα την θεώρηση της υψώσεως ως επιβράβευσης της άκρας ταπείνωσης. Βλ. Wanda Cizewski, "Forma Dei – Forma Servi: A Study of Thomas Aquinas' Use of Philippians 2: 6-7", *Divus Thomas* 92/1-2, 1989, σ. 3-32.

²⁷ Συνειρμικά και χωρίς να μας απασχολήσει περαιτέρω αυτό το ζήτημα, παραπέμπουμε επίσης στο Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο σαν σχόλιο στην γενικότερη συζήτηση περί φανέρωσης της θείας δόξης: «καὶ νῦν δόξασόν με σύ, πάτερ, παρὰ σεαυτῷ τῇ δόξῃ ἣ εἶχον πρὸ τοῦ κόσμου εἶναι παρὰ σοί» (17: 5): επίσης: «Καὶ ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν, καὶ ἐθεασάμεθα τὴν δόξαν αὐτοῦ, δόξαν ὡς μονογενοῦς παρὰ πατρός, πλήρης χάριτος καὶ ἀληθείας» (1: 14).

²⁸ Γεωργιάδης, ό.π., σ. 169.

από το πρώτο έργο μέχρι το τελευταίο δείχνει να μην κάμπτεται και να μην κλονίζεται ιδιαίτερα. Το μόνο που αλλάζει είναι τα συνθετικά εργαλεία, γεγονός που μαρτυρά ότι ο Bruckner πράγματι αντιμετωπίζει το κείμενο με υπευθυνότητα, υπό την έννοια ότι κατανοεί την διαδικασία της μελοποίησης ενός κειμένου με θρησκευτική αναφορά όχι ως μια διαδικασία που έχει αφετηρία και στόχο το Εγώ αλλά ως μια διαδικασία που ξεκινά μεν από το εσωτερικό, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και μια αναφορά σε κάτι έξω από αυτό, σε κάποια *a priori* γνώση, θα λέγαμε, ή, με λίγα λόγια, σε κάτι που εκείνος αντιλαμβάνεται ως ανώτερό του. Σε κάθε περίπτωση, σε μεγάλη κλίμακα, η στάση του και στα τρία μοτέτα αποκαλύπτει δεδομένα για την σχέση του με την θρησκεία γενικότερα, ως ένα στοιχείο αρκετά παγιωμένο, στατικό για εκείνον.

Ποια λοιπόν είναι η σχέση της μουσικής με την θεολογία σε αυτό το πλαίσιο; Ο συνθέτης δείχνει πράγματι να επιχειρεί να αναδείξει συστηματικά μία συγκεκριμένη εννοιολογική ενότητα του κειμένου· συγκινείται και εστιάζει μάλιστα την προσοχή του στις ίδιες έννοιες και στα τρία έργα, χρησιμοποιώντας φυσικά διαφορετικά συνθετικά εργαλεία. Παράλληλα, με παρρησία θα λέγαμε ότι κατά κάποιον τρόπο παραβλέπει ή αγνοεί τις υπόλοιπες έννοιες του κειμένου, οι οποίες, όπως είδαμε και παραπάνω, αποτελούν εξίσου σημαντικά σημεία στο μήνυμα του Παύλου. Από εδώ και πέρα όμως, είναι επικίνδυνο να προβούμε σε αυθαίρετες παρατηρήσεις· ως επικεντρωθούμε λοιπόν αποκλειστικά στο μόνο ουσιαστικό τεκμήριο που έχουμε στην διάθεσή μας: την παρτιτούρα.

Εκεί, όπως προαναφέραμε, βλέπουμε την ξεκάθαρη μουσική υπογράμμιση μίας εννοιολογικής ενότητας. Αναφερόμαστε και στα τρία έργα αυτή την στιγμή – και στα τρία έργα που μελοποιούν το ίδιο κείμενο, ο συνθέτης έχει παρόμοια προσέγγιση. Ένας εύλογος αντίλογος θα αντέτεινε, βέβαια, το εξής ερώτημα: Πώς είναι δυνατόν οι περίπλοκες αυτές έννοιες που θίγονται στην επιστολή του Παύλου να αποδοθούν μουσικά; Πώς είναι δυνατόν, δηλαδή, να δηλωθεί μια μουσική πρόθεση, αποτελούμενη από επιμέρους μουσικές χειρονομίες, η οποία να πραγματεύεται ή, έστω, να συνομιλεί με τις εν λόγω έννοιες και τις διάφορες ερμηνείες τους; Επιπλέον, όπως έχει επίσης προαναφερθεί στο μέρος του σχολιασμού των μουσικών διαδικασιών, η αποστασιοποίηση από το κείμενο και η διατήρηση μιας λιτής μουσικής υφής θα μπορούσαν επίσης να στοχεύουν στην ανάδειξη των εννοιών του κειμένου ως ενός στοιχείου ανθρωπίνως ακατανόητου, το οποίο δεν μπορεί να προσεγγιστεί ούτε μουσικά ούτε και με κανέναν άλλο τρόπο. Τα παραπάνω εύστοχα επιχειρήματα δεν μπορούν να καταρριφθούν, παρά μόνο να αντικρουστούν και να έρθουν σε δημιουργική συζήτηση με άλλα, τα οποία μας δείχνουν μια διαφορετική κατεύθυνση.

Ορμώμενοι από την παρατήρηση του Γεωργιάδη περί αφετηρίας από το Εγώ και σύλληψης του λόγου ως βιώματος, θα λέγαμε ότι μια πειστική προσέγγιση είναι το ότι ο Bruckner πράγματι αγνοεί τις περισσότερες θεολογικές έννοιες του κειμένου· όχι με δόλο, φυσικά, αλλά ως μια παρορμητική απόπειρα μουσικής πραγμάτωσης και συνειδητοποίησης του προσωπικού του βιώματος, το οποίο ήταν αδιαμφισβήτητα δυνατό. Πιθανότατα όμως ο ίδιος περιοριζόταν και ακούταν σε ένα σύνολο εμπειριών και βιωμάτων που καθιστούν κάποιον πιστό και φιλακόλουθο χωρίς την βαθύτερη γνώση της θεολογίας του κειμένου και της ερμηνευτικής του. Ας τονιστεί εδώ, βέβαια, ότι η συγκεκριμένη παρατήρηση δεν έρχεται να μειώσει, με οποιονδήποτε τρόπο, την αριστουργηματική χορωδιακή γραφή και διαχείριση του κειμένου από τον συνθέτη: αυτό θα ήταν παράλογο και άστοχο· άλλωστε, ένας συνθέτης δεν καλείται ποτέ να θεολογήσει αμιγώς.

Συμπεράσματα

Ακολουθήσαμε την πορεία της ανάλυσης της σχέσης μουσικής και λόγου στα μοτέτα *Christus factus est*, WAB 9, WAB 10 και WAB 11, του Bruckner, τα οποία χρησιμοποιούν το ίδιο κείμενο: τους στίχους 2: 6-11 της επιστολής του αποστόλου Παύλου προς Φιλιππησίους. Σε αυτά παρατηρήσαμε μια τάση των μουσικών διεργασιών να συμβάλουν στην υπογράμμιση και την ανάδειξη της τελευταίας φράσης του κειμένου, στην οποία εκφράζονται οι έννοιες της υψώσεως και της θείας δόξης. Αντίθετα, άλλες θεολογικές έννοιες του κειμένου δεν τυγχάνουν παρόμοιας μουσικής προσέγγισης.

Αναφορικά με την σχέση μουσικής και θεολογίας σε αυτό το περιεχόμενο, καταλήξαμε στα εξής συμπεράσματα:

α) Μπορούμε να ερμηνεύσουμε την μουσική υπογράμμιση ενός μέρος του κειμένου ως μια απόπειρα ανάδειξής του, χωρίς όμως να αποκλείουμε και την περίπτωση της μη υπογράμμισής του με μουσικά μέσα ως μιας απόπειρας διατήρησης της ουσίας του κειμένου μέσω της μη επεξεργασίας του.

β) Σε κάθε περίπτωση, από την εξέταση των τριών επιμέρους μελοποιήσεων του κειμένου διαπιστώνουμε ότι ο συνθέτης προσεγγίζει συστηματικά και με υπευθυνότητα το κείμενο και τις θεολογικές του προεκτάσεις.

γ) Ο συνθέτης, θέτοντας ως αφετηρία το Εγώ, τον εσωτερικό κόσμο, παράγει ένα τελικό προϊόν που έχει ξεκάθαρη αναφορά στο ιερό ως προσωπικό βίωμα. Θα λέγαμε πως πρόκειται για μια απόπειρα μουσικής πραγμάτωσης του βιώματός του, το οποίο αποτελεί για εκείνον έναν γνώμονα σωτηριακό, μία παράμετρο που μπορεί να τον οδηγήσει στην αλήθεια, στην θεοπτία, όπως την αντιλαμβάνεται εκείνος.

Puccini: Εξωτισμός και λαϊκό στοιχείο

Δήμητρα Χόνδρου

Ο Puccini μάς ταξιδεύει στις δύο πλευρές του Ειρηνικού Ωκεανού: στο Ναγκασάκι με τη *Madama Butterfly* (1904) και στην Καλιφόρνια των Η.Π.Α. την εποχή του «Πυρετού του Χρυσού» με τη *Fanciulla del West* (1910), ενώ με την *Turandot* (1920-1924/1926) διασχίζουμε για άλλη μία φορά τον Ειρηνικό, φτάνοντας στο θρυλικό Πεκίνο των μυθικών χρόνων, όπου και διαδραματίζεται το έργο. Ο συνθέτης, σαφώς επηρεασμένος από τους δασκάλους της grand-opéra και του grand spectacle όσον αφορά την αναζήτηση της αυθεντικότητας και του τοπικού χρώματος (couleur local), αλλά και την ενσωμάτωση του λαϊκού στοιχείου, έδινε πολύ μεγάλη προσοχή σε λεπτομέρειες – μουσικές και μη – μελετώντας εθνογραφικές, λαογραφικές και ιστορικές πηγές που σχετιζόνταν με την εκάστοτε δραματουργία, όπως θα διαπιστωθεί παρακάτω.

Ο Puccini ενσωμάτωσε αρκετές παραδοσιακές ιαπωνικές μελωδίες στην παρτιτούρα της *Madama Butterfly*: οι “Sakura-Sakura” (ένα χαρακτηριστικό ιαπωνικό τραγούδι που αναγγέλλει τον ερχομό της άνοιξης, την εποχή που ανθίζουν οι κερασιές), “Miya-san, Miya-san”, “Oedo Nihonbashi”, “Kimigayo” (ο ιαπωνικός Εθνικός Ύμνος) και “Echigo-Jishi” είναι αναγνωρίσιμες σήμερα από το ιαπωνικό ακροατήριο, ενώ άλλες, όπως οι “Takai-yama”, “Jizuki-uta”, “Suiryō-bushi” και “Kappore-hōnen”, είναι μελωδίες πολύ πιο παλιές και πολύ λιγότερο αναγνωρίσιμες από το σύγχρονο ιαπωνικό ακροατήριο, καθώς ανάγονται μεταξύ 12ου και 13ου αιώνας, την εποχή που υπήρξαν δημοφιλείς.

Για παράδειγμα, στην πρώτη πράξη, ο Puccini χρησιμοποιεί την παραδοσιακή μελωδία “Echigo-Jishi” όταν ο Goro εκφέρει πριν την άφιξη της Butterfly τα λόγια «Ecco! Son giunte al sommo del pendio...» και όταν η Butterfly λέει: «Nessuno si confessa mai nato in povertà...». Τον Εθνικό Ύμνο της Ιαπωνίας (“Kimigayo”) τον χρησιμοποιεί για να προσδώσει το απαιτούμενο τοπικό χρώμα κατά την άφιξη του αυτοκρατορικού επιτρόπου και ληξιαρχου, τον οποίο αναγγέλλει ο Goro ως εξής: «L’Imperial Commissario, l’Ufficiale del registro, i congiunti». Το δημοφιλέστερο πάντως παραδοσιακό τραγούδι όλων είναι το “Sakura-Sakura”: ο Puccini δίνει τη μελωδία του στο όμποε και στα έγχορδα, τη στιγμή που η Butterfly δείχνει στον Pinkerton τα λιγιστά της πράγματα – μεταξύ αυτών και το εγχειρίδιο για το χακαίρι («Una cintura. Un piccolo fermaglio. Uno specchio...»). Στο ίδιο μέρος, κάνει επίσης χρήση ενός χαρακτηριστικού μοτίβου που ανιχνεύεται στο παραδοσιακό ιαπωνικό τραγούδι “Ha-Uta”. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως ένας άλλος συνθέτης, ο André Messager, χρησιμοποιεί τον ίδιο σκοπό στο έργο του *Madame Chrysanthème* (1893), έντεκα χρόνια πριν την πρεμιέρα της *Madama Butterfly*, ενώ και η πλοκή των δύο έργων παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες.

Η προσευχή της Suzuki, «E Izaghi ed Izanami, Sarundastico e Kami...», που ανοίγει τη δεύτερη πράξη, προέρχεται από τον παραδοσιακό σκοπό “Takai-yama”, ενώ οι στίχοι του ξεκινούν ως εξής: «Ατενίζοντας την κοιλάδα ψηλά από το βουνό, βλέπω τις ολάνθιστες αγγουριές και μελιτζανιές...». Λίγο παρακάτω, στην ίδια πράξη, ο Puccini χρησιμοποιεί το αυτοκρατορικό εμβατήριο “Miya-san, miya-san” (το έργο διαδραματίζεται στο Ναγκασάκι την εποχή του αυτοκράτορα Μείτζι, 1867-1912)¹ τόσο για την άφιξη

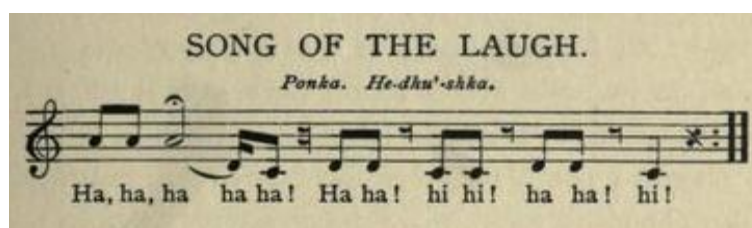
¹ Το εμβατήριο συνετέθη το 1868 για την αποκατάσταση του Μείτζι στον θρόνο, σηματοδοτώντας το τέλος της στρατιωτικής διακυβέρνησης της οικογένειας των Τοκουγκάουα και την οριστική ανάληψη

του Yamadori (στο ορχηστρικό μέρος) όσο και για την αποχώρησή του (με τα λόγια: «Vi lascio il cuor... pien di cordoglio: ma spero ancor...»): την ίδια μελωδία θα χρησιμοποιήσει επίσης όταν η Butterfly αναφέρεται στον Yamadori («E Yamadori coi suoi languori...»). Την ιαπωνική εορταστική μελωδία “Kappore-hōnen” παραθέτει ο συνθέτης τη στιγμή που η Butterfly δείχνει στον Sharpless τον καρπό του έρωτά της με τον Pinkerton («E questo? E questo?...» [...] «Chi vide mai a bimbo...»).

Στην τρίτη και τελευταία πράξη, ο συνθέτης κάνει χρήση παραδοσιακών τραγουδιών που έχει ήδη παρουσιάσει στο υπόλοιπο έργο, όπως της μελωδίας “Ha-Uta” (το αρχικό μοτίβο με το οποίο ανοίγει η τρίτη πράξη) ή της μελωδίας “Kappore-hōnen” που εκφέρεται από την ορχήστρα όταν η Butterfly, απευθυνόμενη στην υπηρέτριά της Suzuki, λέει: «Verrà, verrà, vedrai» και την τραγουδά η ίδια όταν κοιμίζει το παιδί της («Dormi amor mio...»): με την ίδια μελωδία, η ορχήστρα συνοδεύει ακόμη τα λόγια της πρωταγωνίστριας «Vogliam prendermi tutto...». Στο τέλος του έργου εμφανίζεται μία νέα μελωδία από το παραδοσιακό τραγούδι “Suiryō-bushi”, τη στιγμή που λαμβάνει χώρα η τελετουργική αυτοθανάτωση «χαρακίρι» (Butterfly: «Con onor muore chi non può serbar vita con onore» / «Με τιμή πεθαίνει όποιος δεν μπορεί να ζήσει αξιοπρεπώς») – του κώδικα τιμής των Σαμουράι, που συνιστούσε έναν έντιμο τρόπο να πεθάνει κάποιος στο πεδίο της μάχης, προκειμένου να αποφύγει την ντροπή της αιχμαλωσίας και του θανάτου από τον εχθρό.

Το 1907 ο Puccini παρακολούθησε στη Νέα Υόρκη το θεατρικό έργο *The Girl of the Golden West* του David Belasco (1853-1931),² βρίσκοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο «φρέσκο» και «αξιαγάπητο», παρ’ όλο που ο ίδιος γνώριζε ελάχιστα την αγγλική γλώσσα. Τρία χρόνια αργότερα, στις προετοιμασίες της πρεμιέρας της όπερας *La Fanciulla del West* έλαβε μέρος ο ίδιος ο Belasco, προκειμένου να καθοδηγήσει τον ιταλικό θίασο ούτως, ώστε τα μέλη του να διατηρήσουν όσο το δυνατόν περισσότερο τον «αμερικανικό» χαρακτήρα του έργου.

Στο *Κορίτσι της Δύσης*, ο συνθέτης κάνει χρήση αμερικανικών λαϊκών τραγουδιών και τοπικών γηγενών ινδιάνικων μελωδιών,³ αλλά και χαρακτηριστικών σκηνών της εποχής που έμελλε να μείνουν στην ιστορία, όπως η γεμάτη αγωνία σκηνή του πόκερ στη δεύτερη πράξη. Αξιοποιώντας την πρακτική που μεταχειρίστηκε προηγουμένως στη *Madama Butterfly*, χρησιμοποιεί ινδιάνικους σκοπούς που τους «αμερικανοποιεί» για τις ανάγκες της όπερας, όπως το ινδιάνικο τραγούδι του γέλιου που μεταμορφώνει σε νανούρισμα (βλ. Παραδείγματα 1α και 1β).



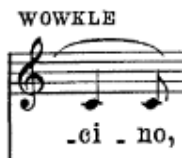
Παράδειγμα 1α⁴

της εξουσίας από τον αυτοκράτορα, μετά το ξέσπασμα του εμφυλίου πολέμου που έμεινε γνωστός ως «Πόλεμος Μπόσιν» ή «Ιαπωνική Επανάσταση».

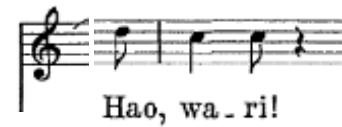
² Το έργο είχε πρωτοπαρουσιαστεί το 1905 στο Pittsburgh.

³ Ο Puccini είχε πρόσβαση, μεταξύ άλλων, σε παραδοσιακά ινδιάνικα αμερικανικά τραγούδια, τα οποία εκδόθηκαν από τις Natalie Curtis και Alice Fletcher· για παράδειγμα, η αρχή της δεύτερης πράξης του έργου έχει ομοιότητες με το «Τραγούδι του γέλιου» από τη συλλογή της Alice C. Fletcher, *Indian story and song, from North America*, Small, Maynard & Co., Boston 1907.

⁴ Fletcher, ό.π., σ. 13.



Παράδειγμα 1β



Παράδειγμα 1γ

Wowkle

Il mio bimbo è grande e piccolo,
 è piccolo, sta dentro la cuna,
 è grande e tocca la luna,
 tocca la luna col suo ditino.
 Hao, wari! Hao, wari!..."

Χρησιμοποιεί επίσης γηγενείς χαρακτήρες, όπως για παράδειγμα την Ινδιάνα Wowkle, η οποία τραγουδά το προαναφερόμενο νανούρισμα. Λίγο παρακάτω, στο λιμπρέτο χρησιμοποιείται η έκφραση «Hao, wari»: σύμφωνα με την ανάλυση της Fletcher, η λέξη *hao* είναι ο ύπνος, ενώ η λέξη *wari* συμβολίζει την τάση του μωρού να το κουνάει κάποιος μπροστά και πίσω για να κοιμηθεί (βλ. Παραδείγματα 1β και 1γ).

Στο πρωτότυπο θεατρικό έργο, η Wowkle η αλεπού αναφέρεται με τον προσβλητικό τίτλο της «squaw⁵ του Billy Jackrabbit»· η έκφραση αυτή χρησιμοποιείται σε όλες τις παραστάσεις και στις μεταφράσεις των λιμπρέτων (στα ιταλικά αναφέρεται ως «la donna Indiana di Billy», δηλαδή η «ινδιάνα γυναίκα του Billy»). Με αυτόν τον τρόπο, ο Puccini, συνειδητά ή ασυνειδητά, παρουσιάζει μια πλευρά της ζωής στην Αμερική, θίγοντας και ζητήματα που αφορούν εθνοτικές μειονότητες. Η περιγραφή του γηγενούς ζευγαριού Αμερικανών, του Billy και της Wowkle, αλλά και τα επίθετα που περιγράφουν τους υπόλοιπους χαρακτήρες είναι τουλάχιστον προσβλητικά· για παράδειγμα, ο Billy σκιαγραφείται ως άτομο αργόσχολο με ασυνάρτητο λόγο, ο Μεξικανός Ramerrez / Johnson περιγράφεται ως «βρωμιάρης Σπανιόλος», ο José Castro ως «meticcio» (μιγάς, ημίαιμος), ενώ ο Jack Rance ως «κινεζόφατσα», παρ' όλο που δεν έχει ασιατική καταγωγή. Σε κάποια σημεία του έργου, κυρίως στη δεύτερη πράξη, ο Puccini βάζει επίσης τον Billy και τη Wowkle να γρυλλίζουν, αντί χαιρετισμού ή συνεννόησης μεταξύ τους, με τον χαρακτηριστικό ήχο «ugh»· για παράδειγμα, στη δεύτερη πράξη, όταν ο Billy μπαίνει στη σκηνή χαιρετά τη Wowkle με αυτόν τον ήχο και εκείνη του απαντά με τον ίδιο τρόπο:

Billy

(entrando, come un saluto)
 Ugh...

Wowkle

(rispondendo)
 Ugh...

⁵ Βλ. "Squaw", στο: *Merriam-Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/squaw> (πρόσβαση στις 6 Οκτωβρίου 2024).

Στην *Turandot*, παρά την παραμυθένια, μη ρεαλιστική ατμόσφαιρα που δημιουργείται λόγω του φαντασμαγορικού σκηνοικού διάκοσμου, των κοστουμιών και των accessoires (στην κλασική, βέβαια, σκηνοθετική της εκδοχή), ο Puccini, όσον αφορά τη δραματουργία, ζητά από τους λιμπρετίστες του, Adami και Simonì, να δημιουργήσουν ένα κείμενο που να μοιάζει με αυθεντικό κινέζικο, δηλαδή ένα κείμενο που να είναι έτσι μορφοποιημένο ώστε να δίνει την εντύπωση κινέζικων συλλαβών, καθώς και με παρηγήσεις της ιταλικής γλώσσας που να αποπνέουν κινέζικο άρωμα – σε συνδυασμό πάντοτε με τη μελωδία· π.χ. στο «Fermo! Che fai? T'arresta» (βλ. Παράδειγμα 2).

(circondando e trattenendo il Principe)

Ping

f

Fer. .mo! che fai? T'arre . sta! Chi sei, che fai, che

Pong

f

Fer. .mo! che fai? T'arre . sta! Chi sei, che fai, che

Pang

f

Fer. .mo! che fai? T'arre . sta! Chi sei, che fai, che

Le tre maschere

28 Allegro giusto $\text{♩} = 128$

f *f* *p*

Παράδειγμα 2

Κατά δεύτερον, ο Puccini επιλέγει συνειδητά να χρησιμοποιήσει παραδοσιακές κινέζικες μελωδίες, όπως τον κινέζικο «Αυτοκρατορικό Ύμνο» (βλ. Παράδειγμα 3), με τον οποίο ο λαός επευφημεί τον αυτοκράτορα Altoum, πατέρα της *Turandot*, και του εύχεται να ζήσει χίλια χρόνια (στην πρώτη και την τρίτη πράξη), το κινέζικο νανούρισμα ή τραγούδι της άνοιξης “Sian-chok”, που αποτελεί τη βάση της άριας της Liù «Signore, ascolta» στην πρώτη πράξη, καθώς και την κινέζικη λαϊκή μελωδία “Moh-Li-Hua” («Άνθος γιασεμιού») που χρονολογείται από την εποχή της δυναστείας των Τσινγκ, με την οποία κτίζεται μουσικά το θέμα της παιδικής χορωδίας «Là, sui monti dell’Est» στην πρώτη πράξη.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and a mezzo-forte (*m.d.*) section. The second system includes a *poco rall.* (slightly slower) marking. The third system is marked *Solenne* and *ff*. The fourth system is marked *m.d.*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Παράδειγμα 3

Η παραδοσιακή κινέζικη μελωδία “Moh-Li-Hua” και αυτή του «Αυτοκρατορικού Ύμνου» δεν μπαίνουν αυτούσιες αλλά με μικρές αλλοιώσεις και, όπως αναφέρει ο Mosco Carner, ο Puccini τις χρησιμοποιεί ως μοντέλα, είτε παραλλάσσοντάς τες είτε επινοώντας παρόμοιες σε δομή και ύφος μελωδίες.⁶ Το ίδιο συμβαίνει και με διάφορα μοτίβα τα οποία ο συνθέτης εμπλέκει μεταξύ τους, δημιουργώντας την εντύπωση ενός μοτιβικού καλειδοσκοπίου. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα τη στιγμή που μπαίνουν οι Ping, Pong και Rang στην πρώτη πράξη, προσπαθώντας να αποτρέψουν τον Calaf να πείσει την Turandot, λέγοντας: «Fermo! Che fai? T’arresta». Αυτή η μελωδία προέρχεται από ένα μουσικό κουτί με παραδοσιακά τραγούδια, την οποία ο Puccini ευθύς παρακάτω εμπλέκει με άλλες αυθεντικές κινέζικες μελωδίες καθώς και μελωδίες δικής του επινοήσης.

⁶ Mosco Carner, *Puccini: a critical biography*, Alfred A. Knopf, New York 1959, σ. 450-452.

Ο συνθέτης το καλοκαίρι του 1920 επισκέφθηκε τον βαρόνο και φίλο του Edoardo Fassini-Camossi, που είχε διατελέσει διπλωματικός ακόλουθος στην Κίνα και είχε στην κατοχή του ένα μουσικό κουτί με κινέζικες μελωδίες. Εκεί ανακάλυψε τη μελωδία “Moh-Li-Hua” αλλά και τον «Αυτοκρατορικό Ύμνο», ο οποίος επαναλαμβάνεται αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της όπερας, με διαφοροποιημένο ύφος και ενορχήστρωση κάθε φορά. Επίσης, άκουσε κινέζικες μελωδίες ηχογραφημένες σε φωνογράφο και διάβασε το *Χρονικό της κινέζικης μουσικής* (1884) του Jules A. van Aalst, που περιείχε πολύτιμες για την εποχή πληροφορίες για τη λαϊκή, την έντεχνη, τη θρησκευτική, την τελετουργική κλπ. μουσική της χώρας. Μέσα από την προαναφερθείσα πολύπλευρη εθνομουσικολογική μελέτη, ο Puccini συνέθεσε και δικής του επινοήσης μελωδίες σε κινέζικο ύφος, ενώ χρησιμοποίησε και συλλαβικού τύπου τραγουδιστικά μέρη, όπως η αναγγελία του Μανδαρινού στην αρχή του έργου και στο δεύτερο ταμπλώ της δεύτερης πράξης («Popolo di Pekino...») ή η είσοδος των υπουργών («Fermo! Che fai? T'arresta...») και πολλά άλλα. Για να ενισχύσει ακόμα περισσότερο το τοπικό μουσικό χρώμα, ο Puccini εμπλουτίζει την ορχήστρα με όργανα, κυρίως κρουστά, όπως, μεταξύ άλλων, κινέζικα γκονγκ, ξυλόφωνο και μπάσο ξυλόφωνο, μεταλλόφωνο, καμπάνες, τσελέστα, ταμ-ταμ, τρίγωνο και γκραν-κάσα' επίσης εντάσσει στο έργο ηχητικά εφέ για να εντείνει την αίσθηση του ασυνήθιστου, χρησιμοποιώντας εκτός σκηνής εκκλησιαστικό όργανο και χάλκινα πνευστά, άρπες στις οποίες έχει τοποθετηθεί ανάμεσα στις χορδές χαρτί που λειτουργεί ως σουρντίνα, καθώς και σαξόφωνα που συνοδεύουν το παιδικό χορωδιακό της πρώτης πράξης.

Ο Puccini σε αυτό το έργο, θέλοντας να συμπεριλάβει εκτός από τον εξωτισμό της Άπω Ανατολής και τη θεατρική παράδοση της *commedia dell'arte* που έχει τις ρίζες της στην Ιταλία του 16ου αιώνα, δημιουργεί τους κωμικούς χαρακτήρες των κινέζων υπουργών Ping, Pong και Pang – ένα τρίο που του παρέχει άπειρες δυνατότητες για εμβόλιμα κωμικά επεισόδια. Αξίζει να επισημανθεί πως οι χαρακτήρες αυτοί στην *commedia dell'arte* (αρλεκίνοι, κολομπίνες, γεροξεκούτηδες, πανούργοι υπηρέτες, κουτές ή δόλιες καμαριέρες κ.ά., με ονόματα όπως Brighella, Truffaldino, Pantalone) εμφανίζονταν φορώντας μάσκα. Για το ζήτημα της μάσκας, ο συνθέτης σε επιστολή του στον έναν από τους δύο λιμπρετίστες της όπερας, τον Giuseppe Adami, υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα της χρήσης της στην *commedia dell'arte* – συνεπώς και στην *Turandot* – χωρίς αυτό να καθίσταται υποχρεωτικό. Διατηρώντας όμως το στοιχείο της μάσκας στους τρεις κινέζους υπουργούς, θα υπήρχε και μία σημαντική ιταλική πινελιά μέσα στον απέραντο και εξωτικό κινέζικο ωκεανό. Αυτή η επιθυμία του συνθέτη ίσως να συνδέεται με την καταγωγή της όπερας που βασίζεται στο ομώνυμο έργο της *commedia dell'arte* του Carlo Gozzi (1720-1806), γραμμένο το 1762, που με τη σειρά του στηρίχθηκε στον περσικό μύθο *Turan-Dokht* ή *Η κόρη του Turan*, εμπνευσμένο από το μεσαιωνικό ρομαντικό ποίημα *Haft Peykar* (1190), που ανήκει στη συλλογή των επτά αφηγηματικών ποιημάτων-παραμυθιών *Khamsa* του Πέρση Νιζαμί (Nezāmi Ganjavi, 1141-1209). Η *Turandot* του Gozzi βασίστηκε επίσης σε ένα επεισόδιο από τις *Χίλιες και μία νύκτες*, που αναφερόταν σε μία αδίστακτη κινέζα πριγκίπισσα, η οποία έθετε σε μοιραία δοκιμασία τους υποψήφιους μνηστήρες για να κερδίσουν το χέρι της: αυτοί έπρεπε να απαντήσουν σωστά σε τρία αινίγματα, αλλιώς τους αποκεφάλιζε. Το τελευταίο κέντρισε το ενδιαφέρον του συνθέτη και – σε συνδυασμό με την αγάπη που αυτός έτρεφε για την εξωτική θεματολογία – τον έκανε να καταπιαστεί αμέσως με τη σύνθεση της όπερας. Η *Turandot* κατέχει μία ιδιαιτέρως ξεχωριστή θέση στον κόσμο της όπερας, μιας και συνιστά την τελευταία εξωτική και συνάμα μεγαλειώδη όπερα του Puccini, αλλά και το κύκνειο άσμα του.

Ο Schönberg και η Δεύτερη Σχολή της Βιέννης. Από τον εξπρεσιονισμό στον δωδεκαφθογγισμό και από τον δωδεκαφθογγισμό στην αφαίρεση

Γιώργος Ζερβός

Αυτό που ριζικά διαφοροποιεί τη νέα μουσική των αρχών του 20ού αιώνα από τις παλαιότερες «νέες μουσικές» δεν είναι μόνον ο βαθμός ρήξης με το παρελθόν αλλά – και αυτό είναι το σημαντικότερο – το ότι για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής οι συνθέτες οι ίδιοι αναγνωρίζουν την ύπαρξη ορισμένων «προβλημάτων» στην ίδια τη διαδικασία της σύνθεσης, τα οποία βέβαια είναι άμεσα συνδεδεμένα με το μέγεθος της ρήξης. Τα προβλήματα αυτά, τα οποία εκφράζονται μέσα από συγκεκριμένα κείμενα των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης και αντικατοπτρίζονται άμεσα στις ίδιες τους τις συνθέσεις, συνοψίζονται στα εξής σημεία:¹

Η οριστική ρήξη με την τονικότητα, η οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά στα *Τρία κομμάτια για πιάνο*, op. 11 (1909), του Schönberg, επιφέρει ριζικές αλλαγές όσον αφορά τις βασικές παραμέτρους της κλασικορομαντικής παράδοσης. Έτσι, η ουδετεροποίηση της αρμονικής – με την έννοια των τονικών αρμονικών σχέσεων – συνιστώσας:

α) αποδυναμώνει τις αρμονικές, άρα και μορφολογικές, διαφοροποιήσεις των ενοτήτων ενός έργου και

β) εξασθενεί την ίδια τη φύση του θέματος ως μιας αδιάσπαστης μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας.

Από τις προτάσεις α και β συνεπάγεται και η εξασθένιση της αντίθεσης μεταξύ των εμφανιζόμενων θεμάτων ενός μέρους, αφού με την ουδετεροποίηση της αρμονικής συνιστώσας καταργείται η αντίθεση μείζονος – ελάσσονος, περιορίζοντας τον βαθμό διαφοροποίησης στη μελωδική και ρυθμική μόνο παράμετρο. Άμεσο αποτέλεσμα υπήρξε η σταδιακή απομάκρυνση από τη σημαντικότερη μορφή της κλασικορομαντικής παράδοσης, δηλαδή τη μορφή της σονάτας. Ως εκ τούτου, το παραδοσιακό σχήμα έκθεσης – ανάπτυξης – επανέκθεσης γίνεται ρευστότερο, αφού η ανωτέρω τριμερής διάκριση προϋποθέτει σαφείς και διακριτές επί μέρους μορφολογικές οριοθετήσεις (πρώτο θέμα, δεύτερο θέμα, γέφυρα κ.λπ.).

γ) Η μορφή σταδιακά συρρικνώνεται (παράδειγμα το τρίτο από τα *Τρία κομμάτια για πιάνο*, op. 11, του Schönberg). Ο Webern είχε γράψει γι' αυτό το έργο σ' ένα άρθρο του τα εξής: «Και τα τρία κομμάτια είναι μικρά. Το πρώτο και το δεύτερο έχουν ακόμα από μορφολογική άποψη μια σχέση με την τριμερή μορφή του Lied. Τα μικρά μοτίβα που εναλλάσσονται άμεσα επαναλαμβάνονται και εξελίσσονται. Στο τρίτο όμως αυτή η εναλλαγή καταργείται. Εδώ ο Schönberg εγκαταλείπει τη θεματική επεξεργασία. Κανένα μοτίβο δεν εξελίσσεται... Το θέμα, αφού εμφανιστεί μία φορά, εκφράζει δια μιας ό,τι είχε να πει...».²

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

² Παρατίθεται στο: René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, L'Arche, Paris 1949, σ. 266-267.

δ) Γίνεται το πρώτο βήμα προς ένα είδος αθεματικής γραφής (παράδειγμα τα *Έξι μικρά κομμάτια για πιάνο*, ορ. 19, του Schönberg και οι *Έξι μπαγκατέλες για κουαρτέτο εγχόρδων*, ορ. 9, του Webern, έργα γραμμένα το 1911 και το 1913 αντίστοιχα).

Αλλά μια γραφή του τύπου των τριών προαναφερθέντων έργων (σε αυτόν τον κατάλογο θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τα *Τέσσερα κομμάτια για κλαρινέτο και πιάνο*, ορ. 5, του Berg, του 1913), οδηγεί τη μουσική σε τέτοιο βαθμό συρρίκνωσης και αφαίρεσης, ώστε να κινδυνεύει η ίδια η ύπαρξή της, γεγονός που, όπως ήδη προαναφέραμε, επισημαίνεται έμμεσα δια μέσου συγκεκριμένων κειμένων που κατά καιρούς γράφτηκαν κυρίως από τους Webern και Schönberg: «τότε είχα το αίσθημα ότι έτσι και είχαν ακουστεί μία φορά οι δώδεκα φθόγγοι, το κομμάτι είχε τελειώσει...»³ και «όλα τα έργα που γράφτηκαν την περίοδο μεταξύ της κατάργησης της τονικότητας και της διατύπωσης του νόμου με τους δώδεκα φθόγγους ήταν εξαιρετικά μικρής διάρκειας. Τα έργα εκείνης της εποχής τα οποία είχαν μεγαλύτερες διαστάσεις χρησιμοποιούσαν κείμενο, δηλαδή στηρίζονταν σε κάτι το εξωμουσικό. Αποποιούμενοι την τονικότητα, χάσαμε το πιο σπουδαίο μέσο που είχαμε μέχρι σήμερα για να συνθέτουμε έργα μεγάλης διάρκειας και πνοής...»⁴ έλεγε ο Webern σε μια σειρά διαλέξεων του υπό τον γενικό τίτλο «Ο δρόμος προς τη σύνθεση με τους δώδεκα φθόγγους», που δόθηκαν το 1932.

Δεδομένων των ανωτέρω προτάσεων, η φράση του Schönberg «η μέθοδος σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους γεννιέται από μια αναγκαιότητα»⁵ είναι απόλυτα κατανοητή, αφού, σύμφωνα με τα ίδια τα λόγια του συνθέτη, δια μέσου αυτής της μεθόδου επιτυγχάνεται, μεταξύ των άλλων, η επανεισαγωγή των τριών απολεσθέντων – κατά τη διάρκεια της ατονικής περιόδου – θεμελιωδών όρων που είναι απαραίτητοι για κάθε συνθετική δραστηριότητα, δηλαδή της ενότητας, της μεγάλης μορφής και, βέβαια, του θέματος. Εάν όμως η αποκατάσταση της ενότητας και της μεγάλης μορφής είναι πλήρης, δεδομένου ότι τόσο η μελωδία όσο και η αρμονία είναι το αποτέλεσμα της εκτύλιξης των φθόγγων των τεσσάρων μορφών της σειράς (O, I, R, RI), ενώ ταυτόχρονα οι μορφές αυτές πολλαπλασιάζουν τις δυνατότητες του μουσικού υλικού συντείνοντας στη διαφοροποίηση των επί μέρους ενοτήτων και στη διεύρυνση της μορφής, η αποκατάσταση του θέματος είναι σχετική. Με την επανεισαγωγή του θέματος δια μέσου της σειράς παρατηρούνται φαινόμενα ανάλογα των έργων της ατονικής περιόδου:

α) τα θέματα κατά τις επανεκθέσεις αλλοιώνονται·

β) οι αντιθέσεις μεταξύ πρώτου και δεύτερου θέματος – όπου υπάρχει δεύτερο θέμα – αμβλύνονται, οδηγώντας κατ' αυτόν τον τρόπο σε μονοθεματικές μορφές, όπου επικρατεί η συνεχής ανανέωση του αρχικού μουσικού υλικού·

γ) εμφανίζεται ένα νέο είδος αθεματικότητας, το οποίο βασίζεται στη σειρά των δώδεκα φθόγγων.⁶ Παράδειγμα αποτελούν τα τελευταία έργα του Schönberg, όπως το *Τρίο εγχόρδων*, ορ. 45, η *Ωδή στον Ναπολέοντα*, ορ. 41, και η *Φαντασία για βιολί με συνοδεία πιάνου*, ορ. 47. Η επικράτηση των ημιτονίων, του διαστήματος της τρίτης μικρής και μεγάλης, όπως και οι ιδιαιτερότητες της σειράς του *Τρίο εγχόρδων* (μίας σειράς αποτελούμενης από 18 φθόγγους αλλά και διαστήματα 7ης μεγάλης και 9ης μικρής) και, γενικότερα, ο τρόπος διαμόρφωσης και χρήσης των σειρών αυτών αποθεματοποιούν την εκάστοτε σειρά, πλησιάζοντας την βεμπερνική γραφή.

³ Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, μτφρ. Anne Servant, Didier Alluard & Cyril Huvé, J. C. Lattès, Paris 1980, σ. 131 (πρωτότυπη έκδοση: *Der Weg zur neuen Musik*, Universal, Wien 1960).

⁴ Ό.π., σ. 137-138.

⁵ Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée*, μτφρ. Christiane de Lisle, Buchet – Chastel, Paris 1977, σ. 163 (πρωτότυπη έκδοση: *Style and Idea*, Faber & Faber, London 1975, επιλογή κειμένων του Schönberg από τον Leonard Stein, σε μετάφραση από τα γερμανικά του Leo Black).

⁶ Ζερβός, ό.π., σ. 308-318.

Ο δωδεκαφθογγισμός λοιπόν τείνει να επανεισαγάγει το θέμα δια μέσου της σειράς, χωρίς όμως να το επιτυγχάνει παρά μόνο μερικώς: η διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας σε δύο ανεξάρτητες μουσικές παραμέτρους (μελωδική και ρυθμική), με την ταυτόχρονη ουδετεροποίηση της αρμονικής παραμέτρου, κλονίζει για μία ακόμη φορά την παραδοσιακή-κλασική έννοια περί θέματος, οδηγώντας και πάλι στην αποθεματοποίηση της σειράς, η οποία αντισταθμίζεται:

α) με θεματικά υποκατάστατα δια μέσου της χρήσης τονικών θεμάτων και ανεξάρτητων ρυθμικών σχηματισμών RH / RN (χαρακτηριστική περίπτωση οι όπερες *Wozzeck*, op. 7 [1917-1922], και *Lulu* [1929-1935] του Berg)

β) με την παραγωγή νέων, ανεξάρτητων από την αρχική σειρά, θεμάτων (στις περιπτώσεις του *Κοντσέρτου για βιολί* [1935] του Berg και του *Κοντσέρτου για πιάνο*, op. 42 (1942), του Schönberg)

γ) με τη μη παραγωγή πραγματικών θεμάτων, γεγονός που οδηγεί – όπως ήδη προαναφέραμε – για μία ακόμη φορά σε φαινόμενα αθεματισμού, μολονότι όχι της ίδιας τάξης με τον αθεματισμό των έργων της ατονικής περιόδου, αφού η ύπαρξη και μόνον της αρχικής σειράς εγγυάται ένα ελάχιστο θεματικής διάστασης (στην περίπτωση των τελευταίων έργων του Schönberg).

Αλλά η διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας επιφέρει διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικής συνισταμένης (μία σειρά ή ένα τμήμα σειράς μπορεί να επενδυθεί με διαφορετικές ρυθμικές αξίες, όπως, για παράδειγμα, τα θέματα του δεύτερου, τρίτου και τέταρτου μέρους του *Κουϊντέτου πνευστών*, op. 26 [1923-1924], του Schönberg, και του πρώτου και τρίτου μέρους της *Λυρικής σουίτας* [1925-1926] του Berg), με άμεσο αποτέλεσμα την προήγηση – σε επίπεδο συνθετικής διαδικασίας – της μίας εκ των δύο αυτών συνιστωσών, η οποία στην παρούσα φάση του δωδεκαφθογγισμού δεν θα μπορούσε να ήταν άλλη από την αρχική σειρά.⁷ Η τελευταία όχι μόνον προηγείται στα δωδεκαφθογγικά έργα του Webern, αλλά – και αυτό είναι το σημαντικότερο – δεν αναδεικνύει θέματα (όπως ομολογεί ο ίδιος) με την έννοια, έστω, μιας μελωδικο-ρυθμικής οντότητας, αλλά καθίσταται παραγωγός θεματικών ενότητων, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την κατάργηση κάθε διάκρισης μεταξύ οριζόντιας (μελωδικής) και κάθετης (συνοδευτικής) συνιστώσας. Σε τελική ανάλυση, στον Webern δεν τίθενται – όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις των Schönberg και Berg – προβλήματα θεματοποίησης ή αποθεματοποίησης της σειράς. Το πραγματικό θέμα βρίσκεται εκτός του έργου, εκφραζόμενο δια μέσου της αρχικής σειράς – συνήθως τμήματος της σειράς – οι συνεχείς μεταμορφώσεις της οποίας παράγουν το σύνολο του έργου. Αυτό που αρχικά παρουσιάζεται ως θέμα είναι μία περίπλοκη-πολυσύνθετη θεματική ενότητα, η οποία αποτελεί ήδη μεταμόρφωση κάποιου άλλου (μεταμόρφωση, δηλαδή, των δυνατοτήτων της αρχικής σειράς) που βρίσκεται εκτός του έργου: είναι, δηλαδή, το ίδιο μεταμόρφωση. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, δεν επανέρχεται ποτέ στην αρχική του κατάσταση.

Η αναγωγή της Grundgestalt (βασικής μορφής) – δηλαδή της αρχικής δομικής σύλληψης του συνθέτη – στην Grundreihe (βασική σειρά) όχι μόνον αποτελεί πλέον τον κανόνα, αλλά επιπλέον και η ίδια η Grundreihe ανάγεται σε έναν ελάχιστο αριθμό διαστημάτων, τα οποία σε τελική ανάλυση είναι αυτά που αντιπροσωπεύουν την Grundgestalt. Η πλέον απομακρυσμένη από το έργο μορφή της Grundgestalt πραγματοποιείται στις *Παραλλαγές για πιάνο*, op. 27 (1936), του Webern (Παράδειγμα 1), όπου η ιδέα της συμμετρίας στον χώρο είναι αυτή που αντιπροσωπεύει την Grundgestalt (δηλαδή το πραγματικό θέμα) και όχι η αρχική σειρά, η οποία, σημειωτέον, σε αυτήν την περίπτωση δεν είναι εφοδιασμένη με κανενός είδους εσωτερική συμμετρία.⁸

⁷ Ό.π., σ. 318-320.

⁸ Ό.π., σ. 269-277. Η μορφή της σειράς με την οποία ξεκινά το έργο είναι η R8.

Παράδειγμα 1

Αλλά μία αφαίρεση του τύπου του op. 27 του Webern, όπου το πραγματικό θέμα, κείμενο εκτός του έργου, συνιστά όχι μια μουσική αλλά μια εξωμουσική αρχή εκφραζόμενη δια μέσου της έννοιας της συμμετρίας, η οποία πραγματοποιείται κατά τρεις διαφορετικούς τρόπους στα τρία μέρη από τα οποία αποτελείται το έργο αυτό, δεν είναι δυνατόν να επαναλαμβάνεται επ' άπειρον. Το ίδιο ισχύει και για άλλα έργα του Webern, όπως, για παράδειγμα, το *Κοντσέρτο για εννέα όργανα*, op. 24 (1934), το *Κουαρτέτο εγχόρδων*, op. 28 (1938), ή τις *Παραλλαγές για ορχήστρα*, op. 30 (1940), όπου οι εσωτερικές συμμετρίες και η ελαχιστοποίηση του αριθμού των χρησιμοποιούμενων διαστημάτων της αρχικής σειράς παράγουν αντίστοιχες θεματικές ενότητες, οι οποίες όμως, όντας πεπερασμένες, αυτοεξαντλούνται σε έναν περιορισμένο αριθμό συνθέσεων. Επιπλέον, οι πολυσύνθετες αυτές θεματικές ενότητες, μολονότι έχουν υψηλό βαθμό οργάνωσης, δημιουργούν την εντύπωση μεγάλων στικτών στατικών δομών, οι οποίες διέπονται από τους νόμους των τυχαίων κατανομών των ήχων. Ο Webern, καταργώντας το θέμα με την έννοια μιας μελωδικής γραμμής και της συνοδείας της, καταργώντας δηλαδή τη διάκριση μεταξύ κάθετης και οριζόντιας συνιστώσας, καταφεύγει στα κλασικά πρότυπα για να κατασκευάσει τις δομές του: δομές πρότασης (α-α-β-γ) και περιόδου (α-β-α-β), μορφές κανόνα και φούγκας, αποτελούν τα βασικά μοντέλα κατασκευής των ενοτήτων του.⁹ Ενώ όμως στην εποχή του μπαρόκ και στην κλασικορομαντική περίοδο οι μορφές αυτές εξυπηρετούν την ανάδειξη της θεματικότητας, στον Webern εξυπηρετούν μόνο την οργάνωση, αφού τίποτα δεν αναδύεται στην επιφάνεια. Όσο κι αν ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης οργανώνει το αρχικό του δωδεκαφθογγικό υλικό είναι αξιοθαύμαστος, το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι ανάλογο, όχι μόνο λόγω της αδυναμίας του ακροατή να αντιληφθεί αυτήν την οργάνωση, αλλά και λόγω του ότι οι δημιουργούμενες θεματικές ενότητες σε επίπεδο συνθετικής διαδικασίας καταλήγουν να επαναλαμβάνονται, διαφοροποιούμενες μόνον από μαθηματική άποψη.

Διαφορετικά διατυπωμένο: οι χιλιάδες σονάτες που γράφονται κατά την περίοδο του κλασικισμού και του ρομαντισμού δεν γράφονται τόσο λόγω της ανάγκης δημιουργίας διαφορετικών μορφών σονάτας, όσο για να εξυπηρετηθεί ο τεράστιος θεματικός και συνεχώς εξελισσόμενος αρμονικός πλούτος αυτών των περιόδων. Αντίθετα, οι βεμπερνικές μορφές από τις οποίες τίποτα δεν αναδύεται στην επιφάνεια ως κάτι το ξεχωριστό, το ιδιαίτερο, αφού το γενεσιουργό αίτιο, δηλαδή η αρχική σειρά, ουδέποτε πραγματοποιείται η ίδια μέσα στο έργο παρά μόνον οι μεταμορφώσεις της, παραμένουν σε τελική ανάλυση απλώς μορφές, όσο υψηλός κι αν είναι ο βαθμός οργάνωσής τους. Η διαδικασία όμως

⁹ Ό.π., σ. 320-328.

ενός τέτοιου τύπου οργάνωσης αφαιρετικής γραφής, όπου κάθε μουσική παράμετρος ανεξαρτητοποιείται πλήρως, προϋποθέτει αφ' ενός μεθόδους ελέγχου και αφ' ετέρου την «αποκατάσταση» της επικοινωνίας μεταξύ των παραμέτρων αυτών με σκοπό την εξυπηρέτηση της ενότητας.

Η πλήρης διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας του θέματος, η πλήρης δηλαδή διάλυση του θέματος, δημιουργεί την ανάγκη της επανεπικοινωνίας μεταξύ των μουσικών παραμέτρων μέσω άλλων διαδικασιών. Στις *Παραλλαγές για ορχήστρα*, ορ. 30, ο Webern χρησιμοποιεί ένα είδος ρυθμικού σειραϊσμού (Παράδειγμα 2), όπου οι φθόγγοι 9, 10, 11, 12 της αρχικής σειράς δεν αποτελούν μόνο την R1 (καρκινική της αναστροφής) μορφή των φθόγγων 1, 2, 3, 4, αλλά επιπλέον επενδύονται και με το καρκινικό ρυθμικό σχήμα – υπό μορφή όμως σμίκρυνσης – των φθόγγων αυτών.

The image shows a musical score for 'Paradeigma 2' by Webern. The score is for a full orchestra and includes staves for Oboe, Trombone, Violini I & II, Violen, Violoncelli, and Contra bass. The Oboe and Trombone parts are highlighted with red boxes and arrows, showing rhythmic patterns. The Violoncelli part is also highlighted with a red box. The score includes tempo markings: 'Lebhaft (♩ = 160)', 'langsamer (♩ = 112)', and 'wieder lebhaft (♩ = 160)'. Dynamics include 'p', 'pp', 'f', and 'con sord.'.

Παράδειγμα 2

Ο ρυθμικός αυτός σειραϊσμός αποτελεί τον προάγγελο του καθολικού σειραϊσμού των Messiaen, Babbitt και Boulez στα τέλη της δεκαετίας του '40 και τη δεκαετία του '50, όπου σειραϊκοποιούνται όλες οι βασικές μουσικές παράμετροι: τονικό ύψος, ρυθμικές αξίες, δυναμική ένταση. Αυτή όμως η πλήρης οργάνωση του μουσικού υλικού οδηγεί – όπως έχει ήδη λεχθεί και δειχθεί από πολλούς μελετητές – στο αντίθετό της: στην πλήρη δηλαδή αποδιοργάνωση, τουλάχιστον όσον αφορά το επίπεδο της πρόσληψης. Οι διάφορες εκφάνσεις της μουσικής του τυχαίου των δεκαετιών του '50 και του '60, είτε αυτές εκφράζονται μέσα από το μαθηματικό τυχαίο του Ξενάκη, είτε μέσα από το φιλοσοφικό τυχαίο του Cage, είτε ακόμη μέσα από το μουσικά μερικό τυχαίο των Ligeti και Penderecki, εμφανίζονται εν μέρει ως αντίδραση στις τάσεις της πλήρους σειραϊκής οργάνωσης του τέλους της δεκαετίας του '40 και των αρχών της δεκαετίας του '50, χωρίς όμως σε τελική ανάλυση να διαφοροποιούν την κατάσταση: θα πρέπει μάλιστα να επιστημονούμε το γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους προαναφερθέντες συνθέτες διανύουν μια πορεία μέσα από όλα τα σύγχρονα ρεύματα: τόσο ο Boulez όσο και ο Stockhausen ξεκινούν ως μεταβεμπερνιστές και συνεχίζουν ως σειραϊκοί συνθέτες, για να καταλήξουν τελικά σε ανοιχτές-αλεατορικές μορφές. Το κοινό σημείο όλων αυτών των συνθετών – πέρα από τις διαφορές τους, οι οποίες οφείλονται στο προσωπικό ύφος και στις

ιστορικές και εθνικές τους καταβολές – είναι το ότι έχουν ως αφετηρία τους τα τελευταία δωδεκαφθογγικά έργα του Webern και όχι του Schönberg ή του Berg. Η περίφημη φράση του Webern «η σειρά δεν είναι θέμα, αλλά επειδή μου εγγυάται με έναν άλλο τρόπο την ενότητα μπορώ να εργασθώ και χωρίς το θέμα και, κατά συνέπεια, πολύ πιο ελεύθερα»,¹⁰ η οποία πραγματώνεται με την οριστική διάλυση του θέματος και την κατάργηση κάθε διάκρισης μεταξύ οριζόντιας και κάθετης συνιστώσας, παραμένει η φράση-κλειδί όχι μόνο για τα δωδεκαφθογγικά αλλά και για τα μεταγενέστερα καθολικά σειραϊκά, αλεατορικά κ.λπ. έργα. Κύριο χαρακτηριστικό όλων των μορφών των έργων των δεκαετιών του '50 και του '60, είτε πρόκειται για τις *Μεταστάσεις* του Ξενάκη, είτε για τα *Gruppen* του Stockhausen, είτε ακόμη για τις *Ατμόσφαιρες* του Ligeti, είναι ο εξοστρακισμός του θέματος και η προσπάθεια δημιουργίας δομών όπου οι επί μέρους συνιστώσες (τονικό ύψος, ρυθμικές αξίες, δυναμική ένταση) ακολουθούν κάποιους νόμους – ορθολογικής οργάνωσης ή τυχαίου – οι οποίοι καθορίζουν στο εσωτερικό των δομών αυτών επί μέρους ενότητες διαφορετικού μουσικού περιεχομένου. Ενώ όμως σε ένα συγκεκριμένο έργο είναι δυνατή η επίτευξη διαφοροποίησης – έστω και μερικώς – μεταξύ των εσωτερικών του ενοτήτων (αύξηση ή μείωση της πυκνότητας της δομής, διαφοροποιήσεις ως προς τη δυναμική και το ηχόχρωμα, κ.λπ.), το πρόβλημα γίνεται οξύτερο κατά την προσπάθεια σύνθεσης έργων, τα οποία να είναι και να ακούγονται διαφορετικά μεταξύ τους. Ενώ, δηλαδή, σε θεωρητικό επίπεδο οι δυνατότητες να γραφούν έργα διαμέσου της μαθηματικής εξίσωσης του Poisson είναι άπειρες, εντούτοις ο Ξενάκης – για να αναφέρουμε ένα μόνο παράδειγμα – αλλάζει συνεχώς τα μαθηματικά του μοντέλα για τη σύνθεση νέων έργων. Το ερώτημα λοιπόν που τίθεται είναι – πολύ απλά – γιατί δεν γράφονται σε ένα δεδομένο μορφολογικό πλαίσιο πολλά έργα; Γιατί με βάση κάποια πρότυπα – μουσικά ή εξωμουσικά – δεν επαναλαμβάνονται έργα παρεμφερή του *Klavierstück XI* του Stockhausen, των *Μεταστάσεων* του Ξενάκη και του *Κουαρτέτου αρ. 2* του Ligeti; Η απάντηση είναι προφανής: γιατί κάτι τέτοιο δεν θα είχε απολύτως κανένα νόημα: θα ήταν το ίδιο εάν επαναλαμβάναμε τις συνθετικές διαδικασίες των τελευταίων δωδεκαφθογγικών έργων του Webern ή – σε διαφορετικό επίπεδο – εάν γράφαμε άπειρες δωδεκαφθογγικές σονάτες.

Η μορφή αποδεικνύεται τελικά ότι δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο παρά το αποτέλεσμα μιας εσωτερικής από μουσική άποψη σκέψης, ενός μουσικού νοήματος, το οποίο, ανεξάρτητα από την προέλευσή του και τη σχέση του με τον έξω κόσμο, πραγματοποιείται σε τελική ανάλυση κατά μουσικό τρόπο παράγοντας την αντίστοιχη μορφή, συνδεδεμένο και βρισκόμενο σε άμεση αλληλεξάρτηση με αυτή. Στον βαθμό που η τελευταία είναι το αποτέλεσμα ενός κεντρικού νοήματος (φιλοσοφικού, μαθηματικού και γενικότερα εξωμουσικού τύπου) κειμένου εκτός του έργου, τίθεται άμεσα το πρόβλημα της διαφοροποίησης αυτών των μορφών, αφού το συγκεκριμένο αρχικό νόημα δεν πραγματοποιείται ποτέ στο έργο και αυτό το οποίο ανιχνεύουμε είναι μόνον οι συνέπειές του. Έτσι, το ενδιαφέρον, για παράδειγμα, στο op. 27 του Webern έγκειται στο γεγονός της «εφαρμογής» της έννοιας της συμμετρίας κατά τρεις διαφορετικούς τρόπους. Καθένα όμως από τα τρία μέρη αυτού του έργου αποκτά νόημα μόνον ως προς την εκτός του έργου αρχή: από μόνα τους, τα μέρη αυτά παραμένουν απλώς καλώς οργανωμένα μέρη. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, ο συνθέτης δεν γράφει άλλο έργο με βάση την ίδια αρχή, ενώ θεωρητικά το συγκεκριμένο πρότυπο θα μπορούσε να επαναληφθεί πολλές ακόμα φορές. Η συστηματική αποφυγή επανάληψης έργων βασισμένων στην ίδια εξωμουσική αρχή αποδεικνύει ότι, παρά τις τεράστιες προσφερόμενες δυνατότητες, τα αποτελέσματα (δηλαδή οι εξ αυτής της αρχής προερχόμενες συνθέσεις)

¹⁰ Webern, ό.π., σ. 143.

δεν είναι πραγματικά διαφορετικά. Η επικράτηση, εξάλλου, μιας μουσικής ηχητικών μαζών – με την ευρεία έννοια – κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και μετά, είχε ως αποτέλεσμα όχι μόνον οι παραγόμενες μορφές να είναι μη διαφοροποιήσιμες μεταξύ τους, αλλά επιπλέον να είναι και μη ελέγξιμες – τουλάχιστον σε μικροδομικό επίπεδο – από τους ίδιους τους συνθέτες. Έτσι, η μετατόπιση του ενδιαφέροντος των ίδιων των δημιουργών, των μελετητών αλλά και του κοινού προς τις διαδικασίες παραγωγής των έργων, περισσότερο, παρά προς τα ίδια τα έργα, ιδιαίτερα κατά τις δεκαετίες του '50, του '60 και του '70, δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός: συμπληρώνει ουσιαστικά αυτό που λείπει από το ίδιο το έργο, αυτό που θα το καθιστούσε ανεξάρτητο τόσο από τη διαδικασία παραγωγής του όσο και από τον ίδιο τον δημιουργό του.

Αλλά το γεγονός εκείνο που συνηγορεί εξίσου, αν όχι ακόμη περισσότερο, υπέρ της κρίσης της μουσικής του 20ού αιώνα είναι η συνεχής αλλαγή των μεθόδων και των χρησιμοποιούμενων διαδικασιών γραφής, και μάλιστα η επιτάχυνση των αλλαγών αυτών μετά το 1950. Εκ των υστέρων, διαπιστώνεται ότι κανένα κίνημα και καμία τάση δεν ολοκληρώνεται, ενώ ταυτόχρονα τα προβλήματα τα οποία ετέθησαν τόσο από τον Schönberg όσο και από τους μαθητές του δεν λύθηκαν, ούτε από τους ίδιους ούτε από τους επιγόνους τους. Στο παρακάτω σχεδιάγραμμα¹¹ (Παράδειγμα 3) σκιαγραφείται συνοπτικά η πορεία από την ατονικότητα στις σύγχρονες μουσικές τάσεις των δεκαετιών του '50, του '60 και του '70, χωρίς μάλιστα να αναφέρονται και άλλα σημαντικά κινήματα (ηλεκτρονική μουσική, μουσική πολλαπλών μέσων, μουσικό θέατρο κ.λπ.), εκφράζοντας σε μεγάλο βαθμό την προσπάθεια αναζήτησης νοήματος και ολοκλήρωσης. Αλλά αυτή η προσπάθεια αναζήτησης φαίνεται – προς το παρόν, τουλάχιστον – να μην ολοκληρώνεται ούτε στο λεγόμενο κίνημα του μεταμοντερνισμού (λαμβανομένου με την έννοια του μετά τη μοντέρνα περίοδο της μουσικής) και των παράλληλων προς αυτό κινήματων, κύριο χαρακτηριστικό των οποίων είναι η επαναφορά της τονικότητας, ούτε και σε άλλα τελείως διαφορετικά κινήματα, όπως η νέα πολυπλοκότητα, η φασματική μουσική κ.λπ.

Ατονικότητα (1909-1923)

διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικο-
αρμονικής ενότητας

συρρίκνωση μορφής
αθεματισμός

Δωδεκαφθογγισμός (1923-1950)

επαναφορά μεγάλης μορφής
επαναφορά θέματος

αθεματισμός τελευταίων
έργων του Schönberg

βεμπερνικός αθεματισμός:
θεματικές ενότητες

Καθολικός σειραϊσμός (1947-1955)

έλεγχος όλων των
μουσικών παραμέτρων

Αλεατορισμός (1955-1970)

ηχητικές μάζες ελεγχόμενες
με διάφορες μεθόδους

Μεταμοντερνισμός (1967-2000)

επαναφορά της τονικότητας
συνύπαρξη πολλών τάσεων ταυτόχρονα: παλαιότερων και νεότερων

Παράδειγμα 3

¹¹ Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι τα όρια μεταξύ των κινήματων τα οποία περιέχονται στο σχεδιάγραμμα δεν είναι απολύτως σαφή, αφού σε ορισμένες περιπτώσεις κατά την ίδια χρονική περίοδο συνυπάρχουν κινήματα διαφορετικών ή αντιθετικών τεχνοτροπιών. Ως εκ τούτου, και οι παρατεθείσες χρονολογίες λαμβάνονται κατά προσέγγιση, λόγω ακριβώς της αλληλοδιείσδυσης των κινήματων αυτών.

Luigi Nono – *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*

Raphael Staubli

Σε σχέση με τον τίτλο του δοκιμίου αυτού, στόχος μου δεν είναι μόνο να γράψω για το έργο *Prometeo* του Luigi Nono αλλά και να αναστοχαστώ τον υπότιτλό του. Η ερώτηση «ακούγοντας μουσική, τι μας λέει, ποια σημασία έχει;» δεν ισχύει μόνο για το δεδομένο έργο ή για την σύγχρονη μουσική γενικά, αλλά και για όλη τη μουσική. Αποτελεί μεγάλη παρανόηση το ότι η τονική μουσική κατανοείται εύκολα και ότι καταλαβαίνουμε αμέσως τι μας λέει. Η συνήθεια και η κατανόηση είναι διαφορετικά πράγματα· π.χ. το να ακούσουμε ένα κομμάτι κατά τη θεωρία του Schenker αποτελεί εξίσου μία πρόκληση όπως και η ακρόαση ενός έργου σύγχρονης μουσικής. Η ακρόαση της μουσικής μπορεί να επιφέρει άμεση ψυχική ικανοποίηση ή να αποτελέσει πρόκληση. Σε αυτό το πλαίσιο, θα εξετάσω μόνο το δεύτερο ενδεχόμενο.

Στο πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα, σε Ρε-μείζονα*, op. 61, του Beethoven θα περιγράψω τη διαφορά ανάμεσα στην ακρόαση από συνήθεια και την ακρόαση ως πρόκληση. Το έργο ξεκινά με τα χτυπήματα του τυμπάνου. Μετά παίζεται από τα ξύλινα πνευστά το μελωδικό και όμορφο πρώτο θέμα. Υπάρχει μεγάλη αντίθεση μεταξύ του τυμπάνου και αυτού του θέματος: τα χτυπήματα παίζονται staccato και δεν έχουν καμιά μελωδική γραμμή, ενώ ούτε το τονικό ύψος διακρίνεται πολύ εύκολα· τα ξύλινα πνευστά, αντίθετα, παίζουν μία μελωδική γραμμή πολύ legato:

Μουσικό παράδειγμα 1: Ludwig van Beethoven, *Κοντσέρτο για βιολί*, op. 61, πρώτο μέρος

Το δεύτερο θέμα έχει επίσης παρόμοιο χαρακτήρα· είναι και αυτό μελωδικό και ήπιο:

Μουσικό παράδειγμα 2: Ludwig van Beethoven, *Κοντσέρτο για βιολί*, op. 61, πρώτο μέρος

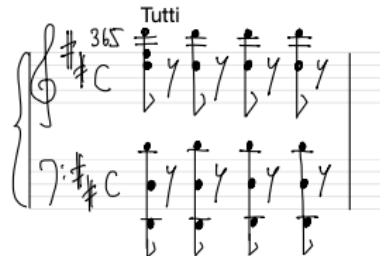
Η κατανόηση της μορφής αυτών των θεμάτων είναι εύκολη, ενώ και οι μελωδίες τους τραγουδιούνται εύκολα. Τα δεδομένα στοιχεία είναι κατά συνήθεια. Το ίδιο ισχύει και για τη μορφή της σονάτας του μέρους αυτού.

Στην εξέλιξη του μέρους, ο Beethoven δημιουργεί ένα συνεχές με πολλές διαβαθμίσεις ανάμεσα στους δύο αντίθετους πόλους που αποτελούν την αρχή του έργου. Τα έγχορδα γίνονται ένα μεταμορφωμένο τύμπανο,



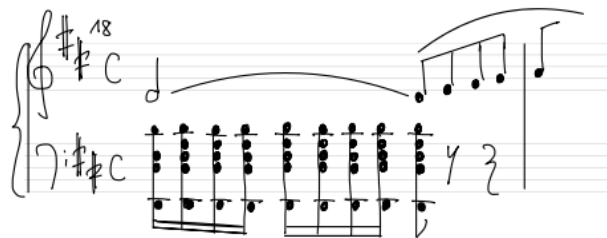
Μουσικό παράδειγμα 3: Ludwig van Beethoven, Κοντσέρτο για βιολί, op. 61, πρώτο μέρος

όλη η ορχήστρα παίρνει αυτόν τον χαρακτήρα,



Μουσικό παράδειγμα 4: Ludwig van Beethoven, Κοντσέρτο για βιολί, op. 61, πρώτο μέρος

ενώ το ίδιο ισχύει και για τα μοτίβα της συνοδείας κ.λπ.



Μουσικό παράδειγμα 5: Ludwig van Beethoven, Κοντσέρτο για βιολί, op. 61, πρώτο μέρος

Όλα τα στοιχεία έχουν μια αμοιβαία σχέση τελικά: τα δύο θέματα αποδέχονται έναν άλλο χαρακτήρα, ακούγονται με έναν άλλο τρόπο στο πλαίσιο ενός συνεχούς που έχει στο ένα του άκρο τα χτυπήματα του τυμπάνου και στο άλλο όμορφες μελωδίες. Θα έπρεπε βέβαια να κάνουμε μια ενδελεχή ανάλυση προκειμένου να αποκαλυφθούν όλες οι δεδομένες λεπτομέρειες.

Άρα, τα θέματα και η μορφή όφειλαν να είναι συνηθισμένα, γιατί η επινοητική δραστηριότητα του Beethoven δεν έγκειται στη δημιουργία περίπλοκων και ατομικών μορφολογικών δομών αλλά στην εύρεση πολλών διαβαθμίσεων ανάμεσα στον ήχο του τυμπάνου και την μελωδική γραμμή των θεμάτων. Είναι ένα κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, άρα για ένα όργανο που έχει μελωδικό χαρακτήρα, αλλά στην ορχήστρα της κλασικής εποχής υπάρχει και ένα όργανο, το τύμπανο, που έχει αντίθετο χαρακτήρα. Οι όμορφες και συνηθισμένες μελωδίες και αρμονίες των θεμάτων κολακεύουν τα δικά μας αυτιά, όμως η αντίληψη της μεσολάβησης ανάμεσα στον ήχο του τυμπάνου και τις μελωδίες που δημιούργησε ο Beethoven αποκαλύπτεται μόνο με μια προσεκτική ακρόαση της μουσικής αυτής.

Ο Helmut Lachenmann αναφέρει ένα μάθημα σύνθεσης με τον Henri Pousseur. Ο τελευταίος μπήκε κάποτε στην αίθουσα και ζήτησε από έναν πρώτο φοιτητή να πει έναν ήχο· η απάντηση ήταν ο ήχος ενός αλόγου που καλπάζει. Ο Pousseur ζήτησε έπειτα από έναν δεύτερο να πει έναν άλλο ήχο και η απάντηση ήταν η αρχή της *Ενάτης συμφωνίας* του Beethoven. Ο Pousseur έδωσε τότε μία εργασία: να δημιουργήσουν οι φοιτητές μία σειρά ήχων σε διαφορετικές διαβαθμίσεις από τον έναν μέχρι τον άλλο από τους δύο παραπάνω ήχους (Lachenmann, 2021: 255). Ο Beethoven έκανε ακριβώς το ίδιο. Η ακρόαση αυτού του μέρους κατά μία τέτοια ανάλυση συνιστά πρόκληση και όχι μόνον ικανοποίηση της συνήθειας· και αυτό το κοντσέρτο είναι μία *tragedia dell'ascolto*.

Ο Theodor W. Adorno περιγράφει στο έργο του *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής (Einleitung in die Musiksoziologie)* διαφορετικούς τύπους ακροατών: ο εμπειρογνώμονας (*der Experte*), ο καλός ακροατής (*der gute Zuhörer*), ο μορφωμένος ακροατής ή ο καταναλωτής της παιδείας (*der Bildungshörer oder der Bildungskonsument* – η μουσική ως καταναλωτικό αγαθό), ο συναισθηματικός ακροατής (*der emotionale Hörer*) κ.ά. (Adorno, 1992: 14 κ.εξ). Εδώ ασχολούμαι μόνο με τον πρώτο τύπο ακροατή και αναφέρω κάποιες σκέψεις του Adorno γι' αυτόν πολύ περιληπτικά:

- Ο πλήρως ενσυνείδητος ακροατής (*der vollbewusste Hörer*) έχει την τάση να μην του ξεφεύγει τίποτα ταυτόχρονα, κάθε στιγμή καταλαβαίνει αυτό που ακούει.
- Αυτός που ξέρει να προσδιορίσει τα τμήματα της μορφής του δεύτερου μέρους του *Τρίο εγχόρδων*, op. 20, του Webern, μίας μορφής που είναι πολύ περίπλοκη και δεν στηρίζεται σε μια σαφή αρχιτεκτονική, μπορεί να χαρακτηριστεί ως εμπειρογνώμονας.
- Άρα, ο εμπειρογνώμονας είναι αυτός που ακούει άμεσα τη δομή ενός κομματιού: καταλαβαίνει αυτό που ακούει, το αυτί του είναι ταυτόχρονα και σκεπτόμενο και ακούει τη λογική της μουσικής.

Πριν εξετάσω τις σκέψεις του Adorno, θα αναφερθώ σε κάποιες δηλώσεις του Luigi Nono και του Helmut Lachenmann.

È possibile nella musica arrivare all'espressione semantica precisa?

Είναι δυνατόν στη μουσική να δημιουργήσουμε μια ακριβή σημασιολογική έκφραση; – ερωτήθηκε κάποτε ο Nono (Nanni, 2022: 101). Ο ίδιος έδωσε μια απάντηση με το έργο του *Il canto sospeso*. Το κείμενο του έκτου μέρους είναι το εξής: «[...] οι πόρτες ανοίγονται. Εδώ οι δολοφόνοι μας. Μαύρα ρούχα. Μας διώχνουν από τη συναγωγή. Πόσο σκληρό είναι να αποχαιρετήσω την τόσο ωραία ζωή για πάντα!». Η ορχήστρα υποδύεται τον ρόλο των δολοφόνων και η χορωδία αυτόν των θυμάτων που διώχνονται από τη συναγωγή. Τα όργανα στην ορχήστρα είναι τα φαγκότα, τα κόρνα, τα τρομπόνια, τα τύμπανα, τα τσέλα και τα κοντραμπάσα – όλα τους βαθύφωνα. Οι άνθρωποι διώχνονται κατά κάποιον τρόπο με τις μπαγκέτες του τυμπάνου, άρα η μουσική μιμείται με ακρίβεια το περιεχόμενο του κειμένου. Στο δεύτερο σκέλος του μέρους, που είναι αφιερωμένο στα λόγια: «Πόσο σκληρό είναι να αποχαιρετήσω την τόσο ωραία ζωή για πάντα!», η μουσική λαμβάνει έναν απαλό και τρυφερό χαρακτήρα. Αλλά υπάρχει και μια δομή: εδώ οι νόμοι της σειραϊκής μουσικής συγκρατούν όλα τα δεδομένα στοιχεία.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45											
Fg1/Cor. 1/2																																																								
Fg2/Cor. 3/4																																																								
Trbne.1/2																																																								
Trbne.3/4																																																								
Timp.1																																																								
Timp.2																																																								
Sopran1																																																								
Sopran 2																																																								
Alt1																																																								
Alt2																																																								
Tenor1																																																								
Tenor2																																																								
Bass1																																																								
Bass2																																																								
Vcl																																																								
Cb																																																								

Πίνακας 1: Luigi Nono, *Il canto sospeso*, έκτο μέρος – ρυθμική δομή

Ο παραπάνω πίνακας δείχνει τη ρυθμική δομή: η άλτο 1 στην αρχή του μέρους (με γαλάζιο χρώμα) έχει την ίδια ρυθμική δομή όπως το τύμπανο 1 στο τέλος του μέρους αλλά με αντίστροφη φορά, ο τενόρος 1 στην αρχή (μπεζ) ισοδυναμεί με τα τρομπόνια 3 και 4 στο τέλος κ.λπ. Στην αρχή υπάρχει μόνο μία φωνή της χορωδίας με οχτώ όργανα

της ορχήστρας, ενώ στο τέλος γίνεται το αντίθετο: οχτώ φωνές της χορωδίας με ένα όργανο της ορχήστρας. Άρα η μουσική απεικονίζει ακριβώς τη δεδομένη κατάσταση: η ορχήστρα έχει πετάξει έξω τη χορωδία, τους ανθρώπους που προσεύχονταν στη συναγωγή. Έτσι συναντιούνται έκφραση και δομή, είναι σαν τις δύο όψεις του νομίσματος, αν και μπορούμε να αντιληφθούμε εύκολα, πιστεύω, ότι εδώ υπάρχει μια έμμεση επίδραση της δομής στη μουσική έκφραση: αυτή αυξάνει την ενέργεια της έκφρασης που προέρχεται από τη δημιουργική δύναμη του συνθέτη κατά τον συνδυασμό έκφρασης και δομής.

Ακούγοντας μουσική με μία τέτοια *espressione semantica precisa*, συνήθως έχουμε την εντύπωση πως η κατανόηση της μουσικής είναι πιο εύκολη, αλλά η μουσική η ίδια διατρέχει τον κίνδυνο, κάποιες φορές, να καταστεί μόνον επεξήγηση ή εικονογράφηση ενός κειμένου ή κάτι άλλου. Αυτόν τον κίνδυνο έχει επισημάνει και ο ίδιος ο Nono.

Helmut Lachenmann – *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens (Τέσσερα βασικά στοιχεία προσδιορισμού της μουσικής ακρόασης)*

Ο Lachenmann έγραψε αυτό το σημαντικό κείμενο το 1979. Το πρώτο στοιχείο είναι το *τονικό*, το δεύτερο είναι το *ακουστικό*, το τρίτο είναι το *δομικό* και το τέταρτο ο ίδιος το αποκαλεί *αύρα*. Εδώ θα ασχοληθώ μόνο με το τρίτο στοιχείο: «Άρα, η έννοια της δομής δεν βασίζεται μόνο στις κατηγορίες της τάξης αλλά και στην εμπειρία της άρνησης. Και δεν υπάρχει – αυτή είναι η δική μου επωδός – κανένα υλικό [...], στο οποίο να μη συναντάμε τη δομή στη δική της διαλεκτική άρνησης και προσφοράς: [...] συγχρόνως κόβει τους δεσμούς του και ίσως τους κουβαλά με τον εαυτό του: το τραπέζι, πεπειραμένο / ανακαλυπμένο ως δομή, είναι ένα κατεστραμμένο δέντρο, ένα παραδομένο τεμάχιο της φύσης και ένα δημιουργημένο κομμάτι του ανθρώπινου κόσμου» (Lachenmann, 1996: 54).

Και ο Adorno χρησιμοποίησε τον όρο *δομή* (ο εμπειρογνώμονας είναι αυτός που ακούει άμεσα τη δομή ενός κομματιού). Αλλά από την εξήγηση του Adorno συμπεραίνω ότι έχει περιγράψει αυτόν τον όρο μόνον ως κατηγορία της τάξης, αποδίδοντάς του επομένως ένα θετικό νόημα: ο Lachenmann, αντίθετα, προσέθεσε ένα δεύτερο νόημα, το οποίο αποκαλεί «εμπειρία της άρνησης». Κατά τη γνώμη μου, αυτή ακριβώς η πλευρά του όρου *δομή* είναι σημαντική για την κατανόηση της μουσικής του Webern και άλλων συνθετών.



Μουσικό παράδειγμα 6: Anton Webern, *Τρίο εγχόρδων*, op. 20, δεύτερο μέρος

Η κατανόηση των τμημάτων της μορφής δεν βοηθά πολύ ώστε να καταλάβει κανείς το έργο χωρίς την κατανόηση των συγκεκριμένων στοιχείων. Το παραπάνω μοτίβο δεν μπορεί να αρνηθεί την τονική προέλευση και κουβαλά την άρνηση μαζί του. Ένα τέτοιο κομμάτι δεν είναι αύταρκες: η δομή η ίδια ξεπερνά το πλαίσιο του έργου, υπάρχουν λόγοι που δεν λειτουργεί μόνο στο πλαίσιο του έργου. Για να μη μένουν άδεια και να μπορούν να αποκτούν αισθητικό νόημα οι όροι του Adorno, πρέπει να τους ορίζουμε με συγκεκριμένα παραδείγματα: τι σημαίνει «κάθε στιγμή, ο εμπειρογνώμονας καταλαβαίνει αυτό που άκουσε», τι σημαίνουν «η ακρόαση της δομής και η μουσική λογική»; Ο Adorno ζει σε έναν γυάλινο πύργο, οι όροι που χρησιμοποιεί είναι αφηρημένοι και δεν έχουν ζωντανή ή υπαρξιακή σημασία.

Luigi Nono – Η μεγάλη αλλαγή;

Στις 2 Ιουνίου 1980 πραγματοποιήθηκε η παγκόσμια πρώτη του κουαρτέτου εγχόρδων *Fragmente – Stille, An Diotima* του Luigi Nono. Ύστερα από αυτήν την εκτέλεση έγινε πολλή συζήτηση για την σπουδαία αλλαγή στο έργο του συνθέτη. Ο Matteo Nanni ασχολήθηκε με την αποτίμηση αυτή στο βιβλίο του *Politik des Hörens* που δημοσιεύτηκε το 2022. Εκεί αναφέρει ότι ο νεαρός Nono μελέτησε μαζί με τον Bruno Maderna το βιβλίο του Paul Hindemith *Unterweisung im Tonsatz (Διδασκαλία στη σύνθεση)*. Στο κεφάλαιο “Eigenschaften der Bausteine” («Ιδιότητες των στοιχείων») ο Hindemith μελετά τις ιδιότητες που έχουν τα διαστήματα και οι διάφορες συγχορδίες σύμφωνα με τη δική τους φύση. Ο Nanni παραθέτει ένα απόσπασμα από μία σημείωση που έκανε ο Nono στο μάθημα με τον Maderna (στο βιβλίο του Hindemith αυτή η περιγραφή αντιστοιχεί στο κεφάλαιο “Harmonischer und melodischer Wert der Intervalle” / «Αρμονική και μελωδική αξία των διαστημάτων»): «Η αρμονική αξία (δύναμη) αυξάνεται στα εξής διαστήματα: την πρώτη, την οκτάβα, τη μεγάλη τρίτη, τη μικρή έκτη – οι ήχοι τους αποτελούν την τέλεια συγχορδία. Η αρμονική αξία μειώνεται στα εξής διαστήματα: τη μικρή τρίτη, τη μεγάλη έκτη, τη μικρή δεύτερη, τη μεγάλη έβδομη. Η μελωδική αξία αυξάνεται στα εξής διαστήματα: τη μεγάλη έβδομη και τη μικρή δεύτερη, διαλύεται στις πρώτες και στις οκτάβες. Η μελωδική και η αρμονική δύναμη αυξάνονται και μειώνονται κατά τρόπον αντίστροφο: μέγιστη μελωδική δύναμη στη μικρή δεύτερη, μέγιστη αρμονική δύναμη στη μεγάλη τρίτη» (Nanni, 2022: 105).

Αυτή η μελέτη είχε επίδραση, μεταξύ άλλων, και στο έργο *Il canto sospeso*. Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από το έβδομο μέρος. Το κείμενο είναι το εξής: «[...] αντίο μαμά, η κόρη σου φεύγει στην υγρή γη...». Είναι φανερό ότι ο Nono χρησιμοποιεί πολλά σύμφωνα διαστήματα σε σχέση με τη λέξη «μαμά».

Μουσικό παράδειγμα 7: Luigi Nono, *Il canto sospeso*, έβδομο μέρος

Τα τελευταία μέτρα του πρώτου παραδείγματος μοιάζουν και με την αρχή του έργου *Prometeo*, έργο στο οποίο το διάστημα της πέμπτης παίζει σημαντικό ρόλο.

Κατά τη γνώμη μου, το γεγονός ότι ο Nono έχει μελετήσει τις σκέψεις του Hindemith είναι πολύ σημαντικό για την κατανόηση της ίδιας της μουσικής του. Παρά τον τρόπο σκέψης που είχε κυριαρχήσει στο Darmstadt κατά τη δεκαετία του '50 τον περασμένο αιώνα, δηλαδή τη σειραϊκή δομή της μουσικής, ο Nono διατηρούσε έναν τρόπο σκέψης που ήταν πέραν της κρατούσας αντίληψης.

Ο Nono αντίκρουε μετ' επιτάσεως τη μομφή ότι είχε ελευθερωθεί από τη σκιά του παρελθόντος του έχοντας πραγματοποιήσει μια σπουδαία αλλαγή. Το 1981, κατά τα τέλη Σεπτεμβρίου με αρχές Οκτωβρίου, έγραψε ένα γράμμα στον Luigi Pestalozza, αναφέροντας τα εξής: «Δεν θέλω να ελευθερωθώ από τη σκιά του παρελθόντος. Δεν αρνούμαι ούτε την περασμένη δουλειά μου, ούτε τις σκέψεις μου, ούτε τις πράξεις μου. Δεν έχω παρόρμηση / ανάγκη και λόγο να ελευθερωθώ απ' αυτό. [...]. Ζητώ μόνο να εξελιχθώ στη δουλειά και στη ζωή μου, και να εξελιχθώ πνευματικά. [...] πρέπει να επαναλαμβάνομαι;» (Nanni, 2022: 19).

Luigi Nono – *Prometeo*

Ένα άλλο θέμα που ο Nono και ο Maderna συζήτησαν αναφέρεται στον χρόνο και τη σημασία που αυτός έχει στη μουσική: «Μία άλλη βασική διδασκαλία της σχολής μας αφορούσε τον τρόπο κατανόησης της μουσικής στο πλαίσιο του χρόνου. [...] Επρόκειτο να ξεπεράσουμε την ιδέα του χρόνου που προχωρά ως πορεία που πηγαίνει από τα αριστερά προς τα δεξιά. Ξεκινώντας από μια τέτοια σκοπιά, που είναι μάλλον τρεχούμενη και ελαστική, ανακαλύπτεις κατά την πάροδο ενός μουσικού έργου, για παράδειγμα μετά από 15 λεπτά, μία σχέση με ένα γεγονός που έγινε πριν από 7 λεπτά κ.λπ. Υπάρχει ένα δίκτυο σχέσεων που δεν τελειώνει, σχέσεων οι οποίες προχωρούν, σταματούν, διασταυρώνονται, έχουν αλληλοεπικαλύψεις χτίζοντας γέφυρες προς διαφορετικές κατευθύνσεις» (Nanni, 2022: 170).

Αυτή είναι μία άλλη σκέψη που έγινε σημαντική στην πορεία της ζωής του συνθέτη, ειδικά στο έργο *Prometeo*. Αυτή η άποψη για τον χρόνο στη μουσική έχει και άμεση σχέση με τον χώρο, μία διάσταση που έγινε τόσο σημαντική στο έργο του Nono (βλ. παρακάτω).

Στο βιβλίο του *À l'écoute*, ο γάλλος φιλόσοφος Jean Luc Nancy διατύπωσε τις εξής σκέψεις που ταιριάζουν πολύ με τη μουσική του Nono: «Το ηχηρό παρόν είναι εξ αρχής αποτέλεσμα χώρου – χρόνου: διαρρέει στον χώρο ή, καλύτερα, ανοίγει έναν χώρο που είναι δικός του, ο ενδιάμεσος χώρος της απήχησης· είναι επέκτασή του και αντίλαλος» (Nancy, 2002: 32).

Ο Nancy ολοκληρώνει τις σχετικές σκέψεις του με ένα παράθεμα από την όπερα *Parsifal* του Richard Wagner: «*Zum Raum wird hier die Zeit / Σε χώρο μετατρέπεται εδώ ο χρόνος*» (Nancy, 2002: 33). Ο Nono, όταν λέει ότι «υπάρχει ένα δίκτυο σχέσεων που δεν τελειώνει», περιγράφει και την τέχνη σύνθεσης του Wagner, ειδικά στην όπερα *Parsifal*. Εκεί υπάρχει ένα δίκτυο από *Leitmotiven* (ο Wagner χρησιμοποιούσε τη λέξη *Erinnerungsmotiv*, «υπομνηστικό μοτίβο») που χτίζουν γέφυρες προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Υπομνηστικά μοτίβα υπάρχουν και στο έργο *Prometeo*, δημιουργώντας ένα ακουστικό δίκτυο σχέσεων. Έτσι, η μουσική δεν έχει μόνο χρονική σημασία, αλλά παίρνει και τη διάσταση του χώρου, γιατί δεν «πηγαίνει μόνο από τα αριστερά προς τα δεξιά».

Θα ήθελα και να αντιστρέψω την πρόταση του Wagner, λέγοντας: *Σε χρόνο μετατρέπεται εδώ ο χώρος*. Ακούγοντας τον *Prometeo*, δίνεται η εντύπωση ότι η μουσική εμφανίζεται από τον χώρο και γυρίζει πίσω σε αυτόν. Ο Nono χρησιμοποίησε συχνά στην παρτιτούρα του πολύ χαμηλές εντάσεις ήχου (*pppppppp*) και η ερμηνευτική υπόδειξη που δίνεται για τη χορωδία στην αρχή είναι *lontanissimo*, μία λέξη που έχει καθ' εαυτού χωρική σημασία. Το όριο ανάμεσα σε ήχο και σιωπή, ανάμεσα σε χώρο και χρόνο, εξαφανίζεται. Η μουσική φαίνεται σαν να έχει γεννηθεί από τον χώρο.

Και μία τελευταία σκέψη· ο Nono αντιτάχτηκε πολύ σε μια κωδικοποιημένη ακρόαση – σε ένα γράμμα του στον Massimo Cacciari έγραψε: «*Perché ho scelto nel liederzyklus [Risonanze erranti] l'ottavino, flauto basso e la tuba? e non altri? («Γιατί διάλεξα στον κύκλο τραγουδιών [Risonanze erranti] το πίκολο, το μπάσο φλάουτο και την τούμπα; – και όχι άλλα όργανα;»)* [...] *MA l'ottavino è ottavino / il flauto basso è flauto basso / il flauto in do è il flauto in do / la tuba è tuba*» (Nanni, 2022: 207). Θα μπορούσαμε εδώ να προσθέσουμε και όποια αλλά στοιχεία της μουσικής· έχοντας στο μυαλό μας τον *Prometeo*, μπορούμε π.χ. να πούμε ότι η πέμπτη είναι μία πέμπτη κ.ο.κ.

Νομίζω ότι ο Lachenmann ποτέ δεν θα είχε αρθρώσει μία τέτοια πρόταση. Η δική του επωδός ήταν πως δεν υπάρχει κανένα υλικό στο οποίο να μη συναντάμε τη δομή στη δική της διαλεκτική άρνησης και προσφοράς: *το φλάουτο δεν είναι μόνον ένα φλάουτο*, γιατί κουβαλά τη δική του ιστορία μαζί του, που πρέπει να διακοπεί από έναν συνθέτη· και στο αναφερόμενο έργο του Beethoven, δεν μπορούμε να πούμε ότι *το βιολί είναι ένα βιολί*, γιατί αυτό το όργανο σε τούτο ειδικά το έργο μεταμορφώθηκε σε τύμπανο. Φαίνεται ότι ο Nono κατά την τελευταία περίοδο της ζωής του δεν ενδιαφερόταν για την αρνητική πλευρά της δομής, όπως την περιέγραψε ο Lachenmann. Ίσως είναι και

αυτό μία αιτία για την αλλαγή που συζητήθηκε από κάποιους, αφού άκουσαν το κουαρτέτο εγχόρδων *Fragmente – Stille, An Diotima*.

Τελειώνω το κείμενό μου με την αρχή του *Prometeo*, απ' όπου καταγράφω κάποια αποσπάσματα σε συνοπτική παρτιτούρα. Καθίσταται φανερή η μεγάλη σημασία που έχει η πέμπτη, καθώς και οι παραλλαγές της με τέταρτα του τόνου (στα μέτρα 3, 4 και 6 όλοι οι φθόγγοι ηχούν μαζί!).

Μουσικό παράδειγμα 8: Luigi Nono, *Prometeo*, αρχή (αποσπάσματα σε αναγωγή)

Κατά τη γνώμη μου, κάθε ακουστικό φαινόμενο έχει μία ιδιαίτερη σχέση με τον χώρο, που δεν περιγράφεται εύκολα· μου φαίνεται ότι ο πρώτος ήχος (στα μ. 1-2), η καθαρή πέμπτη, είναι σαν να προέρχεται από συμπυκνωμένο χώρο (προφανώς αυτή η εντύπωση σχετίζεται και με τη δυναμική), ενώ ένας ήχος που έχει οξείες παραφωνίες βρίσκεται στον χώρο σαν έπιπλο. Πάντως, υπάρχει μία μυστηριώδης σχέση ανάμεσα στα ακουστικά φαινόμενα και τον χώρο· η μουσική συνομιλεί με τον χώρο.

Το *ascoltare* συνιστά πρόκληση ως προς διάφορα σημεία. Αν και η ακόλουθη πρόταση είναι τετριμμένη σε σχέση με τον Nono, ισχύει πάντοτε και για το *ascoltare*: «*No hay caminos, hay que caminar*» («Δεν υπάρχουν μονοπάτια, πρέπει να περπατήσεις»).

Βιβλιογραφία

- Theodor W. Adorno (1992): *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
 Helmut Lachenmann (1996): *Kunst als existentielle Erfahrung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
 Helmut Lachenmann (2021): *Kunst als vom Geist beherrschte Magie*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
 Jean Luc Nancy (2002): *À l'écoute*, Édition Galilée, Paris.
 Matteo Nanni (2022): *Politik des Hörens – Zur Lesbarkeit Luigi Nonos*, Wolke Verlag, Hofheim.

**Επιζώντες και μετέωροι. Η υποδοχή και ο αντίκτυπος των
αντιφασιστικών έργων του Arnold Schoenberg (1874-1951)
και του Luigi Nono (1924-1990) στον δυτικό κόσμο**

Κωστής Ζουλιιάτης

Στη μνήμη του Θεοδωρή Κονκουρή

*Ο μόνος επιζών θα είναι εκείνος που
θα αντέξει στη μνήμη του*

Λεωνίδας Χρηστάκης

Ο Arnold Schoenberg πέθανε τον Ιούλιο του 1951, έχοντας φτάσει, καταμετρώντας ολοκληρωμένα έργα, στο opus 50. Μόλις έναν χρόνο πριν, ο Hermann Scherchen παρουσίαζε στο Darmstadt το πρώτο έργο ενός νέου ιταλού συνθέτη, ηλικίας 26 χρόνων – του Luigi Nono: *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* – παραλλαγές δηλαδή στο έργο του αυστριακού συνθέτη *Ωδή στον Ναπολέοντα*. Οι δύο δημιουργοί δεν συναντήθηκαν ποτέ, όμως τα ονόματά τους συναντήθηκαν στο ίδιο πρόσωπο: ο ιταλός συνθέτης ερωτεύτηκε τη Nurgia, κόρη του θεμελιωτή του δωδεκαφθογγισμού, και υπήρξε σύντροφός της εφ' όρου ζωής – βάζοντας «με τη βούλα», αλλά και με τον πιο συναισθηματικό τρόπο, το όνομα Nono δίπλα σε αυτό του Schoenberg.

Όσο για το έργο τους, αυτό σημείωσε πολλαπλές δημιουργικές συναντήσεις, οι οποίες, φυσικά, έχουν απασχολήσει και τη συστηματική μουσικολογία, έχοντας υπάρξει αντικείμενο αναλύσεων, εργασιών και εκδόσεων. Μία φαινομενικά απροσδόκητη εξ αυτών είναι εκείνη που αφορά τα έργα τους με αντιφασιστικό περιεχόμενο, δηλαδή τις συνθέσεις τους που έχουν ως σημείο αναφοράς τη ναζιστική βαρβαρότητα και την Αντίσταση κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, καθώς και αποκρουστικές όψεις του φασισμού στον μεταπολεμικό κόσμο. Και δείχνει απροσδόκητη, γιατί αν ο Nono υπήρξε ένας αφοσιωμένος κομμουνιστής, στρατευμένος ιδεολογικά αλλά και διαλεκτικά στην καλλιτεχνική πράξη και στάση του, ο Schoenberg σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ούτε καν αριστερός· οι αντικομμουνιστικές πεποιθήσεις του άγγιζαν την παράνοια.¹ «Είμαι ένας συντηρητικός που αναγκάστηκε να γίνει επαναστάτης»,² δήλωνε για τον εαυτό του. Και αν αυτή η επαναστατική διάσταση είχε αναφορά στις ρήξεις που ο Schoenberg επιχείρησε στα μουσικά συστήματα, οι ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες – από την πτώση της Βαϊμάρης και έπειτα – σχεδόν τον ριζοσπαστικοποίησαν και σε επίπεδο προσωπικής πράξης και κοινωνικής στάσης. Η πολιτική έκφραση της στάσης αυτής έφτανε μέχρι τη θερμή στήριξη της Επιτροπής για έναν Εβραϊκό Στρατό,³ ένα άμεσο κάλεσμα για οργανωμένη ένοπλη αντίσταση στους Ναζί. Αλλά ακόμα και στην

¹ Ως προς τούτο είναι αποκαλυπτική η ύστερη αλληλογραφία του με τον Scherchen· βλ. Anne C. Shreffler, "Music Left and Right": A Tale of Two Histories of Progressive Music", στο: Robert Adlington (επιμ.), *In Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Bloc*, Oxford University Press, Oxford 2013, σ. 67-88: 80.

² Arnold Schoenberg, *Mahler: Rede am 25. März 1912 in Prag. Mit einem Essay von Werner Hofmann*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1993, σ. 56.

³ Πρόκειται για το Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews, που συγκροτήθηκε το 1941 με έδρα τη Νέα Υόρκη.

καλλιτεχνική έκφρασή της – που χαρακτηρίζει έργα όπως λ.χ. η *Ωδή στον Ναπολέοντα* – η συμπλοκή της με την πολιτική θεώρηση και την κοινωνική συνειδητότητα του αυστριακού δημιουργού γινόταν εκ των συνθηκών αναπόφευκτη. Ο ίδιος ομολογούσε: «Αναμφισβήτητα, η τέχνη συχνά υπηρετεί πολιτικούς σκοπούς. Εγώ ο ίδιος έχω γράψει ορισμένα έργα που είναι αναμφίβολα πολιτικά· για παράδειγμα, η *Ωδή στον Ναπολέοντα*, και το ίδιο ίσως μπορεί να ειπωθεί για την όπερά μου *Moses und Aron*».⁴ Η *Ωδή* είναι το ένα από τα δύο έργα του Schoenberg στα οποία εστιάζεται αυτή η ανακοίνωση – έργα με ευθεία πρόθεση του δημιουργού τους όσον αφορά την καταδήλωση του αντιφασιστικού ενστίκτου του σε πραγματικό ιστορικό χρόνο.

Ωδή στον Ναπολέοντα

Ode to Napoleon Buonaparte, opus 41, για ομιλητή, πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, πάνω στο ομότιτλο ποίημα του Λόρδου Βύρωνα (1814), το οποίο στην πραγματικότητα συνιστά μια ωδή στην πτώση του γάλλου αυτοκράτορα – του αρχετυπικού ευρωπαϊού δικτάτορα, κατά πολλούς. Η σύνθεση προέκυψε από παραγγελία του Συνδέσμου των Συνθετών (League of Composers)⁵ προς διάφορους δημιουργούς στις αρχές του 1942, για τη δημιουργία έργων δωματίου διάρκειας μεταξύ 10-20 λεπτών· μόνο που ο Schoenberg, έχοντας ολοκληρώσει το έργο λίγους μήνες μετά – η σύνθεσή του διήρκεσε ακριβώς τρεις μήνες (από τις 12 Μαρτίου έως τις 12 Ιουνίου 1942)⁶ – δεν παρέδωσε ποτέ την παρτιτούρα στον Σύνδεσμο για εκτέλεση στην επετειακή συναυλία του, φοβούμενος ίσως ότι η εκτέλεση δεν θα ήταν ικανοποιητική.

«Αμέσως σκέφτηκα», γράφει ο Schoenberg σχετικά με τη δημιουργική σύλληψή του, «ότι το έργο δεν έπρεπε να αγνοεί την αγωνία που είχαν επιφέρει στην ανθρωπότητα τα εγκλήματα τα οποία οδήγησαν σε αυτόν τον πόλεμο».⁷ Ο Stein εικάζει ότι η σύνθεση εξέφραζε την απόκριση του Schoenberg στον βομβαρδισμό του Pearl Harbor τον Δεκέμβριο του 1941 και την κήρυξη του πολέμου από τις Η.Π.Α.⁸ Η επιλογή του Λόρδου Βύρωνα, ο οποίος είχε υποστηρίξει τον αγώνα των Ελλήνων για ανεξαρτησία έναν αιώνα πριν, αντανakλούσε για τον Schoenberg την πίστη στον αγώνα της Ευρώπης ενάντια στον Χίτλερ. Υπερθεματίζοντας στον σκοπό του, ο συνθέτης αναγνώριζε στη σύλληψή του «ένα ηθικό καθήκον της inteligenκέντσιας να τοποθετηθεί απέναντι στην τυραννία», επικαλούμενος έργα όπως ο *Egmont* του Goethe, ο *Γουλιέλμος Τέλλος* του Schiller, η *Ηρωική* και η *Νίκη του Wellington* του Beethoven.⁹ Από την πρώτη στιγμή ήταν ξεκάθαρο σε κοινό και κριτικούς ότι η παραβολή του Ναπολέοντα αναφερόταν στον Χίτλερ. Οι *New York Times* αναγνώρισαν άμεσα ότι το έργο είχε τόσο «θέμα» όσο και «σκοπό», μαζί με τη διαπίστωση ότι το κοινό τα συνέλαβε χωρίς ιδιαίτερο κόπο, με τις συνδηλώσεις να είναι προφανείς: «Όπου Ναπολέον, διάβαζε Χίτλερ».¹⁰ Το *Newsweek*,

⁴ Από επιστολή στην Gertrude Greissle με ημερομηνία 17 Μαΐου 1942, όπως παρατίθεται στο: Nuria Nono-Schoenberg (επιμ.), *Arnold Schönberg, 1874-1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*, Ritter, Klagenfurt 1998, σ. 384.

⁵ Από το 1954 ο Σύνδεσμος έγινε το αμερικανικό τμήμα της ISCM (International Society for Contemporary Music).

⁶ Leonard Stein, “A Note on the Genesis of the *Ode to Napoleon*”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II/1, October 1977, σ. 52-54: 53.

⁷ Arnold Schoenberg, “How I came to Compose the *Ode to Napoleon*”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II/1, October 1977, σ. 55-57: 55. Βλ. επίσης David M. Schiller, *Bloch, Schoenberg, and Bernstein: Assimilating Jewish Music*, Oxford University Press, Oxford 2003, σ. 89.

⁸ Stein, ό.π., σ. 53.

⁹ Schoenberg, ό.π., σ. 55. Βλ. επίσης Camille Crittenden, “Ode to Napoleon Buonaparte (Lord Byron) for string quartet (orchestra), piano and reciter op.41 (1942/43)”, στο: *Arnold Schönberg Center*, <https://www.schoenberg.at/index.php/en/op26-50c/ode-to-napoleon-op-41-1942> (τελευταία πρόσβαση: 6 Νοεμβρίου 2024).

¹⁰ Olin Downes, “Rodzinski Offers ‘Ode to Napoleon’”, *The New York Times*, 24 Νοεμβρίου 1944.

στην κριτική του είχε τίτλο «Ο Arnold Schoenberg σκοράρει κατά των τυράννων». ¹¹ Ο ίδιος ο συνθέτης εξηγούσε σε δεύτερο χρόνο ότι αντιμετώπιζε τον Ναπολέοντα «όπως θα έπρεπε να έχουμε αντιμετωπίσει τον Χίτλερ αν τον πιάναμε ζωντανό». ¹² Για τον Schoenberg, η απελευθέρωση από την τυραννία έρχεται συμβολικά στο πρόσωπο του George Washington. Συμβολικά αντιμετωπίζει και το μουσικό υλικό του: στο σημείο όπου ο ομιλητής εκφωνεί «τη σεισμική φωνή της νίκης», συνδέονται μουσικά η *Μασσαλιώτιδα* με το νικητήριο μοτίβο από την *Πέμπτη συμφωνία* του Beethoven. ¹³ Αλλά και η τονικότητα που επιλέγει ο συνθέτης για το τέλος του έργου (Μι-ύφεση-μείζονα) σκόπιμα μάλλον δηλώνει εγγύτητα τόσο με την *Πέμπτη* όσο και με τη συμφωνία που ο Beethoven αφιέρωσε στον γάλλο αυτοκράτορα (*Συμφωνία αρ. 3, Ηρωική*).

Η πρεμιέρα του έργου έγινε στις 23 Νοεμβρίου 1944 στη Νέα Υόρκη, από τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης υπό τη διεύθυνση του Artur Rodziński (οπότε ο Schoenberg έκανε τις απαραίτητες προσθήκες για πλήρη ορχήστρα) και δύο μέρες μετά επαναλήφθηκε προκειμένου να μεταδοθεί ραδιοφωνικά. Η αρχική εκδοχή – με κουαρτέτο εγχόρδων αντί για ορχήστρα – ακούστηκε για πρώτη φορά ενάμιση χρόνο μετά, στις 10 Ιουλίου 1946 στο Λονδίνο, από το σύνολο εγχόρδων Aeolian, σε ένα πρόγραμμα που συμπεριελάμβανε το *Κουαρτέτο για το τέλος του Χρόνου* του Messiaen – έργο που δημιουργήθηκε, αλλά και πρωτοεκτελέστηκε, μέσα σε ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης. Το State Department (Office of War Information) θεώρησε το έργο πειστικό και κατάλληλο για αντιφασιστική προπαγάνδα, ώστε να το συμπεριλάβει σε μεταδόσεις στην ακόμα εμπόλεμη Γερμανία μέσα από τον αμερικανικό ραδιοσταθμό (Voice of America) – ζητώντας μάλιστα από τον συνθέτη να παραδώσει μία γερμανική εκδοχή όσον αφορά το κείμενο. ¹⁴

Ένας επιζών από τη Βαρσοβία

Το δεύτερο έργο με το οποίο καταπιάνεται αυτή η ανακοίνωση αφορά μια μεταπολεμική εμβληματική δημιουργία του Schoenberg, η οποία αποτελεί και την τελευταία ολοκληρωμένη κατάθεσή του για μεγάλη ορχήστρα. Με τίτλο *Ένας επιζών από τη Βαρσοβία* (*A Survivor from Warsaw*, opus 46), περιγράφεται ως καντάτα για αφηγητή, ανδρική χορωδία και ορχήστρα, σε κείμενο του ίδιου του συνθέτη στα αγγλικά. Τον Απρίλιο του 1947 ο Schoenberg απαντούσε στην Corinne Chochem – μία ρωσοεβραϊκής καταγωγής χορεύτρια και χορογράφος, η οποία του πρότεινε τη σύνθεση εν είδει παραγγελίας – ότι φαντάζεται «μία σύνθεση 6-9 λεπτών για μικρή ορχήστρα και χορωδία», σχεδιάζοντας να αποδώσει μουσικά μια σκηνή από το Γκέτο της Βαρσοβίας που εκείνη του είχε περιγράψει, «όπου οι καταδικασμένοι Εβραίοι ξεκινούν να τραγουδούν πριν πάνε να πεθάνουν», και χρησιμοποιώντας μάλιστα μία μελωδία που του είχε στείλει – ένα Yiddish αντάρτικο τραγούδι. ¹⁵ Η συνεργασία με την Chochem δεν προχώρησε για οικονομικούς λόγους, αλλά μια πρόταση εκ νέου από το Ίδρυμα Koussevitzky ώθησε τον Schoenberg να ολοκληρώσει τη σύνθεση – χρειάστηκε μόλις λίγες μέρες μέσα στον Αύγουστο του 1947. ¹⁶

¹¹ [Ανυπόγραφο], “Arnold Schoenberg scores off tyrants”, *Newsweek*, 4 Δεκεμβρίου 1944. Προφανώς, εδώ προκύπτει και ένα λογοπαίγνιο πάνω στην έννοια «score», που σημαίνει ταυτόχρονα «συνθέτω μουσική» αλλά και «παρτιτούρα».

¹² Shreffler, ό.π., σ. 78.

¹³ Stein, ό.π., σ. 53· βλ. επίσης Schiller, ό.π., σ. 89.

¹⁴ Shreffler, ό.π., σ. 79-80. Παρ’ όλα αυτά δεν έχουμε κανένα τεκμήριο ότι η συγκεκριμένη μετάδοση όντως πραγματοποιήθηκε.

¹⁵ Πρόκειται για το “Zog nit keyn mol”, που αναφέρεται και ως “Partizaner lid” («Παρτιζάνικο τραγούδι»).

¹⁶ Η Muxeneder αναφέρει περίπου έξι εβδομάδες. Βλ. Therese Muxeneder, “A Survivor from Warsaw for narrator, men’s chorus and orchestra op.46”, στο: *Arnold Schönberg Center*, <https://www.schoenberg.at/index.php/en/op26-50c/a-survivor-from-warsaw-op-46-1947> (τελευταία πρόσβαση: 6 Νοεμβρίου 2024), απ’ όπου και τα προηγούμενα παραθέματα.

«Δεν μπορώ να θυμηθώ τα πάντα. Πρέπει να ήμουν χωρίς τις αισθήσεις μου τον περισσότερο καιρό». Με αυτά τα λόγια ξεκινά ο αφηγητής, σε μια σκηνή που, παρ' ότι η χωροταξία της δεν προσδιορίζεται ιστορικά, είναι προφανές ότι περιγράφει μία σχεδόν στερεοτυπική ημέρα σε στρατόπεδο συγκέντρωσης – κατάλογος ονομάτων, διαλογή για καταναγκαστικά έργα και εκτελέσεις, βαρβαρικά παραγγέλματα. Ο Schoenberg μεταδίδει επιδέξια μια ατμόσφαιρα τρόμου και φόβου καθαρά με μουσικά μέσα, όπως σημειώνει και ο Kurt List.¹⁷ «Θυμάμαι μόνο», συνεχίζει ο αφηγητής στο έργο, «τη μεγαλειώδη στιγμή όταν όλοι ξεκίνησαν να τραγουδούν, σαν να ήταν από πριν κανονισμένο, την παλιά προσευχή που είχαν παραμελήσει τόσα χρόνια, την ξεχασμένη αρχή μας». Οι προθέσεις του δημιουργού είναι ξεκάθαρες: «[...] κατ' αρχάς μια προειδοποίηση σε όλους τους Εβραίους, ποτέ να μην ξεχάσουν τι μας έκαναν, ποτέ να μην ξεχάσουν ότι ακόμα και εκείνοι που δεν το έκαναν οι ίδιοι, είχαν συμφωνήσει για αυτό, και πολλοί από αυτούς το έβρισκαν απαραίτητο να μας αντιμετωπίσουν έτσι».¹⁸

Ο τσέχος συγγραφέας Milan Kundera θα χαρακτηρίσει τον *Επιζώντα* ως «το μεγαλύτερο μνημείο που αφιέρωσε η μουσική στο Ολοκαύτωμα», καθώς «όλη η υπαρξιακή ουσία του δράματος των Εβραίων του 20ού αιώνα διατηρείται ζωντανή μέσα σε αυτό το έργο, σε όλο της το φριχτό μεγαλείο, σε όλη της τη φριχτή ομορφιά», σε μια μάχη που δίνεται «για να μη λησμονηθούν οι δολοφόνοι».¹⁹ «Μια μουσική έκφραση από τις πιο άμεσες της εποχής μας», το χαρακτηρίζει ο αρχιμουσικός René Leibowitz, που βρέθηκε πολύ κοντά στον συνθέτη σε αυτή τη δημιουργική φάση του.²⁰ Και μόνο το γεγονός ότι ο Schoenberg αποφασίζει να «βάλει μουσική» σε ένα από τα πιο τερατώδη επεισόδια της Ιστορίας, υποστηρίζει ο Leibowitz, αρκεί για να αποτελέσει η καλλιτεχνική πράξη του μια πλήρη κοινωνική και ιστορική στράτευση.²¹ Ακόμα παραπέρα, η «ριζοσπαστική ακεραιότητα» που αναγνωρίζει στον αυστριακό δημιουργό ο σπουδαίος μαέστρος έχει και καθαρά μουσικό αντίκρισμα αναφορικά με τον *Επιζώντα*, αφού «οι βαθύτερες κοινωνικές πεποιθήσεις του και η συμμετοχή του στα «τρέχοντα γεγονότα» τον οδηγούν στην ανακάλυψη νέων συνθετικών αρχών και πολύ ισχυρών μέσων έκφρασης».²² Ο Luigi Nono θα συμπυκνώσει την εντύπωση ακόμα πιο emphaticά: «Αυτό το αριστούργημα είναι, λόγω της δημιουργικής αναγκαιότητας των σχέσεων μεταξύ του κειμένου και της μουσικής, και μεταξύ της μουσικής και του ακροατή, το αισθητικό και μουσικό μανιφέστο της εποχής μας».²³

Η πρεμιέρα του έργου, παρ' ότι συμφωνημένη με τον Leibowitz,²⁴ έγινε από τον Kurt Frederick στις 4 Νοεμβρίου 1948, στο κλειστό γήπεδο του Πανεπιστημίου του New Mexico, με την ερασιτεχνική Δημοτική Συμφωνική Ορχήστρα της Αλμπουκέρκης, μπροστά σε 1.600 θεατές.²⁵ Συγκλονισμένο το κοινό δεν σταμάτησε να χειροκροτεί μέχρι που η ορχήστρα εκτέλεσε ξανά το έργο.²⁶ Ένας θεατής έγραψε αργότερα στον

¹⁷ David Ewen, *The World of Twentieth-Century Music*, Robert Hale & Company, London 1969, σ. 694.

¹⁸ Επιστολή του Schoenberg προς τον Kurt List, με ημερομηνία 1 Νοεμβρίου 1948· βλ. Muxeneder, ό.π.

¹⁹ Μίλαν Κούντερα, *Συνάντηση*, μτφρ. Γιάννης Η. Χάρης, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2010, σ. 183-185.

²⁰ René Leibowitz, *Σένπεργκ: Η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής*, πρόλογος – μτφρ. Θωμάς Σλιώμης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 192.

²¹ Ό.π., σ. 189.

²² Ό.π.

²³ Muxeneder, ό.π.

²⁴ Ο Leibowitz είχε ήδη ετοιμάσει την παρτιτούρα της ορχήστρας από τον Δεκέμβριο του 1947. Βλ. Joy H. Calico, "Schoenberg's Symbolic Remigration: A Survivor from Warsaw in Postwar West Germany", *The Journal of Musicology* 26/1, 2009, σ. 17-43: 21.

²⁵ Αντί αμοιβής δικαιωμάτων στον Schoenberg, η ορχήστρα ανέλαβε να ετοιμάσει τις πάρτες και να του στείλει αντίγραφα, ενώ ο Frederick βοήθησε σημαντικά στη διόρθωση του εβραϊκού κειμένου.

²⁶ Σύμφωνα με τον Frederick, η δεύτερη εκτέλεση ήταν αυτό που ζήτησε το κοινό με το εκτεταμένο χειροκρότημα. Σε άλλες πηγές, που αναφέρονται σε δημοσίευμα τοπικής εφημερίδας, το κοινό έμεινε

Schoenberg πως «το κοινό όλο, καθισμένο σε άβολες καρέκλες στον άσχημο χώρο του γηπέδου, συνεπαρμένο, είχε ξεσηκωθεί με τη μουσική σας».²⁷ «Η υποδοχή του έργου δείχνει ότι ο Schoenberg μπορεί να γίνει ένας δημοφιλής συνθέτης», δήλωνε ο Frederick στο περιοδικό *Time*, το οποίο αφιέρωσε ολόκληρο άρθρο για μια συναυλία «σκληρών διαφωνιών» σε μια μικρή πόλη του New Mexico.²⁸ Γράφοντας προς τον ίδιο τον συνθέτη, ο αρχιμουσικός κατέθεσε ότι η μελέτη του έργου υπήρξε μια σπουδαία εμπειρία τόσο για εκείνον όσο και για κάθε έναν από τους εκτελεστές, αλλά και ότι ποτέ ξανά δεν είχε ζήσει την αφοσίωση που οι ερασιτέχνες μουσικοί και χορωδοί έδειξαν για την προετοιμασία αυτής της εκτέλεσης.²⁹

Η δεύτερη εκτέλεση – και ευρωπαϊκή πρεμιέρα – έγινε στο Παρίσι μόλις λίγες εβδομάδες μετά, με τον Leibowitz να διευθύνει την Ορχήστρα της Γαλλικής Ραδιοφωνίας. Η συναυλία είχε και ραδιοφωνική μετάδοση – ενδεχομένως σε επανεκτέλεση στο στούντιο, αφού, όπως χαρακτηριστικά αναφερόταν στους *New York Times*, μέχρι και το κοινό στο στούντιο έμεινε έκθαμβο, όπως και οι ακροατές μέχρι την Αγγλία.³⁰ Στις αρχές του 1949 ο «ανταγωνιστικός», σύμφωνα με τον Schoenberg, αρχιμουσικός Ernest Ansermet ζητά από τους αμερικανούς εκδότες του συνθέτη να παρουσιάσει το έργο στη Νέα Υόρκη. Δυσανασχετώντας ο συνθέτης, σε επιστολή προς μαθητή του, ομολογεί ότι αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να μεταδοθεί από το ραδιόφωνο.³¹ Παρ' όλα αυτά, η πρώτη εκτέλεση σε κάποιο μείζον μουσικό κέντρο της Αμερικής θα γινόταν από τον Δημήτρη Μητρόπουλο και τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Νέας Υόρκης στις 13 Απριλίου 1950 – στην έβδομη επέτειο της Μάχης του Γκέτο της Βαρσοβίας, της εξέγερσης που κράτησε σχεδόν έναν μήνα, σηματοδοτώντας τη σημαντικότερη πράξη εβραϊκής αντίστασης στους Ναζί. Ενδιαφέρον για μια εκτέλεση του έργου εκδηλώθηκε σε διάφορα μήκη και πλάτη της υφηνίου – ενδεικτικά: η εβραϊκή κοινότητα της Μελβούρνης, με αφορμή την ίδια επέτειο, συμπεριέλαβε την καντάτα στις εκδηλώσεις της, υπό τη διεύθυνση του Bernard Heinze, ενώ και η Φιλαρμονική της Βαρσοβίας σχεδίαζε μια εκτέλεση για τον ίδιο σκοπό.

Όσον αφορά τη γερμανική «πρώτη» του έργου, ο Scherchen θα το συμπεριλάβει στην κεντρική του συναυλία στο Darmstadt στις 20 Αυγούστου 1950, μαζί με την

για λίγο άφωνο και σαστισμένο, ο Frederick ρώτησε τους ακροατές αν θα ήθελαν να ξανακούσουν το έργο και στο τέλος της δεύτερης εκτέλεσης αυτοί αποκρίθηκαν με ένα «ειλικρινές χειροκρότημα που κεραυνοβόλησε τον χώρο». Βλ. σχετικά Η. Η. [Hans Heinz] Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, μτφρ. Edith Temple Roberts & Humphrey Searle, John Calder, London 1964, σ. 141, και Calico, ό.π., σ. 22.

²⁷ Jeremy Eichler, *Time's Echo: The Second World War, the Holocaust, and the Music of Remembrance*, Faber & Faber, London 2023, σ. 166.

²⁸ [Ανυπόγραφο], "Music: Destiny and Digestion", *Time* LII/20, 15 Νοεμβρίου 1948.

²⁹ Michael Strasser, "A Survivor from Warsaw' as personal parable", *Music & Letters* 76/1, 1995, σ. 52-63: 56. Αξίζει να καταγραφεί ολόκληρη η σχετική αναφορά του Frederick: «Θα ήθελα να σας πω ποιοι ήταν οι εκτελεστές. Η ορχήστρα, ένας ερασιτεχνικός οργανισμός, που απαρτίζεται από δικηγόρους, γιατρούς, γραμματείς, σπουδαστές του λυκείου και του πανεπιστημίου, μηχανικούς του σιδηροδρόμου κ.λπ. Εκτός από τη χορωδία της κοινότητας και τη χορωδία του πανεπιστημίου, μία χορωδία από την Εστάνσια ζήτησε να έχει την τιμή να τραγουδήσει την προσευχή [στο κλείσιμο του έργου] "Sch'me Jisroel". Η Εστάνσια είναι μία κοινότητα περίπου 1.000 κατοίκων, κυρίως αγροτών. Οι χορωδοί από την Εστάνσια έπρεπε να οδηγήσουν συνολικά 120 μίλια [193 χιλιόμετρα] για να βρίσκονται στις πρόβες και την εκτέλεση στην Αλμπουκέρκη. Δεν έχω ξαναζήσει την αφοσίωση με την οποία οι ομάδες αυτές μελέτησαν τη σύνθεσή σας. Αμφιβάλλω αν οποιοσδήποτε επαγγελματικός οργανισμός μπορούσε να είχε δείξει τέτοιο ενθουσιασμό» (σε μετάφραση του γράφοντος).

³⁰ Επρόκειτο ενδεχομένως για ζωντανή αναμετάδοση. Βλ. σχετικά Calico, ό.π., σ. 22, και Louis Stanley, "The Warsaw Ghetto: Schoenberg Score Recalls Survivors of Battle", *The New York Times*, 9 Απριλίου 1950.

³¹ Επιστολή του Schoenberg προς τον Max Deutsch, με ημερομηνία 3 Ιανουαρίου 1949. Βλ. Erwin Stein (επιμ.), *Arnold Schoenberg Letters*, μτφρ. Ernst Kaiser & Eithne Wilkins, Faber & Faber, London 1964, σ. 265.

ευρωπαϊκή προεμίρα του *Ionisation* του Varèse και την *Τέταρτη συμφωνία* του Krenek.³² Σύμφωνα με δημοσίευμα των *New York Times*, επρόκειτο να μεταδοθεί και από ραδιοφωνικό σταθμό της Δυτικής Γερμανίας, αλλά οι υπεύθυνοι έκριναν ότι «ο καιρός ήταν ακόμα ψυχολογικά άγουρος».³³ Εντούτοις, η εκτέλεση του Scherchen μεταδόθηκε από τουλάχιστον τρεις γερμανικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς (της Βρέμης, του Μπάντεν-Μπάντεν και της Φραγκφούρτης).³⁴ Άρθρο της εφημερίδας *Der Mittag* στο Düsseldorf κάνει λόγο για «μια γιγαντιαία επιτυχία ιδιαίτερης αξίας, τόσο σε μουσικό όσο και σε ηθικό επίπεδο – μία από τις πιο φριχτές τραγωδίες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ανακαλείται εδώ με τον πιο συνοπτικό και συνάμα πιο καθηλωτικό και ανατριχιαστικό τρόπο».³⁵ Υπερθεματίζοντας στα λόγια του Leibowitz («παραμένει κανείς αναστατωμένος, όταν έχει ακούσει τόσα πολλά σε τόσο λίγο χρόνο»), ο κριτικός περιγράφει τον ακροατή ως «συθέμελα κλονισμένο από τις φρικαλεότητες της προατομικής εποχής». Ωστόσο, η εκτέλεση δημιουργεί τις διαμάχες της – ξεκινώντας από τους εκτελεστές: ο αφηγητής Hans Olaf Heidemann ομολόγησε στον Scherchen μετά τη συναυλία «πόσο δυσάρεστο ήταν για εκείνον [σε πολιτικό επίπεδο] να μιλά σε αυτό το έργο», αλλά και ότι ήταν «σίγουρα η χειρότερη μάπα με την οποία θα μπορούσαμε να βομβαρδιστούμε».³⁶ Αλλά και το χορωδιακό μέρος υπήρξε αρκετά αδύναμο, καθώς παρουσιάστηκε δυσκολία να βρεθούν γερμανοί χορωδοί να τραγουδήσουν, ιδιαίτερα το κείμενο της εβραϊκής προσευχής στο τέλος – κι αυτό για καθαρά πολιτικούς λόγους: «να το τραγουδήσουν οι Εβραίοι μόνοι τους», ήταν η απόκρισή τους, ή ακόμα πιο ειρωνικά: «να το τραγουδήσουν οι Άμις». Ακόμα και ο διευθυντής της χορωδίας Konrad Lechner εξέφρασε τη δυσαρέσκειά του απέναντι στο έργο κατά την προετοιμασία.³⁷ Το ίδιο το έργο – όπως θυμάται ο μουσικοκριτικός Heinz-Klaus Metzger που συμμετείχε στη χορωδία – θεωρήθηκε από αυτούς τους κύκλους «μια προσβολή στη γερμανική τιμή».³⁸ Όλα αυτά όμως φαίνεται πως επηρέασαν και το περιεχόμενο καθαυτό: λ.χ. στην ηχογράφιση της εκτέλεσης αυτής ακούγεται ότι ο στίχος «πόσους να παραδώσω στους θαλάμους αερίων;» – γραμμένος στα γερμανικά, όπως όλα τα στρατιωτικά παραγγέλματα στο έργο – έχει αλλάξει σε «πόσους μπορώ να παραδώσω;»³⁹ – μια παραχώρηση, ενδεχομένως, στις ευαισθησίες του γερμανικού ακροατηρίου, σύμφωνα με την ερμηνεία της Calico.

Λίγες εβδομάδες μετά το Darmstadt, ο Scherchen παρουσίασε τον *Επιζώντα* στη Μπιενάλε της Βενετίας (13 Σεπτεμβρίου 1950), ακολούθησαν εκτελέσεις στη Ρώμη και τη Γένοβα, καθώς και στην – ακόμα αντισημιτική τότε – γενέτειρα του συνθέτη Βιέννη (International Musikfest, 10 Απριλίου 1951), όπου το κείμενο ακούστηκε για πρώτη (και μάλλον τελευταία) φορά ολόκληρο στα γερμανικά, πάλι με σκόπιμες περικοπές και αμβλύνσεις.⁴⁰ Στη Δυτική Γερμανία, ο *Επιζών* θα παρουσιαστεί ξανά τον Ιούνιο του 1951, από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας της Φραγκφούρτης υπό τη διεύθυνση του Hermann Spitz, ενώ τον ίδιο μήνα το έργο εκτελείται στο Λονδίνο με μεγάλη επιτυχία, όπως ενημερώνει τον συνθέτη ο Humphrey Searle.⁴¹ Σε σκανδιναβικό

³² Nono-Schoenberg, ό.π., σ. 429.

³³ Stanley, ό.π.

³⁴ Calico, ό.π., σ. 29.

³⁵ Antoine Goléa, "Hermann Scherchen dirigierte in Darmstadt", *Der Mittag*, 24 Αυγούστου 1950.

³⁶ Calico, ό.π., σ. 30.

³⁷ Joy H. Calico, *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2014, σ. 28.

³⁸ Bernd Leukert, "Musik aus Trümmern. Darmstadt um 1949", *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik* 45, 1992, σ. 20-28: 25.

³⁹ Στα γερμανικά: «wieviele ich zur Gaskammer abliedere» και «wieviele ich abliefern kann»: βλ. Calico, *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe*, ό.π., σ. 26.

⁴⁰ Ό.π., σ. 41.

⁴¹ Nono-Schoenberg, ό.π., σ. 434.

έδαφος, το έργο ακούστηκε για πρώτη φορά τον Μάρτιο του 1954, στο Όσλο της Νορβηγίας – μαζί με το *Service sacré* του Milhaud, έργο με θέμα την εβραϊκή Λειτουργία του Σαββάτου. Πιθανότατα για αυτόν τον λόγο, το κοινό και οι κριτικοί υποδέχτηκαν τον *Επιζώντα* περισσότερο ως μια τελετουργία μνήμης (και όχι απαραίτητα ως εθνεγερτική αφύπνιση), μία τρόπον τινά θρησκευτική αναφορά στη φρικτή μοίρα των Εβραίων.⁴² Για μια αναλυτική επισκόπηση της υποδοχής του *Επιζώντα* σε ευρωπαϊκές χώρες, το πόνημα της Joy H. Calico, *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe*, περιλαμβάνει πέρα από κέντρα «του δυτικού κόσμου», τις κραταιές χώρες του Ανατολικού Μπλοκ (Ανατολική Γερμανία, Πολωνία, Τσεχοσλοβακία) εκτός της Σοβιετικής Ένωσης, όπου φαίνεται πως το έργο δεν εκτελέστηκε ποτέ.⁴³

Σε πιο πρόσφατες εκτελέσεις, η καντάτα έχει ταιριάζει δημιουργικά με κλασικά έργα, το καθένα με τη δική του συμβολική δύναμη: η Ορχήστρα Beethoven της Βόννης, σε συναυλία της, μετά τον *Επιζώντα* ξεκινά χωρίς παύση την *Ενάτη συμφωνία* του Beethoven, ενώ τα δύο αυτά έργα είχε συνταιριάζει δισκογραφικά, ήδη από το 1969, ο Erich Leinsdorf με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βοστώνης. Ο Simon Rattle, σε συναυλία της Φιλαρμονικής του Βερολίνου το 2010, θα τοποθετήσει επίσης τον *Επιζώντα* ως εισαγωγή στη *Δεύτερη συμφωνία* του Mahler.

Τα μετέωρα τραγούδια του Luigi Nono

Η αναφορά στον ιταλό συνθέτη δεν θα μπορούσε να μην ξεκινήσει με τις πρώτες του, όσο και επιφανείς, συναντήσεις του με τον Schoenberg, οι οποίες γίνονται – ίσως όχι τυχαία – πάνω στο υλικό των κατεξοχήν αντιφασιστικών έργων του αυστριακού ομότεχνού του: η *Ωδή στον Ναπολέοντα* γίνεται πρώτη ύλη για την παρθενική ολοκληρωμένη κατάθεση του Nono, ενώ και ο *Επιζών* του προσφέρει το φωνητικό μοντέλο για τον *Επιτάφιο*,⁴⁴ έργο πάνω στην ποίηση του Lorca και ένα ποίημα του Neruda για τον Ισπανικό Εμφύλιο – ένα τρίπτυχο μνημόσυνο στον ισπανό ποιητή και τους νεκρούς Δημοκράτες του πολέμου.

Ανατρέχοντας στην εργογραφία του Nono, θα ήταν μάλλον μάταιο να προσπαθήσει να ξεχωρίσει κανείς έργα με αντιφασιστικό περιεχόμενο, αφού όλα σχεδόν τα έργα του, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, έχουν ως σταθερό σημείο αναφοράς τη βαρβαρότητα της εποχής και την ανελευθερία του ανθρώπου εντός της κάθε εποχής, όπως αυτές εκφράστηκαν στον δεδομένο ιστορικό χωροχρόνο – με προεξάρχοντα, φυσικά, τον φασισμό και τα επακόλουθα πολιτικά μοντέλα και τις συγγενείς μορφές του. Για τις ανάγκες της ανακοίνωσης αυτής, θα γίνει αναφορά σε δύο εμβληματικές περιπτώσεις, οι οποίες ξεχωρίζουν για το ευθύ αντιφασιστικό περιεχόμενο αλλά και μήνυμά τους: *Il canto sospeso* του 1956 και *Intolleranza* του 1960 – έργα αρκετά κοντινά ως προς τον χρόνο της σύνθεσής τους αλλά εντελώς διαφορετικά ως προς τη μορφή, το ύφος, ακόμα και τη μουσική τους γλώσσα.

⁴² Calico, *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe*, ό.π., σ. 68.

⁴³ Για την Πολωνία – και συγκεκριμένα για τη Βαρσοβία – η Calico (ό.π., σ. 111) επικαλείται πηγές, από τις οποίες προκύπτει το ενδεχόμενο να υπήρξε εκτέλεση του έργου ακόμα και πριν από εκείνη του Frederick – να επρόκειτο δηλαδή για πρεμιέρα. Για την υποδοχή των έργων του Schoenberg στη Σοβιετική Ένωση ευρύτερα, βλ. το άρθρο του Nicolas Slonimsky, "Schoenberg in the Soviet Mirror", *Writing on Music – Volume Two: Russian and Soviet Music and Composers*, επιμ. Electra Slonimsky-Yourke, Routledge, New York – London 2004, σ. 183-187.

⁴⁴ Πρόκειται, αντίστοιχα, για τα έργα *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* (1950) και *Epitaffio per Federico García Lorca* (1951-1953).

Το τραγούδι που κόπηκε

Το έργο *Il canto sospeso* είναι μία καντάτα για τρεις φωνές (σοπράνο, άλτο, tenόρο), χορωδία και ορχήστρα, που χρησιμοποιεί ως κείμενο τις αποχαιρετιστήριες επιστολές θανατοποινιτών μαρτύρων της ευρωπαϊκής Αντίστασης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου – ανάμεσά τους τρεις Έλληνες: ο 14χρονος μαθητής Ανδρέας Λυκουρίνος, οργανωμένος στην ένοπλη Αντίσταση από τα δώδεκά του, ο 19χρονος φοιτητής Λευτέρης Κιοσσές και ο 22χρονος Κώστας Σίρμπας, αλλά και δύο μικρά κορίτσια από τη Σοβιετική Ένωση, ένας δάσκαλος από τη Βουλγαρία κ.ά. Ο τίτλος είναι εμπνευσμένος από έναν στίχο του ποιήματος *If we die* της αμερικανοεβραίας ηθοποιού και τραγουδίστριας Ethel Rosenberg, που καταδικάστηκε στις Η.Π.Α. για κατασκοπεία υπέρ της Σοβιετικής Ένωσης και εκτελέστηκε μαζί με τον σύζυγό της, Julius Rosenberg, τον Ιούνιο του 1953. Στο «ατραγούδιστο τραγούδι» αναφερόταν ο αυθεντικός στίχος στα αγγλικά (“the song unsung”), με την ιταλική απόδοσή του (“il canto sospeso”) – η οποία πιθανότατα είναι εκείνη που διάβασε πρώτα ο Nono – να επιτρέπει ένα δυνατό παιχνίδι αμφισημίας: ένα τραγούδι μετέωρο, αιωρούμενο, αλλά και ένα τραγούδι που διακόπτεται βίαια.⁴⁵

Το έργο κάνει πρεμιέρα στην Κολονία στις 24 Οκτωβρίου 1956 – το έτος που στη Δυτική Γερμανία απαγορεύεται (ξανά) το Κομμουνιστικό Κόμμα – από τη Συμφωνική Ορχήστρα και Χορωδία της WDR Κολονίας, υπό τη διεύθυνση του Hermann Scherchen, ανάμεσα σε έργα του Schoenberg και του Webern. «Ποτέ ξανά πριν δεν είχα βιώσει με έργο μου τέτοια ένταση στο κοινό», θα γράψει ενθουσιασμένος ο Nono στον Paul Dessau, «ένταση όπως μια καθολική σιωπή».⁴⁶ Για τον θεωρητικό Herbert Eimert, το έργο άφηνε τη σημαντικότερη ίσως εντύπωση από οποιοδήποτε άλλο συναυλιακό έργο της νέας γενιάς συνθετών μέχρι τότε.⁴⁷ Σύμφωνα με τον Paul Griffiths, η βιαιότητα του Nono, που εξωτερικευόταν πάντα με έναν γνήσιο ιταλικό λυρισμό, γινόταν εμφανής στο *Il canto sospeso* όσο σε κανένα άλλο έργο του.⁴⁸ Ο Massimo Mila το χαρακτήρισε «μια λειτουργία ελευθερίας».⁴⁹

Παρά την ενθουσιώδη ανταπόκριση του κοινού κατά την πρεμιέρα, η υποδοχή του έργου στη Γερμανία – όπως αργότερα και στη Βρετανία – σύντομα επισκιάστηκε από την, οπωσδήποτε αμφιλεγόμενη, θεωρητική σύνδεση που επιχείρησε ο Theodor Adorno ανάμεσα στον καθολικό σειραϊσμό και τα ολοκληρωτικά καθεστώτα (εννοώντας τόσο τον ναζισμό όσο και τον σταλινισμό).⁵⁰ Σε επικριτικό τόνο διατυπώθηκε και η ανάγνωση του συνθέτη και συνοδοιπόρου του Nono, Karlheinz Stockhausen, αναφορικά με τον τρόπο που ο Ιταλός μεταχειρίστηκε τα κείμενα και τον κατακερματισμό τους σε συλλαβές, και κατ’ επέκταση με την κατανοησιμότητα του κειμενικού περιεχομένου.⁵¹ Ο Metzger, που

⁴⁵ Massimo Mila & Luigi Nono, *Nulla di oscuro tra noi: Lettere, 1952-1988*, επιμ. Angela Ida De Benedictis & Veniero Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2010, σ. 268. Από την περιορισμένη παρουσία του Nono στην εντόπια μουσικολογική αρθρογραφία, αξίζει να αναφερθεί μία από τις πρώτες εμφανίσεις του ονόματός του σε ελληνικό έντυπο μέσο, η οποία αφορούσε συγκεκριμένα το *Il canto sospeso* – στον τίτλο του ανυπόγραφου αυτού άρθρου, το έργο αποδιδόταν ως «Το τραγούδι που κόπηκε»: «Το τραγούδι που κόπηκε – τα τελευταία μηνύματα εκτελεσμένων από τους Ναζί που μελοποίησε ο Νόνο», *Θέατρο* (Κ. Νίτσου), Περίοδος Β΄, Τόμος Ζ΄, αρ. 37, Αθήνα 1974, σ. 11-27.

⁴⁶ Carola Nielinger, “‘The Song Unsung’: Luigi Nono’s *Il canto sospeso*”, *Journal of the Royal Musical Association* 131/1, 2006, σ. 83-150: 84.

⁴⁷ Ό.π., σ. 85.

⁴⁸ Paul Griffiths, *A concise history of modern music: from Debussy to Boulez*, Thames and Hudson, London 1978, σ. 183.

⁴⁹ Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono: A Composer in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, σ. 23.

⁵⁰ Nielinger, ό.π., σ. 83.

⁵¹ Emily MacCallum, “The Impact of Listening to Luigi Nono’s *Il Canto Sospeso*”, στο: Helga Hallgrímsdóttir & Helga Thorson (επιμ.), *Narratives of Memory, Migration, and Xenophobia in the European Union and Canada*, University of Victoria, Victoria 2019, σ. 179-192: 183-184.

είχε αποκαλύψει την αποκρουστική απροθυμία των συμπατριωτών του να τραγουδήσουν στον *Επιζώντα*, δεν αναγνώρισε στον Νονο το ηθικό δικαίωμα να συνθέτει μουσική πάνω σε ιστορικά τεκμήρια τέτοιας έντασης και φρίκης, θεωρώντας την πρόθεση του συνθέτη ως απόπειρα πολιτικής και καλλιτεχνικής εκμετάλλευσης.⁵² Το ζήτημα, βέβαια, φαίνεται να είναι βαθύτερο: ένας αφοσιωμένος κομμουνιστής αναλαμβάνει μια παραγγελία έργου από Γερμανούς, τολμώντας να καταδείξει τα ναζιστικά εγκλήματα σε μια εποχή και έναν τόπο – τη Δυτική Γερμανία – που ακόμα δεν έχει βρει έναν αληθινά γενναίο τρόπο να τα αντιμετωπίσει (ακόμα δεν έχει γίνει η δίκη του Adolf Eichmann, δεν έχει καν χρησιμοποιηθεί ο όρος *Ολοκαύτωμα*). Όπως σημειώνει και η Nielinger, η υποδοχή του έργου στη Γερμανία γίνεται μέσα στο συγκείμενο μιας νωπής ακόμα και ταυτόχρονα ανείπωτα ντροπιαστικής ιστορίας. Στην Ιταλία, αντίθετα, το *Il canto sospeso* έχει ήδη προστεθεί στην πολιτισμική παρακαταθήκη της Αντίστασης, δίπλα στις δύο πολυδιαβασμένες συλλογές με τις επιστολές των καταδικασμένων αντιστασιακών, από τις οποίες ο Νονο άντλησε το φωνητικό υλικό.⁵³ Από τη σύγκριση εδώ με τον *Επιζώντα* του Schoenberg δεν προκύπτουν αντιφάσεις, αλλά αντίθετα γίνεται εμφανής κάποια εξήγηση πίσω από τη διαφορετική πρόσληψη των δύο έργων (και αντίστοιχα την αντιμετώπιση των δημιουργών τους): ο *Επιζών* τοποθετούσε ως κύρια αφήγηση τα θύματα της βαρβαρότητας, ενώ το *Canto* αποκάλυπτε την ίδια τη βαρβαρότητα και τον ηρωισμό της αντίστασης σε αυτήν· το πρώτο γινόταν η φωνή των θυμάτων, ενώ το δεύτερο η φωνή των μαχητών.

Με αφορμή την ιταλική πρεμιέρα του έργου το 1960, ο Mila εξήρε τη μοναδική εκφραστικότητα του: «Το συναίσθημα που το *Il canto sospeso* εγείρει σε μη μουσικούς είναι ένα γεγονός που σπάνια βιώνεται σήμερα, αλλά συνεχώς επιζητείται: η κατάργηση αυτού του χάσματος – του τόσο κατακρινόμενου – που χωρίζει τη σύγχρονη τέχνη από τον απλό άνθρωπο, μια κατάργηση που επιτυγχάνεται χωρίς τη σκιά παραχωρήσεων και χωρίς να εγκαταλείπει στο ελάχιστο την αυστηρή προσήλωση στην υφολογική αυθεντικότητα».⁵⁴ Με την ίδια αφορμή, ο Βρετανός Reginald Smith Brindle εξύμνησε το *Canto* ως έργο μεγαλειώδες ανάμεσα στην ευρωπαϊκή avant-garde, πρώτιστα για τη σπουδαία ανθρωπιστική του έκφραση, ξεχωρίζοντάς το με βεβαιότητα ως «το πλέον ποιητικό προϊόν της γενιάς του».⁵⁵

Από τις εκτελέσεις του *Canto* κατά τα επόμενα χρόνια, εκείνη που ίσως μεταδίδει χαρακτηριστικά το ιστορικό αποτύπωμα του έργου είναι μια εκτέλεση που δεν έγινε ποτέ – *το τραγούδι πράγματι διακόπηκε*. Η βομβιστική ενέργεια του νεοναζιστή τρομοκράτη Gundolf Köhler στο Oktoberfest του Μονάχου στις 26 Σεπτεμβρίου 1980 καταγράφηκε ως η πιο θανατηφόρα από το 1945 σε γερμανικό έδαφος από ναζιστικό χέρι: 13 νεκροί και περισσότεροι από 200 τραυματίες. Πιστεύεται ότι είχε σχεδιαστεί σε σύνδεση με την προγραμματισμένη εκτέλεση του *Il canto sospeso*, η οποία φυσικά ματαιώθηκε.⁵⁶ Αν για τον Stockhausen και τον Adorno το πρόβλημα βρισκόταν στον τρόπο με τον οποίο ο Νονο χρησιμοποίησε τα κείμενα, για τα πιο ακραία αντανakλαστικά της γερμανικής αντίδρασης εκείνο που ενοχλούσε ήταν τα ίδια τα κείμενα και οι πολιτικές επιταγές του έργου.

⁵² Nielinger-Vakil, ό.π., σ. 29-30.

⁵³ Ό.π., σ. 30. Πρόκειται για τις εκδόσεις *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana (8 settembre 1943 – 25 aprile 1945)*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1952, και *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1954, αμφότερες σε επιμέλεια των Piero Malvezzi και Giovanni Pirelli.

⁵⁴ Mila & Nono, ό.π., σ. 273.

⁵⁵ Reginald Smith Brindle, “Current Chronicle (Italy)”, *The Musical Quarterly* 47/2, 1961, σ. 233-255: 247.

⁵⁶ Kathryn Bailey, “‘Work in Progress’: Analysing Nono’s *Il canto sospeso*”, *Music Analysis* 11/2-3, 1992, σ. 279-334: 279-280.

Μισαλλοδοξία 1960

Ήτοι: *Intolleranza 1960* – το δεύτερο έργο του Nono για το οποίο θα γίνει λόγος εδώ, έργο που ο συνθέτης αφιέρωσε στον Schoenberg.⁵⁷ Πρόκειται για σύγχρονη όπερα σε δύο μέρη (συγκεκριμένα περιγράφεται από τον συνθέτη ως *azione scenica*, δηλαδή *σκηνική δράση*), που παρουσιάστηκε στις 13 Απριλίου 1961 στο θέατρο La Fenice της Βενετίας, στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής. Κεντρικός ήρωας είναι ένας μετανάστης από τη Νότια Ιταλία, που ταξιδεύει αναζητώντας δουλειά, γίνεται μάρτυρας εξεγέρσεων και διαμαρτυριών, θύμα συλλήψεων και βασανισμών· καταλήγει σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης, απ' όπου δραπετεύει προς το ποτάμι για να συνειδητοποιήσει, ελεύθερος πλέον, ότι παντού μπορεί να είναι πατρίδα, αρκεί να υπάρχει ελευθερία – για την ακρίβεια: *πατρίδα είναι όπου υπάρχει ελευθερία*. Το κείμενο διαμορφώθηκε από τον συνθέτη μαζί με τον Angelo Maria Ripellino, πάνω σε αποσπάσματα από γραπτά των Henri Alleg, Bertolt Brecht, Aimé Césaire, Paul Éluard, Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι, Julius Fučík και Jean-Paul Sartre.

Παρ' ότι έργο με χαρακτηριστικά μεγάλες εντάσεις, η πρεμιέρα του προκάλεσε φασαρία πέρα και από τις ηχητικές προθέσεις του συνθέτη: η ιταλική νεοφασιστική οργάνωση Ordine Nuovo (μητρικό μοντέλο της ελληνικής Χρυσής Αυγής, με την οποία – καθώς και με την ημεδαπή Χούντα – υπήρξαν στενές διασυνδέσεις) επιχείρησε να διαλύσει την παράσταση. Από τα θεωρεία του άνω διαζώματος, οι νεοφασίστες ακτιβιστές έριξαν φυλλάδια προς την πλατεία, ενώ σε σημεία του έργου φώναζαν συνθήματα, όπως «ζήτω η αστυνομία» κατά τη σκηνή του βασανισμού· σύντομα ακολούθησαν θορυβώδεις αντεγκλήσεις από μερίδες του κοινού εκατέρωθεν. Στα φυλλάδια ξεδιπλωνόταν ένα μανιφέστο ενάντια στον δωδεκαφθογγισμό («αυτή τη σύγχυση ήχου και δυσαρμονιών»), που εκκινούσε από τον αφορισμό ότι «το μόνο που λείπει αυτή την εποχή από τα φεστιβάλ είναι η Μουσική». Το κείμενο έκανε – σε λανθάνουσα γλώσσα, ασφαλώς – μία μάλλον ακριβή παραλληλία της μουσικής και πολιτικής πρωτοπορίας, καθώς αναγνώριζε ότι στον δωδεκαφθογγισμό «δεν υπάρχει καμία έννοια ιεραρχίας – τη βάση γύρω από την οποία διαμορφώνονται οι αρχές που έχουν κάνει την παραδοσιακή μουσική μια άφθαρτη τέχνη», αφού αυτό το μουσικό σύστημα «είναι μόνο μια κατανομή από νότες που αντιτίθενται η μία στην άλλη, δείχνοντας τι συμβαίνει όταν η δημοκρατία μεταφέρεται στο πεδίο της μουσικής».⁵⁸ Για την αντιδραστική σκέψη, βέβαια, αυτές και μόνον οι εννοιακές συνδέσεις του Nono – τόσο διάστικτες σε όλα τα έργα του αλλά και *ανάμεσα* στα έργα του – ηχούσαν επικίνδυνες· διόλου τυχαίο παράδειγμα: ολόκληρο το τέταρτο μέρος του *Il canto sospeso* είχε ενσωματωθεί αυτούσιο στην *Intolleranza*.

Για τα δεδομένα της σύγχρονης μουσικής, η *Intolleranza* αποτέλεσε ένα γεγονός που είχε παρουσία στις σελίδες των εφημερίδων και των μουσικών επιθεωρήσεων για πάνω από δύο χρόνια. Την επομένη της πρεμιέρας, στην εφημερίδα *L'Unità*, ο Manzoni σημείωνε τη σημαντικότητα του έργου για «το νέο μουσικό θέατρο του καιρού μας και τον αγώνα για την ανανέωση της *avant-garde*»,⁵⁹ ενώ, στο *Cinema nuovo*, ο Pestalozza το αναγνώριζε ως «την πιο σοβαρή προσπάθεια σε εξέλιξη, που δίνει μουσικό σχήμα και νόημα στον σύγχρονο ρεαλισμό».⁶⁰ Ο απόηχος της επεισοδιακής πρεμιέρας έφτασε σε πρώτο χρόνο μέχρι την ιταλική Βουλή, όπου βουλευτής των Σοσιαλιστών – αναγνωρίζοντας την

⁵⁷ Luigi Nono, *Nostalgia for the Future: Luigi Nono's Selected Writings and Interviews*, επιμ. Angela Ida De Benedictis & Veniero Rizzardi, University of California Press, Oakland 2018, σ. 208.

⁵⁸ Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, 4th edition, Charles Scribner's Sons, New York 1971, σ. 1112.

⁵⁹ Giacomo Manzoni, "Intolleranza 1960 alla Fenice", *L'Unità*, 14 Απριλίου 1961.

⁶⁰ Άρθρο χωρίς τίτλο του Luigi Pestalozza στο *Cinema nuovo* (Ιούνιος 1961), όπως παρατίθεται στο: Harriet Boyd, "Remaking reality: Echoes, noise and modernist realism in Luigi Nono's *Intolleranza 1960*", *Cambridge Opera Journal* 24/2, 2012, σ. 177-200: 196.

όπερα ως «μια δημόσια προσβολή χωρίς καμία καλλιτεχνική αξία» – έφερε ως κατεπείγον θέμα τη στάση απέναντι στη «μοντέρνα μουσική».⁶¹ Οι τοπικές Αρχές, βέβαια, είχαν ήδη παρέμβει πριν την εκτέλεση, λογοκρίνοντας μέρος των κινηματογραφικών προβολών που σχεδίαζε ο τσέχος σκηνογράφος Josef Svoboda ως λειτουργικό σκηνικό στοιχείο.⁶² Φαίνεται πως η πολιτική τοποθέτηση του δημιουργού, παρά το έργο καθαυτό, υπερίσχυσε της πρόσληψης με καθαρά μουσικοδραματικά κριτήρια και οπωσδήποτε επηρέασε συνολικά την υποδοχή του έργου, που είχε ήδη χαρακτηριστεί από ένα εύρος κριτικών εντυπώσεων, οι οποίες ξεκινούσαν από το «αδιαφιλονίκητο αριστούργημα» και έφταναν μέχρι το «αδύναμο και ανάρμοστο».⁶³

Η σκηνικά και ερμηνευτικά απαιτητική *Intolleranza* ταξίδεψε στην Ευρώπη: στην Όπερα της Κολωνίας το 1962, σε διεύθυνση του Hans Lietzau και με το λιμπρέτο σε γερμανική μετάφραση, στη Νυρεμβέργη το 1970 από τον Wolfgang Weber, στο Νανσί το 1971 από τον Jean-Claude Riber, στην Ιταλία ξανά το 1974 (στη Φλωρεντία – ως *Intolleranza 1970*) και πολλές φορές ξανά στη Γερμανία, σε διάφορες πόλεις (1985, 1992, 1995, 1996 κ.λπ.). Αξίζει όμως εδώ μια αναφορά στην αμερικανική πρεμιέρα, μόλις τέσσερα χρόνια μετά την παγκόσμια «πρώτη» της Βενετίας: Βοστόνη, 21 Φεβρουαρίου 1965 – μέρα που στο Μανχάταν δολοφονείται ο Malcolm X, μέρες μιας ιδιαίτερα παραγμένης εποχής: παραγωγή της Sarah Caldwell, μουσική διεύθυνση του Bruno Maderna, σκηνικά και φωτισμοί από τον Svoboda. Η πολιτική ζωή της παράστασης είχε αρχίσει ήδη έναν μήνα πριν, με την άρνηση των αρχών των Η.Π.Α. να εκδώσουν βίζα στον κομμουνιστή Nono για να βρεθεί στη Βοστόνη προκειμένου να επιβλέψει τις πρόβες. Με παρέμβαση της Caldwell, του γερουσιαστή Ted Kennedy και αμερικανών συνθετών (ανάμεσά τους ο Aaron Copland και ο Gordon Mumma), ο ιταλός συνθέτης θα καταφέρει να κάνει το υπερατλαντικό ταξίδι με κάποια καθυστέρηση, η οποία κόστισε και μια μικρή αναβολή στις παραστάσεις.⁶⁴ Το λιμπρέτο και τα κείμενα των προβολών είχαν μεταφραστεί στα αγγλικά, αλλά μόλις δύο μέρες πριν την εκτέλεση ο Nono ανακαλύπτει στη γενική πρόβα ότι ο Μαγιακόφσκι και ο Brecht έχουν υποστεί παραποίηση στην απόδοση. Ξεσπά τότε εναντίον όλων, απειλώντας να ακυρώσει τα πάντα.⁶⁵ Το ίδιο είχε συμβεί και σε κάποια από τα συνθήματα στη σκηνή των διαδηλώσεων, ενώ κάποια αποσπάσματα είχαν αφαιρεθεί εντελώς, χωρίς να γνωρίζουμε αν αυτό υπήρξε αποτέλεσμα ευθείας ή έμμεσης λογοκρισίας. Ακόμα και για τα προγραμματικά κείμενα φαίνεται πως είχε γίνει ό,τι ήταν δυνατόν ώστε να μην τυπωθούν – από αναίτιες καθυστερήσεις μέχρι υποδείξεις από την Caldwell στον Nono ότι χρειάζεται να αφαιρεθούν έννοιες όπως «καπιταλιστική εκμετάλλευση» και «μπουρζουαζία».⁶⁶

Όσο για την υποδοχή: sold-out και οι δύο παραστάσεις, με έντονο χειροκρότημα για αρκετή ώρα, με φωνές να ξεχωρίζουν υπέρ αλλά και κατά του έργου: οι αμερικανοί μουσικοκριτικοί επίσης ενθουσιασμένοι, σε γενικές γραμμές.⁶⁷ Πριν την παράσταση, μία μικρής έκτασης διαμαρτυρία σημειώνεται έξω από το θέατρο: πολωνοί πολιτικοί

⁶¹ Angela Ida De Benedictis, “*Intolleranza 1960* di Luigi Nono: Opera o Evento?”, *Philomusica On-Line* 1/1, 2001 (τελευταία πρόσβαση: 6 Νοεμβρίου 2024).

⁶² Dean Wilcox, “Political Allegory or Multimedia Extravaganza? A Historical Reconstruction of the Opera Company of Boston’s *Intolleranza*”, *Theatre Survey* 37/2, 1996, σ. 115-136: 119.

⁶³ De Benedictis, ό.π.

⁶⁴ Wilcox, ό.π., σ. 116.

⁶⁵ Luigi Nono, “A Letter from Los Angeles (1965)”, στο: Nono, ό.π., σ. 185-189: 186.

⁶⁶ Ό.π., σ. 187.

⁶⁷ Βλ. ενδεικτικά Dorajane Hamblin, “Opera: Swatches & Splashes”, *Time magazine*, 5 Μαρτίου 1965, και Harold C. Schonberg, “Opera: Luigi Nono’s ‘Intolleranza 1960’”, *The New York Times*, 22 Φεβρουαρίου 1965.

πρόσφυγες, κρατώντας πλακάτ («Nono γύρισε πίσω στη Μόσχα», «Γερουσιαστή Kennedy, η *Intolleranza* είναι κόκκινη προπαγάνδα από εκείνους που θέλουν να καταστρέψουν τις Η.Π.Α.»), μοιράζουν αντικομμουνιστικό, ναζιστικό και ρατσιστικό υλικό, όπως αφηγείται ο Nono. Μετά το τέλος της παράστασης, ο ίδιος θυμάται αναστατωμένους θεατές να ευχαριστούν εκείνον και τον Maderna για αυτό που τους έδειξαν, για την αναγκαιότητα και τη σημασία του μηνύματος.⁶⁸ Μετά από καιρό, ο Nono θα στείλει στις ιταλικές εφημερίδες μία επιθετικά πικρή ανταπόκριση από την εμπειρία του στις Η.Π.Α. Από το αμερικανικό Υπουργείο Δικαιοσύνης, το κείμενο μεταφράζεται στα αγγλικά και δημοσιεύεται στον αμερικανικό τύπο. Αυτό είναι αρκετό για το FBI ώστε να δημιουργήσει φάκελο για τον συνθέτη και να διερευνηθούν περαιτέρω οι επαφές του με σπουδαστές του Harvard και αμερικανούς συνθέτες κατά την επίσκεψή του. Η *Intolleranza* δεν εκτελέστηκε ξανά στις Η.Π.Α.⁶⁹ – παρά μόλις το 2018.

Αντί κάποιου συμπεράσματος, ας σημειωθεί η παραδοχή ότι είναι οπωσδήποτε πολλά τα όσα μπορούμε να παρατηρήσουμε για τα έργα αυτά καθώς και τα πεδία συζήτησης που ανοίγουν αναφορικά κυρίως με την υποδοχή και την πρόσληψή τους από τα δυτικά – τουλάχιστον – ακροατήρια. Είναι επίσης αρκετά τα ζητήματα που άπτονται αυτού που εδώ περιγράφεται ως *πρόσληψη* των έργων. Υπάρχει λ.χ. η παράμετρος που έθεσε ιστορικά ο Adorno, η οποία συμπυκνώνεται χαρακτηριστικά στον γνωστό αφορισμό: «το να γράφει κανείς ποίηση μετά το Άουσβιτς είναι βαρβαρότητα»⁷⁰ και ήταν μέσα από αυτή την οπτική που ο Adorno θεμελίωσε την κριτική αποδοκιμασία του για το *Il canto sospeso* του Nono. Η διαχρονική σημασία και η πολυεπίπεδη σπουδαιότητα αυτών των έργων, όμως, καθιστούν περιττή κάποια απάντηση στο αυστηρό – και ίσως εν μέρει αντιδιαλεκτικό – φίλτρο του Adorno. Ο ίδιος μάλιστα «απαντά» αλλού πως «μουσική είναι ο χρόνος ως αντανάκλαση της αρνητικής εμπειρίας – αφορά την πραγματική οδύνη».⁷¹ Ίσως για αυτό, άλλωστε, μία εκ των αναφερόμενων συνθέσεων, ο *Επιζών* του Schoenberg, είχε περάσει την ιδεολογική έγκρισή του. Ακόμα πιο απλά, ακόμα πιο στέρα, όμως, απαντά ο Levi-Strauss, ορίζοντας με κάθε καθαρότητα ότι «βάρβαρος είναι εκείνος που πιστεύει στη βαρβαρότητα».⁷²

⁶⁸ Nono, ό.π., σ. 187.

⁶⁹ Claudia Vincis, “To Nono: a No’: Luigi Nono and His *Intolleranza* 1965 in the U.S.”, στο: Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert & Anne C. Shreffler (επιμ.), *Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900-2000*, Paul Sacher Foundation – Boydell Press, Woodbridge – Rochester 2014, σ. 320-334.

⁷⁰ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10a: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild*, Suhrkamp, Frankfurt 1997, σ. 30.

⁷¹ Theodor W. Adorno, *The Philosophy of New Music*, μτφρ. – επιμ. – πρόλογος: Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2019, σ. 43.

⁷² Claude Levi-Strauss, *Φυλή και Ιστορία*, μτφρ. Ευρυδίκη Παπάζογλου, Γνώση, Αθήνα 1991, σ. 19.

Το όψιμο έργο του Luigi Nono και ο μετασχηματισμός της νεωτερικής μεταφυσικής

Γιάννης Αγγελάκης

Η εργασία μου έχει δύο θεμελιώδεις στόχους: αφενός να δείξει ότι το έργο του Luigi Nono *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) συμπυκνώνει όλες τις συνθετικές διεργασίες του πρώιμου έργου του και αφετέρου να κάνει μια μεταφυσική διάγνωση του *A Pierre*, φανερώνοντας μια πρωτοπορία για την εποχή του. Με σχεδόν αφοριστικό τρόπο, θα αναφερθώ σε έξι έργα του Luigi Nono, ώστε να ξεδιπλώσω τα επιχειρήματά μου.

I

Τα έργα *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* (1950) και *Polifonica – Monodia – Ritmica* (1951) είναι τα πρώτα δημοσιευμένα έργα του Nono. Και τα δύο αυτά έργα είναι βασισμένα σε μία δωδεκάφθογγη σειρά. Μέσω κανονικών μεταθέσεων και με τα *διαστήματα διαστημάτων*, μία ιδιότυπη μέθοδο παραγωγής νέων φθόγγων από τη διαστηματική δομή της σειράς, η οποία επιτρέπει επαναλήψεις φθόγγων, ο Nono καταφέρνει να χτίσει ευρύτερες δομές που δεν γίνονται αντιληπτές ως δωδεκαφθογγικές.¹ Με αυτόν τον τρόπο, οι δομικές σχέσεις του μουσικού έργου δεν καθορίζονται *a priori*, αλλά προκύπτουν από τις εγγενείς δυνατότητες της δωδεκάφθογγης σειράς. Ο Nono αμφισβητεί τον παραδοσιακό διαχωρισμό μεταξύ δομής και περιεχομένου και συνεχίζει με ριζοσπαστικό τρόπο την παράδοση του Anton Webern,² υποδηλώνοντας μια θέση προσδιορισμένης άρνησης, όπου το νέο έργο διατηρεί αυτό που αρνείται και είναι το αποτέλεσμα αυτού από το οποίο προκύπτει.³ Το νέο έργο, κοιτώντας μπροστά, νοείται ως ελεύθερη και ευφάνταστη επινόηση, ενώ κοιτώντας αναδρομικά νοείται ως γραμμική, ιστορική αναγκαιότητα, εξαρτημένη από το παρελθόν της.⁴

Το έργο *Il canto sospeso, cantata per soprano, contralto, tenore, coro e orchestra* (1955-1956) είναι χαρακτηριστικό για την κειμενική επεξεργασία του Nono. Τα κείμενα των επιλεγμένων ποιημάτων αποσυντίθενται σε συλλαβές, οι οποίες διανέμονται σε διαφορετικές πάρτες και ηχητικές περιοχές. Η γραμμικότητα του κειμένου καθετοποιείται και, επομένως, η δομή του κειμένου καθορίζει τις αρμονικές δομές, ενώ ο ρόλος του κειμένου εμβραθύνεται, διότι πλέον υπηρετεί τον προηγούμενο ρόλο της σειράς, καθορίζοντας ευρύτερες δομικές σχέσεις.⁵ Το κείμενο παύει να είναι μια απλή πηγή νοήματος και

¹ Για μια αναλυτική περιγραφή της ιδιότυπης μεθόδου *διαστήματα διαστημάτων*, βλ. Jeannie Guerrero, "The Presence of Hindemith in Nono's Sketches: A New Context for Nono's Music", *Journal of Musicology* 26/4, 2010, σ. 497-498.

² Friedrich Spangemacher, "Schoenberg as Role Model: On the Relationship between Luigi Nono and Arnold Schoenberg", *Contemporary Music Review* 18/1, 1999, σ. 42.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phenomenology of Spirit*, μτφρ. Arnold Vincent Miller, Oxford University Press, Oxford 1977, σ. 50-51 (παράγραφος 79).

⁴ Jay Bernstein, "Phenomenology of Spirit: Introduction, 9.6.2006", *Lectures on Hegel's Phenomenology of Spirit* (www.bernsteintapes.com).

⁵ Για αναλυτικές περιγραφές των ιδιοσυγκρασιακών τεχνικών και μεθόδων επεξεργασίας του κειμένου που ανέπτυξε ο Nono στο συγκεκριμένο έργο, βλ. Kathryn Bailey, "'Work in Progress': Analyzing Nono's

γίνεται ένας δομικός σκελετός που διαπερνά καθολικά το έργο. Υποστηρίζω ότι η μη-γραμμικότητα του κειμένου είναι, ουσιαστικά, μετασχηματισμός και ριζική εμβάθυνση της μεθόδου χρήσης των εγγενών διαστηματικών σχέσεων της δωδεκάφθογγης σειράς ως του υλικού που διαπερνάει δομικά όλο το έργο.

Ομοίως, στο έργο *Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco '58* (1959/1965), η χωρική ανακατανομή των οργάνων φέρνει μια νέα αντίληψη της ορχήστρας, αφού νέοι ηχοχρωματικοί συνδυασμοί φανερώνουν ανανεωτικές σχέσεις μεταξύ των μερών και του συνόλου.⁶ Το υλικό που προϋπάρχει δεν είναι πλέον μουσικό υλικό αλλά η ίδια η ορχήστρα, η οποία αποσυντίθεται και επαναπροσδιορίζεται. Εάν ο παραδοσιακός χώρος της ορχήστρας είναι μια κληρονομημένη, δοσμένη ενότητα, τότε ο Luigi Nono διασπά αυτήν την ενότητα.⁷ Υποστηρίζω ότι η ορχήστρα, ως ζωντανός οργανισμός και μουσικό υλικό καθαυτό, υπηρετεί τον προγενέστερο ρόλο του κειμένου στο έργο *Il canto sospeso*. Με άλλα λόγια, η χωροταξία της ορχήστρας είναι η μεταμόρφωση και ριζική εμβάθυνση της δημιουργικής προσέγγισης του Nono ως προς το κείμενο.

Σε ένα από τα πιο προβεβλημένα έργα του, *A floresta é jovem e cheja de vida* (1965-1966), ο Nono εμβάθυνει περαιτέρω αυτόν τον δομικό μετασχηματισμό. Η χρήση διαφορετικών γλωσσών και το αποσπασματικό κείμενο, η ασυνάρτητη παράταξη και υπέρθεση αποσπασμάτων, καθώς και το ετερόκλητο περιεχόμενο των μαγνητοταινιών αντανακλούν τη χρήση του μοντάζ σε πολλαπλά επίπεδα. Η μη-γραμμικότητα της δραματουργίας συνεπάγεται μια νέα συγκρότηση του συνόλου ως κατακερματισμένη ολότητα.⁸ Η μετάβαση από την ενότητα στον κατακερματισμό δημιουργεί, ξανά, ανανεωτικές σχέσεις μεταξύ των μερών και του συνόλου, όσον αφορά τη μουσική δραματουργία του έργου. Επομένως, το μοντάζ του Nono είναι ριζοσπαστικό, όχι επειδή

Il Canto Sospeso”, *Music Analysis* 11/2-3, 1992, σ. 279-334· Jeannie Guerrero, “Serial Intervention in Nono’s *Il Canto Sospeso*”, *Music Theory Online* 12/1, 2006· Jeannie Guerrero, *Text-Setting Techniques in Luigi Nono’s Choral Works (1956-1960)*, διδακτορική διατριβή, Harvard University, 2003· Carola Nielinger, “The Song Unsung: Luigi Nono’s *Il canto sospeso*”, *Journal of the Royal Music Association* 131/1, 2006, σ. 83-150· Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono: A Composer in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, σ. 21-84.

⁶ Mario Vieira de Carvalho, “Towards Dialectic Listening: Quotation and Montage in the Work of Luigi Nono”, *Contemporary Music Review* 18/2, 1999, σ. 51-52.

⁷ Θα ήθελα να επισημάνω ότι η ορχήστρα δεν είναι μια υπερβατολογική αρχή αλλά μια ιστορική πρακτική και ως τέτοια πρέπει να τεθεί υπό ερώτηση. Με τη χωρική μετατόπιση των οργάνων καθαυτή δεν αμφισβητείται η ίδια η ορχήστρα αλλά η ενότητα της ορχήστρας ως εκ των προτέρων δεδομένη. Η ορχήστρα ως σύνολο αμφισβητείται μόνο με την ανατροπή των ιστορικών σχέσεων που συνδέουν τα όργανα και τις ενορχηστρωτικές ομάδες στην παραδοσιακή γραφή. Το *Diario polacco '58* δείχνει ακριβώς προς αυτή την κατεύθυνση.

⁸ Η γραμμική δραματουργία δεν σημαίνει, κατ’ ανάγκη, ότι όλα τα δομικά στοιχεία του έργου είναι εξαρχής καθορισμένα. Αυτό που είναι προκαθορισμένο είναι το όλον, το οποίο παράγει και καθορίζει τα μέρη. Με άλλα λόγια, τα μέρη του έργου υποτάσσονται στο όλον και εξαρτώνται από αυτό. Ακόμα κι αν τα μέρη δεν είναι a priori συλληφθέντα ως συνεπαγόμενα, η σχέση τους με το όλον έχει προϋποτεθεί. Σε αντίθεση με αυτή την αντίληψη, ο Nono φανερώνει μια λογική μωσαϊκού, όπου η a priori δραματουργία (τα μέρη υπηρετούν το ενιαίο όλον) και η ασυνεχής ή παρατακτική μουσική αφήγηση (η ενότητα προκύπτει μέσω αντιφατικών πολλαπλοτήτων) λειτουργούν ανταγωνιστικά. Ίσως ο όρος *παράταξη* (parataxis) να περιγράφει αυτή τη διαφορά καλύτερα από τον όρο ασυνέχεια ή μη-γραμμικότητα, διότι οι δύο τελευταίοι είναι όροι αρνητικοί, ενώ ο πρώτος απελευθερώνει τα μέρη από την υποταγή τους στην αφηρημένη σύλληψη του όλου. Η παρούσα σκέψη βασίζεται στον όρο *παρατακτικότητα* του φιλοσόφου Jay Bernstein: «Η παρατακτικότητα είναι μια μορφή σύνταξης στην οποία οι σημασιολογικές μονάδες διατάσσονται μέσω απλής παράθεσης, παρά μέσω λογικής / εννοιολογικής υποταγής που υποδηλώνεται από τις γνωστές υποτακτικές συνδέσεις» (Jay Bernstein, “‘The Demand for Ugliness’: Picasso’s Bodies”, στο: J. M. Bernstein κ.ά., *Art and Aesthetics After Adorno (Berkeley Forum in the Humanities)*, Fordham University Press, New York 2013, σ. 226-227).

είναι καινοτόμο, αλλά επειδή αναδύεται ως μια εμβάθυνση των προηγούμενων τεχνικών του για τη δωδεκάφθογγη σειρά, το κείμενο και τη χωροταξία της ορχήστρας.

Ένα έργο-σταθμός στην συνθετική μέθοδο του Nono, *La fabbrica illuminata, per voce femminile e nastro magnetico* (1964), το οποίο παιζόταν πολύ συχνά σε εργοστάσια για εργάτες, περιέχει προ-ηχογραφημένους ήχους φωνών και εργοστασιακών μηχανών. Σε αυτό το έργο ο Nono αμφισβητεί την έννοια του υποκειμένου (της λυρικής τραγουδίστριας) ως μιας οντότητας εσώκλειστης στον εαυτό της. Οι επεξεργασμένοι ήχοι της φωνής της είναι διάσπαρτοι στον χώρο, επομένως το υποκείμενο του ερμηνευτή αλλοιώνεται ταυτόχρονα σε πολλά σημεία.⁹ Επιπλέον, ο Nono αμφισβητεί την έννοια της παραδοσιακής δεξιοτεχνίας, καθώς δεν στοχεύει σε πολύπλοκα περάσματα αλλά στον έλεγχο πολύ λεπτών αποχρώσεων του ήχου: απλές χειρονομίες που απαιτούν έντονη συγκέντρωση.¹⁰ Η διάσπαση και η αμφισβήτηση της ερμηνεύτριας είναι, επίσης, σύμβολο αντίστασης, γιατί η *prima donna* είναι άρρηκτα συνυφασμένη με την παράδοση της αστικής τάξης.¹¹ Τέλος, ο Nono αμφισβητεί τον διαχωρισμό μεταξύ κοινού και μουσικών κι άρα τη σύγχρονη αίθουσα συναυλιών, η οποία συγκαλύπτει έναν λανθάνοντα εκκλησιαστικό διαχωρισμό μεταξύ ιερέα και ποιμνίου.¹² Με αυτές τις τέσσερις κατηγορίες προσδιορισμένης άρνησης, ο Nono ανατρέπει την παραδοσιακή, λυρική φωνή και εστιάζει την προσοχή μας σε λεπτομέρειες του ήχου που διαφεύγουν από τη συνήθη εμπειρία ακρόασης. Αυτό που πολύ συχνά αποκαλείται στη βιβλιογραφία «πολιτική αντίσταση του Nono» είναι, κατά τη γνώμη μου, ένα αμιγώς μουσικό ζήτημα, γιατί απορρίπτει την αυθαίρετη διείσδυση μιας ιδεολογίας στην αντίληψή μας για τον ήχο. Η ανάγκη για μια νέα ηχητική εμπειρία οδηγεί στην πολιτική χειραφέτηση ή, με άλλα λόγια, το πολιτικό θεμελιώνεται στον ήχο, κι όχι το αντίστροφο.

Επιστρέφοντας στον σχολιασμό του έργου *A floresta é jovem e cheia de vida* (1965-1966), επιδιώκω να φωτίσω μία ακόμη σκοπιά, πέρα από την ριζοσπαστική μουσική δραματουργία. Η συνεργασία του Nono με τους ερμηνευτές του έργου αφορούσε την αναζήτηση μιας γλώσσας βασισμένης αποκλειστικά στις ιδιοσυγκρασιακές δυνατότητες

⁹ Ο Nono δημιουργεί πολλαπλά επίπεδα επικάλυψης και παράθεσης μεταξύ της φωνής της ζωντανής εκτέλεσης και των φωνών που ακούγονται από την μαγνητοταινία. Αυτό σημαίνει ότι η παρουσία της τραγουδίστριας στο κέντρο της αίθουσας δεν είναι στατική, καθώς αποσπάσματα των φωνητικών ήχων της ακούγονται, ταυτόχρονα ή διαδοχικά, από τα τέσσερα ηχεία. Η διάσπαση της ενότητας στο πρόσωπο της τραγουδίστριας υποδηλώνει μια μουσική αφήγηση, στην οποία η πρωταγωνίστρια ως υποκείμενο δεν συγκροτείται πλέον από τη φυσική της παρουσία.

¹⁰ Η Lilliana Poli, μία από τις τραγουδίστριες που συνεργάστηκε εκτεταμένα με τον Nono στο έργο *A floresta*, επιβεβαιώνει ότι τον ενδιέφεραν μόνο πολύ απλές χειρονομίες, οι οποίες όμως απαιτούσαν τεράστια συγκέντρωση (Luigi Nono, *A floresta é jovem e cheia de vida*, επιμ. Maurizio Pisati & Veniero Rizzardi, Ricordi, Milano 1998).

¹¹ Οι εργάτες του εργοστασίου δεν είχαν ακαδημαϊκή ή καλλιτεχνική εκπαίδευση, ήταν όμως εξοικειωμένοι με την πιο προηγμένη τεχνολογία της εποχής τους: τις μηχανές του εργοστασίου. Για αυτόν τον λόγο, το όχημα για την πρόσληψη και κατανόηση του έργου δεν ήταν η αισθητική αλλά η τεχνολογία. Ενώ η ηλεκτρονική επεξεργασία του ήχου φαινόταν τεχνητή στο μεσοαστικό κοινό των αιθουσών, για τους εργάτες της βιομηχανίας ήταν ένα οικείο περιβάλλον, καθώς οι ηχητικοί θόρυβοι ήταν ενσωματωμένοι στην καθημερινότητά τους: «Ακούγοντας αυτή τη μουσική συνειδητοποιούμε την αποξένωσή μας στο εργοστάσιο. Δουλεύουμε σαν μηχανικά ρομπότ, σχεδόν χωρίς να αναγνωρίζουμε πλέον τη βία της ανθρώπινης ηχητικής κατάστασης. Τώρα την επαναανακαλύπτουμε και αποκτούμε ξανά επίγνωση μέσω της μουσικής» (Luigi Nono, “Replies to Seven Questions by Martine Cadieu”, *Nostalgia for the Future: Luigi Nono’s Selected Writings and Interviews*, επιμ. Angela Ida de Benedictis & Veniero Rizzardi, μτφρ. John O’Donnell, University of California Press, Oakland 2018, σ. 281).

¹² Luigi Nono, “Possibility and Necessity of a New Music Theater (1962)”, *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 214.

των συγκεκριμένων ερμηνευτών και των μουσικών οργάνων τους.¹³ Πρόκειται για ένα νέο είδος έργου, αφού, στην πραγματικότητα, δεν υπήρξε μια οριστική παρτιτούρα και γίνονταν συνεχώς αλλαγές πολύ μετά την πρεμιέρα. Οι πάρτες υπήρχαν μόνο στη μνήμη των ερμηνευτών. Ωστόσο, παραδόξως, δεν υπήρχαν απροσδιόριστα στοιχεία, γιατί το έργο ήταν καθορισμένο με κάθε δυνατή λεπτομέρεια.¹⁴ Ο Nono εμβαθύνει και ριζοσπαστικοποιεί την ατζέντα του, διασπώντας όχι μόνο το υποκείμενο του εκτελεστή αλλά, ακόμη περισσότερο, τον παραδοσιακό ρόλο του ίδιου του συνθέτη. Η διάσπαση αυτή δεν μεταφράζεται ως ένας απλός καταμερισμός της εργασίας· αντιθέτως, υποδηλώνει μια ριζική στροφή: από τον προσδιορισμό στο σχεσιακό. Η σχεσιακή ταυτότητα του υποκειμένου παράγει τη νέα γλώσσα και το έργο. Με αυτόν τον τρόπο επαναπροσδιορίζεται η έννοια του συνθέτη.

Το έργο *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) ανήκει σε μια ευρεία κατηγορία έργων της δεκαετίας του 1980, όπου ο Nono πειραματίστηκε εκτενώς με την τεχνολογία των ζωντανών ηλεκτρονικών· πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί δύο διαφορετικά *harmonizer*, *delay*, *bandpass* φίλτρα, ποτενσιόμετρα για ενίσχυση, *reverb* και τέσσερα ηχεία. Στις οδηγίες της εκτέλεσης υπήρχε μόνον ένα γράφημα για την ενίσχυση, ενώ οι περισσότερες παράμετροι παρέμεναν απροσδιόριστες με την υποσημείωση «ανάλογα με την ακουστική της αίθουσας».¹⁵

Σχετικά με το μουσικό υλικό, ο Nono χρησιμοποίησε ιδιοσυγκρασιακές πολυφωνίες, ήχους σφυρίγματος και αέρα ή, με άλλα λόγια, ασταθείς, ανεξέλεγκτους ήχους, στο κατώφλι της ακουστότητας, επιβεβαιώνοντας τη συνήθειά του να απορρίπτει *a priori* συστήματα και να εμμένει στις εγγενείς ιδιότητες των οργάνων.¹⁶

Αναφορικά με τη μορφή, το *A Pierre* αποτελείται από έντεκα ανεξάρτητα τμήματα, χωρισμένα από μεγάλες παύσεις. Πραγματικές σιωπές, ωστόσο, δεν γίνονται ποτέ αντιληπτές, γιατί η χρήση του *delay* είναι έντονη και υφαίνει τα διαφορετικά αποσπάσματα σε μια συνεχή, ομοιογενή υφή. Η αντίφαση μεταξύ της δραματουργικής ασυνέχειας και της συνέχειας των ηλεκτρονικών, καθώς και η αντίφαση μεταξύ

¹³ Η συνεργασία μεταξύ του Nono και των εκτελεστών του *A floresta* σχετιζόταν με την αναζήτηση μιας νέας εκφραστικής γλώσσας, η οποία δεν καθοριζόταν από *a priori* σχήματα, αλλά βασιζόταν αποκλειστικά στην έκταση της φωνής, το ταμπεραμέντο και τις ικανότητες των συγκεκριμένων εκτελεστών που επιλέχθηκαν για να συμμετάσχουν στο έργο. Ωστόσο, ο Nono δεν δημιουργούσε απλώς ένα κολάζ ήχων με βάση τις προτάσεις των εκτελεστών. Αντίθετα, αφιέρωνε πολύ χρόνο για την ηχογράφηση, την ανάλυση και τη σχολαστική μελέτη κάθε νέου ήχου, προτού πάρει οποιαδήποτε συνθετική απόφαση.

¹⁴ Κατά την προετοιμασία του έργου, ο Nono ζητούσε από τους εκτελεστές να αυτοσχεδιάζουν, ενώ κατά διαστήματα τους έδινε οδηγίες και οι ήχοι που προέκυπταν από αυτή την ανταλλαγή – και που ικανοποιούσαν τη μουσική του διαίσθηση, το όραμα και την περιέργειά του – καταγράφονταν ως οριστικό μέρος της παρτιτούρας. Υπό αυτή την έννοια, η παρτιτούρα υπήρχε μόνο στη μνήμη των εκτελεστών. Ωστόσο, παραδόξως, δεν υπήρχαν αόριστα ή τυχαία στοιχεία, καθώς το έργο ήταν τεχνικά ορισμένο μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια. Οι περισσότεροι εκτελεστές παραδέχτηκαν ότι αφενός δεν υπήρχε χώρος για ελευθερία, αφού η προφορική παρτιτούρα ήταν πλήρως καθορισμένη και κατέστη ακόμη πιο οριστική μετά την ηχογράφηση του δίσκου, και αφετέρου ότι παρά την ακαμψία της προφορικής παρτιτούρας υπήρχε μια σχετική ρυθμική ελευθερία καθώς και η δυνατότητα προσωπικών παραλλαγών, αρκεί να διατηρούνταν το βασικό περιεχόμενο και οι μουσικές προθέσεις του συνθέτη.

¹⁵ Luigi Nono, *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985), Ricordi, Milano 1996, σ. 12.

¹⁶ Σε αυτό το πνεύμα, ο φλαουτίστας του έργου Roberto Fabbriciani λέει: «Η μουσική είναι σκέψη εν εξελίξει, στην οποία η εξερεύνηση, με όλους τους κινδύνους που αυτή συνεπάγεται, είναι αναγκαιότητα [...]. Με αυτόν τον τρόπο, οι ιδέες του συνθέτη ξυπνούν τη δημιουργικότητα του εκτελεστή και τον προσκαλούν να τολμήσει με το όργανό του στα ακραία όρια της τέχνης του. Ο εκτελεστής συμμετέχει ενεργά στη δημιουργία του μουσικού έργου, αυτοσχεδιάζοντας βάσει υποδείξεων του συνθέτη και συχνά παρέχοντας πρωτογενές υλικό όπως, για παράδειγμα, νέες ή ασυνήθιστες ηχητικές δυνατότητες, οι οποίες κατόπιν συστηματοποιούνται και αναδιοργανώνονται από τον συνθέτη» (Nielinger-Vakil, ό.π., σ. 209-210).

ετερόκλητων υλικών και ομοιογενούς υφής, όπως η τελευταία γίνεται αντιληπτή από τον ακροατή, φανερώνουν τη νέα αντίληψη του Nono για τον κατακερματισμό: η ενότητα δεν βρίσκεται στο ένα αλλά στην πολλαπλότητα.

Οι ακουστικοί ήχοι είναι ζωντανά επεξεργασμένοι και διάσπαρτοι στον χώρο, οπότε οι ερμηνευτές καλούνται να επαναπροσδιορίσουν την ταυτότητά τους, καθώς αλληλεπιδρούν ταυτόχρονα με τον εαυτό τους σε διαφορετικά χρονικά και χωρικά επίπεδα. Η δεξιοτεχνία τους δεν έγκειται στην πιστή εκτέλεση ενός προκαθορισμένου ήχου, αλλά στην προσήλωσή τους στους εύθραυστους ήχους, στα ηλεκτρονικά, στον άλλο εκτελεστή και στον χώρο, ο οποίος συγκεράζει τους ακουστικούς και τους ηλεκτρονικούς ήχους. Το υποκείμενο του ερμηνευτή δεν είναι μια οντότητα εσώκλειστη στον εαυτό της αλλά εκστατική, διασκορπισμένη έξω από τον εαυτό της· δεν είναι μια ουσία αλλά ένα σχεσιακό συμβάν, που συμβαίνει στον χρόνο και στον χώρο.

Όσον αφορά τον ρόλο του συνθέτη, πρόκειται για ένα ακόμη έργο που είναι αποτέλεσμα συλλογικότητας: οι ήχοι ερευνώνται και δοκιμάζονται από τον συνθέτη, τους ερμηνευτές και τους μηχανικούς ήχου. Επομένως, το υποκείμενο του συνθέτη είναι, επίσης, διασκορπισμένο σε ένα σύνολο συνεργατών κι άρα είναι σχεσιακό. Όπως στο *A foresta*, έτσι κι εδώ, δεν υπήρχε παρτιτούρα του έργου στις πρόβες, παρά μόνον ένα γραπτό σενάριο δράσεων των εκτελεστών.¹⁷

Υποστηρίζω ότι το έργο *A Pierre* είναι το αποκορύφωμα της συνθετικής μεταμόρφωσης του Nono: όλες οι συνθετικές διεργασίες του παρελθόντος οδηγούν ακριβώς εδώ. Ένα αδιαμφισβήτητο νέο στοιχείο είναι η χρήση των ζωντανών ηλεκτρονικών σε συνάρτηση με μια νέα έννοια της απροσδιοριστίας, η οποία πρέπει να διαχωριστεί ρητά από τα ιστορικά παραδείγματα απροσδιοριστίας και ανοιχτής μορφής.¹⁸ Η απροσδιοριστία του Nono δεν είναι το αντίθετο του προσδιορισμού αλλά η

¹⁷ Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι, παρ' ότι η τελική παρτιτούρα του έργου (δημοσιευμένη από τη Ricordi) είναι πολύ κοντά στα σχέδια του Nono, στην πραγματικότητα πρόκειται για ανασύνθεση υπό την εποπτεία των André Richard and Marco Mazzolini, η οποία βασίστηκε σε έξι διαφορετικές πηγές: το αυτόγραφο χειρόγραφο του Nono, ένα χειρόγραφο της παρτιτούρας από τον Roland Breitenfeld, ο οποίος δούλεψε με τον Nono στο ίδρυμα Strobel, δεδομένα από τα ζωντανά ηλεκτρονικά που χρησιμοποιήθηκαν στο πειραματικό στούντιο του Φράιμπουργκ, μαρτυρίες των συνεργατών του Nono, αυτόγραφα μέρη του συνθέτη με σχόλια από τους εκτελεστές του έργου Fabbriani (φλαουτίστα) και Scarponi (κλαρινετίστα), καθώς και τις ηχογραφήσεις του έργου (Laura Zattra, Ian Burleigh & Friedemann Sallis, "Studying Luigi Nono's *A Pierre*. *Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) as a Performance Event", *Contemporary Music Review* 30/5, 2011, σ. 411).

¹⁸ Το βιβλίο του Martin Iddon *New Music at Darmstadt* προσφέρει μια εξαιρετική σύνοψη της ιστορικής διάλεξης του Nono με τίτλο «Η ιστορική παρουσία της μουσικής σήμερα» (1959). Κατά τη γνώμη μου, ολόκληρο το βιβλίο παρέχει το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έγινε δεκτή η διάλεξη του Nono: την άφιξη του Cage στο Darmstadt, τη διάλεξη του Cage το 1958, τη στροφή του Stockhausen προς την απροσδιοριστία και τον αυτοσχεδιασμό, καθώς και τους συγκαλυμμένους στόχους της διάλεξης του Nono. Το παρακάτω απόσπασμα από τη συγκεκριμένη διάλεξη δείχνει προς αυτή την κατεύθυνση: «Υπάρχει μια κοινή παρανόηση σχετικά με την ελευθερία του καλλιτέχνη ως προς την αυτοέκφραση. Κανένας καλλιτέχνης δεν είναι πραγματικά ελεύθερος: υπόκειται στις επιρροές του άμεσου περιβάλλοντός του στον τρόπο εκτέλεσης και περιορίζεται στα υλικά μέσα που έχει στη διάθεσή του. Αν ένας καλλιτέχνης ήταν πραγματικά ελεύθερος, θα μιλούσε τη δική του ατομική γλώσσα. Στην πραγματικότητα, μιλάει μόνο τη γλώσσα των άμεσων γεωγραφικών και ιστορικών του ορίων» (Luigi Nono, "Historical Presence of Music Today (1959)", *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 266). Ωστόσο, η εικόνα δεν είναι ακριβώς όπως την παρουσιάζει ο Nono. Αν και είναι αλήθεια ότι, υπό το φως των συναυλιών και των διαλέξεων του Cage στο Darmstadt το 1958, πολλοί συνθέτες επηρεάστηκαν από τις ιδέες του Cage για την απροσδιοριστία και άρχισαν να ζητούν από τους εκτελεστές να αυτοσχεδιάζουν, ο Cage και ο συνεργάτης του, Tudor, δεν υποστήριξαν πραγματικά τον αυτοσχεδιασμό. Σύμφωνα με τον Iddon, «το να υποθέτει κανείς ότι ο Tudor αυτοσχεδίαζε, υποδηλώνει ότι ο Nono ήταν ένας από εκείνους που δεν γνώριζαν τις πρακτικές εργασίες του Tudor» (Martin Iddon, *New Music at Darmstadt: Boulez, Nono, Stockhausen, Cage*, Cambridge University Press, New York 2013, σ. 259). Γι' αυτό παραμένει

αμφισβήτηση της ιδέας ότι ο προσδιορισμός αναφέρεται σε μια αρχή ή στο ένα. Το μουσικό σφάλμα, στο οποίο συχνά αναφέρεται ο Nono, δεν είναι μια λανθασμένη αναπαράσταση μιας υπερβατολογικής αρχής αλλά μια εγγενής ποιότητα ορισμένων ιδιότυπων ήχων· είναι η ανοιχτή δυνατότητα για μία μοναδική πραγματοποίηση ενός ήχου, για μία από τις πολλές δυνατότητες που ανήκουν σε μια συγκεκριμένη περιγεγραμμένη δράση του ερμηνευτή.¹⁹

Στα προηγούμενα έργα του Nono με προ-ηχογραφημένους ήχους σε μαγνητοταινίες υπάρχει κάτι που έχει ήδη συμβεί και βρίσκεται στο παρελθόν. Στο *A Pierre*, αυτό που συνέβη βρίσκεται στο μέλλον, γιατί οι συνέπειές του εμφανίζονται αργότερα εξαιτίας των εκτεταμένων delays. Άρα, η σχέση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος δεν είναι προκαθορισμένη, αλλά αμφοτέρωθεν αλληλεπιδρούν συνεχώς και μεγιστοποιούν την έλλειψη πλήρους ελέγχου του μουσικού υλικού από τον συνθέτη και τους ερμηνευτές.

Θεωρώ πως οι νέες τεχνολογίες που χρησιμοποιεί ο Nono στο *A Pierre* δεν είναι απαραίτητα οι πιο καινοτόμες, αλλά είναι ριζοσπαστικές, διότι όλες οι μέθοδοι που ο Nono ανέπτυξε σε προγενέστερα έργα μπορούν να γίνουν κατανοητές ως λογικές συνέπειες και μετασχηματισμοί από τη μία στην άλλη και είναι όλες άρρηκτα συνυφασμένες υπό την αιγίδα των ζωντανών ηλεκτρονικών.²⁰ Το νέο διακύβευμα είναι το σφάλμα ως οντολογική αναγκαιότητα για την πολλαπλότητα και η απροσδιοριστία ως μέσο για την υπέρβαση των μεταφυσικών δεσμεύσεών μας στη νεωτερικότητα. Ο Nono γράφει: «εκεί που νόμιζες ότι υπήρχε μία δυνατότητα, σε έκανα να σκέφτεσαι κι άλλες».²¹ Ακριβώς αυτό το διακύβευμα με οδηγεί παρακάτω σε μια μεταφυσική διάγνωση του *A Pierre*.

ασαφές αν ο Nono παρεξήγησε τον Cage και τις πρακτικές του, και αν η αναφορά του στον Cage ήταν, στην πραγματικότητα, στραμμένη εναντίον του έργου των συγχρόνων του, οι οποίοι ερμήνευσαν το έργο του Cage ως αυτοσχεδιαστικό. Κατά τη γνώμη μου, η διάλεξη του Nono δεν στρέφεται εναντίον του Cage, του οποίου το έργο, άλλωστε, δεν είναι ανταγωνιστικό ως προς το έργο του Luigi Nono, αλλά μάλλον εναντίον των επιγόνων του Cage, οι οποίοι παρεξήγησαν τις προθέσεις του. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τη δήλωση του Nono το 1983: «Αυτό που θεωρήθηκε διαμάχη ανάμεσα σε εμένα και τον Cage αφορούσε στην πραγματικότητα την αντίθεσή μου προς την ακαδημαϊκή εφαρμογή των αντιλήψεων του Cage. Η πιο πεισματική σύγκρουση σημειώθηκε με τον Stockhausen» (Luigi Nono, “Technology to Discover a Universe of Sounds: Interview with Walter Prati and Roberto Masotti (1983)”, *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 316).

¹⁹ Luigi Nono, “Error as a Necessity”, *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 368.

²⁰ Δεν ισχυρίζομαι ότι οι τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Nono, όσον αφορά τις δυνατότητες της ηλεκτρονικής μουσικής ή, αργότερα, τις δυνατότητες της ζωντανής ηλεκτρονικής επεξεργασίας, ήταν ριζοσπαστικές με την έννοια της καινοτομίας, ούτε σκοπεύω να συγκρίνω τον βαθμό ριζοσπαστικότητας του Nono με άλλους συνθέτες και έργα της εποχής εκείνης. Επιπλέον, ο Nono δεν ήταν ο μόνος συνθέτης που παρέδωσε τον συνθετικό έλεγχο στην ομάδα των συνεργατών του, που εργάστηκε χωρίς παρτιτούρα και πειραματίστηκε μαζί με τους συνεργάτες του προκειμένου να ανακαλύψει μια νέα γλώσσα. Περαιτέρω συγκρίσεις με άλλους συνθέτες και έργα μπορούν να αναδείξουν τον βαθμό της ιδιαιτερότητας του Nono στην εκχώρηση της συνθετικής ευθύνης, στη διάλυση της παραδοσιακής έννοιας του συνθέτη και στην ανατροπή των παραδοσιακών ιεραρχιών μεταξύ των συνεργατών. Αυτό που υποστηρίζω είναι ότι η ριζοσπαστικότητα του Nono έγκειται στην εμβάθυνση των δυνατοτήτων που υπήρχαν στα πρώιμα έργα του, φέρνοντας στο φως νέες και πολλαπλές προοπτικές. Το αν αυτές οι προοπτικές βρίσκονται σε συμφωνία ή σε αντίθεση με άλλους συνθέτες είναι ένα ερώτημα στο οποίο δεν μπορώ να απαντήσω στην παρούσα εργασία. Αντιθέτως, επισημαίνω ότι αυτές οι νέες προοπτικές αναδύονται ως αποτελέσματα της ριζοσπαστικοποίησης του ίδιου του έργου του και των τρόπων σκέψης του. Με άλλα λόγια, η διάσπαση του υποκειμένου του εκτελεστή και η διάχυση του υποκειμένου του συνθέτη είναι αποτέλεσμα της εμβάθυνσης του Nono στην έννοια της διαπερατότητας του υλικού και, επομένως, της στάσης του να δημιουργεί ευρύτερες δομές από τις εγγενείς δυνατότητες του μουσικού υλικού. Εν συντομία, καθιστώ ορατή μια συνεχή και συνεπή ανάπτυξη και εμβάθυνση των μουσικών ιδεών και σκέψεων του Nono με τη μορφή μιας σταδιακής μεταμόρφωσης.

²¹ Ο Nono θεωρούσε ότι εδώ παραθέτει μία αυτούσια φράση του Wittgenstein, αλλά στην πραγματικότητα την αναφέρει παραλλαγμένη. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Nielinger-Vakil, ό.π., σ. 209.

II

Η σημειογραφία του Νοπο περιγράφει τις δράσεις των ερμηνευτών. Δεν υπάρχει ιεραρχική σχέση που να συνδέει τη γραπτή αναπαράσταση των ήχων με την πραγματοποίησή τους. Οι ήχοι του *A Pierre* είναι μοναδικοί, με την έννοια ότι συνιστούν απρόβλεπτα κάθε φορά αποτελέσματα μιας συγκεκριμένης δράσης. Η διατύπωση ότι ο ήχος προέρχεται από μια δράση, αλλά αυτή η δράση δεν τον καθορίζει, σημαίνει ότι ξεδιαλώνεται η αρχή από την αιτιότητα.²² Αυτός ο διαχωρισμός υποδεικνύει μια αναρχική οντολογία του ήχου.

Θα βάλω αυτή τη σκέψη σε μια ιστορική τροχιά. Σύμφωνα με τις δεσμεύσεις της νεωτερικής μεταφυσικής, μπορούμε να κατανοήσουμε τον ήχο ως την αναπαράσταση μιας υπερβατολογικής αρχής που τίθεται αυθαίρετα από τη δράση του ανθρώπινου νου ή, με άλλα λόγια, ως υλικό προς διαμόρφωση και απόλυτο έλεγχο που συμμορφώνεται σε *a priori* συνθετικά συστήματα.²³ Στην αντίπερα όχθη βρίσκεται η παθητική σκοπιά της προ-νεωτερικής μεταφυσικής, σύμφωνα με την οποία η ανθρώπινη γνώση προσαρμόζεται στον κόσμο. Η εξάλειψη της ανθρώπινης παρέμβασης στην κατασκευή του κόσμου υπονοεί μια μετατόπιση της αρχής από τους υπερβατολογικούς νόμους του ανθρώπινου νου στους νόμους της φύσης. Ωστόσο, παρά την κεντρική τους διαφορά όσον αφορά την ενεργητική ή παθητική στάση του ανθρώπου στην αντίληψη του κόσμου, και οι δύο σκοπιές προϋποθέτουν μια ανθρωποκεντρική δέσμευση.²⁴ Το διακύβευμα στη γλώσσα του Νοπο είναι η ανατροπή αυτού του διαχωρισμού. Αν ο ήχος είναι απαγκιστρωμένος από την αιτιότητα και τις προσδιορισμένες έννοιες της νεωτερικής μεταφυσικής, τότε δεν ανήκει πλέον στον άνθρωπο. Αν ο ήχος δεν υπάρχει για εμάς, τότε η αντίληψή μας για τον ήχο δεν είναι ανθρωποκεντρική. Η απανθρωποποίηση του ήχου δεν σημαίνει *περισσότερη τεχνολογία* αλλά ανατροπή του κλασικού μοντέλου του ανθρωποκεντρισμού.

Η μεταφορά της ανθρωποκεντρικής σκέψης από τη μεταφυσική στην αισθητική φανερώνει μια εμβάθυνση στον συλλογισμό μου. Κατά την αλληλεπίδρασή του με ένα έργο τέχνης, το υποκειμένο βγαίνει από τον εαυτό του, συναντά ένα εξωτερικό αντικείμενο και επιστρέφει στην υποκειμενική του σφαίρα με τους καρπούς της συνάντησης. Αυτό το πέρα-δώθε, δηλαδή η διαδικασία να ξεχωρίζει κανείς τον εαυτό του από κάτι αλλά και να σχετίζεται ταυτόχρονα με αυτό, είναι η διπλή προϋπόθεση για την εμπειρία ενός έργου τέχνης.²⁵ Η νεωτερική αισθητική φέρνει μια επαναστατική αλλαγή, καθώς μετατοπίζει τη συζήτηση από το αντικείμενο της ομορφιάς στην ικανότητά μας να κρίνουμε την ομορφιά: εξετάζουμε τις ιδιότητες του υποκειμένου, ενώ οι ιδιότητες του αντικειμένου είναι προβολές της κριτικής μας ικανότητας.²⁶ Άρα διατηρείται ανέγγιχτη η βασική προϋπόθεση της αισθητικής: ο διαχωρισμός μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου.

²² Το πρόταγμα να ξεδιαλύνουμε την αρχή από την αιτιότητα είναι, σύμφωνα με τον Reiner Schürmann, ένας από τους θεμελιώδεις άξονες του ύστερου έργου του Martin Heidegger (Reiner Schürmann, *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*, μτφρ. Christine-Marie Gros, Indiana University Press, Bloomington 1987). Εδώ επιχειρώ μια μεταφορά από την οντολογία της αιτιότητας του Heidegger στην οντολογία του ήχου, διατηρώντας το πνεύμα της ύστερης χαϊντεγκεριανής μεταφυσικής.

²³ Πρόκειται για μία ακόμη μεταφορά από τη νεωτερική μεταφυσική της πρώτης *Κριτικής* του Kant στην οντολογία του ήχου.

²⁴ Το φιλοσοφικό διακύβευμα εδώ είναι η ριζική ανανέωση της νεωτερικής φιλοσοφίας με την κοπερνίκεια στροφή του Kant, η οποία ωστόσο διατηρεί αναλλοίωτη την ανθρωποκεντρική οπτική της προ-νεωτερικής εποχής, αφού, σύμφωνα με τον Kant, ο κόσμος προσαρμόζεται στις εγγενείς δυνατότητες της ανθρώπινης νόησης.

²⁵ Robert Stern, *Hegel, Kant, and the Structure of the Object*, Routledge, London – New York 1990, σ. 16.

²⁶ Πρόκειται για το επαναστατικό πρόταγμα της τρίτης *Κριτικής* του Kant.

Η σκέψη πέρα από την αισθητική απαιτεί την ανατροπή αυτού του δυϊσμού και την επιστροφή σε μια στιγμή πριν την αισθητική, πριν τον διαχωρισμό, εκεί όπου εκδηλώνεται μια αρχέγονη εμπειρία, τη στιγμή που συνδεόμαστε με τον κόσμο.²⁷ Αλλά αυτός ο κόσμος δεν είναι προβολή ανθρωποκεντρικών κατηγοριών· είναι ένας κόσμος περισσότερο από ανθρώπινος, ανεξάντλητος, που δεν μπορεί να οικειοποιηθεί και να ελεγχθεί πλήρως, απέναντι στον οποίο ο άνθρωπος μετρά τον εαυτό του.²⁸ Αυτή είναι μια στροφή από τον ανθρωποκεντρισμό της νεωτερικότητας, όπου ο κόσμος συμμορφώνεται στη γνώση μας, σε μια μη-ανθρωποκεντρική οπτική, όπου ο κόσμος υπερβαίνει τον άνθρωπο. Αυτός ο μετανθρώπινος κόσμος δεν στρέφεται ενάντια στην ανθρωπινότητα, αλλά σε έναν συγκεκριμένο τύπου ανθρωπισμού, συνδεδεμένο με την ψευδαίσθηση της νεωτερικής εποχής ότι ο άνθρωπος είναι ο αφέντης της φύσης και μέτρο όλων.

Επειδή το υποκείμενο (εκτελεστών και συνθέτη) στο *A Pierre* είναι θραυσματοποιημένο και διασκορπισμένο, και επειδή οι ήχοι του έργου είναι αν-αρχικοί και απροσδιόριστοι, μοιραία συμπαρασύρεται και η έννοια του μουσικού έργου· εάν η αρχή του έργου είναι εκείνο από το οποίο το έργο αναδύεται, τότε προκύπτει το ερώτημα: *ποια είναι η αρχή του μουσικού έργου;* Αφού το υλικό γεννιέται από μια ομάδα και το μουσικό έργο μεταμορφώνεται από μια προσδιορισμένη οντότητα ή, έστω, από μια προσδιορισμένη διαδικασία σε ένα σχεσιακό συμβάν, το οποίο βασίζεται στην αν-αρχική διάχυση της αρχής και στη σχεσιακότητα, πολλαπλότητα και αμοιβαιότητα της συνεργατικής ομάδας, τότε δεν είναι μόνο το υποκείμενο που διαχέεται στη συνεργατική ομάδα αλλά και η ίδια η προέλευση του έργου.

Με άλλα λόγια, η σχεσιακότητα είναι η αρχή του έργου και είναι ακριβώς με αυτήν την έννοια που το έργο συνιστά ένα σχεσιακό συμβάν. Η εκτέλεση του έργου δεν είναι η αναπαράστασή του αλλά η παράσταση ενός συμβάντος που δεν ανήκει στον συνθέτη με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Το *A Pierre* είναι ένα συμβάν, αλλά όχι απλώς επειδή η απουσία απόλυτου ελέγχου των ήχων και των ηλεκτρονικών έχουν ως αποτέλεσμα μία μοναδική, κάθε φορά, παράσταση. Ο μεταπολεμικός πειραματισμός είναι γεμάτος από έργα που αποτελούν μία διαδικασία ή όπου οι ερμηνευτές συμμετέχουν ενεργά στο γίνεσθαι του έργου. Η πρωτοτυπία του Νονο έγκειται σε ένα βαθύτερο επίπεδο.²⁹ Το *A*

²⁷ Iain D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, Cambridge University Press, New York 2011, σ. 56.

²⁸ Στα όψιμα γραπτά του ο Heidegger, προκειμένου να περιγράψει έναν κόσμο ανεξάντλητο, πέρα από τα όρια του ανθρώπου και της ανθρωπίνης σκέψης, χρησιμοποιεί τον όρο *Bestand* κατ' αντιπαράθεση με τον όρο *Gegenstand* που είναι η συνήθης λέξη για το αντικείμενο, διαχωρίζοντας τον μετανθρώπινο κόσμο από την αντικειμενική του διάσταση και την πλήρη υποταγή του στον άνθρωπο ως αντικείμενο προς χρήση και εκμετάλλευση (Martin Heidegger, "The Word of Nietzsche: 'God is Dead'", *The Question Concerning Technology and Other Essays*, μτφρ. William Lovitt, Harper & Row Publishers, New York – London 1977, σ. 100).

²⁹ Θα ήθελα να σχολιάσω το βασικό επιχείρημα των Zattra, Burleigh και Sallis στο άρθρο τους "Studying Luigi Nono's *A Pierre*. *Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) as a Performance Event", στο οποίο αυτοί υποστηρίζουν ότι η οντολογία του *A Pierre* συγκρούεται με την παραδοσιακή έννοια του μουσικού έργου ως *opus perfectum et finitum*, καθώς το έργο αποτελεί ένα μοναδικό, κάθε φορά, μουσικό συμβάν. Αν και το δικό μου επιχείρημα ότι το *A Pierre* είναι συμβάν συμφωνεί με το βασικό επιχείρημα των τριών συγγραφέων, θέλω να διαχωρίσω τη θέση μου, επειδή οι προσεγγίσεις μας στηρίζονται σε εντελώς διαφορετικές βάσεις. Αυτή είναι μια κρίσιμη διάκριση επειδή, παρά το γεγονός ότι καταλήγουμε στην ίδια ιδέα, οι δρόμοι μας είναι διαφορετικοί και ο τρόπος δόμησης του επιχειρήματος είναι, κατά τη γνώμη μου, ουσιώδες μέρος του ίδιου του επιχειρήματος. Για να υποστηρίξουν το επιχειρήμα τους, οι συγγραφείς του άρθρου συγκρίνουν το *A Pierre* με ένα κουαρτέτο εγχόρδων του Beethoven και διατείνονται ότι «η κρίσιμη διαφορά [μεταξύ των δύο έργων] είναι ότι στο πρώτο η παρτιτούρα είναι λειτουργία της συναυλίας, ενώ στο δεύτερο η συναυλία είναι λειτουργία της παρτιτούρας» (ό.π., σ. 418). Αυτό βασίζεται σε έναν προηγούμενο ισχυρισμό τους, ότι το μουσικό κείμενο του Beethoven

Pierre είναι συμβάν επειδή μέσα σε αυτό αναδύεται μια νέα έννοια του ανθρώπου: όχι ως οντότητα, ουσία, ή δραστηριότητα, αλλά ως η σχεσιακή ταυτότητα μεταξύ ήχου και σκέψης.

Ο Nono γράφει ότι «οι σκέψεις γεννιούνται από τη γλώσσα»³⁰ και με αυτή τη δήλωση δεν αντιστρέφει απλώς την κοινή παρανόηση ότι η έννοια προηγείται της υλικότητας, αλλά εμβαθύνει οντολογικά τη στάση που κληρονόμησε από τον Webern: η υλικότητα προηγείται της έννοιας και, επομένως, το μουσικό υλικό δεν γεννά απλώς τη δομή του έργου, αλλά γεννά ακόμη και τις μουσικές ιδέες και τη συνθετική σκέψη που αντιστοιχεί στους ήχους και τις ιδέες του έργου. Αυτός είναι ο λόγος που η μουσική γλώσσα του Nono είναι αδιαχώριστη από την εμφάνιση μιας νέας αντίληψης και σκέψης για τον ήχο.

Η ανασυγκρότηση του υποκειμένου υπό αυτή την οπτική είναι ακριβώς το αποτέλεσμα αυτής της σχέσης: μεταξύ της ανακάλυψης μιας νέας γλώσσας και της σκέψης που αντιστοιχεί σε αυτή τη γλώσσα. Έτσι, γίνεται συμβάν η ίδια η έννοια του ανθρώπου. Επομένως, το *A Pierre* είναι ένα συμβάν σε πολλαπλά επίπεδα: ο συνθέτης, οι ερμηνευτές και οι υπόλοιποι συντελεστές είναι όλοι σχεσιακά συμβάντα που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, η προέλευση του έργου είναι ένα σχεσιακό συμβάν, αλλά και η ίδια η έννοια του υποκειμένου αναδύεται ως ένα σχεσιακό συμβάν.

εκδηλώνει ένα «νόημα, το οποίο γίνεται φανερό, αλλά δεν εξαντλείται πλήρως στην ακουστική του παρουσία» (ό.π., σ. 417). Αντιθέτως, η παρτιτούρα του *A Pierre* δεν είναι η ιδέα ενός έργου αλλά το σημείο εκκίνησης για την εκτέλεση του έργου. Ως αποτέλεσμα, κάθε εκτέλεση παρουσιάζει μια διαφορετική εκδοχή του έργου (στο ίδιο). Πιστεύω ότι δεν μπορεί να υπάρξει περίπτωση κατά την οποία μια γραπτή παρτιτούρα περιλαμβάνει όλες τις δυνατές ακουστικές εκδοχές αυτού που αναπαριστά: πάντα υπάρχει μια προοπτική που παραμένει ασύλληπτη και είναι ακριβώς αυτή η δυνατότητα ανακάλυψης μιας νέας προοπτικής που επιτρέπει τη δυνατότητα διαφορετικών ερμηνειών και πραγματοποιήσεων της παρτιτούρας στο μέλλον. Αυτό που διαχωρίζει τα οντολογικά θεμέλια των δύο έργων δεν είναι, κατά τη γνώμη μου, η σχέση μεταξύ της παρτιτούρας και της συναυλίας αλλά το γεγονός ότι προϋποθέτουν διαφορετικές μεταφυσικές αντιλήψεις. Η παρτιτούρα του Beethoven υποδηλώνει την ύπαρξη μιας *a priori* ιδέας του έργου, η οποία έχει συλληφθεί και τεθεί από τον συνθέτη. Όλες οι πιθανές ερμηνείες της ιδέας του έργου, όσο διαφορετικές κι αν είναι μεταξύ τους, είναι αναπαραστάσεις μιας ιδέας και, επομένως, απορρέουν από την ίδια την ιδέα που τις προσδιορίζει. Με άλλα λόγια, το έργο του Beethoven παραπέμπει σε έναν κόσμο χωρισμένο στο αισθητό και το νοητό, όπου το δεύτερο παράγει, προσδιορίζει και ελέγχει το πρώτο. Αυτή είναι, στην πραγματικότητα, η παραδοσιακή μεταφυσική, η οποία ξεκινά με τον Πλάτωνα. Αντίθετα, η παρτιτούρα του *A Pierre* παραπέμπει στην πολλαπλότητα των διαφορετικών πραγματοποιήσεών της, οι οποίες δεν είναι διαφορετικές αναπαραστάσεις του ενός, της έννοιας ή της ιδέας, αλλά διαφορετικές παραστάσεις του πολλαπλού, του πολύμορφου και του αν-αρχικού. Με άλλα λόγια, το *A Pierre* δεν είναι συμβάν απλώς επειδή κάθε πραγματοποίησή του είναι διαφορετική, αλλά επειδή θεμελιώνεται οντολογικά στη λογική της παράστασης και όχι της αναπαράστασης. Αυτό που ενώνει όλες τις διαφορετικές ερμηνείες υπό την έννοια του έργου είναι η ιδέα της ενότητας μέσα στην πολλαπλότητα, όχι η ενότητα μέσα στην ιδέα του έργου. Επομένως, αυτό που διαχωρίζει το *A Pierre* από ένα μουσικό κείμενο του Beethoven είναι ακριβώς το ότι αυτά τα δύο προϋποθέτουν διαφορετικές μεταφυσικές δεσμεύσεις. Οι Zattra, Burleigh και Sallis υποστηρίζουν ότι το *A Pierre* είναι ένα συμβάν, αλλά δεν μας λένε τι είναι, τελικά, ένα συμβάν. Θεωρώ καθήκον μου να στοχαστώ πάνω σε αυτή την έλλειψη.

³⁰ Luigi Nono, "Autobiography Recounted by Enzo Restagno", *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 88. Επιπλέον, θα ήθελα να επισημάνω ότι αυτή η νέα προσοχή προς τη γλώσσα μιμείται τη στροφή του Heidegger ως προς τη γλώσσα, η οποία επηρεάστηκε, στην πραγματικότητα, από την ποίηση του Hölderlin. Το ενδιαφέρον είναι πως και ο Nono μελέτησε εκτενώς το έργο του Hölderlin. Το ενδιαφέρον του Nono για την ποίηση του Hölderlin δεν εξαντλείται στα αποσπάσματα που χρησιμοποιεί στο έργο του *Fragmente – Stille, An Diotima* όπως ο ίδιος λέει, «για χρόνια [τον] διάβαζα και [τον] μελετούσα, στη νέα και εξαιρετική "Frankfurter Ausgabe", μια έκδοση που αναπαράγει τα αυθεντικά χειρόγραφα σε φωτοτυπική μορφή» (στο ίδιο, σ. 104).

Η νέα έννοια του υποκειμένου ως σχεσιακή είναι ασύμβατη με τις παραδοσιακές αντιλήψεις του υποκειμένου ως ουσία (προ-νεωτερικότητα) και συνθετική δραστηριότητα ή πράξη (νεωτερικότητα). Όπως ακριβώς ο ήχος δεν υπάρχει για τον άνθρωπο, έτσι και το υποκείμενο δεν συγκροτείται από τον άνθρωπο, παρά μπορεί μόνο να συλληφθεί από αυτόν. Το *A Pierre* ανατρέπει την ανθρωποκεντρική αντίληψη, μας δείχνει ένα μη-υποκειμενιστικό υποκείμενο και στρέφεται προς μια νέα, μετανθρώπινη εποχή που βασίζεται στην πολλαπλότητα, την ποικιλομορφία και τη σχεσιακότητα του υποκειμένου, στην οποία ο άνθρωπος μετριέται σε σχέση με το μη-ανθρώπινο, τον χώρο, τον ήχο και τον κόσμο, και στην οποία η εμπιστοσύνη στην ομάδα αποτελεί το ηθικό πρόταγμα της δημιουργικής διαδικασίας.

Ο Νονο δεν στοχεύει σε μια υποκειμενική εμπειρία, όπου ο ακροατής χάνει τον εαυτό του μέσα στην αισθαντικότητα του μουσικού έργου, ούτε σε μια αντικειμενική εμπειρία, όπου ο ακροατής αναζητά συστηματικές παραμέτρους για να πιαστεί και να κατανοήσει το μουσικό έργο.³¹ Για τον Νονο, η σχέση ανθρώπου και ήχου είναι μια σχέση αμοιβαίου ανήκειν. Για αυτόν τον λόγο, ο ίδιος αποδεσμεύεται από την ανάγκη του για έλεγχο και περιμένει από τους ακροατές να τον ακολουθήσουν· καλεί τους ακροατές να στοχαστούν πάνω στη σχέση μεταξύ τέχνης και ζωής, αιχμαλωτίζοντας την ουσία των προ-νεωτερικών κοινωνιών, δηλαδή την ενότητα μεταξύ ζωής και τέχνης, αλλά χωρίς την επιστροφή στον αισθητικό ανθρωποκεντρισμό.³² Δεδομένης της αδυναμίας να αναβιώσουμε την ενότητα μιας περασμένης εποχής, ο Νονο οραματίζεται μια αντιστροφή: δεν είναι μια νέα μορφή ζωής αυτή που θα φέρει νέους τρόπους ακρόασης, έκφρασης και σκέψης, αλλά η ανακάλυψη μιας νέας ηχητικής εμπειρίας αυτή που θα επιφέρει αλλαγές στη ζωή.

Αντί να θρηνεί την απώλεια της χαμένης ενότητας, το πρόταγμα της νοσταλγίας του Νονο δεν κοιτάζει πίσω, αλλά είναι μια *νοσταλγία του μέλλοντος*, δηλώνοντας την απώλεια ενός μέλλοντος που κάποτε είχαμε.³³ Στην ερώτηση «γιατί δεν έχουμε μέλλον;», η απάντηση είναι εξαιτίας της ιδεολογικής και πολιτισμικής ηγεμονίας της νεωτερικότητας. Η πολιτισμική νεωτερικότητα θολώνει τις ιδεολογικές διαφορές αυτού που υπονομεύει την κυριαρχία της, αφομοιώνει στη δομή της ό,τι έχει περιθωριοποιηθεί και δημιουργεί μια κυρίαρχη εντύπωση ότι είναι αξεπέραστη. Η ιστορική πρωτοπορία, το πρόταγμα της απόρριψης της τέχνης ως θεσμού και της ενότητας ζωής και τέχνης, απέτυχε γιατί παρέμεινε παρασιτική στη νεωτερικότητα.³⁴ Αν και επαναστατικά και καινοτόμα, τα κινήματά της δεν αμφισβήτησαν, δεν ανέτρεψαν και δεν υπερέβησαν τις μεταφυσικές δεσμεύσεις της νεωτερικής μεταφυσικής, ενώ η πολιτισμική νεωτερικότητα χαρακτηρίζεται, κατά βάση, από την ικανότητά της να απορροφά τις επαναστάσεις και τις ρήξεις ώστε να μεταμορφώνεται και να εξελίσσεται.³⁵

Τα πρώιμα έργα του Νονο δεν αμφισβητούν την παραδοσιακή γλώσσα καθαυτή. Ο ίδιος είναι ένας πρωτοποριακός συνθέτης, επειδή είναι το ορθολογικό υποκείμενο που συλλαμβάνει την εγγενή ανάπτυξη του μουσικού υλικού, δηλαδή τον σειραϊσμό, στο πιο προχωρημένο στάδιο της ιστορικής διαλεκτικής· δεν ξεπερνά τις μεταφυσικές δεσμεύσεις της νεωτερικότητας, αλλά γίνεται αιχμή του δόρατος που τη διευρύνει και τη μεταμορφώνει. Αντίθετα, τα ύστερα έργα του Νονο, γραμμένα τη δεκαετία του 1980, φανερώνουν μια

³¹ Luigi Nono, "Toward *Prometeo*: Journal Fragments (1984)", *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 245.

³² Luigi Nono, "Play and Truth in the New Music Theater", *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 226.

³³ Luigi Nono, "Proust Questionnaire", *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 392.

³⁴ Ioannis Angelakis, *Luigi Nono and the Metaphysics of the Avant-Garde*, διδακτορική διατριβή, New York University, 2019, σ. 65-74.

³⁵ Στο ίδιο.

διαφορετική πρωτοπορία. Ο Nono είναι ένας πρωτοποριακός συνθέτης, διότι αμφισβητεί τα θεμέλια της παράδοσης στη νεωτερική αισθητική και τη μεταφυσική της αναπαράστασης. Η γλώσσα του φέρνει μια νέα ηχητική γνώση, η οποία υποδεικνύει μια νέα οντολογία του ήχου και, επομένως, μια νέα εποχή. Ο ίδιος βρίσκει ένα μονοπάτι πέρα από τον μεταφυσικό ορίζοντα της νεωτερικότητας και δείχνει ότι δεν χρειάζεται να εφεύρουμε νέες αξίες, γιατί τα νοήματα ενυπάρχουν ήδη στον κόσμο μας και την παράδοσή μας. Αν η νεωτερική εποχή συμπυκνώνεται στην ιδέα ότι όλο το νόημα πηγάζει από τον ανθρώπινο νου, η νέα εποχή που πρεσβεύει ο Nono δεσμεύεται σε αυτό που δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τον άνθρωπο, αλλά τον υπερβαίνει.

Ερωτώμενος «ποιο είναι το όνειρό σου για την ευτυχία;», ο Luigi Nono απαντά «η Γη της επαγγελίας, το ανείπωτο».³⁶ Το έργο του παραπέμπει στην ουτοπία, αλλά η ουτοπία του δεν είναι αναπαραστάσιμη· είναι ανείπωτη, αφηρημένη. Υποστηρίζω ότι αυτή είναι η τελευταία και εξαιρετική μεταμόρφωση του έργου του: από την ουτοπία ως νοσταλγία (στο πρώιμο έργο του) στην αφηρημένη ουτοπία ως νοσταλγία του μέλλοντος (στο ύστερο έργο του). Η αφαίρεση του πολιτικού περιεχομένου από το έργο του δεν φανερώνει μια απολιτική στάση αλλά μια αφηρημένη ουτοπία που είναι ασύμβατη με τους μεταφυσικούς προσδιορισμούς της νεωτερικότητας.

Θεωρώ ότι το *A Pierre* είναι ένα ριζοσπαστικό μουσικό έργο, όχι επειδή ο Nono συλλαμβάνει το πιο προχωρημένο στάδιο της ιστορικής διαλεκτικής ή επειδή χρησιμοποιεί την πιο προηγμένη τεχνολογία της εποχής, αλλά επειδή φωτίζει την αρχή μιας εποχής που είναι ήδη εδώ. Σε αυτή τη νέα, μη-ανθρωποκεντρική, μετανθρώπινη εποχή, η αναρχική οντολογία του ήχου συνεπάγεται την υπέρβαση της αναπαραστατικής σκέψης και της νεωτερικής μεταφυσικής. Ενώ ο διαχωρισμός του έργου του Nono σε δύο περιόδους – πρώιμη και όψιμη – είναι σωστός, μπορεί επίσης να είναι παραπλανητικός, γιατί το όψιμο έργο δεν προκύπτει ως αλλαγή αλλά ως ριζική εμβάθυνση των χαρακτηριστικών που υποβόσκουν ήδη στα πρώιμα έργα του. Προσπάθησα να δείξω ότι, παρά τις συνθετικές, υφολογικές και αισθητικές αλλαγές, υπάρχει ένα κοινό νήμα που τις συνδέει: ο σταδιακός μετασχηματισμός των μεταφυσικών του δεσμεύσεων. Σε μια συνέντευξή του το 1987, ο Nono έλεγε: «σήμερα ζούμε σε μιαν άλλη στιγμή, με έναν άλλο τρόπο ακρόασης και έναν άλλο τρόπο σκέψης για τη μουσική».³⁷ Η παρούσα εργασία μου είναι ένας στοχασμός πάνω στο τι μπορεί να είναι αυτό το άλλο.

³⁶ Nono, "Proust Questionnaire", ό.π., σ. 393.

³⁷ Luigi Nono, "Interview with Michelangelo Zurletti", *Nostalgia for the Future*, ό.π., σ. 360.

Το ψηφιακό αποθετήριο «Πολύμνια» ως παράγοντας ψηφιακού μετασχηματισμού στη μουσικολογική έρευνα και διδασκαλία

Τάσος Κολυδάς

Αρχαιακές πρακτικές στο πλαίσιο των ψηφιακών ανθρωπιστικών επιστημών

Η ενσωμάτωση ψηφιακών αρχαιακών πρακτικών στην ακαδημαϊκή έρευνα και διδασκαλία αποτελεί καθοριστικό παράγοντα μετασχηματισμού των μεθόδων διαχείρισης και ανάλυσης τεκμηρίων. Στο ψηφιακό περιβάλλον, οι πρακτικές οργάνωσης και κατηγοριοποίησης των δεδομένων εφαρμόζονται τόσο στο ψηφιοποιημένο (digitized) υλικό όσο και στα ψηφιακά γεννημένα (digital-born) τεκμήρια. Η διαδικασία της ψηφιοποίησης, κατά την οποία κάθε είδους υλικό μετατρέπεται σε ψηφιακά δεδομένα, διαμορφώνει ένα ενιαίο πεδίο διαχείρισης ετερογενών τεκμηρίων.¹ Επιπλέον, η τεχνολογία του Παγκόσμιου Ιστού έχει μεταβάλει ριζικά τη φύση των ψηφιακών συλλογών, οι οποίες από στατικά αποθετήρια πολυμέσων έχουν εξελιχθεί σε δυναμικά συστήματα συνεχούς ροής δεδομένων, όπου κείμενα, εικόνες και ήχοι διασυνδέονται, διευρύνοντας τις δυνατότητες της έρευνας και της διδασκαλίας.²

Τα ψηφιακά εργαλεία προσφέρουν σημαντικά οφέλη, ιδιαίτερα σε ογκώδη σώματα πηγών (corpora), επιτρέποντας στους ερευνητές να διαχειρίζονται εκτεταμένες συλλογές δεδομένων με ταχύτητα και αποδοτικότητα που υπερβαίνει τις δυνατότητες των παραδοσιακών μεθόδων. Αυτή η δυνατότητα δεν αφορά μόνο την ποσότητα αλλά και την ποιότητα της έρευνας, καθώς επιτρέπει την ανίχνευση μοτίβων και τάσεων που συχνά παραμένουν αφανή όταν εξετάζουμε μεμονωμένα τεκμήρια.³

Μοντελοποίηση και αναπαράσταση γνώσης

Στο πλαίσιο των ψηφιακών ανθρωπιστικών επιστημών, η μοντελοποίηση και η αναπαράσταση γνώσης αναδεικνύονται σε θεμελιώδεις μεθοδολογικές προσεγγίσεις που επαναπροσδιορίζουν τον τρόπο παραγωγής και οργάνωσης της επιστημονικής γνώσης. Η μοντελοποίηση, ως ευρετική διαδικασία, επιτρέπει τη δημιουργία απλουστευμένων αποτυπώσεων πολύπλοκων συστημάτων και φαινομένων, διευκολύνοντας τον πειραματισμό και την εξερεύνηση νέων ερευνητικών ερωτημάτων.⁴ Η αναπαράσταση γνώσης, από την πλευρά της, υπερβαίνει την εργαλειακή διάσταση και διαμορφώνει ένα νέο επιστημολογικό πλαίσιο. Μέσω της οργάνωσης, κωδικοποίησης και αποθήκευσης της γνώσης σε μορφές επεξεργάσιμες από υπολογιστές δημιουργούνται οντολογίες, ελεγχόμενα λεξιλόγια και σχήματα μεταδεδομένων που εξασφαλίζουν σημασιολογική πληρότητα και διαλειτουργικότητα. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται δίκτυα γνώσης

¹ Δάφνη Κυριάκη-Μάνεση & Αλέξανδρος Κουλούρης, *Διαχείριση ψηφιακού περιεχομένου*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2496>, σ. 4-5.

² Ιουλία Πεντάζου, «Ψάχνοντας στο αρχείο: έρευνα και γνώση σε αλγοριθμικό περιβάλλον», στο: Πέτρος Πετρίδης (επιμ.), *Ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες στην Ελλάδα: προβληματισμοί και προκλήσεις* (Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα, 16 Φεβρουαρίου 2018), Κέντρο Έρευνας για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες – Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης (Σειρά: Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ / Πρακτικά Συνεδρίων), Αθήνα 2023, <https://doi.org/10.12681/praktika.5203>, σ. 6-8.

³ Johanna Drucker, *The Digital Humanities Coursebook: An Introduction to Digital Methods for Research and Scholarship*, Routledge, Oxon 2021, σ. 4-9.

⁴ Willard McCarty, *Humanities Computing*, Palgrave Macmillan, London 2005, σ. 24.

που αποκαλύπτουν κρυμμένες συσχετίσεις και μοτίβα, τα οποία είναι αδύνατον να εντοπιστούν με παραδοσιακές μεθόδους.⁵

Ο μετασχηματισμός από δομές δεδομένων δύο διαστάσεων (γραμμές και στήλες) σε σχεσιακές δομές, και από στατικές σε δυναμικές πληροφορίες, αντικατοπτρίζει μια βαθύτερη αλλαγή στην επιστημονική πρακτική. Με τη χρήση κοινών προτύπων διευκολύνεται η διεπιστημονική συνεργασία και η ανταλλαγή δεδομένων μεταξύ διαφορετικών συστημάτων, ενώ η δυνατότητα πολυδιάστατης πλοήγησης στα δεδομένα ανοίγει νέους ορίζοντες στην έρευνα.

Οι επιστημολογικές συνέπειες αυτών των εξελίξεων είναι καθοριστικές: η αναπαράσταση γνώσης συγκροτεί έναν νέο τρόπο οργάνωσης της επιστημονικής σκέψης. Η τεχνολογία δεν υπηρετεί απλώς την έρευνα, αλλά διαμορφώνει τις συνθήκες παραγωγής νέας γνώσης στις ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες.

Ψηφιακός μετασχηματισμός στην έρευνα και τη διδασκαλία

Η μετάβαση στο ψηφιακό περιβάλλον επιφέρει τον ουσιαστικό μετασχηματισμό των καθιερωμένων ερευνητικών πρακτικών και στο πεδίο της μουσικολογίας. Η εξέλιξη από την ανάγνωση τεκμηρίων σε έντυπη μορφή στη μελέτη τους μέσω του διαδικτύου δεν συνιστά απλώς αλλαγή του μέσου· διαμορφώνει νέες συνθήκες πρόσληψης και ανάλυσης του υλικού.⁶ Αυτή η μετάβαση από την εγγύτητα με το φυσικό υλικό στην απομακρυσμένη πρόσβαση διαμορφώνει νέες ερευνητικές πρακτικές, απαιτώντας δεξιότητες διαχείρισης της αποσπασματικής και διαφοροποιημένης πληροφορίας.⁷

Ο μετασχηματισμός των μηχανισμών αναζήτησης αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό αυτής της εξέλιξης. Η διασυνδεσιμότητα αναδεικνύεται ως η ειδοποιός ιδιότητα του ψηφιακού αρχείου, ενώ τα μεταδεδομένα λειτουργούν ως ένα επιπλέον επίπεδο πληροφορίας που εμπλουτίζει το σώμα του αρχείου. Η αναζήτηση μετατρέπεται σε μηχανισμό δημιουργίας νοητικών συνδέσεων που ανταποκρίνονται στις ερευνητικές επιθυμίες, ενώ στα περιβάλλοντα συνεχούς ροής πληροφορίας η αναζητησιμότητα αποκτά αμφίδρομο χαρακτήρα, χαρακτηρίζοντας τόσο τον ερευνητή όσο και το ερευνητικό αντικείμενο.⁸

Η διαχείριση ετερογενούς και αποσπασματικού υλικού συνιστά ίσως την πιο σημαντική πρόκληση της ψηφιακής έρευνας. Ο σύγχρονος ερευνητής δεν αντλεί πλέον τις πρώτες ύλες του αποκλειστικά από κλειστές αρχειακές συλλογές αλλά από την τεράστια δεξαμενή των «μεγάλων δεδομένων» (big data), η οποία απαιτεί νέες μεθοδολογίες αποκωδικοποίησης και επεξεργασίας. Το μουσικολογικό ερευνητικό υλικό μπορεί να αποτελείται από έγγραφα, βίντεο, ήχο και εικόνα, που προέρχονται από διαφορετικούς χώρους, χώρες και εποχές, δημιουργώντας ένα εξαιρετικά διαφοροποιημένο σύνολο προς επεξεργασία που απαιτεί διεπιστημονικές δεξιότητες και συνεργασίες.⁹

⁵ Drucker, ό.π.

⁶ Τάσος Κολυδάς, «Η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή για την αποτύπωση της μουσικής κληρονομιάς: προκλήσεις, δυνατότητες, προοπτικές», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης και Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *10ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 26-28 Οκτωβρίου 2018), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 305-311.

⁷ 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 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. 373-381.

⁸ Πεντάζου, ό.π., σ. 10-12.

⁹ Ό.π.

Η πολυπλοκότητα του ψηφιακού περιβάλλοντος απαιτεί νέες μορφές επιστημονικής σκέψης που ενσωματώνουν τη λογική των αλγορίθμων και των αυτοματοποιημένων διαδικασιών στην ερευνητική μεθοδολογία. Η συνύπαρξη παραδοσιακών και νέων μεθοδολογικών προσεγγίσεων διευρύνει το πεδίο της μουσικολογικής έρευνας και επιτρέπει την ανάδειξη νέων ερευνητικών ερωτημάτων και προοπτικών. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση της ψηφιακής παρτιτούρας από έλληνες συνθέτες: τελικό προϊόν της συνθετικής διαδικασίας για τη συντριπτική πλειονότητα των συνθετών σήμερα αποτελεί η παρτιτούρα σε ψηφιακή μορφή, γεγονός που επιφέρει ουσιαστικό μετασχηματισμό στον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται, διδάσκεται και ερευνάται η μουσική.¹⁰

Η διεπιστημονική διάσταση αυτών των εξελίξεων διαμορφώνει ένα νέο πεδίο συναντήσεων και ανταλλαγών. Η συστηματική συνεργασία με άλλα αντικείμενα, όπως τη βιβλιοθηκονομία και την πληροφορική, οδηγεί σε συνθέσεις μεθόδων και εργαλείων, διαμορφώνοντας νέες ερευνητικές προσεγγίσεις στα σημεία τομής των επιστημών. Παράλληλα, η υιοθέτηση πολιτικών ανοικτής πρόσβασης διευρύνει την εμβέλεια του ερευνητικού υλικού, προωθώντας τις αρχές της ανοικτής επιστήμης και συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ενός συμμετοχικού μοντέλου παραγωγής και διάχυσης της γνώσης, το οποίο ενσωματώνει δυνατότητες συλλογικής επεξεργασίας μεταδεδομένων και συμμετοχής ευρύτερων κοινοτήτων στην ερευνητική διαδικασία.¹¹

Η ανάπτυξη ψηφιακών αποθετηρίων στον ακαδημαϊκό χώρο συνιστά όχι απλώς τεχνολογική αναβάθμιση αλλά θεμελιώδη αναδιοργάνωση των εκπαιδευτικών διαδικασιών. Η μετάβαση από τη γραμμική πρόσβαση στο υλικό στη δικτυακή οργάνωση της γνώσης επιτρέπει νέες μορφές παιδαγωγικής αλληλεπίδρασης που υπερβαίνουν τα όρια της παραδοσιακής διδασκαλίας. Αυτός ο μετασχηματισμός αφορά τόσο τη δομή της γνώσης όσο και τους τρόπους μετάδοσής της, διαμορφώνοντας ένα εκπαιδευτικό περιβάλλον όπου η έρευνα και η διδασκαλία συνυπάρχουν σε διαλεκτική σχέση.

Το ψηφιακό αποθετήριο «Πολύμνια»

Η δημιουργία του ψηφιακού αποθετηρίου «Πολύμνια» (<https://polymnia.music.uoa.gr>) εντάσσεται στην ευρύτερη στροφή των ανθρωπιστικών επιστημών προς την αξιοποίηση των ψηφιακών εργαλείων και αποτέλεσε απάντηση στην επιτακτική ανάγκη διαχείρισης του ερευνητικού υλικού που παράγεται στους τρεις κύκλους σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, διασυνδέοντας την ερευνητική με την εκπαιδευτική διαδικασία. Παράλληλα, η ύπαρξη του συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας δυναμικής κοινότητας για την καλλιέργεια της πρακτικής γύρω από τη μουσικολογική έρευνα στο ψηφιακό περιβάλλον.

Η ανάπτυξη, η λειτουργία και η συντήρηση του αποθετηρίου εντάσσονται αρμονικά στις δραστηριότητες του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής, δεδομένου ότι στους στόχους του Εργαστηρίου περιλαμβάνεται η υποστήριξη των ερευνητικών, εκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών αναγκών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, ενώ στο επίκεντρο των δραστηριοτήτων του βρίσκεται η διαχείριση πηγών της ελληνικής έντεχνης μουσικής, με έμφαση στα ψηφιακά τεκμήρια.¹²

¹⁰ Τάσος Κολυδάς και Νίκος Πουλάκης, «Από το μουσικό χειρόγραφο στην ψηφιακή παρτιτούρα: διερεύνηση του τρόπου αποτύπωσης των μουσικών έργων σε μουσική σημειογραφία από έλληνες συνθέτες», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 31-42.

¹¹ Mathieu Andro, *Digital Libraries and Crowdsourcing*, Wiley – ISTE Press, London 2018.

¹² Βλ. <https://hellenic-music-lab.music.uoa.gr/to-εργαστήριο>.

Το αποθετήριο εντάσσεται οργανικά στην ψηφιακή υποδομή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, αποτελώντας μέρος ενός ευρύτερου δικτύου ψηφιακών πόρων και υπηρεσιών. Η ανάπτυξη του λογισμικού, ακολουθώντας διεθνή πρότυπα και προδιαγραφές διαλειτουργικότητας, συμβάλλει στη διαμόρφωση καλών πρακτικών για τη διαχείριση μουσικολογικού υλικού σε ψηφιακό περιβάλλον. Η συστηματική αυτή προσέγγιση στην τεκμηρίωση και την οργάνωση του υλικού διευκολύνει την ανάπτυξη συνεργασιών με άλλα ακαδημαϊκά ιδρύματα και ερευνητικές ομάδες, δημιουργώντας προοπτικές για τη συγκρότηση ενός διδρυματικού δικτύου ανταλλαγής τεχνογνωσίας στο πεδίο της ψηφιακής μουσικολογίας.

Η αρχιτεκτονική του αποθετηρίου σχεδιάστηκε με γνώμονα την εξυπηρέτηση των σύνθετων αναγκών του διδακτικού, φοιτητικού και ερευνητικού σώματος, καθώς και του ευρύτερου κοινού. Το σύστημα έπρεπε, μεταξύ άλλων, να προσφέρει απομακρυσμένη πρόσβαση σε πρωτογενείς πηγές, να προστατεύει ευαίσθητες πληροφορίες μέσω περιορισμών πρόσβασης και να υποστηρίζει τη συνεργατική έρευνα εντός της ακαδημαϊκής κοινότητας. Όλα αυτά αποτυπώθηκαν στις προδιαγραφές απαιτήσεων (requirements specifications), οι οποίες αποτελούν θεμελιώδες στοιχείο στα στάδια ανάπτυξης του λογισμικού.¹³ Μέσα από τη συστηματική καταγραφή και περιγραφή των αναγκών, των στόχων και των περιορισμών που καλείται να ικανοποιήσει ένα πληροφοριακό σύστημα, οι προδιαγραφές απαιτήσεων εξασφαλίζουν ότι όλα τα εμπλεκόμενα μέρη κατανοούν τι πρέπει να επιτευχθεί, αποφεύγοντας παρερμηνείες και συγκρούσεις. Στις προδιαγραφές απαιτήσεων, κεντρική θέση δόθηκε στη χρηστικότητα, ενώ επιλέχθηκε ο προσαρμοσμένος κώδικας (custom code) ως η βέλτιστη λύση για την κάλυψη των ιδιαίτερων αναγκών του έργου.

Ο Έλεγχος Πρόσβασης (Access Control) αποτελεί θεμελιώδη μηχανισμό ασφάλειας στα πληροφοριακά συστήματα, ο οποίος καθορίζει και ελέγχει τα δικαιώματα πρόσβασης των χρηστών σε συγκεκριμένους πόρους. Στην ουσία, πρόκειται για μια δομημένη λίστα που περιέχει κανόνες και εξουσιοδοτήσεις, προσδιορίζοντας ποιοι χρήστες ή ομάδες χρηστών έχουν δικαίωμα πρόσβασης σε συγκεκριμένους πόρους και με ποιον τρόπο λειτουργεί ως φίλτρο ασφάλειας που αξιολογεί κάθε αίτημα πρόσβασης πριν από την εκτέλεσή του, ενώ επιπλέον διευκολύνει την εφαρμογή πολιτικών ασφάλειας, την παρακολούθηση της δραστηριότητας των χρηστών και τη συμμόρφωση με κανονιστικές απαιτήσεις. Η προσέγγιση που επιλέχθηκε είναι ο Έλεγχος Πρόσβασης Βάσει Ρόλων (Role-Based Access Control), όπου τα δικαιώματα εκχωρούνται σε ρόλους και οι χρήστες αποκτούν πρόσβαση μέσω της ανάθεσης σε αυτούς των κατάλληλων ρόλων. Αυτή η προσέγγιση απλοποιεί τη διαχείριση σε μεγάλους φορείς, ιδιαίτερα όταν εφαρμόζεται η Αρχή του Ελάχιστου Προνομίου (Principle of Least Privilege), σύμφωνα με την οποία κάθε χρήστης πρέπει να έχει πρόσβαση μόνο στους πόρους που είναι απολύτως απαραίτητοι για την εκτέλεση των καθηκόντων του.¹⁴

Στην περίπτωση του αποθετηρίου, σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε ένα ιεραρχικό σύστημα ρόλων που αντικατοπτρίζει τις σύνθετες δομές της ακαδημαϊκής κοινότητας. Φοιτητές διαφορετικών κύκλων σπουδών (προπτυχιακού, μεταπτυχιακού, διδακτορικού και μεταδιδακτορικού) διαθέτουν διαβαθμισμένα δικαιώματα πρόσβασης στο αποθετήριο, ανάλογα με το επίπεδο σπουδών τους και το μάθημα που έχουν επιλέξει. Σε συγκεκριμένα μαθήματα, όπου οι φοιτητές εμπλέκονται ενεργά στην πρωτογενή έρευνα και καλούνται να συγκεντρώσουν, να τεκμηριώσουν και να αναρτήσουν

¹³ Roger S. Pressman, *Software Engineering: A Practitioner's Approach* (7η έκδοση), McGraw-Hill, Boston 2010, σ. 149.

¹⁴ Kyle Banerjee & Terry Reese Jr., *Building Digital Libraries* (2η έκδοση), American Library Association, Chicago 2018, σ. 187-200.

ψηφιακό υλικό ως μέρος της πρακτικής τους εξάσκησης, τους παρέχονται εξειδικευμένα δικαιώματα, τα οποία περιλαμβάνουν δυνατότητες δημιουργίας νέων εγγραφών, επεξεργασίας μεταδεδομένων και ανάρτησης ψηφιακών τεκμηρίων, που υπερβαίνουν τα συνήθη προνόμια πρόσβασης των συμφοιτητών τους.

Η δυνατότητα συλλογικής επιμέλειας των πόρων εξασφαλίζει ποιότητα στα μεταδεδομένα και αντικατοπτρίζει τις αρχές της επιστημονικής κοινότητας για αξιολόγηση από ομότιμους (peer review) και συλλογική επικύρωση της γνώσης, παράλληλα όμως αναδεικνύει και την ανάγκη για την αποτύπωση του ιστορικού επεξεργασίας κάθε πόρου. Για τον λόγο αυτό σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε ένας μηχανισμός καταγραφής ενεργειών (audit logging), ο οποίος καταγράφει χρονολογικά όλες τις σημαντικές ενέργειες που λαμβάνουν χώραν εντός του συστήματος κατά την επεξεργασία των δεδομένων. Πρόκειται για μια αυτοματοποιημένη διαδικασία που δημιουργεί ένα μόνιμο και αμετάβλητο αποτύπωμα των δραστηριοτήτων των ταυτοποιημένων χρηστών και του συστήματος.¹⁵

Στρατηγικές επιλογές ανάπτυξης του λογισμικού

Η απόφαση μεταξύ της χρήσης υπάρχοντος λογισμικού από τα μεγάλα βιβλιοθηκονομικά πακέτα και της ανάπτυξης νέου λογισμικού αποτέλεσε κρίσιμο ερώτημα κατά τη σχεδίαση του αποθετηρίου. Η αξιολόγηση των διαθέσιμων επιλογών έλαβε υπόψη τόσο τις τεχνικές δυνατότητες όσο και τις ιδιαίτερες ανάγκες του ερευνητικού και εκπαιδευτικού έργου του Εργαστηρίου.

Οι έτοιμες λύσεις, παρά την αρχική τους ελκυστικότητα, παρουσιάζουν σημαντικούς περιορισμούς για εξειδικευμένες ακαδημαϊκές εφαρμογές. Η φιλοσοφία “one-size-fits-all” που διέπει τις πλατφόρμες γενικής χρήσης οδηγεί σε περιττή πολυπλοκότητα και περιλαμβάνει λειτουργίες που δεν είναι απαραίτητες για τις συγκεκριμένες ανάγκες της μουσικολογικής έρευνας. Επιπλέον, η αναγκαία προσαρμογή των έτοιμων λύσεων στις ιδιαίτερες απαιτήσεις του έργου συχνά απαιτεί σημαντική επένδυση χρόνου και πόρων, ενώ η έλλειψη ελέγχου επί του κώδικα δημιουργεί εξαρτήσεις από τρίτους που μπορεί να επηρεάσουν τη μακροπρόθεσμη βιωσιμότητα του έργου.

Η επιλογή της ανάπτυξης προσαρμοσμένου λογισμικού προσφέρει σημαντικά πλεονεκτήματα που εναρμονίζονται με τις ανάγκες για έρευνα και διδασκαλία. Το προσαρμοσμένο λογισμικό εξοικονομεί χρόνο και κόπο μακροπρόθεσμα, καθώς έχει κατασκευαστεί ακριβώς σύμφωνα με τις ανάγκες του Εργαστηρίου και όχι για τις γενικές ανάγκες όλων των χρηστών, περιλαμβάνοντας μόνο τις απαραίτητες λειτουργίες, χωρίς περιττές επεκτάσεις, και επιτρέποντας τη βελτιστοποίηση της απόδοσης και τη διευκόλυνση της συντήρησης.

Βασική προϋπόθεση για την επιλογή της προσαρμοσμένης ανάπτυξης αποτέλεσε η ύπαρξη της απαραίτητης τεχνικής εξειδίκευσης στο προσωπικό του Εργαστηρίου. Η δυνατότητα εσωτερικής ανάπτυξης και συντήρησης του λογισμικού διασφαλίζει τη συνέχεια του έργου και την ταχεία ανταπόκριση σε νέες ανάγκες που προκύπτουν από την ερευνητική πρακτική.

Μετά από αυτά, η θεμελιώδης αρχή που διέπει την ανάπτυξη του αποθετηρίου είναι ότι *το λογισμικό προσαρμόζεται στην έρευνα και τη διδασκαλία και όχι το αντίστροφο*. Αυτή η προσέγγιση αντιστρέφει την παραδοσιακή σχέση, όπου οι ερευνητές αναγκάζονται να προσαρμόσουν τις μεθόδους τους στους περιορισμούς των διαθέσιμων εργαλείων, ενώ η ανάπτυξη λογισμικού αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ερευνητικής διαδικασίας, επιτρέποντας τη συνεχή βελτίωση σύμφωνα με τις εξελισσόμενες ανάγκες. Αυτή η

¹⁵ Βλ. Virginia Dressler, *Framing Privacy in Digital Collections with Ethical Decision Making*, Morgan & Claypool, California 2018.

οργανική σχέση μεταξύ τεχνολογικής ανάπτυξης και επιστημονικής πρακτικής διασφαλίζει ότι το σύστημα παραμένει ευέλικτο και ανταποκρίνεται στις πραγματικές ανάγκες των χρηστών.

Η απλότητα στον σχεδιασμό του αποθετηρίου και η χρήση ανοιχτών προτύπων έχουν ως αποτέλεσμα την εύκολη συντήρηση και, κατά συνέπεια, τη βιωσιμότητα του συστήματος. Η επιλογή λιτών τεχνολογικών λύσεων που επικεντρώνονται στην ουσία της λειτουργικότητας, χωρίς περιττές επεκτάσεις, διευκολύνει τόσο την κατανόηση του κώδικα όσο και τη μελλοντική του επέκταση. Παράλληλα, η χρήση ανοικτών προτύπων διασφαλίζει τη διαλειτουργικότητα με άλλα συστήματα και την αποφυγή τεχνολογικών εξαρτήσεων που θα μπορούσαν να περιορίσουν τη μελλοντική εξέλιξη του αποθετηρίου. Αυτή η στρατηγική επιλογή εξασφαλίζει ότι τα δεδομένα παραμένουν προσβάσιμα και επεξεργάσιμα, ανεξάρτητα από τις τεχνολογικές εξελίξεις.

Οι στρατηγικές επιλογές που έγιναν κατά τη σχεδίαση επιβεβαιώθηκαν γρήγορα, όταν φάνηκε ο υψηλός ρυθμός αποδελτίωσης τεκμηρίων στην πράξη, αντικατοπτρίζοντας την αποτελεσματικότητα του συστήματος στην υποστήριξη της ερευνητικής και εκπαιδευτικής δραστηριότητας. Σε σχέση με την μακροπρόθεσμη προσβασιμότητα των ψηφιακών τεκμηρίων, η επιλογή τεχνολογιών ανοιχτού κώδικα αποτελεί – όπως ήδη αναφέρθηκε – θεμελιώδη στρατηγική για τη διασφάλισή της. Η χρήση ανοιχτών μορφών αρχείων και προτύπων διαλειτουργικότητας εξασφαλίζει ότι τα δεδομένα δεν εξαρτώνται από συγκεκριμένους προμηθευτές λογισμικού ή ιδιόκτητες τεχνολογίες που ενδέχεται να καταστούν απαρχαιωμένες. Ο σχεδιασμός του αποθετηρίου με γνώμονα την επεκτασιμότητα επιτρέπει την προσθήκη νέων λειτουργιών και την προσαρμογή σε εξελισσόμενες ανάγκες χωρίς την ανάγκη ριζικής αναδιοργάνωσης του συστήματος. Η αρθρωτή αρχιτεκτονική διευκολύνει τη σταδιακή αναβάθμιση επιμέρους στοιχείων, ενώ η χρήση καθιερωμένων πρωτοκόλλων επικοινωνίας εξασφαλίζει τη συμβατότητα με μελλοντικές τεχνολογίες. Αυτή η στρατηγική αποτρέπει την τεχνολογική απαξίωση και διατηρεί τη λειτουργικότητα του συστήματος σε βάθος χρόνου.¹⁶

Μοντελοποίηση των δεδομένων

Η μετάβαση από τη θεωρητική σχεδίαση στην πρακτική υλοποίηση του αποθετηρίου επέβαλε τη συστηματική μοντελοποίηση των δεδομένων και την επιλογή των κατάλληλων σχημάτων μεταδεδομένων για την περιγραφή των πόρων. Η διαδικασία αυτή αποτέλεσε κρίσιμο σημείο, καθώς οι ερευνητικές και διδακτικές ανάγκες έπρεπε να συνδυαστούν με τις τεχνολογικές δυνατότητες για τη δημιουργία ενός συνεκτικού συστήματος. Για την υλοποίηση χρησιμοποιήθηκαν τρία κύρια πρότυπα: το Europeana Data Model (EDM) ως κεντρικό πλαίσιο διαλειτουργικότητας, το Music Ontology για την εξειδικευμένη περιγραφή μουσικών εννοιών και το Dublin Core ως βασικό σχήμα μεταδεδομένων.

Το Europeana Data Model αναπτύχθηκε από το Ίδρυμα Europeana ως απάντηση στην ανάγκη δημιουργίας ενός ενιαίου πλαισίου για την περιγραφή και τη διάθεση της πολιτιστικής κληρονομιάς σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Το μοντέλο σχεδιάστηκε για να αντιμετωπίσει τις προκλήσεις της διαλειτουργικότητας μεταξύ ετερογενών συλλογών που προέρχονται από διαφορετικούς πολιτιστικούς φορείς, βιβλιοθήκες, μουσεία και αρχεία.¹⁷ Η θεμελιώδης φιλοσοφία του EDM βασίζεται στην αρχή της επαναχρησιμοποίησης υπαρχόντων προτύπων έναντι της δημιουργίας νέων, προωθώντας έτσι τη συμβατότητα

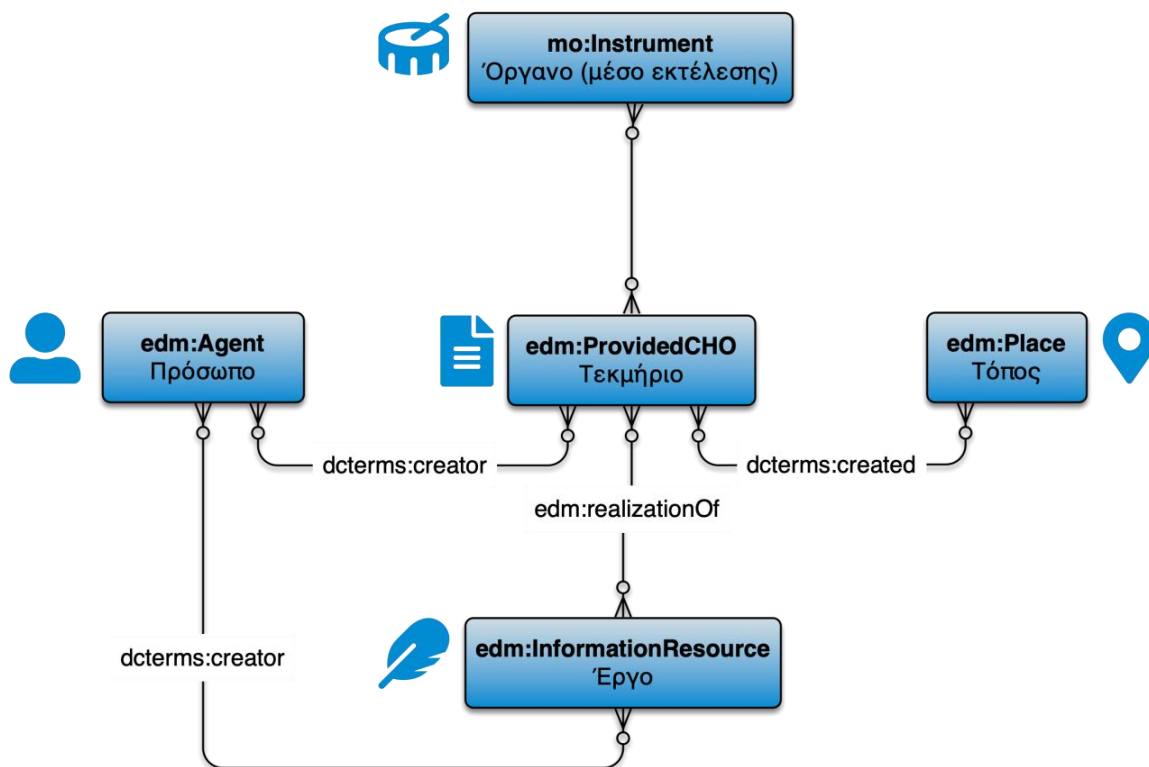
¹⁶ Henry M. Gladney, "Long-term digital preservation: a digital humanities topic?", *Historical Social Research* 37/3, 2012, σ. 201-217 (<https://doi.org/10.12759/hsr.37.2012.3.201-217>).

¹⁷ Martin Doerr, Stefan Gradmann, Steffen Henniecke, Antoine Isaac, Carlo Meghini & Herbert van de Sompel, "The Europeana Data Model (EDM)", στο: *76th IFLA General Conference and Assembly, Gothenburg 2010*, https://www.researchgate.net/publication/303058300_The_Europeana_Data_Model_EDM.

και τη βιωσιμότητα. Για το αποθετήριο «Πολύμνια», το EDM παρέχει ένα ιδιαίτερο πλαίσιο, καθώς υποστηρίζει την περιγραφή σύνθετων πολιτιστικών αντικειμένων, διευκολύνει τη διασύνδεση με διεθνή αρχεία καθιερωμένων όρων και επιτρέπει την ενσωμάτωση εξειδικευμένων λεξιλογίων.¹⁸

Το Music Ontology αποτελεί εξειδικευμένη οντολογία που αναπτύχθηκε για την περιγραφή μουσικών εννοιών. Η δομή του επιτρέπει την αναλυτική καταγραφή των σχέσεων μεταξύ συνθετών, έργων, εκτελεστών και μουσικών οργάνων, ενώ παράλληλα υποστηρίζει τη διασύνδεση με εξωτερικές βάσεις δεδομένων όπως του MusicBrainz (<https://musicbrainz.org>). Για τις ανάγκες του αποθετηρίου, το Music Ontology προσφέρει την απαραίτητη εξειδίκευση που δεν καλύπτεται από γενικότερα πρότυπα περιγραφής της πολιτιστικής κληρονομιάς.¹⁹

Η επιλογή του συνδυασμού EDM και Music Ontology βασίστηκε στη συμπληρωματική τους φύση: το EDM προσφέρει ένα ισχυρό πλαίσιο διαλειτουργικότητας μεταξύ διαφορετικών προτύπων μεταδεδομένων και υποστηρίζει πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ πολιτιστικών αντικειμένων, ενώ η εύελκτη αρχιτεκτονική του επιτρέπει την ενσωμάτωση εξειδικευμένων οντολογιών όπως του Music Ontology.



Εικόνα 1: Μοντελοποίηση των δεδομένων

¹⁸ Europeana Foundation, *Definition of the Europeana Data Model v5.2.8*, 2017, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Share_your_data/Technical_requirements/EDM_Documentation/EDM_Definition_v5.2.8_102017.pdf.

¹⁹ Yves Raimond & Mark B. Sandler, "Evaluation of the Music Ontology Framework", στο: Elena Simperl, Philipp Cimiano, Axel Polleres, Oscar Corcho & Valentina Presutti (επιμ.), *The Semantic Web: Research and Applications, ESWC 2012*, Springer (Lecture Notes in Computer Science, vol. 7295), Berlin – Heidelberg 2012 (https://doi.org/10.1007/978-3-642-30284-8_24).

Το προτεινόμενο μοντέλο βασίζεται στη συνδυαστική χρήση κλάσεων από το EDM και το Music Ontology, δημιουργώντας ένα ολοκληρωμένο πλαίσιο για την τεκμηρίωση της μουσικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Στον πυρήνα βρίσκεται η κλάση Provided Cultural Heritage Object (edm:ProvidedCHO) που αναπαριστά το πολιτιστικό αντικείμενο προς τεκμηρίωση, ενώ η κλάση Information Resource (edm:InformationResource) χρησιμοποιείται για την περιγραφή άυλων οντοτήτων όπως του Έργου, επιτρέποντας τη σύνδεση με τις φυσικές τους εκφάνσεις μέσω της ιδιότητας edm:realizationOf. Τα πρόσωπα περιγράφονται μέσω της κλάσης Agent (edm:Agent) που υποστηρίζει εκτενείς βιογραφικές πληροφορίες και χωρο-χρονικές συσχετίσεις, διασυνδεδεμένη με καθιερωμένα αρχεία όπως το VIAF (<https://viaf.org>). Για την εξειδικευμένη περιγραφή των μουσικών οργάνων, το μοντέλο αξιοποιεί την κλάση Instrument (mo:Instrument) του Music Ontology, που προσφέρει πλούσια σημασιολογική αναπαράσταση μέσω της συμβατότητάς της με το MusicBrainz. Η χωρική διάσταση καλύπτεται από την κλάση Place (edm:Place) που υποστηρίζει γεωγραφικές συντεταγμένες και ιεραρχικές σχέσεις.

Θεμελιώδες χαρακτηριστικό του Europeana Data Model είναι η ενσωμάτωση του Dublin Core ως βασικού λεξιλογίου μεταδεδομένων, όπου η κλάση του πολιτιστικού αντικειμένου αφομοιώνει τις ιδιότητες του Dublin Core (<https://www.dublincore.org>). Αυτή η σχεδιαστική επιλογή εξασφαλίζει διαλειτουργικότητα με υπάρχουσες υποδομές, επιτρέπει την επαναχρησιμοποίηση καθιερωμένων ιδιοτήτων και διευκολύνει τις βασικές λειτουργίες αναζήτησης και ανάκτησης. Η σημασιολογική συνέπεια επιτυγχάνεται μέσω ελεγχόμενων λεξιλογίων και αρχείων καθιερωμένων όρων: για τους όρους στην ελληνική γλώσσα αξιοποιείται το Ενιαίο Σύστημα Σημασιολογικών Λεξιλογίων του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης (<https://www.semantics.gr>), για τη διεθνή τυποποίηση των αναφορών σε πρόσωπα και τόπους χρησιμοποιείται το VIAF, ενώ για την τεκμηρίωση των μουσικών οργάνων το σύστημα διασυνδέεται με το MusicBrainz. Σε συντακτικό επίπεδο, υιοθετούνται πρότυπα κωδικοποίησης όπως το ISO-8601 για τις ημερομηνίες, το ISO-639 για τις γλώσσες και το RFC-4122 για την παραγωγή καθολικά μοναδικών αναγνωριστικών (UUID).

Κατά τη μοντελοποίηση των δεδομένων, στο επίκεντρο του σχεδιασμού τοποθετήθηκε το Τεκμήριο, ως ο κύριος δομικός λίθος της μουσικολογικής έρευνας. Η τεκμηριοκεντρική αυτή προσέγγιση αναγνωρίζει τον ρόλο της πηγής ως σημείου εκκίνησης και αναφοράς για κάθε επιμέρους πληροφορία. Περιφερειακά της κεντρικής οντότητας του Τεκμηρίου αναπτύσσονται τέσσερις ακόμη οντότητες: το Πρόσωπο, το Μέσο εκτέλεσης (μουσικό όργανο), ο Τόπος και το Έργο. Οι οντότητες συνδέονται μεταξύ τους με σχέση πολλά-προς-πολλά, επιτρέποντας ευέλικτη συσχέτιση, μείωση πλεονασμού μέσω διαχωρισμού των δεδομένων σε διαφορετικούς πίνακες, διατήρηση της ακεραιότητας των δεδομένων και άμεση πρόσβαση με αναζήτηση σε οποιαδήποτε από τις οντότητες. Υπάρχει επίσης εσωτερική συσχέτιση ένα-προς-πολλά σε κάθε οντότητα για την εξασφάλιση κληρονομικότητας μέσω γονικής σχέσης μεταξύ των εγγραφών της ίδιας οντότητας.

Η ανάπτυξη του ψηφιακού αποθετηρίου «Πολύμνια» αποτελεί δείγμα της στροφής που παρατηρείται στις ανθρωπιστικές επιστήμες προς την αξιοποίηση των ψηφιακών εργαλείων για την υποστήριξη της έρευνας και της διδασκαλίας. Η εμπειρία από τη σχεδίαση και την υλοποίηση του έργου αναδεικνύει τη σημασία της διεπιστημονικής προσέγγισης, όπου η μουσικολογία συναντά τη βιβλιοθηκονομία και την πληροφορική για τη δημιουργία νέων εργαλείων γνώσης. Η προσέγγιση αυτή λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος, διατηρώντας και αναδεικνύοντας την πολιτιστική κληρονομιά, ενώ παράλληλα διαμορφώνει νέες προοπτικές για τη μουσικολογία στην ψηφιακή εποχή.

Στοιχεία τροπικού ύφους στο συνθετικό έργο του Βασίλη Τσιτσάνη, μέσα από τα αποτελέσματα έρευνας στο πρόγραμμα Μ.ΕΛ.Ο.Σ.

Σπήλιος Κούνας

Οι λαϊκές μουσικές των αστικών κέντρων της ελλαδικής επικράτειας αποτέλεσαν μουσικούς κόμβους στους οποίους εντείνονται οι διεργασίες ζύμωσης μορφολογικών χαρακτηριστικών από ετερόκλητα μουσικά είδη. Οι διεργασίες αυτές δεν αφορούν απλώς ενσωματώσεις μορφολογικών δανείων αλλά μια δημιουργική δίνη, εντός της οποίας αναδύονται νέα μουσικά μορφώματα με πρωτότυπη ειδολογική ιδιοσυστασία.

Η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται στην οντολογική αναδίφηση αυτών των αναδύσεων, εστιαζόμενη στις μουσικές οι οποίες στον τρέχοντα λόγο είναι ευρύτερα διαδεδομένες ως ρεμπέτικα. Ειδικότερα, με σημείο εστίασης τους μουσικούς τρόπους, που σύμφωνα με τον καθιερωμένο όρο αποκαλούνται «λαϊκοί δρόμοι», διερευνάται μέσα από τις ιστορικές ηχογραφήσεις του Βασίλη Τσιτσάνη το πώς και κατά πόσον η επαναπραγμάτευση των τροπικών έξεων στις λαϊκές μουσικές του ελλαδικού χώρου και περίξ αυτού συνέβαλε στη διαμόρφωση νέων τροπικών οντοτήτων, οι οποίες αποκτούν πολλαπλές ειδολογικές ταυτότητες. Η έρευνα εκπονήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου με τίτλο «Μουσικές Ελληνικές Οπτικοακουστικές Συλλογές»,¹ στο οποίο η ερευνητική ομάδα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων συμμετείχε με την προβολή και τεκμηρίωση της «Συλλογής Ηχογραφημάτων Βασίλη Τσιτσάνη».

Ο Βασίλης Τσιτσάνης, ένας από τους πλέον δημοφιλείς συνθέτες της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής, ηχογράφησε από το 1936 έως το 1983 έναν μεγάλο αριθμό

¹ Έργο με το ακρωνύμιο Μ.ΕΛ.Ο.Σ., το οποίο έλαβε χρηματοδότηση μέσω του Β' Κύκλου του προγράμματος «Ερευνώ - Δημιουργώ - Καινοτομώ»: αποτελεί ένα συνεργατικό έργο, στο οποίο συμμετέχουν ερευνητικές ομάδες από τα τμήματα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, από τον Σύλλογο «Οι Φίλοι της Μουσικής» και την εταιρεία Altsol. Το έργο συγκεντρώνει τρεις μουσικές συλλογές: α) το «Αρχείο Παρτιτούρων Μίκη Θεοδωράκη» της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Αίλιαν Βουδούρη», β) το «Ελληνικό Αρχείο Κοντραμπάσου του Ευγένιου Πολίτη» και γ) τη «Συλλογή Ηχογραφημάτων Βασίλη Τσιτσάνη». Για κάθε μία από τις τρεις συλλογές δημιουργήθηκε ένα αντίστοιχο ξεχωριστό ψηφιακό αποθετήριο. Και τα τρία Τοπικά Αποθετήρια Μουσικών Οντολογιών (Τ.Α.Μ.Ο.) ακολουθούν ορισμένα κοινά πρότυπα καταλογογράφησης, πολιτικές, καθιερωμένους όρους και οντολογίες, και βρίσκονται διασυνδεδεμένα με το Κεντρικό Μουσικό Καθιερωμένο Αρχείο (Κε.Μ.Κ.Α.). Το εγχείρημα φιλοδοξεί να αποτελέσει μια βάση αναφοράς για την παρουσίαση και την τεκμηρίωση ιστορικών μουσικών έργων, αναδεικνύοντας ηχογραφήσεις, μουσικά κείμενα και γενικότερα ένα πλήθος μεταδεδομένων που αφορούν τα στοιχεία των συλλογών, με απώτερο στόχο την οργάνωση ενός σημασιολογικού δικτύου ανοικτών και διασυνδεδεμένων αποθετηρίων γνώσης στις μουσικές συλλογές στην Ελλάδα, στο πλαίσιο δημιουργίας ενός Εθνικού Αρχείου Μουσικών Οντοτήτων (Ε.Α.Μ.Ο.). Στόχος του έργου είναι να προτείνει τομείς που εκτείνονται πέραν της τρέχουσας τεχνολογικής στάθμησης, αξιοποιώντας επαυξημένες οντολογίες που συνδυάζουν σημασιολογικά στοιχεία και αριθμητικά χαρακτηριστικά περιγραφής του μουσικού περιεχομένου. Βλ. Εμμανουήλ Γαρουφάλλου, Παντελής Μπράττης κ.ά., «Εθνικό Αρχείο Μουσικών Οντοτήτων: από την ανάπτυξη ανοικτών διασυνδεδεμένων αποθετηρίων γνώσης στις μουσικές συλλογές, στις μουσικές οντολογίες και την μουσική τεκμηρίωση: Μ.ΕΛ.Ο.Σ. αρχικά αποτελέσματα», στο: *Ακαδημαϊκές βιβλιοθήκες: επιταχύνοντας την έρευνα και την ανάπτυξη, εμπλουτίζοντας την ακαδημαϊκή ζωή* (Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 27-29 Νοεμβρίου 2023), ΚΕΔΕΑ - Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2024, σ. 94-117.

έργων που περιλαμβάνει τουλάχιστον 550 πρωτότυπες συνθέσεις. Ορισμένες από αυτές, πέρα από τις πρώτες εκδόσεις τους, ηχογραφήθηκαν και σε επανεκτελέσεις. Η ενδεδειγμένη και τεκμηριωμένη καταλογογράφηση της εργογραφίας ενός δημιουργού και ερμηνευτή που δραστηριοποιήθηκε στον χώρο της αστικής λαϊκής μουσικής παρουσιάζει ιδιαίτερες προκλήσεις. Για τη θεραπεία των απαιτήσεων αυτών, στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε ένα ειδικό ηλεκτρονικό ψηφιακό αποθετήριο, στο οποίο συγκροτείται μια εμπλουτισμένη συλλογή. Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει τις πρώτες εκτελέσεις των έργων του συνθέτη, τις επανεκτελέσεις στις οποίες συμμετείχε ο ίδιος, σύγχρονες εκτελέσεις και διασκευές των συνθέσεων του χωρίς τη συμμετοχή του δημιουργού κατά την ηχογράφηση, καθώς και συμμετοχές του συνθέτη ως εκτελεστή σε δημιουργίες άλλων συνθετών. Τα ηχογραφήματα των παραπάνω κατηγοριών αναπτύσσονται ως οντότητες, για τις οποίες εισάγονται τυπικά δεδομένα τεκμηρίωσης, όπως αναλυτικές πληροφορίες που προκύπτουν από τους καταλόγους των εταιρειών δισκογραφίας, φύλλα αμοιβών των μουσικών εκτελεστών κ.λπ. Το παραπάνω περιεχόμενο συμπληρώνεται με μεταδεδομένα, τα οποία εξάγονται αφενός από την άμεση ακρόαση των ηχογραφημάτων – όπως οι στίχοι, το οργανολόγιο, το είδος χορού, μορφολογικά, μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά – και αφετέρου μέσα από την εξέταση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών, όπως βιογραφικών στοιχείων, αναφορών στον τύπο και στη βιβλιογραφία, διαφόρων άλλων εγγράφων, φωτογραφικού και βιντεοσκοπημένου υλικού κ.λπ. Το εμπλουτισμένο σημασιολογικό περιεχόμενο επιτρέπει τη συσχέτιση των οντοτήτων μέσα από διασυνδεδεμένες πληροφορίες που αφορούν συνολικά την εργογραφία του δημιουργού.

Μ Ε Λ
Ο Σ

«ΣΥΛΛΟΓΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ»

Εργαστήριο Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (ΕΨΕΤΕΜ) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Εισόδος English Ελληνικά

Αναζήτηση Πληθοπορισμός

Ακουστικοί όροι

Τοπικό Αποθετήριο Μουσικών Οντολογιών (ΤΑΜΟ) του Εργαστηρίου Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (ΕΨΕΤΕΜ) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Η ερευνητική ομάδα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων επικεντρώθηκε στην αποδελτίωση, καταλογογράφηση, τεκμηρίωση και διασύνδεση των πληροφοριών της δισκογραφίας του Βασιλή Τσιτσάνη (1915-1984). Έναν εκ των πιο παραγωγικών Ελλήνων συνθετών της αστικής λαϊκής μουσικής, ο οποίος ηχογράφησε τουλάχιστον 550 πρωτότυπες συνθέσεις μεταξύ 1936 και 1983. Ένας σημαντικός αριθμός αυτών των δημιουργιών γνώρισαν πλείστες όσες δεύτερες, τρίτες και περισσότερες ηχογραφήσεις/επανεκτελέσεις. Στο τοπικό αποθετήριο της Συλλογής Ηχογραφημάτων Βασιλή Τσιτσάνη, εκτός από την εισαγωγή των τυπικών δεδομένων, η ερευνητική ομάδα επικεντρώθηκε στη διαχείριση μεταδεδομένων, που προέκυψαν τόσο από την άμεση ακρόαση (όπως, μεταξύ άλλων, η τροπική, η αρμονική και η ρυθμική συγκρότηση), όσο και από πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές (για παράδειγμα, βιογραφίες πρωταγωνιστών). Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις, η παρουσίαση των ευρημάτων, καθώς και η συνολική δομή του αποθετηρίου στηρίχθηκαν στην διεπιστημονικότητα και προτείνουν ένα σύγχρονο και καινοτόμο μοντέλο καταλογογράφησης και τεκμηρίωσης της ιστορικής δισκογραφίας.

Ερευνητική ομάδα:

- Γιώργος Κοκκώνης, Επισημαντικός Υπεύθυνος, Μουσικόλογος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
- Νίκος Ορβουλίδης, Μουσικόλογος
- Σπήλιος Κούνας, Μουσικόλογος
- Γιώργος Ευαγγέλου, Μουσικόλογος
- Νίκος Διανυσόπουλος, Ερευνητής



Εικόνα 1: Μ.Ε.Λ.Ο.Σ. – Πλατφόρμα του Τ.Α.Μ.Ο. Συλλογής Ηχογραφημάτων Β. Τσιτσάνη²

² Ιστότοπος Τοπικού Αποθετηρίου Μουσικών Οντολογιών της Συλλογής Ηχογραφημάτων Βασιλή Τσιτσάνη (Τ.Α.Μ.Ο. Τσιτσάνη) του Εργαστηρίου Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (Ε.Ψ.Ε.Τ.Ε.Μ.) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων: <https://epsetem.project.uoi.gr/?lang=en>.

Η παρούσα εισήγηση επικεντρώνεται στη διερεύνηση των μορφοπλαστικών χαρακτηριστικών του έργου του Βασίλη Τσιτσάνη και, ειδικότερα, στον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης αξιοποιεί και επαναπραγματεύεται τους λαϊκούς δρόμους στις δημιουργίες του.³ Στο αρχικό στάδιο της έρευνας, έπειτα από μια πρώτη ακρόαση των μουσικών έργων (πρόκειται για ένα corpus από πρώτες εκτελέσεις των μουσικών έργων και επανεκτελέσεις, που συνολικά υπερβαίνει τις 1.100 ηχογραφήσεις), πραγματοποιήθηκε μια προκαταρκτική κατηγοριοποίηση σύμφωνα με την κύρια δομική μονάδα (τετράχορδο, πεντάχορδο) που εμφανίζεται στη βάση-τονική του κάθε έργου.⁴ Με αυτό το κριτήριο, τα μουσικά έργα ομαδοποιήθηκαν σε μικρό αριθμό από τροπικές υπερ-κατηγορίες, όπως οι Χιτζάζ, Ουσάκ, Μινόρε, Ματζόρε κ.λπ.⁵ Σε επόμενο στάδιο της έρευνας, στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια, πραγματοποιήθηκε εκ νέου ακρόαση και μουσική ανάλυση των ηχογραφήσεων καθεμιάς από τις παραπάνω τροπικές οικογένειες.

Στην καρτέλα του παραδείγματος (Εικόνα 2), παρατηρούμε ότι υπάρχει μία μόνον ηχογράφιση του έργου «Για σένα ξενυχτώ», για την οποία καταγράφονται τρεις καταχωρίσεις τεκμηρίωσης (manifestations), που αντιστοιχούν στην πρώτη έκδοση και σε δύο επανεκδόσεις της ίδιας ηχογράφησης. Στη λίστα με τα μεταδεδομένα του έργου υπάρχουν επίσης τρία αρχεία με μεταγραφές σε μουσική σημειογραφία αποσπασμάτων από την ηχογράφιση του έργου. Οι μεταγραφές αποτελούν μουσικολογικά μεταδεδομένα που δημιουργήθηκαν κατά την διάρκεια του έργου (βλ. ενδεικτικά Εικόνα 3), με σκοπό να χρησιμοποιηθούν στις περιγραφές των μουσικών τρόπων, για τις οποίες γίνεται αναφορά και παρακάτω.

Από τη γενική καρτέλα του έργου μπορούμε να μεταβούμε στην καρτέλα της συγκεκριμένης ηχογράφησης του έργου (Εικόνα 4), η οποία περιλαμβάνει διάφορα πεδία τεκμηρίωσης. Θα παρουσιαστούν δύο από αυτά, τα οποία αφορούν εξειδικευμένα μουσικολογικά χαρακτηριστικά κάθε ηχογραφήματος και συμπληρώνονται με σημασιολογικά μεταδεδομένα που έχουν παραχθεί μέσα από τη μουσική ανάλυση των ηχογραφήματων.

Επιλέγοντας το πεδίο με τίτλο «Μελωδικό υλικό», ξεδιπλώνεται ένας πίνακας στον οποίο καταγράφονται τα κύρια δομικά στοιχεία του μελωδικού περιεχομένου κάθε ηχογράφησης (Εικόνα 5): διακρίνονται τα μέρη της μορφής ενώ, κάνοντας χρήση της ορολογίας των λαϊκών δρόμων, υπάρχει αναλυτική παράθεση των διαδοχικών τονικών

³ Η έρευνα και δημιουργία της Τ.Α.Μ.Ο. Συλλογής Ηχογραφήματων Βασίλη Τσιτσάνη αποτελεί καρπό συλλογικής εργασίας της ερευνητικής ομάδας και, φυσικά, αφορά πληθώρα μουσικολογικών παραμέτρων. Στη συνέχεια του κειμένου παρουσιάζονται τα ευρήματα του ειδικού ερευνητικού αντικειμένου του γράφοντος, το οποίο ήταν η μελέτη της τροπικότητας στο συνθετικό έργο του Τσιτσάνη. Για την έκβαση της επιμέρους αυτής μελέτης υπήρξαν ιδιαίτερα επωφελή τα σχόλια και οι παρατηρήσεις των συνεργατών της ερευνητικής ομάδας, ιδίως του Νίκου Ορδουλίδη, του Γιώργου Ευαγγέλου και του Επιστημονικά Υπεύθυνου Γιώργου Κοκκώνη, τους οποίους οφείλω να ευχαριστήσω, όπως επίσης και τους συνεργάτες της Altsol για την καίρια συμβολή τους σε κρίσιμα ζητήματα, όπως τον καθορισμό των προϋποθέσεων και των βιβλιοθηκονομικών κριτηρίων για την κατάλληλη επιλογή, συγκρότηση και διασύνδεση των οντολογιών, την παραμετροποίηση μουσικών εννοιών, τη βέλτιστη παρουσίαση οντολογιών και μεταδεδομένων κ.λπ.

⁴ Για τον σκοπό αυτόν αξιοποιήθηκε η διδακτορική διατριβή του Ορδουλίδη, όπου πραγματοποιείται η κατηγοριοποίηση του συνθετικού έργου του Βασίλη Τσιτσάνη σύμφωνα με περιγραφές των λαϊκών δρόμων που έχουν προταθεί στην τρέχουσα βιβλιογραφία: βλ. Νίκος Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*, Ιανός (σειρά: Ιανός ο Μελωδός), Θεσσαλονίκη 2014, σ. 108-148 και 220-221.

⁵ Σχετικά με την ορολογία και την ορθογραφία της, σημειώνεται ότι όποτε αναφερόμαστε σε μουσικό τρόπο οι όροι σημαίνονται με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα, δηλαδή Χιτζάζ, Ουσάκ κ.λπ., ενώ όποτε οι ομώνυμοι όροι αναφέρονται σε δομικές μονάδες, όπως τα τετράχορδα και πεντάχορδα, χρησιμοποιούνται μόνον πεζοί χαρακτήρες, ήτοι χιτζάζ, ουσάκ κ.ο.κ.

κέντρων, με τη σειρά με την οποία αυτά εμφανίζονται ως φθογγικοί μελωδικοί πόλοι.⁶ Για κάθε φθογγικό κέντρο καταχωρίζεται η τοπική δομική μονάδα που θεμελιώνεται σε αυτό (όπως τα πεντάχορδα, τετράχορδα κ.λπ.)· γίνεται επίσης καταγραφή επιπλέον πληροφοριών, σχετικά με την ύπαρξη μη-στατικών βαθμίδων, δηλαδή βαθμίδων που υπόκεινται σε έλξεις είτε εμφανίζουν κινητικότητα σε συνάρτηση με την κατεύθυνση της μελωδίας, βαθμίδων με διατονική συμπεριφορά κ.λπ.⁷ Όπου κρίνεται σκόπιμο, οι παραπάνω περιγραφές συμπληρώνονται από σχόλια με τη μορφή κειμένου – για παράδειγμα, προκειμένου να επισημειώσουμε τον ρόλο της αρμονίας, είτε ακόμα για περιπτώσεις όπου επιθυμούμε να παρακάμψουμε την ανάλυση με όρους τετραχόρδων και πενταχόρδων, ιδίως όποτε η συγκεκριμένη αναλυτική προσέγγιση κρίνεται αδύναμη (φέρ' ειπείν, όταν υπάρχουν μελωδικά τμήματα που συγκροτούνται από αρπίσματα συγχορδιών).⁸

- ⁶ Αναφερόμαστε στους φθόγγους στους οποίους είτε σημειώνεται κάποια κατάληξη, είτε θεμελιώνεται συγχορδία, είτε αυτοί αποτελούν απλώς ένα προσωρινό επίκεντρο μελωδικής ανάπτυξης, και στους οποίους σχηματίζεται κάποια δομική υπομονάδα. Για την ορολογία των λαϊκών δρόμων και για τις διαφορετικές προσεγγίσεις στη μελέτη και την περιγραφή τους, βλ. Νίκος Ανδρικός, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: σχεδίασμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*, Τόπος, Αθήνα 2018· Νίκος Ανδρικός, «Το υβριδικό σύστημα των “λαϊκών δρόμων” και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Τετράδια 5: Μουσική (και) Θεωρία*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2010, σ. 96-106· Nikos Ordoulidis, “The Greek popular modes”, *British Postgraduate Musicology* 11, 2011, http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm11/ordoulidis_the_greek_popular_modes.pdf (τελευταία πρόσβαση: 29 Νοεμβρίου 2024)· Spyros Delegos, “Modality vs. chordal harmony: hybrid aspects of rebetiko during the interwar period”, *Series Musicologica Balcanica* 1/2, 2021, σ. 327-354. Εκτός από τα συγγράμματα στα οποία επιχειρείται μια πιο ακαδημαϊκή προσέγγιση, την ελληνόφωνη βιβλιογραφία συμπληρώνουν ενδιαφέροντα πονήματα όπου μουσικοί εκτελεστές, οι οποίοι έχουν δραστηριοποιηθεί στον χώρο των αστικών λαϊκών μουσικών, μεταφέρουν τις δικές τους οπτικές για το φαινόμενο των λαϊκών δρόμων· βλ. ενδεικτικά: Ευγένιος Βούλγαρης & Βασίλης Βανταράκης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: συμρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922-1940*, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου – Fagotto, Αθήνα 2006· Δημήτρης Μυστακίδης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση*, Εκδόσεις Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη 2013· Χαράλαμπος Παγιάτης, *Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους*, Fagotto, Αθήνα 1987 και 1992· Χρήστος Νικολόπουλος, *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής για όλα τα μουσικά όργανα*, επιμ. Κώστας Γανωσέλλης, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2013· Γεώργιος Φλούδας, *Οι κλίμακες (δρόμοι) κατά το συγκερασμένο και συγκέραστο σύστημα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2009· Δημήτρης Ι. Μπουκουβάλας, *Μπουζούκι: οι δρόμοι (λαϊκές κλίμακες) με τα κλεισίματά τους*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα [1998].
- ⁷ Για τον καθιερωμένο όρο «διατονική συμπεριφορά», βλ. ενδεικτικά: Ανδρικός, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, ό.π., σ. 63 και 74· Nikos Andrikos, “Towards a re-approach of makam theory based on practice and repertoire: the case of the segah phenomena”, *Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal* 3/2, 2020, σ. 224-243: 235· Μάρκος Σκούλιος, *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των οθωμανοτουρκικών μακάμ και των ινδουστανικών raga*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2014, σ. 416· Βούλγαρης & Βανταράκης, ό.π., σ. 26.
- ⁸ Είμαστε ωστόσο υποχρεωμένοι να αναφερθούμε στους περιορισμούς που εισάγει η ανάγκη για παραμετροποίηση των δεδομένων, προκειμένου αυτά να ανταποκρίνονται στις βιβλιοθηκονομικού τύπου προδιαγραφές και τα κριτήρια μιας ψηφιακής βάσης δεδομένων, όπως είναι, λόγου χάρη, η απαίτηση συμπύκνωσης σε ευσύνοπτες περιγραφές και η προσαρμογή μουσικολογικών δεδομένων σε τιμές πεδίων (για μια πιο αναλυτική προσέγγιση στη μελέτη των λαϊκών τρόπων, βλ. Σπήλιος Κούνας, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι του ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο των πρώιμων ηχογραφήσεων: υφολογία, τροπικότητες, επιτέλεση*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη 2019, σ. 100 κ.εξ.). Άλλωστε, η αναγκαιότητα για προσαρμογή των μουσικολογικών ερευνητικών ευρημάτων στα πρότυπα της βιβλιοθηκονομίας αποτέλεσε θεμελιακή και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πρόκληση του ερευνητικού εγχειρήματος και ένα από τα ζητήματα του διεπιστημονικού διαλόγου, στο οποίο οι συμμετέχοντες φιλοδοξούν να συμβάλουν μέσα από τα αποτελέσματα του έργου. Βέβαια, παρ' όλο που η παραμετροποίηση των ευρημάτων τείνει να συμπίεζει την πληροφορία, τον δηλωμένο στόχο για ανάδειξη της πολυπλοκότητας της μουσικής πράξης εξυπηρετούν τα οφέλη από τις πρόσθετες δυνατότητες που προσφέρει η ψηφιακή πλατφόρμα σε σύγκριση με μια κλασική αναλυτική μέθοδο, όπως η εκτεταμένη διασύνδεση των πληροφοριών, η στατιστική πληροφορία, η ανάδραση της πληροφορίας μέσω πρακτικών πληθοπορισμού (crowdsourcing) κ.ά.

Είσοδος English Ελληνικά

Μ Ε Λ
Ο Σ

«ΣΥΛΛΟΓΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ»

Εργαστήριο Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (ΕΨΕΤΕΜ) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Αναζήτηση Πληθοπορισμός

Ακουστικοί όροι

Default Graph
Μουσικό Έργο

Tsitsanis, Vasilis (1915-1984) [Συνθέτης]. Για σένα ξενυχτώ

Είδος οντότητας:	Έργο (αυτελεές έργο)
Γλώσσα του έργου:	Ελληνική
Συνθέτης:	Tsitsanis, Vasilis (1915-1984)
Προέλευση εγγραφής:	Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Ηχογραφήσεις

Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [1937]

- ↳ [Δίσκος 78 στροφών] Columbia (GR) DG 6344 [A': Για σένα ξενυχτώ (B. Ταϊτσάνη) / Στ. Περπινιάδης, Β. Ταϊτσάνη] - [B': Τα χάνω σαν σε βλέπω (B. Ταϊτσάνη) / Στ. Περπινιάδης]
- ↳ [CD] Vasilis Tsitsanis 1936-1940
- ↳ [CD] Τα ρεμπέτικα - Περίοδος Γ (1937-1960) 13

Παρτιτούρες Προβολή λίστας

Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [θέμα Α - απόσπασμα, β' στίχος] Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [προεισαγωγή-εισαγωγή]

Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [θέμα Α - απόσπασμα, α' ημιστίχο]

Εικόνα 2: Καρτέλα του μουσικού έργου «Για σένα ξενυχτώ»⁹

The image shows a musical score for the piece 'Για σένα ξενυχτώ'. It consists of six staves, each representing a different instrument or voice part: Mpagalmas (top), Moutzouki, Kithara, Mpangl., Mpt., and Kthr. (bottom). The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rhythmic patterns. Roman numerals (iv, VI, V, i, V, i) are placed above the staves to indicate chord changes. The notation is detailed, showing notes, rests, and articulation marks.

Εικόνα 3: Μεταγραφή - απόσπασμα ηχογράφησης «Απόψε μες στο καπηλειό / Τσαουσάκης, Πρόδρομος [1949]»¹⁰

⁹ Βλ. <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/239>.

¹⁰ Βλ. <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/1376>.

Καταλογογράφηση Διαχείριση Αποσύνδεση spiliaskounas English Ελληνικά

Μ Ε Λ

«ΣΥΛΛΟΓΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ»
Εργαστήριο Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (ΕΨΕΤΕΜ) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Αναζήτηση Πληθοπορισμός
Ακουστικοί όροι

Default Graph Ηχογράφηση

Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [1937]

Είδος οντότητας:	Έκφραση
Τύπος περιεχομένου:	Ηχογράφηση
Συνθέτης:	Tsitsanis, Vasilis (1915-1984)
Γλώσσα ηχογράφησης:	Ελληνική
Τύπος ηχογράφησης:	Studio
Τόπος ηχογράφησης:	Αθήνα
Ημερομηνία ηχογράφησης:	1937 [Νοέμβριος-Δεκέμβριος]
Εταιρεία:	Columbia Graphophone Co. Ltd.
Ετικέτα/Label:	Columbia (Ελλάδα)
Αριθμός μήτρας:	DG 6344
Δευτεντής ορχήστρας:	Tsitsanis, Vasilis (1915-1984)
Τραγουδιστής:	Περπινιάδης, Στελλάκης (1899-1977) [1η φωνή] Tsitsanis, Vasilis (1915-1984) [2η φωνή]
Μουσικός:	Tsitsanis, Vasilis (1915-1984) [Τρίχορδο μπουζούκι] Άγνωστος [Τρίχορδο μπουζούκι] Άγνωστος [Λαϊκή κιθάρα]
Διάρκεια ηχογράφησης:	3' 17"
Προεισαγωγή:	Ναι
Διάρκεια προεισαγωγής:	0' 34"
Ταξίμι:	Ναι
Διάρκεια ταξιμιού:	0' 15"
Τονικότητα:	Ρε μείζονα
Δρόμος:	Μικτό: Χιτζάζ σε συνδυασμό με Ματζόρε - Χουζάμ

Μελωδικό υλικό
Αρμονία-Φόρμα
Ρυθμός

Εικόνα 4: Καρτέλα ηχογράφησης «Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [1937]»¹¹

Το πεδίο «Μελωδικό υλικό» αφορά ένα πρωτογενές επίπεδο εκχώρησης μεταδεδομένων που συνδέονται με κάθε ηχογράφημα. Στο παρακάτω στιγμιότυπο εικόνας (snapshot) από την καρτέλα της ηχογράφησης του παραδείγματός μας (Εικόνα 5), εμφανίζεται ένα ακόμα ειδικό πεδίο εισαγωγής μεταδεδομένων, που φέρει την ετικέτα «Δρόμος» και μας πληροφορεί για το όνομα του μουσικού τρόπου στον οποίο έχει κατηγοριοποιηθεί το ηχητικό τεκμήριο, έπειτα από διεργασίες τροπικής ανάλυσης. Το συγκεκριμένο αποτελεί ένα δευτερογενές σημασιολογικό πεδίο, η κατάρτιση των τιμών του οποίου αποτέλεσε προϊόν της συγκριτικής, στατιστικής επεξεργασίας των επιμέρους τροπικών συμπεριφορών και της δημιουργίας των μουσικών οντολογιών που συνιστούν την ανατομία των λαϊκών δρόμων στο συνθετικό έργο του Βασίλη Τσιτσάνη.

Το όνομα του Δρόμου περιέχει υπερσύνδεσμο που μας οδηγεί σε ένα νέο περιβάλλον, όπου ο χρήστης μπορεί να βρει πληροφοριακά στοιχεία για τον συγκεκριμένο λαϊκό δρόμο, τις υποκατηγορίες του ή/και την ευρύτερη τροπική οικογένεια στην οποία αυτός ανήκει (Εικόνα 6). Παράλληλα, δίνεται η δυνατότητα πλοήγησης στο σύνολο των λαϊκών δρόμων, ακολουθώντας το ανάγλυφο των μεταξύ τους συσχετίσεων που παρατίθεται με τη μορφή δικτύου τροπικών οντοτήτων.

Σε ό,τι αφορά την ηχογράφηση του παραδείγματός μας, η τροπική οντότητα σημαίνεται με τον περιγραφικό όρο «Μικτό: Χιτζάζ σε συνδυασμό με Ματζόρε – Χουζάμ»

¹¹ Βλ. <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/1049>.

και αποτελεί υποκατηγορία του δρόμου-οικογένειας Χιτζάζ. Η περιγραφή περιλαμβάνει μία σύνοψη των κύριων χαρακτηριστικών του τρόπου, μελωδικών και αρμονικών¹² έξεων, και παρουσιάζεται με τη μορφή κειμένου με παράθεση μεταγραφών επιλεγμένων δειγμάτων από το ρεπερτόριο του Τσιτσάνη.

Δρόμος: Μικτό: Χιτζάζ σε συνδυασμό με Ματζόρε - Χουζάμ					
Μελωδικό υλικό		Αρμονία-Φόρμα	Ρυθμός		
Φόρμα	Βαθμίδα	Δομική μονάδα	Μη στατικές βαθμίδες	Τροπικό περιβάλλον	Παρατηρήσεις
Προεισαγωγή	III	σεγκιά			
	I	χιτζάζ			
	κάτω VII	νικρίζ			
	VIII	χιτζάζ			
	I	χιτζάζ	VI†		διατονική συμπεριφορά VI βαθμίδας
	κάτω VI	σεγκιά			
Εισαγωγή	IV	νικρίζ			Το νικρίζ στην IV βαθμίδα σχηματίζεται από το συνδυασμό μελωδικού και αρμονικού υλικού
	V	χιτζάζ	IV†		
	I	χιτζάζ			
Θέμα Α	I	ματζόρε			
	V	χιτζάζ			
	IV	μινόρε	VI†		διατονική συμπεριφορά VI βαθμίδας
	V	χιτζάζ			Ξχορθο χιτζάζ
	III	σεγκιά		Χουζάμ	
	I	ματζόρε			σε διφωνία με το σεγκιά στην III βαθμίδα

**Εικόνα 5: Πεδίο «Μελωδικό υλικό», καρτέλα ηχογραφήματος
«Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [1937]»¹³**

Αξίζει να σημειωθεί ότι τόσο οι μεταγραφές σε μουσική σημειογραφία όσο και τα κείμενα των περιγραφών των λαϊκών δρόμων αποτελούν πρωτότυπο υλικό, το οποίο παράχθηκε με μια μεθοδολογία που φιλοδοξεί να συνεισφέρει στη μελέτη της ειδολογίας των λαϊκών μουσικών. Ειδικότερα, αποφεύγοντας την κατηγοριοποίηση του υλικού σε

¹² Παρ' ότι στην περιγραφή των μορφοπλαστικών χαρακτηριστικών κάθε ηχογράφησης υπάρχουν διακριτά πεδία για το μελωδικό και αρμονικό υλικό, στην προσέγγιση της έννοιας του μουσικού τρόπου αποφεύγεται η διπολική διάκριση σε τροπικότητα και εναρμόνιση: η αρμονική και η μελωδική παράμετρος είναι διασυνδεδεμένες και αλληλοδιαμορφούμενες σε τέτοιο βαθμό, ώστε να εξετάζονται αδιάσπαστα στη μελέτη και την περιγραφή των τροπικών φαινομένων· βλ. Κούνας, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι του ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο των πρώιμων ηχογραφήσεων*, ό.π., σ. 123-133 και 208-291. Η βαρύτητα της αρμονικής συνιστώσας έχει άλλωστε υπάρξει καθοριστική για τις αστικές λαϊκές μουσικές σε ένα ρεπερτόριο που εκτείνεται χρονικά αρκετά πριν από την περίοδο της μουσικής δραστηριότητας του Τσιτσάνη, παρ' ότι ο εμπλουτισμός του αρμονικού υλικού συχνά περιγράφεται ως ένα από τα νεωτερικά χαρακτηριστικά του συνθέτη· βλ. Σπήλιος Κούνας, «Επανεξετάζοντας τα γραμμικά εξελικτικά σχήματα στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις - η παράμετρος της αρμονίας», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Γιώργος Σακαλλιέρης (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 277-283.

¹³ Βλ. <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/1049>.

ευσύνοπτες, υπερτοπικές και διαχρονικές ομαδοποιήσεις, οι περιγραφές των τροπικών οντοτήτων δεν διεκδικούν την καθολική τους εφαρμογή για το σύνολο των αστικών λαϊκών μουσικών, ενός δηλαδή διεσταλμένου και ετερόκλητου ρεπερτορίου· σκοπός της έρευνας υπήρξε να περιγραφούν τα τροπικά φαινόμενα, όπως αυτά εμφανίζονται στο συνθετικό έργο ενός δημιουργού – εν προκειμένω, να αποτυπωθούν οι *πραγματώσεις των λαϊκών δρόμων στην εργογραφία του Βασίλη Τσιτσάνη*.

Μ Ε Λ
Ο Σ ΣΥΛΛΟΓΗ ΗΧ.
 ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ

 Αναζήτηση Πληθοπορισμός
 Ακουστικοί όροι

«ΣΥΛΛΟΓΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ»
 Εργαστήριο Ψηφιακής και Εντυπής Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (ΕΨΕΤΕΜ) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Default Graph
Είδος

Μικτό: Χιτζάζ σε συνδυασμό με Ματζόρε - Χουζάμ
 Mixed: Hetzaz - Matzore (Houzam) (Αγγλική)

Μουσικός Τρόπος

- Ματζόρε
- Μινόρε
- Ουσάκ
- Σαμπά
- Χιτζάζ
 - Χιτζάζ - διατονικό περιβάλλον στη μεσαία περιοχή
 - Χιτζάζ μικτό (διατονικές και χρωματικές υπομονάδες στη μεσαία περιοχή)
 - Χιτζάζ πλήρως χρωματικό (νικρίζ/χιτζάζ υπομονάδες στη μεσαία περιοχή)
 - Μικτό: Χιτζάζ σε συνδυασμό με Ματζόρε - Χουζάμ
 - Χιτζάζ - Πειραιώτικος

Είδος οντότητας: Θεματικός όρος

Γλώσσα οντότητας: Ελληνική

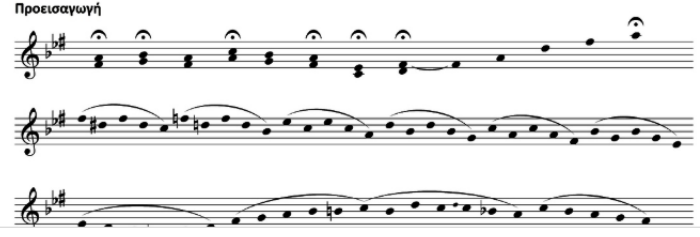
Πληροφορικά στοιχεία:

Πρόκειται για υποκατηγορία της ευρύτερης οικογένειας του μουσικού τρόπου Χιτζάζ η οποία συνδυάζει:

α) μελωδικές φράσεις στο περιβάλλον της χιτζάζ διαστηματικής δομής στη Βάση (τονική) και τη χρήση του πτωτικού αρμονικού σχήματος vii-I

Μουσικό παράδειγμα: Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης

Προεισαγωγή



Πηγή καταλογογράφησης: Original: AltSol Company - Rules: RDA

Προέλευση εγγραφής: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Εικόνα 6: Καρτέλα δρόμου «Μικτό: Χιτζάζ σε συνδυασμό με Ματζόρε – Χουζάμ», Μ.Ε.Λ.Ο.Σ. – Πλατόφορμα του Τ.Α.Μ.Ο. Συλλογής Ηχογραφήματων Β. Τσιτσάνη¹⁴

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να παρατεθεί μια σύντομη αναφορά στο εννοιολογικό πλαίσιο που καθόρισε τη μεθοδολογία της έρευνας των τροπικών οντοτήτων. Θεμελιακή παραδοχή υπήρξε η άποψη που διατύπωσαν εκπρόσωποι της θεωρίας Δρώντος-Δικτύου (Actor-Network Theory) σχετικά με τη μελέτη των κοινωνικο-τεχνικών συστημάτων, σύμφωνα με την οποία συστήνεται να αποφεύγονται οι γενικευμένες θεωρητικές διατυπώσεις που δυνητικά οδηγούν σε ουσιοκρατικές απεικονίσεις της πραγματικότητας. Η θεωρία Δρώντος-Δικτύου αρνείται να αντιμετωπίσει τις πολιτισμικές πρακτικές ως απλές υλοποιήσεις που υποδεικνύει εκ των προτέρων ένα αιτιακό θεωρητικό πλαίσιο και αντιστέκεται στη χρήση δύσκαμπτων προδιαμορφωμένων

¹⁴ Βλ. <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/876>.

θεωρητικών σχημάτων, τονίζοντας την ανάγκη αναζήτησης και ανάδειξης της πολυπλοκότητας που ορίζουν τα κοινωνικά φαινόμενα και οι πολιτισμικές πρακτικές.¹⁵

Ακολουθώντας παράλληλα μία εξίσου σημαντική επιστημολογική αρχή, τη διεσταλμένη ερμηνεία που εισηγείται η θεωρία Δρώντος-Δικτύου σχετικά με το τι μπορεί να νοηθεί ως κόμβος ενός δικτύου,¹⁶ θεωρούμε ότι οι συνθέτες των αστικών λαϊκών μουσικών αποτέλεσαν σημαντικούς οιονεί κόμβους μουσικών δικτύων με ευρείες απολήξεις σε ποικίλες μουσικές παραδόσεις: οι μουσικοί πρωταγωνιστές μπορούν, δηλαδή, να εννοηθούν ως οι κατεξοχήν μουσικοί «τόποι» στους οποίους εντείνονται οι διεργασίες ζύμωσης μορφολογικών χαρακτηριστικών από ετερόκλητα μουσικά είδη, αποκτούν, δηλαδή, για τα μουσικά δίκτυα τον ρόλο του *key actant*.¹⁷

Από αυτή τη σκοπιά, η διερεύνηση της οντολογίας των μουσικών τρόπων εδράζεται σε δύο κύριους μεθοδολογικούς άξονες:

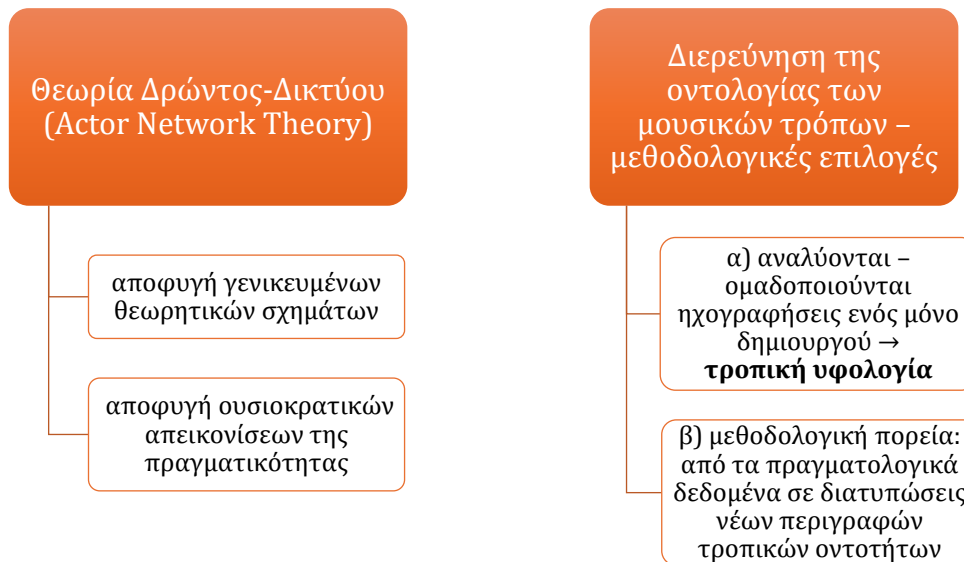
α) *Αναλύονται και ομαδοποιούνται οι ηχογραφήσεις ενός και μόνο δημιουργού.* Η σύγκριση των ευρημάτων αποκαλύπτει την ανατομία των λαϊκών δρόμων και οδηγεί στην ανάγκη διατύπωσης νέων οντολογικών περιγραφών που αφορούν ειδικά τις πραγματώσεις των μουσικών τρόπων από τον επιλεγμένο συνθέτη· διενεργείται, με άλλα λόγια, μια *τροπική υφολογία* του συνθετικού έργου του Βασίλη Τσιτσάνη.

β) *Για την επίτευξη του παραπάνω στόχου, εξετάζεται το πραγματολογικό υλικό που αποτελεί το κατεξοχήν πρόσφορο και ασφαλές μεθοδολογικά ίχνος της μουσικής δραστηριότητας του δημιουργού: οι ηχογραφήσεις του.* Εντοπίζονται τροπικές έξεις, κωδικοποιούνται και κατόπιν συσχετίζονται μεταξύ τους, λαμβάνοντας υπόψη την επαναλαμβανόμενη εμφάνισή τους στο ρεπερτόριο· με άλλα λόγια, επιχειρείται μια αντιστροφή του μεθοδολογικού μοντέλου: κατά την εκκίνηση της έρευνας η «θεωρία» λογίζεται ως άγραφη και οι φόρμουλες ανακαλύπτονται μόνον αφότου προηγηθεί η κατ' αντιπαραβολή μουσική ανάλυση, μέσα από τα ευρήματα της οποίας οδηγούμαστε στην «κατασκευή» των τροπικών οντοτήτων και στην τελική κατηγοριοποίηση του πραγματολογικού υλικού.

¹⁵ Ο Law, ένας από τους κύριους εισηγητές της αντιουσιολογικής θέσης για τη θεωρία Δρώντος-Δικτύου, υποστηρίζει ότι οι οντότητες δεν έχουν εγγενή χαρακτηριστικά, αλλά «αποκτούν τη μορφή τους και τα χαρακτηριστικά τους ως αποτέλεσμα των σχέσεών τους με άλλες οντότητες»· βλ. John Law, "After ANT: complexity, naming and topology", *The Sociological Review* 47/1, 1999, σ. 1-14: 3. Για μια επισκόπηση των θεωριών που διατύπωσαν το αίτημα της αντιουσιολογίας στις κοινωνικές επιστήμες, βλ. Mustafa Emirbayer, "Manifesto for a relational sociology", *The American Journal of Sociology* 103/2, 1997, σ. 281-317. Για μια σταχυολόγηση μελετών που έθεσαν την αντιουσιολογία ως θεμελιακή παραδοχή για τη θεωρία Δρώντος-Δικτύου, βλ. Κούνας, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι του ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο των πρώιμων ηχογραφήσεων*, ό.π., σ. 37-38 και 50-53.

¹⁶ Πρόκειται για κεντρική επιστημολογική θέση, η οποία προτείνει μια διαφορετική οντολογία των δρώντων. Σύμφωνα με αυτή, οι ενεργοί δρώντες (*actants*) μπορούν να προβούν σε δράση μόνο μέσω της αλληλεπίδρασης με άλλους σε ένα δικτυακό περιβάλλον σχέσεων· βλ. John Law, "Notes on the theory of the actor-network: ordering, strategy and heterogeneity", *Systems Practice* 5, 1992, σ. 379-393: 383, και Bruno Latour, *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1987. Η αρχή αυτή αποκαλείται από τον Callon *γενικευμένη συμμετρία*· βλ. Michel Callon, "Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Briec Bay", στο: John Law (επιμ.), *Power, action, and belief: A new sociology of knowledge*, Routledge, London 1986, σ. 196-233: 196 και αλλού.

¹⁷ Την απόδοση της ιδιότητας του ενεργού δρώντος με ενισχυμένο ρόλο στη διαμόρφωση των δικτυακών σχέσεων περιγράφει με την έννοια του *key actant* ο Σωτήρης Χτούρης, *Ορθολογικά συμβολικά δίκτυα*, Νήσος, Αθήνα 2004, σ. 250.



Εικόνα 7 – Διάγραμμα: εννοιολογικές παραδοχές – μεθοδολογία

Διενεργώντας μια «αρχαιολογία» της γνώσης, γίνεται απόπειρα κατάδυσης στην ανεξερεύνητη μουσική γραμματική των συνθετικών και εκτελεστικών πρακτικών του Βασίλη Τσιτσάνη, δίνοντας έμφαση στα πρότυπα μουσικής συμπεριφοράς. Υπό το πρίσμα αυτό, οι λαϊκοί δρόμοι γίνονται αντιληπτοί ως εργαλείο ανάλυσης και κωδικοποίησης της εμπειρίας των κοινωνικών δρώντων με τη μορφή γνωσιακών κατηγοριών.¹⁸ Βεβαίως, και προς αποφυγή παρερμηνειών, στα στοιχεία που ορίζουν το τροπικό ύφος του συνθέτη συγκαταλέγονται γενικές τροπικές συμπεριφορές που περιγράφονται ήδη στην υπάρχουσα βιβλιογραφία των λαϊκών δρόμων. Εντούτοις, τα ευρήματα της έρευνας καταδεικνύουν επίσης σημαντικές και πολύ ενδιαφέρουσες μελωδικές και αρμονικές συμπεριφορές, οι οποίες άλλοτε αποκλίνουν από τα γενικά μοντέλα που έχουν προταθεί και άλλοτε τα συμπληρώνουν.¹⁹

Στο σημείο αυτό, ας επανέλθουμε στην εξέταση της καρτέλας του λαϊκού δρόμου (Εικόνα 6). Στο αρχικό τμήμα αυτής μπορούμε να παρατηρήσουμε τα διάφορα επίπεδα συσχέτισης μεταξύ των μουσικών τρόπων. Για το «Μικτό: Χιτζάζ σε συνδυασμό με Ματζόρε – Χουζάμ», που αποτελεί το παράδειγμά μας, πληροφορούμαστε ότι έχει δημιουργηθεί ως υποκατηγορία των ηχογραφήσεων που εμφανίζουν πλήρως χρωματική²⁰

¹⁸ Εδώ δανειζόμαστε την έννοια της αρχαιολογίας που χρησιμοποιεί ο Foucault, με την οποία μάς καλεί να μελετήσουμε τους τύπους και τους κανόνες που επιτρέπουν την ανάδυση των πρακτικών, αποφεύγοντας τις αναγωγές σε ντετερμινιστικά αίτια. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Το ζήτημα [...] [είναι] να απομονώσουμε τις προϋποθέσεις ανάδυσης των εκφωνημάτων, το νόμο της συνύπαρξής τους με άλλα, την ειδική μορφή του τρόπου που υπάρχουν, τις θεμελιώδεις αρχές σύμφωνα με τις οποίες υφίστανται, μετασχηματίζονται και εξαφανίζονται. Πρόκειται για το a priori όχι κάποιων αληθειών [...] αλλά μιας ιστορίας που είναι δεδομένη, επειδή είναι η ιστορία των όντως ειπωμένων πραγμάτων» βλ. Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 196-197 (πρωτότυπη έκδοση: *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1969).

¹⁹ Ενδεικτικά αναφέρεται ότι μια τυπική περιγραφή λαϊκού δρόμου επεκτείνεται ελάχιστα πέρα από την αναφορά στη δομή του διαστηματικού υλικού, συνήθως με τη μορφή επτάφθογγης κλίμακας είτε συνδυάζοντας δύο-τρεις υπομονάδες κλίμακας, δηλαδή πεντάχορδα, τετράχορδα κ.λπ. Για παράδειγμα, ο τρόπος του Χιτζάζ συχνά περιγράφεται ως μία κλίμακα που περιλαμβάνει το χαρακτηριστικό διάστημα του τριημιτονίου μεταξύ 2 και 3, είτε ως σύνθεση ενός τετραχόρδου χιτζάζ (H-3H-H) και ενός πενταχόρδου μινόρε (T-H-T-T) ή/και ματζόρε (T-T-H-T) εδρασμένου στην 4. Από την ανάλυση αναδεικνύεται μια αρκετά πιο σύνθετη περιπτωσιολογία, για την οποία γίνεται λόγος στη συνέχεια.

²⁰ Προφανώς, εδώ ο όρος «χρωματικό» χρησιμοποιείται για να αναφερθούμε σε χαρακτηριστικά του χρωματικού γένους, δηλαδή σε δομικές μονάδες που περιέχουν διάστημα τριημιτονίου, όπως τα χιτζάζ και νικρίζ.

διάταξη χιτζάζ, δηλαδή, εκτός από τη βάση του τρόπου, εμφανίζουν επίσης στην περιοχή της δεσπόζουσας υπομονάδα που περιλαμβάνει τριμητόνιο. Παρατηρούμε επίσης ότι η κατηγορία αυτή έχει οριστεί σε ένα ενδιάμεσο επίπεδο, διότι με τη σειρά της αποτελεί, όπως προαναφέρθηκε, υποκατηγορία της οικογένειας του μουσικού τρόπου Χιτζάζ (Εικόνα 8). Αυτή η κατάταξη σε επίπεδα ήδη μας επιτρέπει να απεικονίσουμε ευσύνοπτα τις κύριες περιπτώσεις τροπικών οντοτήτων στο συνθετικό έργο του Τσιτσάνη, ενώ αποτελεί και ένα σχήμα που αποκαλύπτει τη συνύφανση μεταξύ των επιμέρους τροπικών υποκατηγοριών-κλάσεων και μας επιτρέπει να στοχαστούμε αυτές ως κόμβους σε ένα δίκτυο τροπικών οντοτήτων.

Εικόνα 8: Διασύνδεση τροπικών κλάσεων του Χιτζάζ σε δίκτυο τροπικών οντοτήτων, Μ.Ε.Λ.Ο.Σ. – Πλατφόρμα του Τ.Α.Μ.Ο. Συλλογής Ηχογραφήματων Β. Τσιτσάνη²¹

Είναι αναγκαίο να υπογραμμίσουμε ότι στην παρούσα προσέγγιση οι τροπικές οντότητες κατασκευάζονται ως *in vitro* εργαστηριακά τεχνουργήματα, προκειμένου να κωδικοποιηθούν μελωδικές και αρμονικές συμπεριφορές· δεν υπαινισσόμαστε, επομένως, ότι τα προτεινόμενα νοητικά κατασκευάσματα και η ονοματολογία τους γίνονταν αντιληπτά με αυτούσιο τρόπο ή/και ορολογία από τους κοινωνικούς δρώντες – εν προκειμένω από τον Τσιτσάνη και τους συνεργάτες του. Οι προτεινόμενες τροπικές οντότητες αποσκοπούν στο να κωδικοποιήσουν τροπικές έξεις που πραγματώνονται από τα σώματα και τις φωνές των κοινωνικών δρώντων. Μέσα από μια πραγματολογία

²¹ Βλ. <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/1718>.

της μουσικής πράξης και ελλείπει του αναλυτικού αφηγηματικού λόγου των μουσικών πρωταγωνιστών, κατασκευάζονται οντότητες με σκοπό να αποτελέσουν αναλυτικά εργαλεία παρατήρησης, περιγραφής και, δεδομένων των περιορισμών, κατανόησης της μη λεκτικά (αυτο)προσδιορισμένης συνθετικής και εκτελεστικής τέχνης των μουσικών τελεστών.²²

Στο περιγραφικό πεδίο που αφορά την τροπική οντότητα «Μικτό: Χιτζάζ σε συνδυασμό με Ματζόρε – Χουζάμ», πληροφορούμαστε ότι αυτή συνδυάζει:

α) μελωδικές φράσεις στο περιβάλλον της διαστηματικής δομής χιτζάζ στη βάση του τρόπου και τη χρήση του πτωτικού αρμονικού σχήματος vii – I' μουσικό παράδειγμα:

Προεισαγωγή

Εισαγωγή

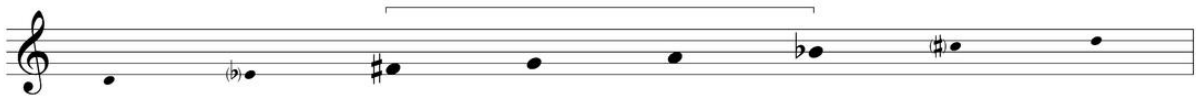
Εικόνα 9: «Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [1937]» (προεισαγωγή – εισαγωγή)

β) μελωδικά μοτίβα και φράσεις κινούμενες στο πλαίσιο ενός μελωδικού πεδίου που εκτείνεται κυρίως από την $\hat{3}$ έως την $\hat{6}$.

Στην συμπεριφορά β παρατηρούμε ότι σχηματίζεται μια ιδιότυπη δομή που αποτελείται από:

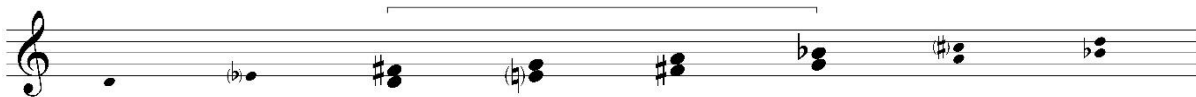
- τρίχορδο σεγκιά θεμελιωμένο στην $\hat{3}$ και εναρμόνιση με τη συγχορδία της τονικής (I),
- περιβάλλον χιτζάζ στην $\hat{5}$,
- περιβάλλον νικρίζ στην $\hat{4}$, ενώ στη μελωδία συχνά δίνεται έμφαση στην $\hat{6}$ (που εναρμονίζεται με τη συγχορδία της υποδεσπόζουσας [iv]).

²² Για μια φαινομενολογική ανάλυση, η οποία δεν επαυξάνει την ονοματολογία των λαϊκών τρόπων που χρησιμοποίησαν οι ίδιοι οι μουσικοί πρωταγωνιστές, βλ. Κούνας, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι του ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο των πρώιμων ηχογραφήσεων*, ό.π., σ. 16-22 και αλλού.



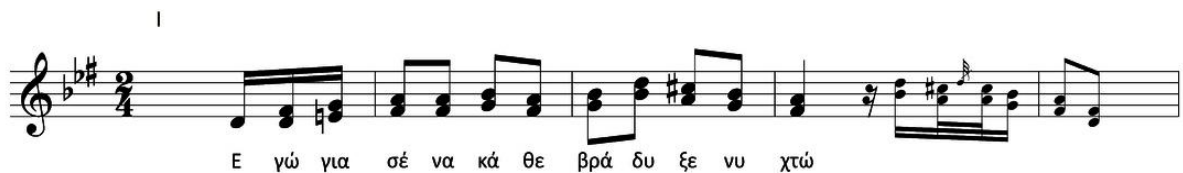
Εικόνα 10: Ματζόρε – Χουζάμ πεδίο μελωδικής ανάπτυξης

Ενίοτε το δυναμικό αυτό πεδίο μελωδικής ανάπτυξης εμφανίζεται με δίφωνη υλοποίηση:



Εικόνα 11: Ματζόρε – Χουζάμ πεδίο μελωδικής ανάπτυξης – δίφωνο

Παρατηρούμε επίσης ότι πραγματοποιείται αντικατάσταση του διαστήματος του ημιτονίου που σχηματίζεται μεταξύ $\hat{1}$ και $\hat{2}$ με διάστημα τόνου – αλλοίωση δηλαδή ενός κατεξοχήν χαρακτηριστικού της γενικής δομικής διάταξης του τρόπου Χιτζάζ! Η παραπάνω διάταξη πλαισιώνεται με την αλληλουχία I – iv – V – I ως κύριο αρμονικό κύκλο, με πτωτικό σχήμα V – I και τη μελωδία να καταλήγει στην $\hat{3}$ (που εναρμονίζεται με τη συγχορδία της τονικής). Τα παραπάνω επιφέρουν ένα άκουσμα που προκαλεί αισθητή διαφοροποίηση από το κύριο περιβάλλον του Χιτζάζ, ενώ παράγεται και ένας μικτός τρόπος που περιλαμβάνει θέματα τα οποία θα μπορούσαμε να περιγράψουμε είτε ως ένα περιβάλλον Ματζόρε με το μελωδικό υλικό να καταλήγει στην $\hat{3}$, είτε ως ένα Χουζάμ, λόγω και της δομής χιτζάζ στην $\hat{5}$, δίχως όμως την εμφάνιση του διαστήματος του ημιτονίου μεταξύ $\hat{3}$ (που είναι σε αυτή την περίπτωση η βαθμίδα θεμελίωσης) και $\hat{2}$, χωρίς δηλαδή να εμφανίζεται η τυπική για το Χουζάμ έλξη της $\hat{2}$ από την $\hat{3}$: μουσικό παράδειγμα:



Εικόνα 12: «Για σένα ξενυχτώ / Περπινιάδης, Στελλάκης [1937]»
(θέμα Α, απόσπασμα: α' ημιστίχιο)

Έχει ενδιαφέρον, ακόμα, ότι σε αυτόν τον τύπο της οικογένειας του μουσικού τρόπου Χιτζάζ γίνεται, σε ορισμένα σημεία, χρήση της συγχορδίας της V αντί της vii. Ωστόσο, στις συνθέσεις που εμφανίζουν τη μικτή αυτή συμπεριφορά παρατηρείται η συνύπαρξη αμφοτέρων των συγχορδιών της V και της vii – φυσικά σε διαφορετικά μελωδικά μοτίβα της σύνθεσης. Η επιλογή συγχορδίας είναι σαφές ότι συναρτάται με το διάστημα που σχηματίζει η $\hat{2}$ με την τονική. Ειδικότερα:

- αν η $\hat{2}$ σχηματίζει διάστημα ημιτονίου με την τονική, τότε η $\hat{2}$ και η υποτονική εναρμονίζονται με τη συγχορδία της vii, η οποία συχνά εμφανίζεται όταν η μελωδία κινείται στη χαμηλή περιοχή και συνήθως πριν την πτώση στην $\hat{1}$.
- αν η $\hat{2}$ σχηματίζει διάστημα τόνου με την τονική, τότε χρησιμοποιείται η συγχορδία της V και η μελωδική ανάπτυξη είθισται να εστιάζεται στη μεσαία περιοχή, θεμελιώνοντας το περιβάλλον ενός (συνήθως δίφωνου) Ματζόρε, ενώ η κατάληξη πραγματοποιείται στην $\hat{3}$, δίνοντας την αίσθηση εντελούς κατάληξης Χουζάμ (συνήθως δίχως τη δημιουργία έλξης της υποκειμένης βαθμίδας, χωρίς δηλαδή όξυνση της $\hat{2}$ ώστε να σχηματίζει διάστημα ημιτονίου με την $\hat{3}$): μουσικό παράδειγμα:

στης νύχτας το σκοτάδι μόνος μου γυρνάω
 έτσι νομίζω πως θα παρηγορηθώ

Εικόνα 13: «Για σένα ξενυχτώ / Περπιτιάδης, Στελλάκης [1937]» (β' στίχος)

Αποτιμώντας συγκεντρωτικά τα ερευνητικά ευρήματα, οδηγούμαστε σε ορισμένα ενδιαφέροντα συμπεράσματα, αρκετά από τα οποία επαληθεύονται και στις υπόλοιπες τροπικές οντότητες και μπορεί, επομένως, να θεωρηθεί ότι αποτελούν γενικότερα στοιχεία της τροπικής υφολογίας του Τσιτσάνη. Καταρχάς, καταδεικνύεται η τάση για εναλλαγή δομικών σχημάτων, ιδίως στη μεσαία περιοχή, αλλά ακόμα και στη βάση του τρόπου, όπου το χιτζάζ αντικαθίσταται με δομή ματζόρε πενταχόρδου! Ο πλουραλισμός των εναλλασσόμενων δομικών μονάδων αποτελεί πρακτική που αποδυναμώνει την τυπική διάκριση των συνθέσεων στις οποίες κύρια δομική μονάδα είναι το χιτζάζ σε δύο μόνο κατηγορίες, δηλαδή σε Χιτζάζ και Χιτζασκιάρ. Είναι σαφές ότι ο συνθέτης δεν περιχαράκωνεται σε μια «αυστηρή» οριοθέτηση που προσιδιάζει σε μια στατική κλίμακα: αντίθετα, η τάση για αξιοποίηση διαφορετικών δομικών σχημάτων αποτελεί έξη που επαληθεύεται σε πολλές από τις συνθέσεις του.

Η παραπάνω διαπίστωση αποκαλύπτει μια παράμετρο η οποία αποτελεί πυρηνικό συστατικό της μουσικής ταυτότητας του Τσιτσάνη: για κάθε ξεχωριστή βαθμίδα φαίνεται ότι ο συνθέτης αντλεί τα δομικά του στοιχεία μέσα από ένα σύνολο ορισμένων δυνατικών επιλογών.²³ Εναλλακτικά, για την κατανόηση του φαινομένου αυτού, θα μπορούσαμε να φανταστούμε ότι για κάθε βαθμίδα σκιαγραφείται ένα οιονεί τροπικό προφίλ.

Ας σημειωθεί ότι το φαινόμενο των εναλλασσόμενων δομικών μονάδων ορίζει ένα ποικίλο μουσικό συντακτικό, το οποίο αξιοποιείται και κατά τη διάρκεια ενός μουσικού έργου. Η συχνότητα με την οποία συμβαίνει αυτό μάς κάνει να υποθέσουμε ότι ο συνθέτης δεν αντιλαμβάνεται τις παροδικές αυτές αλλαγές ως κάποιες τυχαίες μετατροπές αλλά ως εγγενείς συμπεριφορές στον γενικό μουσικό (υπερ)τρόπο που αποκαλούμε οικογένεια Χιτζάζ, διαπίστωση η οποία επαληθεύεται και για τις λοιπές τροπικές οικογένειες. Η διαπίστωση αυτή φανερώνει μια τροπική αντίληψη των λαϊκών δρόμων στο έργο του Τσιτσάνη, τους οποίους ο ίδιος είναι σαφές ότι δεν διαχειρίζεται ως δομές εν είδει στατικής κλίμακας.

Οι υποκατηγορίες, τις οποίες τεχνητά εμείς διακρίνουμε, ομαδοποιούν επιμέρους συμπεριφορές της τροπικής οικογένειας και θα μπορούσαμε εναλλακτικά να τις αποκαλέσουμε διακλαδώσεις ή κλάσεις του τρόπου: δεν είναι, επομένως, σκόπιμο να γίνονται αντιληπτές ως αυτόνομες τροπικές οντότητες, οπτική που θα υποβάθμιζε τις διασυνδέσεις μεταξύ των επιμέρους κατηγοριών και, εν τέλει, θα συσκότιζε παρά θα καταδείκνυε την πολυπλοκότητα του τροπικού φαινομένου.

²³ Λόγου χάρι, για τη μεσαία περιοχή μιας σύνθεσης στην ευρύτερη οικογένεια Χιτζάζ δύναται να εμφανίζονται και να εναλλάσσονται διάφορες δομικές μονάδες όπως χιτζάζ, κιουρντί ή μινόρε στην δ , νικρίζ μινόρε ή ματζόρε στην $\acute{4}$, περιβάλλον χουζάμ ή σεγκιά με θεμελίωση στην $\acute{3}$, χιτζάζ ή ματζόρε στην $\acute{1}$ κ.λπ. Παρόμοιες διαπιστώσεις ενισχύουν την εγκυρότητα της επιλογής της τροπικότητας ως αναλυτικής έννοιας.

Μια ουσιώδης διαπίστωση έγκειται επίσης στο ότι οι τροπικές συμπεριφορές δεν είναι ανεξάρτητες από τη συνθετική περίοδο, αλλά μεταβάλλονται σε συνάρτηση με τον χρόνο. Κατά συνέπεια, η έννοια του τροπικού ύφους δεν αναφέρεται σε μια στατική, παρά σε μια σαφώς δυναμική παράμετρο, η οποία αποκτά διαφορετικά χαρακτηριστικά καθώς διατρέχουμε τις συνθετικές περιόδους. Μάλιστα, η μελέτη της τροπικής υφολογίας θα μπορούσε να αξιοποιηθεί, μεταξύ άλλων, ως ένα πρώτης τάξης μουσικολογικό εργαλείο και ως αξιόπιστη παράμετρος για την περιοδολόγηση, με ειδολογικούς όρους, του συνθετικού έργου ενός λαϊκού δημιουργού.²⁴

Αξίζει, τέλος, να αναφέρουμε ότι η στατιστική επεξεργασία των ποικίλων δεδομένων της ψηφιακής συλλογής και η διασύνδεση των πληροφοριών μπορεί να οδηγήσει στην εξαγωγή πρόσθετων μεταδεδομένων, τα οποία θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν ώστε να απαντηθούν ακόμα και ορισμένα δυσεπίλυτα ερευνητικά ερωτήματα ή να συνεισφέρουν στο να διατυπωθούν καινούργιες υποθέσεις εργασίας. Αυτό είναι κρίσιμο, διότι αφορά και ζητήματα τα οποία θα ήταν δύσκολο να εξεταστούν με τις κλασικές μεθόδους ανάλυσης, ιδίως σε περιπτώσεις όπου απαιτείται να επαναλαμβάνεται η επίπονη και πολύωρη μελέτη και αντιπαραβολή του ρεπερτορίου, όπως, για παράδειγμα, για τον υπολογισμό της συχνότητας εμφάνισης μιας δομικής υπομονάδας ή συγχορδίας σε συγκεκριμένη βαθμίδα στο πλαίσιο ενός μουσικού τρόπου.

Συγκεφαλαιώνοντας, στο πεδίο των λαϊκών μουσικών, ο ορισμός των μουσικών τρόπων ως παγιωμένης «θεωρίας» σε αντιδιαστολή με τη δυναμική φύση της μουσικής πράξης έχει συντελέσει στο να γίνονται αντιληπτές οι τροπικές οντότητες ως μορφές γνώσης οριστικά διευθετημένες. Η παρούσα προσέγγιση προτείνει να στοχαστούμε τους λαϊκούς δρόμους όχι ως ένα αιτιοκρατικό σύνολο κανόνων αλλά ως ένα εκφραστικό μέσο που βρίσκεται στη διάθεση των μουσικών πρωταγωνιστών και παράλληλα αναδιαμορφώνεται από εκείνους. Ειδικότερα, τα συμπεράσματα της έρευνας μπορούν να αξιοποιηθούν στη διεύρυνση της κατανόησης σχετικά με το πώς οι κοινωνικοί δρώντες διαχειρίζονται τους μουσικούς τρόπους, δηλαδή τον λειτουργικό ρόλο που οι ίδιοι κατέχουν στις συνθετικές διεργασίες. Μεταξύ άλλων, αναδεικνύεται η δυναμική διάσταση της τροπικής διαχείρισης του μουσικού υλικού, η οποία αντισταθμίζει τις αναλυτικές και ερμηνευτικές αδυναμίες στατικών δομικών σχημάτων, όπως οι κλίμακες. Τα παραπάνω βρίσκουν εφαρμογή ακόμα και στην εργογραφία συνθετών που εγγράφονται στο επονομαζόμενο «πειραιώτικο» ρεύμα του αστικού λαϊκού τραγουδιού, στο οποίο πρωταγωνίστησαν ισοσυγκερασμένα όργανα. Καθώς οι μουσικές πραγματώσεις λαμβάνουν χώρα στον ιστορικό χώρο και χρόνο, οι μουσικοί τρόποι δεν αποτελούν τετελεσμένα σχήματα· τουναντίον, εμφανίζονται ως μορφώματα εναλλακτικών επιλογών, ως μια μορφή γνώσης, την οποία τα δίκτυα των κοινωνικών δρώντων επαναπραγματεύονται διαρκώς. Μάλιστα, η έννοια ακριβώς του δικτύου θα μπορούσε να αξιοποιηθεί εδώ ώστε να στοχαστούμε τις τροπικότητες με έναν διαφορετικό τρόπο: θέτοντας στο επίκεντρο τη ρευστότητα κατά τη χρήση των επιμέρους τροπικών κλάσεων και τις πολλαπλές διασυνδέσεις που πραγματοποιούνται μεταξύ αυτών, προτείνεται το σχήμα των συνυφασμένων σε δίκτυο τροπικών οντοτήτων ως μια μορφή κατανόησης της λειτουργίας των μουσικών τρόπων, αλλιώς και λαϊκών δρόμων, στις λαϊκές μουσικές.

²⁴ Για το ακανθώδες ζήτημα της περιοδολόγησης των λαϊκών μουσικών, βλ. Γιώργος Κοκκώνης, «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της Μουσικολογίας», εισήγηση στο: *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*, επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Αθήνα, 25-27 Μαΐου 2005.

Η ηχητική εθνογραφία σαν μέθοδος ηχητικής δημιουργίας για ένα ψηφιακό βιντεοπαιχνίδι

Πηνελόπη Ελευθεριάδη

Εισαγωγή

Το κείμενο αυτό πραγματεύεται επιγραμματικά καινοτομίες που προκύπτουν όταν η εθνογραφία του ήχου, δηλαδή μια μέθοδος που εστιάζει την προσοχή της σε πολιτισμούς μέσω μιας ηχητικής προσέγγισής τους, εφαρμόζεται σε ψηφιακούς χώρους. Από αυτή τη διαθεματική προσέγγιση, η οποία συνδυάζει μουσική για βιντεοπαιχνίδια με στοιχεία ηχητικής εθνογραφίας, αφορμάται η διαδικασία της σύγκλισης της ανθρωπολογίας και του ηχητικού σχεδιασμού για βιντεοπαιχνίδια. Η πάντα επίκαιρη επιστημονική έρευνα του Steven Feld, «πατέρα» της ανθρωπολογίας του ήχου, μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τους επιστήμονες σήμερα. Ο ορισμός του για την ακουστημολογία (acoustemology) αφορά τους τρόπους με τους οποίους η αντίληψη των ανθρώπων σχετικά με το περιβάλλον στο οποίο ζουν διαμορφώνεται βάσει του πώς ερμηνεύεται ο ήχος του περιβάλλοντος σύμφωνα με την κουλτούρα τους (Feld & Morand, 2020: 89). Ο παραπάνω ορισμός, συνεπώς, είναι σκόπιμο να χρησιμοποιηθεί για την δικαιολόγηση της διαδικασίας εφαρμογής της εθνογραφίας του ήχου σε ψηφιακά ηχητικά περιβάλλοντα, ούτως ώστε να προκύψει μια μορφή ηχητικού σχεδιασμού που προσφέρει μια ανθρωπολογικά ενημερωμένη εμπειρία εμπύθισης στον εκάστοτε παίκτη.

Το παρόν άρθρο επεξηγεί πώς από την συνδυαστική χρήση της ηχητικής εθνογραφίας και του ηχητικού σχεδιασμού μπορεί να προκύψει ένα είδος ηχητικής εμπειρίας που συνδράμει στην εμπύθιση του παίκτη. Η φιλοσοφία των “warblish” (ορισμός της Sarvasy βασισμένος στην έρευνα του Feld), δηλαδή ενός είδους ποιητικού λόγου που χρησιμεύει ως μεταφορά της εμπειρίας των αυτοχθόνων στο περιβάλλον όπου ζουν (Sarvasy, 2016: 765· Feld, 2012: xxiv· Feld, 1990: 243), και η ακουστημολογία (Feld & Morand, 2020: 89· Feld, 2012: xxiv), μια προσέγγιση που επιτρέπει στον ανθρωπολόγο να επικοινωνήσει την εμπειρία του αυτόχθονα στον παίκτη, αιτιολογούν από κοινού το πώς ένας παίκτης μπορεί να αλληλεπιδράσει με το ψηφιακό περιβάλλον με έναν πιο άμεσο τρόπο.

Η δυναμική σύνθεση για βιντεοπαιχνίδια καθώς και η διαδικασία της ψηφιοποίησης ηχητικού εθνογραφικού υλικού θα αναλυθούν ώστε να διασαφηνιστεί το πώς μπορούν να συμβάλουν στην ενίσχυση της αλληλεπίδρασης του παίκτη με το ψηφιακό περιβάλλον. Η εισήγηση έχει σκοπό να αναλύσει το πώς μπορεί να προκύψει ένα διαδραστικό και πολιτισμικά συνεπές ψηφιακό περιβάλλον μέσα από την εφαρμογή αρχών της ηχητικής εθνογραφίας σε συνθέσεις για βιντεοπαιχνίδια. Τα συμπεράσματα της έρευνας τονίζουν τη σημασία της συμβολής μιας διαθεματικής προσέγγισης στην βελτιστοποίηση της ηχητικής επένδυσης ενός παιχνιδιού και στη δημιουργία μιας εθνογραφίας που βασίζεται στον ήχο και την αισθητηριακή του διάσταση.

Steven Feld: πρακτικές αυτοχθόνων και ηχητική εθνογραφία

Η ανθρωπολογία του ήχου είναι ένας τομέας που επικεντρώνεται στη σύμπραξη του ήχου που προέρχεται από ένα φυσικό περιβάλλον και των αντιλήψεων σχετικά με το εν λόγω φυσικό περιβάλλον· συγκεκριμένα, μελετά τον τρόπο αντίληψης και περιγραφής

ενός οικοσυστήματος από τους αυτόχθονές του με σκοπό την κατανόηση της μεταξύ τους επικοινωνίας. Ο Steven Feld, ανθρωπολόγος του ήχου (Feld & Brenneis, 2004: 463), έχει διεξαγάγει εκτεταμένη επιτόπια έρευνα στους Καλούλι (Παπούα Νέα Γουινέα), παρουσιάζοντας επαρκώς τους τρόπους με τους οποίους οι πρακτικές των αυτοχθόνων που αφορούν τον ήχο και μιμούνται το ηχητικό περιβάλλον, όπως η μίμηση των καλεσμάτων των πτηνών, μπορούν να συμβάλουν στις ανθρώπινες αντιλήψεις περί περιβάλλοντος και χώρου. Πιο συγκεκριμένα, οι πρακτικές των αυτοχθόνων της περιοχής διασφαλίζουν τη διάχυση και την αναμετάδοση πληροφοριών σχετικά με τον περιβάλλοντα χώρο, οι οποίες επιτρέπουν στον αυτόχθονα να προσανατολιστεί σωστά και να κινηθεί με ασφάλεια μέσα σε αυτόν (Feld, 2012: xxiv· Feld κ.ά., 2020: 14). Επιπροσθέτως, οι πρακτικές αυτές αποτελούν ένα είδος έκφρασης μιας κοινής πολιτισμικής ταυτότητας.

Η έρευνα του Feld με αντικείμενο την κουλτούρα και τον ήχο, η οποία τυπικά θεωρείται εφαρμόσιμη σε πραγματικά περιβάλλοντα, μπορεί επιπλέον να εφαρμοστεί και σε ψηφιακούς χώρους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ψηφιακού χώρου μπορεί να θεωρηθεί το βιντεοπαιχνίδι. Το ζήτημα που προκύπτει από τη χρήση κλασικών πρακτικών της ανθρωπολογίας του ήχου σε ψηφιακούς χώρους είναι ότι η κλασική ανθρωπολογία του ήχου ασχολείται με πραγματικά περιβάλλοντα, ενώ τα βιντεοπαιχνίδια είναι ψηφιακοί εικονικοί χώροι. Παρ' όλα αυτά, οι ορισμοί της ακουστημολογίας και των warblish είναι εφικτό να αφορούν ψηφιακά περιβάλλοντα, δίνοντας στους ανθρωπολόγους του ήχου τη δυνατότητα να παρουσιάσουν την ψηφιακή εμπειρία ενός αυτόχθονα μέσω του ήχου και επιτρέποντας τη μίμηση ήχων ενός περιβάλλοντος, όπως οι Καλούλι μιμούνται ήχους πτηνών. Έτσι, η ακουστημολογία και τα warblish μπορούν να παραλληλιστούν με τον ηχητικό σχεδιασμό για βιντεοπαιχνίδια. Τόσο ο ηχητικός σχεδιασμός όσο και η ακουστημολογία με τα warblish βοηθούν τον αυτόχθονα και τον παίκτη να περιηγηθούν επιτυχώς μέσα στο περιβάλλον τους.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η σύμπραξη που περιγράφεται στις προηγούμενες παραγράφους μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί ένα είδος καινοτομίας στην ηχητική επένδυση των βιντεοπαιχνιδιών και επιτρέπει στο άτομο που ασχολείται με τον ηχητικό σχεδιασμό και την επιστήμη της ανθρωπολογίας να δημιουργήσει διαδραστικές ηχητικές εθνογραφίες που μπορούν ταυτόχρονα να θεωρηθούν ηχητικές επενδύσεις. Όταν συμβαίνει το παραπάνω, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο ήχος ενός βιντεοπαιχνιδιού αποτελεί τον πυρήνα της εμπειρίας που προσφέρει το παιχνίδι.

Ο συνδυασμός ανθρωπολογίας και βιντεοπαιχνιδιών

Η επέκταση της εθνογραφίας του ήχου με βάση τον Crawford

Ο συνδυασμός της ανθρωπολογίας του ήχου και της ηχητικής επένδυσης των βιντεοπαιχνιδιών οδηγεί στην αξιοποίηση εθνογραφικών μεθόδων, με αποτέλεσμα να παράγονται περισσότερο διαδραστικές εμπειρίες. Σύμφωνα με τον Crawford (2023: 28), οι ανθρωπολόγοι μπορούν να αξιοποιήσουν την ηχητική εθνογραφία ούτως ώστε να επικεντρωθούν στην προσωπική τους συνδρομή στην παραγωγή του ηχητικού περιβάλλοντος που ερευνούν. Μια τέτοια διαδικασία αναγκάζει τον ανθρωπολόγο να εστιάσει την προσοχή του και στο αποτύπωμα του ηχητικού εαυτού του (sonic self), όπως αυτό χαρακτηρίζεται από τον Crawford (2023: 28), το οποίο καταγράφεται ηχητικά κατά τη διάρκεια της έρευνάς του. Ο *ηχητικός εαυτός* είναι μια σημαντική έννοια που συνδράμει καταλυτικά στη διαδικασία της ταύτισης πραγματικών και ψηφιακών ηχητικών περιβαλλόντων. Η έννοια αυτή συμβάλλει στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι παίκτες εξερευνούν ένα ψηφιακό περιβάλλον, σαν να βρίσκονται σωματικά παρόντες σε αυτό, καθώς, όπως και στα πραγματικά περιβάλλοντα, έτσι και στα ψηφιακά ο άνθρωπος αξιοποιεί τον ήχο ως μέσο πλοήγησης στον χώρο.

Ο Crawford (2023: 13) αναδεικνύει μια φιλοσοφική διάσταση των αυτοεθνογραφικών ηχητικών αφηγημάτων, τα οποία συνδέει με τον όρο του περιηγητή (flaneur) που προέρχεται από τον Baudelaire. Σύμφωνα με τον Crawford (2023: 13), ως περιηγητής ορίζεται ο άνθρωπος που περιφέρεται άσκοπα σε αποκομμένα και δυσπρόσιτα κομμάτια του αστικού ιστού, τα οποία έχουν παραγκωνιστεί από την καπιταλιστική οικονομική ανάπτυξη. Τα μέρη που επισκέπτεται, καθώς και οι δράσεις του, συνδέονται με τον όρο «αστική εξερεύνηση» (UrbEx), ο οποίος εμπεριέχει την έννοια της άσκοπης περιπλάνησης σε απομονωμένα και εγκαταλελειμμένα μέρη της πόλης και κατά βάση κτήρια. Καθώς το αντικείμενο της παρούσας έρευνας είναι τα βιντεοπαιχνίδια, η έννοια μπορεί να συνδεθεί με βιντεοπαιχνίδια τα οποία εξελίσσονται μέσα σε εγκαταλελειμμένα κτήρια.

Τοιουτοτρόπως, οι παρατηρήσεις του Crawford (2023: 13) συμβάλλουν σημαντικά στην παρούσα έρευνα. Όταν δίνεται στον παίκτη η ευκαιρία να περιηγηθεί ψηφιακά σε εγκαταλελειμμένους χώρους, τότε η διαδικασία αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί ως αστική εξερεύνηση (UrbEx). Ταυτόχρονα, αν ο χαρακτήρας που διαχειρίζεται ο παίκτης ανήκει σε κάποια κοινωνική ομάδα που συχνάζει σε αντίστοιχους χώρους, τότε η κατάσταση στο κτήριο συνδέεται με την κοινωνική ταυτότητα του κεντρικού χαρακτήρα: ο παίκτης αποκτά δηλαδή τη δυνατότητα να παρακολουθήσει τη ζωή ενός ατόμου που ανήκει σε κάποια κοινωνική ομάδα, συμμετέχοντας και ο ίδιος ενεργά σε αυτή. Η οπτική που αποκτά ο παίκτης είναι πολύτιμη από ανθρωπολογικής απόψεως, καθώς, σύμφωνα με τον Crawford (2023: 28), οι ήχοι που παράγονται κατά τη διάρκεια της περιήγησης λόγω της αλληλεπίδρασης του περιηγητή με τον εγκαταλελειμμένο χώρο παράγουν έναν τύπο ηχητικής αφήγησης που μπορεί να χαρακτηριστεί εθνογραφική και συνδέεται με την ανθρωπολογία του ήχου.

Συμπερασματικά, η ηχητική έρευνα στον ψηφιακό χώρο του βιντεοπαιχνιδιού που αφορά ποικίλες κοινωνικές ομάδες μπορεί να διευρύνει τα όρια της ανθρωπολογικής έρευνας. Εθνογραφικές μέθοδοι που προσαρμόζονται στις αρχές του ηχητικού σχεδιασμού για βιντεοπαιχνίδια, όπως η ηχητική αυτοεθνογραφία, επιτρέπουν στους ανθρωπολόγους και στο κοινό που έρχεται σε επαφή με τα αποτελέσματα της έρευνάς τους να ερευνήσουν ψηφιακά περιβάλλοντα με τρόπους που παραπέμπουν σε παραδοσιακή έρευνα πεδίου. Ο συνδυασμός της περιήγησης στο περιβάλλον μέσω του ήχου και των διαστρωματώσεων της ηχητικής αφήγησης στα βιντεοπαιχνίδια δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την συνύπαρξη του ήχου, των ψηφιακών χώρων και της κοινωνικής ταυτότητας.

Εφαρμογή μεθόδων εθνογραφίας ήχου σε βιντεοπαιχνίδια

Κάποιες από τις εθνογραφικές μεθόδους που μπορούν να εφαρμοστούν κατά τη διάρκεια διεξαγωγής ηχητικής έρευνας σε ψηφιακά περιβάλλοντα είναι η ηχητική εθνογραφία, η συνεργατική εθνογραφία, η πολυμεσική (multimodal) εθνογραφία, η καταγραφή ήχου και η ψηφιοποίηση. Σύμφωνα με τον Gershon (2013), η ηχητική εθνογραφία είναι ένα είδος εθνογραφίας η οποία, επειδή θέτει τον ήχο στο επίκεντρό της, διαφέρει από την εθνογραφία που βασίζεται σε παραδοσιακά μέσα, όπως τον γραπτό λόγο.

Μία ηχητικά προσανατολισμένη εθνογραφία επιτρέπει στον ανθρωπολόγο να ερμηνεύσει το ηχητικό υλικό που συγκεντρώνει ηχογραφώντας το περιβάλλον έρευνάς του (Gershon, 2013). Παρ' όλο που ο ίδιος ο Gershon αναφέρεται σε πραγματικά περιβάλλοντα, η διαδικασία μπορεί να αφορά και τα ψηφιακά περιβάλλοντα. Σύμφωνα με τον ίδιο, η παραπάνω προσέγγιση συμβάλλει στη δημιουργία ενός ηχητικού έργου που βασίζεται σε δεδομένα ήχου τα οποία συνελέχθησαν σε πραγματικούς χώρους. Συνεπώς, το ίδιο μπορεί να συμβεί και σε ψηφιακούς χώρους: πιο συγκεκριμένα, μια συλλογή από ηχητικά δεδομένα μπορεί να μετατραπεί σε διαδραστικά ηχοτοπία που προσφέρουν τη δυνατότητα στον παίκτη να βιώσει πιο άμεσα τον κόσμο μέσα στον οποίο βρίσκεται.

Η συνεργατική εθνογραφία, στην οποία γίνεται αναφορά από τον Gershon (2013), επιτρέπει στον ερευνητή να διεξάγει και να παρουσιάζει την έρευνά του μαζί με τα μέλη της ομάδας που μελετά. Αν η έρευνα διεξάγεται σε ψηφιακά περιβάλλοντα, τότε θεμιτό είναι να περιλαμβάνει συνεντεύξεις παικτών και των δημιουργών του παιχνιδιού αλλά και την ανάλυση της διήγησης του χαρακτήρα που χειρίζεται ο παίκτης και των ήχων που παράγει ο χαρακτήρας μέσα στο παιχνίδι, καθώς ο χαρακτήρας αντιμετωπίζεται σαν αυτόχθων του ψηφιακού περιβάλλοντος του παιχνιδιού. Περαιτέρω, η διαδικασία περιλαμβάνει έρευνα που αφορά τους ανθρώπους που παίζουν βιντεοπαιχνίδια και την κοινωνική ομάδα των ανθρώπων που μελετώνται και εκπροσωπούνται από τον χαρακτήρα που χειρίζονται οι παίκτες, αν υποτεθεί ότι ο χαρακτήρας ανήκει σε κάποια κοινωνική ομάδα προς μελέτη. Η πολυμεσική έρευνα (multimodal research) του Feld, που περιλαμβάνει ήχο και εικόνα καθώς παρουσιάζεται σε μορφή εθνογραφικών ταινιών (Apley, 2020), μπορεί να εφαρμοστεί εξίσου σε ψηφιακούς χώρους.

Καταλήγοντας, μπορούμε να προσθέσουμε πως η ψηφιοποίηση (Pia κ.ά., 2021) αναφέρεται στη διαδικασία της μετατροπής του εθνογραφικού υλικού σε ψηφιακό υλικό. Στην περίπτωση όπου η διαδικασία της ψηφιοποίησης αφορά την μετατροπή της εθνογραφίας σε βιντεοπαιχνίδι, το υλικό της εθνογραφίας είναι ηχητικό και όχι γραπτό, ενώ η διαδικασία μετατροπής αφορά τον ήχο, κάτι που συνιστά πρωτοτυπία. Η εθνογραφία που προκύπτει απευθύνεται επίσης σε παίκτες και όχι σε αναγνωστικό κοινό, όπως η γραπτή εθνογραφία. Η διαδικασία της ψηφιοποίησης είναι επιβεβλημένη, καθώς επιτρέπει στον παίκτη να αλληλεπιδρά με την ηχητική και μουσική επένδυση του παιχνιδιού σε πραγματικό χρόνο. Η χρήση προγραμμάτων που έχουν ρόλο διαμεσολαβητή (FMOD, Wwise) είναι απαραίτητη για την ολοκλήρωση της διαδικασίας της ψηφιοποίησης. Οι μέθοδοι δημιουργίας ηχοτοπιών με στοιχεία ακουσματικής μουσικής του Feld (Feld & Brenneis, 2004: 462) είναι εξίσου απαραίτητες για την ολοκλήρωση της διαδικασίας.

Η προσέγγιση του Feld που αναφέρθηκε νωρίτερα (Feld & Morand, 2020: 89· Feld, 2012: xxiv) είναι εφαρμόσιμη κατά τη διαδικασία της δημιουργίας ηχητικών επενδύσεων και μουσικής για βιντεοπαιχνίδια, καθώς συμπυκνώνει μακροσκελείς ηχογραφήσεις περιβάλλοντος και δημιουργεί διαστρωματώσεις από πολλαπλά κανάλια με το ηχητικό τους υλικό για να παράγει, τελικά, διαδραστικά ηχοτοπία. Η παραπάνω μέθοδος πληροί τις προϋποθέσεις που αφορούν τη δημιουργία ήχου για βιντεοπαιχνίδια και παράγει ανανεούμενα διαδραστικά ηχητικά περιβάλλοντα που υφίστανται μεταβολές σε πραγματικό χρόνο, ούτως ώστε να διατηρηθεί η αίσθηση της εμπύθισης του παίκτη στον ψηφιακό χώρο.

Εθνογραφική σύνθεση και μουσικά είδη

Η παρούσα υποενότητα αφορά την εθνογραφική σύνθεση, μέρος της οποίας είναι δυνατόν να θεωρηθεί και η μουσική για βιντεοπαιχνίδια. Τα ηχοτοπία του Feld (Feld & Brenneis, 2004: 465) καθώς και η ακουσματική μουσική, σύμφωνα με τον Crawford (2023), είναι εφικτό να αποτελέσουν βάση για την εθνογραφική σύνθεση. Τα ηχοτοπία του Feld (Feld & Brenneis, 2004: 465), τα οποία αποτελούνται από ήχους του περιβάλλοντος και ηχητικό υλικό που συνδέεται με την κουλτούρα των κατοίκων του, αποτελούν βασικό δομικό συστατικό της εθνογραφικής του έρευνας και υπόδειγμα σύμφωνα με το οποίο μπορεί κανείς να εφαρμόσει μεθόδους της ανθρωπολογίας του ήχου σε βιντεοπαιχνίδια. Η ανάλυση του Crawford (2023: 32) σχετικά με το “context-based composition” ως είδος εθνογραφικής σύνθεσης επεκτείνει το εύρος των μουσικών ειδών που μπορούν να ταυτιστούν με την ηχητική εθνογραφία. Στην διδακτορική του διατριβή, ο Crawford (2023: 32) αναφέρει πως το “context-based composition” είναι μια μορφή σύνθεσης που εμπεριέχει στοιχεία ακουσματικής μουσικής αναμεμειγμένα με ηχοτοπία.

Το “context-based composition” αποτελεί ένα είδος υβριδικής σύνθεσης με ετερόκλητα στοιχεία που ενσωματώνονται στη δομή της με επιτυχία. Πιο αναλυτικά, το ηχοτοπίο απαιτεί την παρουσίαση μιας συλλογής από ήχους περιβάλλοντος με τρόπους που επιτρέπουν στον ακροατή να αναγνωρίσει την πηγή προέλευσής τους. Όμως, η ακουσματική μουσική αποτελείται από ήχους περιβάλλοντος που έχουν υποστεί σημαντική επεξεργασία σε επίπεδο παραγωγής, με αποτέλεσμα να μην επιτρέπεται στον ακροατή να γνωρίζει την αρχική πηγή από την οποία προήλθε το ηχητικό δείγμα (Truax, 2023). Η context-based σύνθεση μπορεί να ταυτιστεί με τον Lawrence English (Crawford, 2023: 32) και συναντά κανείς σε αυτή την ambient / noise αισθητική που χαρακτηρίζει το είδος σε παιχνίδια τρόμου (survival horror), όπως στο παιχνίδι με τίτλο “Silent Hill”.

Μέσω του εμπλουτισμού του “context-based composition” με στοιχεία “post-rock” (μετά-ροκ), “industrial” (μουσικό είδος που κάνει χρήση βιομηχανικών ήχων) και “shoegaze” (ροκ μουσική που επιτελείται με τη χρήση πολλαπλών ηχητικών εφέ) μουσικής, όσοι ασχολούνται με τον ηχητικό σχεδιασμό μπορούν να δημιουργήσουν ένα περισσότερο διαδραστικό και ελκυστικό ηχητικό περιβάλλον που εξοικειώνει τον παίκτη με αισθητικές και περιβαλλοντικές αναφορές, απαραίτητες για μια εθνογραφική σύνθεση. Από τεχνικής απόψεως, ηχητικά εφέ όπως η κοκκοειδής σύνθεση, η ηχώ και το reverb (εφέ βάθους) προστίθενται στην μουσική και ηχητική επένδυση για να επιτευχθεί το παραπάνω. Ο συνδυασμός διαφορετικών μουσικών ειδών ενισχύει το βίωμα του παίκτη και καθιστά τις εθνογραφικές θεματικές συντονικές με την εμπειρία του ως καταναλωτή.

Τεχνικές λεπτομέρειες σχετικά με τη μουσική για βιντεοπαιχνίδια

Σύμφωνα με τον William Gibbons (2016: 213), η μουσική για βιντεοπαιχνίδια αρχικά διακλαδώνεται σε δύο κατηγορίες: το γραμμικό και το δυναμικό είδος. Ο Gibbons (2016: 213) επισημαίνει πως η γραμμική μουσική είναι περισσότερο ταιριαστή σε ταινίες, ενώ η δυναμική μουσική απαντά συχνότερα στα βιντεοπαιχνίδια.

Η δυναμική μουσική, που ενεργοποιείται στο παιχνίδι από τη δράση του παίκτη και τα γεγονότα που εκτυλίσσονται στο παιχνίδι, αποτελείται από δύο υποκατηγορίες: την “adaptive” και την “generative” μουσική (Gibbons, 2016: 213· Collins, 2008: 3-6). Είναι σημαντικό να επισημανθεί πως τα δύο αυτά είδη διαφέρουν, καθώς η διαφορά τους είναι σχετικά λεπτή: η adaptive μουσική εμπεριέχει προηχογραφημένα κομμάτια, ενώ η generative μουσική είναι μια σύνθεση που δημιουργείται σε πραγματικό χρόνο (Collins, 2008: 3). Το δεύτερο είδος μουσικής είναι μάλλον ταυτόσημο με την “procedural” μουσική, σύμφωνα με την Collins (2009: 5), δηλαδή μία κατηγορία που περιέχει αμφότερους τους όρους “interactive” (διαδραστική) και “adaptive” (προσαρμοστική) μουσική.

Η “adaptive” μουσική ενεργοποιείται από σημεία εκκίνησης που πυροδοτούνται όταν μεταβάλλονται ορισμένες παράμετροι στο ψηφιακό περιβάλλον. Εναλλακτικά, η “interactive” μουσική αφορά τον συγχρονισμό του ήχου και της δράσης του παίκτη. Μία ακόμη τεχνική που θεωρείται άξια αναφοράς στη συγκεκριμένη υποενοότητα είναι το “triple lock of synchronization” (τριπλή συνθήκη συγχρονισμού) (Donnelly, 2025: 165): η τεχνική αυτή αφορά τον συγχρονισμό των δράσεων του παίκτη, του ήχου στο βιντεοπαιχνίδι και των γραφικών του παιχνιδιού· ο συγχρονισμός των τριών παραγόντων αποτελεί προϋπόθεση για την επιτυχή εμπύθιση του παίκτη. Ο όρος «εμπύθιση» είναι σημαντικό να ληφθεί υπ’ όψιν, αν αναλογιστούμε τον τρόπο με τον οποίο ο ηχητικός σχεδιασμός στα βιντεοπαιχνίδια και, πιο συγκεκριμένα, ο δυναμικός ήχος είναι δυνατόν να παραλληλιστεί με την δυνατότητα εμπύθισης που προσφέρει η εθνογραφική σύνθεση. Όπως τα εθνογραφικά ηχοτοπία αναπαριστούν την κουλτούρα και το περιβάλλον της ομάδας που μελετάται, έτσι και η δυναμική μουσική στα βιντεοπαιχνίδια ανταποκρίνεται

στο περιβάλλον και τις ενέργειες του παίκτη, δημιουργώντας ως αποτέλεσμα μια διήγηση που βασίζεται στον ήχο και η οποία παραλληλίζεται με εθνομουσικολογικές πρακτικές στον πραγματικό κόσμο.

Επιπροσθέτως, αξίζει να επισημανθεί ένα είδος πιθανής ταύτισης ανάμεσα στη διαδικασία της δημιουργίας μουσικής με “beeps”, δηλαδή με χρήση ήχων τους οποίους παράγει μια μηχανή σαν πρώτη ύλη με σκοπό την σύνθεση μουσικής (Collins, 2014: 387), και την ακουσματική μουσική που προβαίνει σε χρήση των ήχων ενός οικοσυστήματος, με την προϋπόθεση ότι το μηχάνημα θεωρείται ως οικοσύστημα. Ο παραπάνω παραλληλισμός υπογραμμίζει τη σύνδεση μεταξύ φυσικού και ψηφιακού ηχοτοπίου που αναλύθηκε πιο διεξοδικά κατά τη διάρκεια της αναφοράς μας στα ηχοτόπια του Feld και την ακουσματική μουσική. Αν αποδεχτούμε ότι οι ήχοι μιας μηχανής και ενός φυσικού περιβάλλοντος μπορούν να δημιουργήσουν εμπειρίες που ενισχύουν τον παράγοντα της εμπύθισης, τότε μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα πώς ο ηχητικός σχεδιασμός του βιντεοπαιχνιδιού μπορεί να αξιοποιηθεί σαν εθνογραφικό εργαλείο που συνδράμει στην διαδικασία της παρουσίασης ψηφιακών και ψηφιοποιημένων πολιτισμών και ταυτοτήτων.

Ψηφιοποιημένη εθνογραφία: στάδια εφαρμογής

Η εφαρμογή της ψηφιοποιημένης εθνογραφίας (Pia κ.ά., 2021) απαιτεί τη διεξαγωγή έρευνας στο περιβάλλον που επιθυμεί κανείς να μελετήσει. Εφόσον η έρευνα επικεντρώνεται στον ήχο, κατά τη διάρκειά της συλλέγεται ηχητικό υλικό ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος, το οποίο θα υποστεί ηχητική επεξεργασία και θα μετατραπεί σε μια ηχητική σύνθεση που θα ψηφιοποιηθεί. Η μέθοδος αυτή επιτρέπει στους ερευνητές να δημιουργήσουν συνθήκες εμπύθισης για τους παίκτες, ενώ παράλληλα οι παίκτες βιώνουν την εμπειρία του ερευνητή και του αντικειμένου της έρευνάς του μέσα από μια προσομοίωση του πολιτισμικού περιβάλλοντος που μελετήθηκε.

Κατ’ αυτόν τον τρόπο, την περισσότερο παθητική παρατήρηση του αναγνώστη στην περίπτωση της κλασικής ανθρωπολογίας αντικαθιστά η πιο ενεργή παρατήρησή του ως παίκτη στο πλαίσιο του ψηφιακού χώρου. Η ψηφιοποίηση της ηχητικής σύνθεσης αποτελεί προϋπόθεση, καθώς έχει ως αποτέλεσμα την αλληλεπίδρασή της με τον παίκτη σε πραγματικό χρόνο λόγω του συγχρονισμού του ήχου με την δράση των παικτών και τις μεταβολές στο περιβάλλον όπου κινούνται, με σκοπό την επίτευξη του συγχρονισμού και της εμπύθισής τους στο παιχνίδι. Η ενσωμάτωση της ηχητικής εθνογραφίας στον ηχητικό σχεδιασμό για βιντεοπαιχνίδια επεκτείνει τα όρια της κλασικής εθνογραφικής μεθόδου της ανθρωπολογίας, προσφέροντας μια διαδραστική, δυναμική εμπειρία που χαρακτηρίζει ένα ανθρωπολογικά ενημερωμένο ηχοτόπιο. Για να ψηφιοποιηθεί ορθά η σύνθεση, εργαλεία όπως το FMOD, το Wwise ή το Unreal Engine είναι απαραίτητα, ώστε να ενσωματωθεί η ηχητική σύνθεση στο προγραμματιστικό περιβάλλον του παιχνιδιού.

Ο Ιωάννης Κανέρης (Kaneris, 2020: 15-19) αναφέρει τρία είδη διαδραστικής (δυναμικής) μουσικής για βιντεοπαιχνίδια. Εδώ θα αναφερθούμε σε δύο από αυτά:

Μουσική σύνθεση που δημιουργήθηκε εκ προοιμίου: Για τη συγκεκριμένη μέθοδο χρησιμοποιείται κυρίως προηχογραφημένη μουσική που περιέχει μικρά τροποποιήσιμα μέρη, τα οποία υφίστανται στιγμιαίες μετατροπές, καθώς αντιδρούν στις κινήσεις του παίκτη (sequential arrangement). Επιπρόσθετα, υπάρχει το προηχογραφημένο κομμάτι που διαμοιράζεται σε διαστρωματώσεις, οι οποίες εναλλάσσονται μεταξύ τους και προστίθενται ή αφαιρούνται στη σύνθεση σε πραγματικό χρόνο (vertical remixing). Μια περισσότερο απλοποιημένη παραλλαγή της μεθόδου προβαίνει σε αλλαγές στην τονική και ρυθμική σύσταση του προηχογραφημένου κομματιού, οι οποίες πραγματοποιούνται ανάλογα με τις μεταβολές των περιβαλλοντικών συνθηκών.

Generative σύνθεση: Ο ορισμός περιγράφει μία μέθοδο αλγοριθμικής φύσεως που παράγει αυτοματοποιημένα κομμάτια, τα οποία προκύπτουν σε πραγματικό χρόνο· προγράμματα που παράγουν τέτοια είδη κομματιών είναι το Max MSP και το Pure Data. Στην τελευταία περίπτωση που αναφέρθηκε, οι συνθέτες προκαθορίζουν παραμέτρους μέσω προγραμματισμού, οι οποίες μεταφράζονται από το πρόγραμμα σε μουσική. Οι παράμετροι πυροδοτούνται από τις ενέργειες του παίκτη και τις αλλαγές στο περιβάλλον του παιχνιδιού. Όπως αναφέρεται και στο παρακάτω μεταφρασμένο απόσπασμα (Kaneris, 2020: 17-18),

ένα από τα πιο θετικά αποτελέσματα που προκύπτουν από το συγκεκριμένο είδος *adaptive* μουσικής είναι η ασύγκριτη ευελιξία της και τα υψηλά επίπεδα αποδοτικότητάς της σε σχέση με παρόμοια είδη. Η μουσική μπορεί να αλλάξει στιγμιαία ανάλογα με τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα, χωρίς να χρειάζεται να ανησυχεί κάποιος για ζητήματα ροής του παιχνιδιού, καθώς η μουσική συντίθεται σε πραγματικό χρόνο. Ο συγκεκριμένος τύπος *adaptive* μουσικής έχει επιστρατευτεί λιγότερο για τη δημιουργία βιντεοπαιχνιδιών, κυρίως λόγω των περιορισμένων πόρων, της ισχύος των επεξεργαστών και του αποθηκευτικού χώρου των βιντεοπαιχνιδιών, αλλά και για αισθητικούς λόγους.

Οι αρχές που περιγράφηκαν συνοπτικά είναι χρήσιμες για την δημιουργία μουσικής για βιντεοπαιχνίδια και για εθνογράφους που επιδιώκουν να αξιοποιήσουν εργαλεία με σκοπό τη δημιουργία διαδραστικών ηχοτοπίων με ενισχυμένη δυνατότητα πρόκλησης του φαινομένου της εμπύθισης, τα οποία φέρουν έντονο το αποτύπωμα του εκάστοτε περιβάλλοντος και του πολιτισμού που μελετούν. Χρησιμοποιώντας τις τεχνικές που συζητήθηκαν παραπάνω, οι εθνογράφοι δύνανται να μετατρέψουν παραδοσιακού τύπου ηχογραφήσεις ενός περιβάλλοντος σε *generative* εμπειρίες που εκτυλίσσονται σε πραγματικό χρόνο και μιμούνται βιώματα που αντιστοιχούν σε πραγματικά περιβάλλοντα και κουλτούρες που μελετώνται. Οι αρχές αυτές μπορούν να εφαρμοστούν σε μια διαδραστικού τύπου ηχητική εθνογραφία για ψηφιακά περιβάλλοντα. Προβαίνοντας σε εκτεταμένη χρήση κανόνων και τεχνικών σύνθεσης μουσικής και ήχου για βιντεοπαιχνίδια, συμβατών με εθνογραφικές συνθέσεις, οι εθνογράφοι μπορούν να δημιουργήσουν ηχοτοπία που συμβάλλουν στην εμπύθιση του παίκτη και ανταποκρίνονται στις κινήσεις του, ενώ συγχρονίζονται με γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο περιβάλλον του παιχνιδιού, μετατρέποντας εθνογραφικά ηχητικά δεδομένα σε μια διαδραστική και ελκυστική εμπειρία.

Συμπέρασμα

Στο παρόν άρθρο συντελείται μια απόπειρα αντιστοίχισης της ηχητικής εθνογραφίας με τη σύνθεση μουσικής και ήχου για βιντεοπαιχνίδια, ούτως ώστε να προκύψουν διαδραστικά και εθνογραφικά ενημερωμένες ψηφιακές εμπειρίες. Προς τον σκοπό αυτόν, έγινε αναφορά σε βασικούς ορισμούς όπως σε αυτούς της «ακουστημολογίας» και των “warblish”. Η διαδικασία αντιστοίχισης των δύο κλάδων μάς ωθεί στην αναζήτηση τεχνικών εμπλουτισμού του ηχητικού σχεδιασμού για βιντεοπαιχνίδια με εθνογραφικές μεθόδους, ούτως ώστε να προκύψουν περισσότερο διαδραστικά και ρεαλιστικά ψηφιακά περιβάλλοντα. Η πρόσμειξη τεχνικών όπως, για παράδειγμα, της ηχητικής αυτοεθνογραφίας και της συνεργατικής εθνογραφίας με το ψηφιακό περιβάλλον συμβάλλει στο να συνειδητοποιήσουμε το πόσο σημαντικό είναι να ενημερώνεται το ευρύ κοινό σχετικά με κοινωνικές και πολιτισμικές ταυτότητες μέσα από τον ήχο για βιντεοπαιχνίδια. Επιπλέον, ορισμοί όπως «δυναμική» και “generative” μουσική αναδεικνύουν την ανάγκη αναγνώρισης του πόσο σημαντικές είναι οι τεχνικές λεπτομέρειες σχετικά με την διαδικασία εμπύθισης και διάδρασης του παίκτη στο ψηφιακό περιβάλλον. Η προσέγγιση αυτή, που δύναται να θεωρηθεί διεπιστημονική, μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως είναι σημαντική για τους τομείς του ηχητικού σχεδιασμού για βιντεοπαιχνίδια αλλά και της

εθνογραφίας ταυτόχρονα. Αυτό οφείλεται στη δυνατότητα της εν λόγω προσέγγισης ως προς τη δημιουργία μιας ηχητικής εθνογραφίας που συμβάλλει σημαντικά στην εμπύθιση του παίκτη και που εμπεριέχει τη σύνθεση ήχου και μουσικής σε πραγματικό χρόνο, ενώ διαμορφώνει την αντίληψη του παίκτη για τους ψηφιακούς χώρους με τρόπο που του επιτρέπει να τους ερμηνεύσει ως φυσικούς.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές μου Αρετή Ανδρεοπούλου και Θάνο Πολυμενέα-Λιοντήρη για την πολύτιμη βοήθεια και στήριξή τους, καθώς και τον Δημήτρη αλλά και την Ευανθία Πατσιαούρα για την άψογη συνεργασία και την υπομονή.

Βιβλιογραφία

- Apley, Alice (2020): "Mixing time and space: a conversation with Steven Feld", στο: *Documentary Educational Resources*, <https://www.der.org/mixing-time-and-space-a-conversation-with-steven-feld>.
- Collins, Karen C. (2008): *Game sound: an introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design*, MIT Press, Massachusetts.
- Collins, Karen (2009): "An introduction to procedural music in video games", *Contemporary Music Review* 28/1, σ. 5-15.
- Collins, Kasey (2014): "A history of handheld and mobile video game sound", στο: Sumanth Gopinath & Jason Stanyek (επιμ.), *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies – Volume 2*, Oxford University Press, Oxford, σ. 383-401.
- Crawford, Trent (2023): *Sonic Urban Exploration: Connections between Disused Urban Environments and Electroacoustic Music Composition*, διδακτορική διατριβή, University of Sydney.
- Donnelly, Kevin J. (2025): *Hearing eyes, seeing ears: collected writings on music in audiovisual culture*, Palgrave Macmillan, New York.
- Feld, Steven (1990): "Wept thoughts: the voicing of Kaluli memories", *South Pacific Oral Traditions* 5/2-3, σ. 241-266.
- Feld, Steven (2012): *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (third edition), Duke University Press, Durham & London.
- Feld, Steven & Donald Brenneis (2004): "Doing anthropology in sound", *American Ethnologist* 31/4, σ. 461-474.
- Feld, Steven, Iracema Dulley, Evanthia Patsiaoura, Rafael do Nascimento Cesar, Suzel Reily, Maíra Vale & Catarina Morawska (2020): "Ressoar a antropologia: uma jam session com Steven Feld", *Mana* 26/3, σ. 1-23.
- Feld, Steven & Katell Morand (2020): "Representing the poetics of place. A conversation with Steven Feld", *Cahiers de Littérature Orale* 87, σ. 89-98.
- Gershon, Walter (2013): "Resounding science: a sonic ethnography of an urban fifth grade classroom", *Journal of Sonic Studies* 4/1, <https://www.researchcatalogue.net/view/290395/290396>.
- Gibbons, William (2016): "Game audio", στο: Henry Lowood & Raiford Guins (επιμ.), *Debugging game history: a critical lexicon*, MIT Press, Massachusetts, σ. 213-223.
- Kaneris, Ioannis (2020): *Real-Time Orchestration in Video Games*, διπλωματική εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2930088>.

- Pia, Andrea, Amy Barron & Laura Pottinger (2021): “Digitised ethnography creating interactive stories”, στο: Amy Barron, Alison L. Browne, Ulrike Ehgartner, Sarah Marie Hall, Laura Pottinger & Jonathan Ritson (επιμ.), *Methods for change: impactful social science methodologies for 21st century problems*, ASPECT, Manchester, σ. 189-197.
- Sarvasy, Hannah (2016): “Warblish: verbal mimicry of birdsong”, *Journal of Ethnobiology* 36/4, σ. 765-782.
- Truax, Barry (2023): “Soundscape composition”, Simon Fraser University, <https://www.sfu.ca/~truax/scomp.html>.

Μίμηση και ιστορική αναπαράσταση: ένα μονοπάτι από τον Benjamin στον Ankersmit (με σταθμούς τον Goodman και τον White)

Πάνος Βλαγκόπουλος

Θα προσπαθήσω να συνυφάνω δύο διαφορετικές γραμμές αναζήτησης: μία σχετικά με τις περιπέτειες της έννοιας της «μίμησης» και μία για τη φύση του γραψίματος της ιστορίας και αυτή της ιστορικής αναπαράστασης, με την ελπίδα να αναδειχθούν σημεία από τα οποία η μία φωτίζει την άλλη.

A. Μίμηση

Το 1902 κυκλοφόρησε ένα μικρό κείμενο του Hugo von Hofmannsthal με τίτλο «Μια επιστολή». Σε αυτό, ο συγγραφέας, με τη φανταστική προσωπίδα «Λόρδος Chandos», υπογράφει ένα σπαρακτικό κείμενο προς τον υποτιθέμενο δάσκαλό του, τον περίφημο αναγεννησιακό φιλόσοφο Francis Bacon (1561-1626), έναν από τους θεμελιωτές του σύγχρονου ορθολογισμού. Στην επιστολή, ο Chandos / Hofmannsthal αποτυπώνει με σφοδρότητα και οδυνηρή ενάργεια την κρίση της γλωσσικής αναπαράστασης¹ ακόμη μία από τις απανωτές κρίσεις που σημάδεψαν την ίδια την εμφάνιση του μοντερνισμού στα μέσα του 19ου αιώνα και χαρακτήρισαν την εξέλιξή του, με κάποιες από τις κορυφαίες εκδηλώσεις της: τη γλωσσική στροφή στη φιλοσοφία, την αφαίρεση στη ζωγραφική και την ατονικότητα στη μουσική.

Η νεωτερική κρίση της έννοιας της μίμησης εντάσσεται στην ευρύτερη κρίση της αναπαράστασης και συνοδεύει σαν σκιά τη νεωτερική διαδικασία αυτονόμησης της Τέχνης (του συστήματος των τεχνών), όπως μπορεί κανείς να την παρακολουθήσει, μεταξύ άλλων, στο έργο όλων των επιδραστικών στοχαστών του μοντερνισμού, από τον Nietzsche έως τον Lukács, τον Benjamin και τον Adorno ή – από τη γαλλική πλευρά – στον Barthes, τον Derrida και τον Girard.

Ο νέος ρόλος της *φαντασίας* (imagination) στον Διαφωτισμό υπήρξε ο καταλύτης για τη διαφοροποίηση στη συνέχεια μεταξύ μιας θετικής έννοιας μίμησης (mimesis / Mimesis) και μιας αρνητικής, αυτής της απομίμησης (ομοίωμα, αντίγραφο· imitation / Nachahmung).

Ο Walter Benjamin απέδιδε κεντρική σημασία στην έννοια της μίμησης, όχι μόνον σε ό,τι αφορά την τέχνη, αλλά, απηχώντας τον Αριστοτέλη, σε ανθρωπολογικό επίπεδο. Ο Benjamin εργάστηκε με μια διευρυμένη έννοια μίμησης, προβάλλοντας χαρακτηριστικά την ικανότητα του ανθρώπου να διακρίνει ομοιότητες μεταξύ διαφορετικών πραγμάτων· ακόμη και – ή ιδίως – αυτές τις ομοιότητες που δεν γίνονται αντιληπτές αισθητηριακά (*unsinnliche Ähnlichkeiten*).

¹ «[T]α αφηρημένα ουσιαστικά, τα οποία ούτως ή άλλως πρέπει να χρησιμοποιεί η γλώσσα, έτσι ώστε να μπορεί να εκφέρει οποιαδήποτε κρίση, θρυμματίζονταν μέσα στο στόμα μου, σαν μουχλιασμένα μανιτάρια» («[D]ie abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze»): βλ. Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, επιμ. Mathias Mayer, Reclam, Stuttgart 2000, σ. 46-59: 51.

Η ικανότητα αυτή, όπως υποστήριξε στα δύο δοκίμια που αφιέρωσε στη «μίμηση» (“Lehre vom Ähnlichen” [1932] και “Vom mimetischen Vermögen” [1933]), χαρακτηρίζει εξίσου την οντογενετική και τη φυλογενετική ιστορία της μιμητικής ικανότητας. Αντιστοίχως, τα παραδείγματα του Benjamin περιλαμβάνουν α) την πρώιμη ανάπτυξη των παιδιών: όπως υπογραμμίζει χαρακτηριστικά στο κείμενο του 1932, τα αντικείμενα της μίμησης των παιδιών περιλαμβάνουν όχι μόνον «τον έμπορο ή τον δάσκαλο, αλλά και τον ανεμόμυλο και το τρένο»· και β) τις εκδηλώσεις της μιμητικής ικανότητας σε προηγούμενα ιστορικά στάδια της ανθρωπότητας, π.χ. στην αστρολογία ή την οίωνασκοπία.²

Για τον Benjamin, ο λόγος (η προφορική και η γραπτή γλώσσα) δεν είναι παρά «το πιο τέλει αρχείο μη αισθητηριακών ομοιοτήτων ή αντιστοιχίσεων»· ή αλλιώς, το κορυφαίο αποθετήριο της μιμητικής ικανότητας. Παράλληλα, ο ίδιος ελεεινολογούσε τον εκφυλισμό της μιμητικής ικανότητας του σύγχρονου ανθρώπου (στον καπιταλισμό) και τόνιζε ότι, ενώ τον περισσότερο χρόνο και για το μεγαλύτερο μέρος η γλώσσα λειτουργεί ως σημειωτικό σύστημα, από καιρού εις καιρόν μπορεί μέσα από αυτή να αναδυθεί κάποια ομοιότητα (με μη αισθητηριακή βάση) – περνώντας ως έκλαμψη, ως διάττων αστέρας (ο Benjamin χρησιμοποιεί τις λέξεις «aufblitzen» («αστράφτω») και «blitzartig» («σαν αστραπή»): απλώς, πρέπει να είναι κανείς έτοιμος να την αντιληφθεί, τη στιγμή που αυτή αναδύεται ξαφνικά και περνά φευγαλέα από μπροστά του (huschen).

B. Ιστορική έρευνα και συγγραφή

Επιτρέψτε μου τώρα να περάσω από τη διευρυμένη έννοια της μίμησης του Benjamin στην έννοια της ιστορικής αναπαράστασης του ολλανδού φιλοσόφου της ιστορίας Frank Ankersmit και στη λεγόμενη «αισθητική στροφή» στην ιστοριογραφία.

Θα ξεκινήσω με μία κρίσιμη διάκριση, που αφορά την επαγγελματική συγγραφή ιστορίας, παραθέτοντας ένα απόσπασμα από την αυτοβιογραφία μιας επαγγελματία ιστορικού, της ολλανδής μεσαιωνίστριας Bunna Ebels-Hoving (1932-2022), που χρησιμοποιεί ο Ankersmit. Μεταξύ «ιστορικής έρευνας» (Geschichtsforschung) και «ιστορικού γραψίματος» (Geschichtsschreibung), λέει η Ebels-Hoving, μεσολαβεί χρόνος.

Κάποια στιγμή αργότερα, [ο ιστορικός] θα ξεκινήσει το νέο εγχείρημα [του γραψίματος της ιστορίας], πράγμα που φέρει δικούς του κινδύνους. Κάθε ελπίδα, ότι το ιστορικό κείμενο θα γραφτεί *λες κι από μόνο του*, αμέσως εξανεμίζεται. Δυστυχώς, [...] ό,τι συγκεντρώθηκε με κόπο, ερευνήθηκε διεξοδικά και ερμηνεύτηκε κριτικά, δεν είναι πια στον χώρο του αυτονόητου – αντ’ αυτού, άβολα ερωτήματα, ασάφειες, εκνευρισμοί, αμφιβολίες, αλλά και βαθιά έκπληξη ή ακόμη και ενθουσιασμός. Μια τέτοια στιγμή όλα μπορεί να συμβούν και, στη χειρότερη περίπτωση, όλη η προηγούμενη προσπάθεια μπορεί να αποδειχθεί μάταιη.³

Τίποτε λοιπόν δεν είναι αυτονόητο στο γράψιμο της ιστορίας, ακόμη κι όταν κανείς κυριαρχείται από την εντύπωση ότι «τα γεγονότα μιλούν από μόνα τους» (κυρίως τότε!). Ο ιστορικός που αγνοεί – ή που νομίζει ότι μπορεί να παρακάμψει – αυτή την πρακτική, κινδυνεύει στ’ αλήθεια να πέσει είτε στην παγίδα της επιστημολογικής αφέλειας είτε σε αυτήν της ιδεολογικής προκατάληψης (ή και στις δύο).

Το κενό μεταξύ ιστορικής έρευνας και ιστορικού γραψίματος αποτελεί το κρίσιμο σημείο, πάνω στο οποίο επικεντρώνεται η κριτική ματιά της θεωρίας της ιστορίας.

² Walter Benjamin, “Lehre vom Ähnlichen”, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, επιμ. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt 1977, σ. 204-210: 205.

³ Frank Ankersmit, *Meaning, Truth, and Reference in Historical Representation*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2012, σ. 60, υποσημ. 13 (δική μου η υπογράμμιση).

Πρόκειται για τη θέση από την οποία ο θεωρητικός επερωτά την πρακτική και τις μεθόδους του επαγγελματία ιστορικού. Παράλληλα, πρόκειται για τη στιγμή ακριβώς που ο θεωρητικός προσπαθεί να ανασυστήσει, σε όλο το συναρπαστικό τους εύρος, τις δυναμικές επιλογές (τους δρόμους που θα μπορούσε να έχει πάρει η ιστορική αφήγηση) και να τις αντιπαραβάλει με το υπάρχον τελικό ιστορικό κείμενο.

Γ. Αισθητική στροφή

Γράφει ο Ankersmit: «Το ιστορικό κείμενο δεν είναι λιγότερο πρότυπο αναπαράστασης από ένα έργο τέχνης, ως προς το ότι προσπαθεί να κάνει (ξανά) παρόν ένα απόν παρελθόν και με αυτόν τον τρόπο μάς σπρώχνει να στραφούμε στην αισθητική για να εξηγήσουμε το πώς επιτυγχάνει στον στόχο του». ⁴ Γι' αυτό και «το ειδικό ενδιαφέρον της ιστορικής γραφής έγκειται ακριβώς στον χαρακτηριστικό συνδυασμό αισθητικής και αλήθειας». ⁵

Ο Ankersmit καταλήγει σε αυτή την αντιδισθητική θέση μέσα από αυτό που ονομάζει «αφηγηματική ουσία»: πρόκειται για τον μίτο που διατρέχει το ιστορικό κείμενο και συνέχει την αναπαραστατική λειτουργία του καθρέπτη που αυτό στήνει στο παρελθόν. Αυτού του τύπου η αναπαράσταση, σπεύδει να προσθέσει, δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιστημολογικά αλλά με αισθητικά κριτήρια (προσοχή: μεμονωμένες προτάσεις δύνανται να συμμορφώνονται στο κριτήριο αλήθειας· αντίθετα, το κείμενο συνολικά – η «αφηγηματική ουσία» του – υπακούει σε αισθητικής φύσης κριτήρια).

Πίσω από τις οντολογίες, στις οποίες – συνειδητά ή μη – είναι συνήθως υπόχρη η ιστορική γραφή (π.χ. τον ρεαλισμό ή τον αντιρεαλισμό) και οι οποίες στηρίζονται στην προϋπόθεση μιας διαφάνειας της ιστορικής γραφής, δηλαδή ενός «αληθινού παρελθόντος» *εκεί έξω*, σκεφτείτε την εναλλακτική θεώρηση της ιστορικής γραφής ως *αδιαφανούς*: μιας γραφής, πολύ περισσότερο (εδώ βρίσκεται η σχέση με την έννοια της μίμησης), που μάλλον αντικαθιστά ή αντιπροσωπεύει την ιστορική πραγματικότητα παρά την αντιγράφει (περισσότερο «stand-in» παρά «image»). ⁶

Πρόκειται για ένα σημείο κεντρικής σημασίας, που αξίζει να σχολιαστεί παραπάνω: υπό ποία έννοια μπορεί το κείμενο στο σύνολό του να θεωρηθεί *αδιαφανές* ως προς την ιστορική πραγματικότητα που περιγράφει; Με την έννοια ότι παρεμβαίνει μεταξύ του ιστορικού και της πραγματικότητας: μια αισθητική, ολιστική ποιότητα που κατά πάσα πιθανότητα ο ιστορικός δεν μπορεί να αντιληφθεί ο ίδιος και η οποία δίνει στο κείμενο το χαρακτηριστικό του άρωμα – προϊόν ιδεολογικών και υφολογικών (προ)επιλογών, κινήτρων, στόχων.

Δ. Ιστορική αναπαράσταση

Αυτή η προσέγγιση που συνδυάζει την έννοια της ιστορικής αναπαράστασης του Ankersmit με τις «μη αισθητηριακές ομοιότητες» του Benjamin συντονίζεται με προηγούμενες σκέψεις μου πάνω στα ιστορικά κείμενα ως εικόνες (φωτογραφίες / πίνακες) του παρελθόντος:

Οι εκθέσεις ιστορικών γεγονότων είναι αναλογικές εικόνες πραγματικοτήτων που δεν υπάρχουν πια και στις οποίες η πρόσβαση είναι περιορισμένη και υποκειμένη σε ποικίλες προϋποθέσεις. «Αναλογικές», με την έννοια που δίνει ο Nelson Goodman στη λέξη, μιας και οι εν λόγω εικόνες χαρακτηρίζονται από *κορεσμό* [repleteness] και

⁴ Ό.π., σ. 59.

⁵ Ό.π., σ. 62.

⁶ Με αυτή την έννοια, ένα ιστορικό κείμενο για την Αναγέννηση φέρει περισσότερες ομοιότητες με ένα άλλο κείμενο παρά με την Αναγέννηση ως ιστορική πραγματικότητα.

μιας και μεταξύ δύο τυχαίων διπλανών σημείων της εικόνας πάντα μπορεί να ανακαλυφθεί ένα τρίτο, δίχως να αλλοιωθεί η εικόνα ή με αποτέλεσμα να παραχθεί μία νέα, εξίσου κορεσμένη εικόνα του ίδιου ιστορικού αντικειμένου. Η συνειδητοποίηση αυτών των εικονιστικών ιδιοτήτων των ιστοριογραφικών κειμένων δεν θα έπρεπε να οδηγεί σε απογοήτευση περί του ανεπίτευκτου της ιστορικής αντικειμενικότητας αλλά σε εγρήγορση για τη δυνατότητα σύνδεσης της σχετικής ιστορικής γνώσης με τα ενδιαφέροντα που κινητοποίησαν την ίδια την ιστορική έρευνα. [...] Η αναφορά [reference] σε ιστορικά αντικείμενα (πρόσωπα, γεγονότα, δομές και καταστάσεις) [...] είναι δυνατή, αλλά, αντίθετα από την αναφορά στην περιβάλλουσα πραγματικότητα, αυτή υπόκειται στο οντολογικό καθεστώς της οιονεί μη ύπαρξης του ιστορικού παρελθόντος [...], δηλαδή [σε ένα παρελθόν] ούτε εντελώς υπαρκτό ούτε εντελώς μη υπαρκτό, αλλά υπαρκτό ως δισδιάστατη εικόνα, επί της οποίας τα ιστορικά αντικείμενα δεν είναι παρά σημεία διαφορετικών μεγεθών, χρωμάτων και μορφών.⁷

Η δυνατότητα της θεωρίας της ιστορίας να παράγει νόημα από το διπλό της *ex post factum* (μετά το ιστορικό γεγονός και μετά το ιστορικό κείμενο που αναφέρεται σε αυτό) στηρίζεται εξ ολοκλήρου στην ικανότητά της να αντιληφθεί τις «μη αισθητηριακές ομοιότητες» του Benjamin. Με αυτή την ικανότητα συνυφαίνεται μια κάποια ανοικτότητα του θεωρητικού για το *ανοίκειο* (το θρυλικό *unheimlich / uncanny* του Freud)· με άλλα λόγια, την ανοικτότητα για μία «υπέροχη» (*sublime*) ιστορική εμπειρία.

Το παράδοξο εδώ είναι ότι αυτή η υπέροχη ιστορική εμπειρία πηγάζει από ένα συγκεκριμένο είδος εγγύτητας με το ιστορικό παρελθόν που αρθρώνεται μέσα από το διπλό *ex post factum*· λες και η μεσολάβηση των ιστοριογραφικών κειμένων, αντί να αποδυναμώνει, είναι αυτή που επιτρέπει την ανάδυση της ιστορικής εμπειρίας.

Ε. Τι πρέπει να κάνουμε;

Ένα τελευταίο σχόλιο, με αφορμή το τελευταίο βιβλίο που δημοσίευσε ο Hayden White:⁸ ενώ η εργασία και το «métier» του επαγγελματία ιστορικού έχουν ως αντικείμενο εκείνο το «ιστορικό παρελθόν» που κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα αναδύθηκε ως το αντικείμενο της νέας (επίδοξης και φιλόδοξης) επιστήμης της Ιστορίας (φιλοδοξία που όριζε ως έγκλημα καθοσιώσεως οποιαδήποτε προσέγγιση «ιστορίας» και «μυθοπλασίας»), τα ενδιαφέροντα του θεωρητικού της ιστοριογραφίας μπορεί να τον στρέψουν να αναζητήσει έμπνευση π.χ. στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα (ή στο μεταμοντέρνο ιστορικό μυθιστόρημα)· αυτού του τύπου το ενδιαφέρον κινητοποιείται από ό,τι ο White αποκαλεί «πρακτικό παρελθόν»: όχι τόσο τα «γεγονότα» που αποτελούν το αντικείμενο της επιστημονικής ιστορικής έρευνας αλλά ό,τι επιβιώνει σε νοοτροπίες, συνήθειες, όνειρα και προκαταλήψεις, σε προσωπικές και προφορικές ιστορίες. Το «πρακτικό παρελθόν» μπορεί να αποτελέσει μία νόμιμη επέκταση των πηγών ιστορικής εμπειρίας (είτε για τον ιστορικό είτε για τον θεωρητικό της ιστοριογραφίας), πλάι στο «ιστορικό παρελθόν» της επιστημονικής ιστορίας, ιδιαίτερα πρόσφορη στη διαχείριση του τραύματος (π.χ. του Ολοκαυτώματος).

Συμπερασματικά, ο θεωρητικός της ιστοριογραφίας μπορεί να κινηθεί σε δύο άξονες, έναν περιγραφικό και έναν κανονιστικό: στον πρώτο εξετάζει την υπάρχουσα ιστοριογραφία με αφετηρία τη θεωρία της ιστορικής αναπαράστασης, ενώ στο δεύτερο εμπλουτίζει τις ιστοριογραφικές πηγές, υπακούοντας σε μια ηθική επιταγή.

⁷ Panos Vlagopoulos, "Presentist Variations on the Theme and Reference in (Music) Historiography", στο: Friedrich Stadler & Michael Stöltzner (επιμ.), *Zeit und Geschichte: Beiträge der Österreichischen Ludwig Wittgenstein Gesellschaft, Band XIII*, Österreichische Ludwig Wittgenstein Gesellschaft, Kirchberg am Wechsel 2005, σ. 321-322: 322.

⁸ Hayden White, *The Practical Past*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 2014.

Μουσική και μίμηση κατά Ricœur

Πέτρος Βούβαρης

Για τον Paul Ricœur, η έννοια της μίμησης είναι κομβικής σημασίας για οποιαδήποτε προσπάθεια αναζήτησης τρόπων να διανύσει κανείς τη διαδρομή από τον χώρο της ποιητικής στον χώρο της ερμηνευτικής. Το δοκίμιό του με τίτλο «Μίμηση και αναπαράσταση» του 1980 είναι πιθανόν το κείμενο στο οποίο εκθέτει τις απόψεις του περί μίμησης με τον πλέον σαφή και περιεκτικό τρόπο.¹ Σε αυτό, ο Ricœur παίρνει ως αφετηρία της συλλογιστικής του τον Αριστοτέλη και επιχειρεί να εντάξει τη μίμηση στο εννοιολογικό πλαίσιο εκείνου του είδους λόγου που μπορεί να προσεγγιστεί με όρους αφήγησης, δηλαδή της λογοτεχνίας. Εκπορευόμενος από την αριστοτελική απόδοση της έννοιας της μίμησης στο πεδίο της ανθρώπινης δράσης, ως «δράσης για τη δράση»,² ο Ricœur προτείνει ότι η μίμηση ενέχει μια διαδικασία τριών σταδίων:

- Το πρώτο στάδιο αφορά στον κοινό τόπο που μοιράζονται ο χώρος της δημιουργίας και ο χώρος της πρόσληψης ενός λογοτεχνικού έργου, δηλαδή σε ένα είδος «προ-κατανόησης του τι είναι η ανθρώπινη δράση, της σημασιολογίας της, του συμβολισμού της [και] της χρονικότητάς της».³ Αυτή η «προ-διαμόρφωση», όπως την αποκαλεί ο Ricœur, οικεία τόσο στον συγγραφέα όσο και στον αναγνώστη ενός λογοτεχνικού έργου, «εγκαινιάζει μεταξύ τους μία κοινότητα νοήματος που προηγείται οποιασδήποτε εισόδου στη μυθοπλασία».⁴
- Το δεύτερο στάδιο αφορά στον ρόλο του συγγραφέα ως δρώντος υποκειμένου, στον βαθμό που ο ρόλος αυτός «σηματοδοτεί τη δημιουργία ενός οιονεί κόσμου δράσης μέσω της πράξης της δημιουργίας μίας αφηγηματικής πλοκής (emplotment)».⁵ Καταγεγραμμένη σε κειμενική μορφή, η οποία είναι, εξ ορισμού, «σημασιολογικά αυτόνομη» (δηλαδή «αποστασιοποιημένη») από την πρόθεση του συγγραφέα, από τον ερμηνευτικό ορίζοντα της πρώτης κοινότητας αναγνωστών και από τις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της δημιουργίας της, η ανάπτυξη της αφηγηματικής πλοκής έχει τρία διακριτά γνωρίσματα:
 1. «ανασύρει μία καταληπτή ιστορία από τα διάφορα γεγονότα ή περιστατικά [...] [ή] μετατρέπει αυτά τα γεγονότα ή περιστατικά σε ιστορία»,⁶
 2. «φέρει μαζί ετερογενείς παράγοντες, όπως συνθήκες, δρώντα υποκείμενα, αλληλεπιδράσεις, σκοπούς, μέσα και ακούσια αποτελέσματα»⁷ και
 3. ενοποιεί τα διάφορα γεγονότα ή περιστατικά σε ένα χρονικό σύνολο.

Η λειτουργία της δημιουργίας αφηγηματικής πλοκής επιφέρει μία αφηγηματική δομή, η οποία διέπεται από κάποιου είδους σχηματοποίηση ή τυποποίηση. Η σχηματοποίηση αυτή είναι ιστορικά βασισμένη σε μία ή περισσότερες παραδόσεις

¹ Paul Ricœur, "Mimesis and Representation", στο: Mario J. Valdés (επιμ.), *A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, University of Toronto Press, Toronto 1991, σ. 137-155.

² Στο ίδιο, σ. 150.

³ Στο ίδιο, σ. 142.

⁴ Στο ίδιο, σ. 141.

⁵ Στο ίδιο, σ. 143.

⁶ Στο ίδιο, σ. 145.

⁷ Στο ίδιο, σ. 146.

και συνεπάγεται μια σειρά συμβάσεων, με τις οποίες το έργο βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση.⁸

- Το τρίτο στάδιο αφορά στο πεδίο της πρόσληψης ενός έργου και σηματοδοτεί τη διασταύρωση του κόσμου του κειμένου και του κόσμου του αναγνώστη, επομένως τη διασταύρωση του κόσμου που ξεδιπλώνει η μυθοπλασία και του κόσμου στον οποίο εκτυλίσσεται η πραγματική δράση.⁹ Αυτό είναι το στάδιο κατά το οποίο ο αναγνώστης οικειοποιείται τον κόσμο που προτείνει το έργο και, με τον τρόπο αυτό, επιτυγχάνει αυτό που ο François Dagognet ονομάζει «εικονική επαύξηση» των γνωρισμάτων που χαρακτηρίζουν την προ-κατανόηση της ανθρώπινης δράσης στο πρώτο στάδιο της μιμητικής διαδικασίας, δηλαδή «το δίκτυο των αλληλοσυσχετίσεων μεταξύ πρακτικών κατηγοριών, το ενυπάρχον συμβολικό του σύστημα και, κυρίως, την καθαυτό πρακτική του χρονικότητας».¹⁰ Με τα ακριβή λόγια του Ricœur, «ότι [η μίμηση] προεικονίζει στο πρώτο στάδιο και διαμορφώνει στο δεύτερο, το μεταμορφώνει στο τρίτο».¹¹ Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο «τα λογοτεχνικά έργα ακατάπαυστα διαμορφώνουν και αναδιαμορφώνουν τον δικό μας κόσμο δράσης», δεδομένου ότι «η ποιητική δημιουργία επανασηματοδοτεί τον κόσμο στον βαθμό που η εξιστόρηση ή η αφήγηση αναδιαμορφώνει τη δράση ύστερα από την πρόσκληση του ποιήματος [να την υπερ-σηματοδοτήσει]».¹²

Το αποκορύφωμα αυτής της διαδικασίας τριών σταδίων συνιστά για τον Ricœur τη βάση για τη θεώρηση της μίμησης όχι ως αντιγραφικής αναπαράστασης αλλά ως δημιουργικής αναδιαμόρφωσης, ως *ποίησης*. Ωστόσο, αυτή η αντίληψη της μίμησης ως ποίησης φαίνεται να περιορίζεται εντός της εμβέλειας της τέχνης της αφήγησης, εφόσον αυτή είναι η τέχνη που στοχεύει με τον πλέον ευθύ και σκόπιμο τρόπο να προσεγγίσει το μυστήριο του χρόνου, καθώς για τον Ricœur ο χρόνος είναι αυτό που διαφεύγει από την ανθρώπινη θέληση για κυριαρχία και αυτό που αποτελεί τον απόλυτο «κύριο του νοήματος».¹³ Σύμφωνα με τον Ricœur, «ο χρόνος γίνεται ανθρώπινος όταν αρθρώνεται μέσω αφήγησης και η αφήγηση αποκτά νόημα όταν γίνεται όρος της χρονικής ύπαρξης».¹⁴

Ωστόσο, αυτή η εννοιολόγηση της μίμησης φαίνεται να αποκλείει είδη λόγου που βρίσκονται πέρα από την ικανότητα της αφηγηματικής τέχνης να αναδιαμορφώνει τον χρόνο· η μουσική είναι ένα από αυτά. Εξάλλου, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Ricœur σε συνέντευξή του το 1996, «υπάρχει σίγουρα μία τέχνη που δεν είναι μιμητική, και αυτή είναι η μουσική».¹⁵ Η μήπως είναι; Στην ίδια συνέντευξη, αναρωτιέται: «Αν και, οριακά, δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι σε κάθε έργο τέχνης αντιστοιχεί μία διάθεση (mood);».¹⁶ Ο Roger Savage χρησιμοποιεί αυτήν τη σκέψη ως αφετηρία για να στοιχειοθετήσει τη δυνατότητα εννοιολογικής διεύρυνσης της μίμησης, προκειμένου να συμπεριλαμβάνει και τη μουσική, υποστηρίζοντας ότι η μουσική είναι μάλλον «ο

⁸ Στο ίδιο, σ. 148.

⁹ Στο ίδιο.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 149.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 150.

¹² Στο ίδιο.

¹³ Paul Ricœur, *Time and Narrative*, Vol. 3, μτφρ. Kathleen McLaughlin & David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1988, σ. 261 (πρωτότυπη έκδοση: *Temps et Récit*, Editions du Seuil, Paris 1985).

¹⁴ Paul Ricœur, *Time and Narrative*, Vol. 1, μτφρ. Kathleen McLaughlin & David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1984, σ. 52 (πρωτότυπη έκδοση: *Temps et Récit*, Editions du Seuil, Paris 1983).

¹⁵ Roger W. H. Savage, "Is Music Mimetic? Ricœur and the Limits of Narrative", *Journal of French Philosophy* 16/1-2, 2006, σ. 121-133: 121.

¹⁶ Στο ίδιο.

προνομιακός τρόπος επινόησης που χρησιμοποιούμε ως ανθρώπινα όντα για να αναδιαμορφώσουμε το νόημα του χρόνου ενώπιον του ανεξιχνίαστου του χρόνου», ακόμα και πέρα από τα όρια της αφηγηματικής τέχνης.¹⁷ Ο Savage υπογραμμίζει ακόμη το γεγονός ότι ο Ricœur υποστηρίζει πως υπάρχουν «άλλα είδη λόγου, τα οποία, με τους δικούς τους τρόπους, αναλαμβάνουν να μιλήσουν για τον χρόνο», είδη λόγου που κάνουν αισθητή τη θεμελιώδη εμπειρία της μη κυριαρχίας μας στον χρόνο πέρα από την εμβέλεια της αφήγησης.¹⁸ Σε αντίθεση με την αφήγηση, τα είδη αυτά «ανα-περιγράφουν ποιητικά την εμπειρία της επίδρασης του παρελθόντος, η οποία σηματοδοτεί την περατότητά μας και αποτελεί προϋπόθεση για το άνοιγμά μας στον κόσμο».¹⁹

Τα έργα τέχνης που σχετίζονται με αυτά τα είδη λόγου μάς φέρνουν αντιμέτωπους με μία γόνιμη παραδοξότητα: οι υποτιθέμενες αναπαραστατικές τους αδυναμίες είναι στην πραγματικότητα «ο όρος της ικανότητάς τους να εκφράζουν διαθέσεις και συναισθήματα που ανανεώνουν την εκλεκτική μας συγγένεια με τον κόσμο», και, με τον τρόπο αυτό, να ανα-περιγράφουν τον κόσμο.²⁰ Ο Ricœur σπεύδει να κρατήσει αποστάσεις τόσο από τις ουσιοκρατικές θεωρίες περί μουσικής έκφρασης, κατά τις οποίες η έκφραση είναι η αναπαραστάση συναισθημάτων ενσωματωμένων στη μουσική, όσο και από την ιδεολογική σκευή της ρομαντικής μεταφυσικής,²¹ επιλέγοντας να ευθυγραμμίσει την έννοια της διάθεσης με την έννοια της *Befindlichkeit* ή της «ψυχικής κατάστασης» (state-of-mind) του Martin Heidegger. Ως ψυχική κατάσταση, η διάθεση που εκφράζεται από ένα έργο τέχνης έχει οντολογική σημασία, καθώς διασφαλίζει «την αίσθηση της συμμετοχής μας στον κόσμο τον οποίο ανήκουμε, συντονίζοντάς μας με αυτόν»²² επιπλέον, «η διάθεση είναι εξίσου πρωταρχική με την κατανόηση, καθώς αποκαλύπτει έναν τρόπο ύπαρξης “πριν από κάθε νόηση και βούληση”».²³

Ακόμη πιο emphaticά από την ποίηση ή τη ζωγραφική, ο μη αναπαραστατικός χαρακτήρας της μουσικής αναστέλλει κάθε αναφορά στην πραγματικότητα και, ως εκ τούτου, μας παρουσιάζει διαθέσεις που δεν έχουν καμία προηγούμενη αναφορά στο πραγματικό. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Savage, «η απόσταση της μουσικής από το πραγματικό αποτελεί παράδειγμα του παράδοξου ότι όσο πιο βαθιά [είναι] η υποχώρηση τόσο πιο δυναμική και η επιστροφή».²⁴ Η δύναμη της επιστροφής αφορά στον τρόπο κατά τον οποίο η «ανύψωση του συναισθήματος σε μυθοπλασία», όπως στο δεύτερο στάδιο της διαδικασίας των τριών σταδίων που περιγράφηκε προηγουμένως, μας καλεί να αναδιαμορφώσουμε τις συναισθηματικές διαστάσεις της ύπαρξής μας στον κόσμο σύμφωνα με τη διάθεση του έργου. Κατά τον Savage, «η φαινομενολογική αντικειμενικότητα του συναισθήματος γειώνει τις δημιουργικές μίμησης της μουσικής στη διακύμανση των ψυχικών καταστάσεων που μας ανοίγουν εκ νέου στον κόσμο· δηλαδή, επειδή το συναίσθημα είναι φαινομενολογικά αντικειμενικό, η μίμηση των διαθέσεων από τη μουσική δεν είναι απλώς υποκειμενική, αλλά εδράζεται στο γεγονός ότι οι διαθέσεις και τα συναισθήματα μας προδιαθέτουν, τρόπον τινά, για τον κόσμο με το να μας συντονίζουν με αυτόν».²⁵

Και τι γίνεται με τον χρόνο; Σύμφωνα με τον Ricœur, η μουσική είναι το κατ' εξοχήν μέσο λόγου που προσφέρεται για τη φαντασιακή εξερεύνηση της θεμελιώδους εμπειρίας

¹⁷ Roger W. H. Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, Routledge, New York 2010, σ. 103.

¹⁸ Savage, “Is Music Mimetic?”, ό.π., σ. 121.

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 121-122.

²⁰ Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, ό.π., σ. 93-94.

²¹ Στο ίδιο, σ. 94.

²² Στο ίδιο.

²³ Savage, “Is Music Mimetic?”, ό.π., σ. 127.

²⁴ Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, ό.π., σ. 109.

²⁵ Στο ίδιο, σ. 102.

της επίδρασης του χρόνου, απαντώντας με τον δικό του μοναδικό τρόπο στο αίνιγμα της απόλυτης μη αναπαραστασιμότητάς του. Ο Savage εύγλωττα υποστηρίζει ότι «ο τρόπος με τον οποίο η μουσική ανα-περιγράφει τις εκλεκτικές μας συγγένειες με τον κόσμο καταμαρτυρεί την οντολογική διαφορά που βεβαιώνεται από την απορητική μας στάση απέναντι στο ανεξιχνίαστο του χρόνου. Η μουσική απαντά στο ανεξιχνίαστο του χρόνου μέσω της μιμητικής αναδιαμόρφωσης του βάθους του συναισθήματος που αναδύεται ως απόκριση σε αυτήν την οντολογική διαφορά».²⁶

Εντούτοις, σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να προτείνω την πιθανότητα μίας άλλης πτυχής απόκρισης της μουσικής στο αίνιγμα της χρονικής εμπειρίας και θα προσπαθήσω να το κάνω μέσω μιας φαινομενικά αμήχανης επίκλησης στο πεδίο των γνωσιακών επιστημών· αμήχανης γιατί, τόσο για τον Ricoeur όσο και για τον Heidegger, κάθε γνωσιακή πράξη δεν προηγείται, αλλά έπεται του τρόπου με τον οποίο οι διαθέσεις μάς απευθύνονται.²⁷ Ωστόσο, η παραδοχή της λειτουργικής επίδρασης κάποιων γνωσιακών μηχανισμών μπορεί να προσφέρει επιπλέον έρεισμα (αν όχι «απόχρωση») στο πώς αποκρινόμαστε στην οντολογική διαφορά που καταμαρτυρεί η μουσική.

Μία από τις πιο πρόσφατες απόπειρες εφαρμογής γνωσιακών θεωριών για τη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους νοηματοδοτούμε τη μουσική αφορά στην εισήγηση του Lawrence Zbikowski. Σύμφωνα με αυτόν, ο δομημένος ήχος της μουσικής προσομοιώνει δυναμικές διαδικασίες, σημαντικές για τον ανθρώπινο πολιτισμό, οι οποίες αφορούν σε συνεκτικές ακολουθίες σωματικών ή/και ψυχολογικών γεγονότων. Αυτές σχετίζονται με το ανθρώπινο συναίσθημα ή/και την κίνηση, διατάσσονται χρονικά και χαρακτηρίζονται από παραμετρική διακύμανση ή διαφοροποίηση.²⁸ «Η έννοια μίας συνεκτικής ακολουθίας φαινομένων προϋποθέτει ότι τα φαινόμενα αυτά ακολουθούν το ένα το άλλο και μπορούν να ομαδοποιηθούν σε μία ενιαία κατηγορία»,²⁹ παρόμοια με τον τρόπο κατά τον οποίο η δημιουργία αφηγηματικής πλοκής (emplotment) ενοποιεί ποικίλα γεγονότα ή περιστατικά στο χρονικό σύνολο μιας συνεκτικής αφήγησης.

Κατά τον Zbikowski, η μουσική γίνεται κατανοητή ως μέσο παροχής ηχητικών αναλόγων (sonic analogs) τέτοιων δυναμικών διαδικασιών και, κατά συνέπεια, ως μέσο ενεργοποίησης νοητικών αναπαραστάσεων ενσώματων εμπειριών. Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Michael Spitzer υποστηρίζει ότι κάθε μουσικό έργο ξεδιπλώνει την ιδιαίτερη δομική του αφήγηση ως μία δυναμική διεργασία που ο ίδιος αποκαλεί «συναισθηματική τροχιά» (affective trajectory).³⁰ Πέρα από οποιαδήποτε προσπάθεια περιορισμού της οντολογικής σφοδρότητας της μουσικής εντός των στενών ορίων μιας αφηγηματικής κατανόησης, θα ήταν λογικό να υποστηρίξει κανείς το ενδεχόμενο ενός είδους αντιστοιχίας μεταξύ των δυναμικών διαδικασιών, τις οποίες αναλογικά ξεδιπλώνει ένα μουσικό έργο, και της διάθεσης του έργου, που καθιστά εφικτή την κατανόηση αυτών των ηχητικών αναλόγων στη βάση ενός κοινού δυναμικού χαρακτήρα.

Υπό αυτό το πρίσμα, θα μπορούσε κανείς να προτείνει την αναθεώρηση της έννοιας της ενδεικνυόμενης από τον Ricoeur διάθεσης, ως μία λιγότερο στατική έννοια απ' ό,τι μπορεί να υπονοεί ο όρος «ψυχική κατάσταση». Πιθανόν έτσι να μπορούσε να αναδειχθεί

²⁶ Savage, "Is Music Mimetic?", ό.π., σ. 129.

²⁷ Martin Heidegger, *Being and Time*, μτφρ. John Macquarrie & Edward Robinson, Harper & Row, New York 1962, σ. 176-177 (πρωτότυπη έκδοση: *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, 7η έκδοση, Tübingen 1953).

²⁸ Lawrence Zbikowski, *Foundations of Musical Grammar*, Oxford University Press, New York 2017, σ. 42.

²⁹ Στο ίδιο.

³⁰ Michael Spitzer, "Sad Flowers: Analyzing Affective Trajectory in Schubert's "Trockne Blumen"", στο: Tom Cochrane, Bernardino Fantini & Klaus R. Scherer (επιμ.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, Oxford University Press, New York 2013, σ. 7-22.

μία πιο δυναμική αντίληψη της διάθεσης του μουσικού έργου (υπόρρητη στη σκέψη του Savage), όχι ως μία ψυχική κατάσταση αυτή καθαυτή, αλλά ως το σύνολο των διακυμάνσεων ή διαφοροποιήσεών της, ιδιαίτερων και ιδιωματικών για τον κόσμο του συγκεκριμένου έργου. Μια τέτοια επαναπροσέγγιση θα μπορούσε να αναγνωρίσει στη μουσική τη δυνατότητα να ανα-περιγράφει ποιητικά την εμπειρία της επίδρασης του χρόνου και να αναδιαμορφώνει τον χρόνο με τρόπο παρόμοιο (αλλά όχι ταυτόσημο) με εκείνον της αφηγηματικής πράξης.

Σημειογραφία και αναπαράσταση: θέσεις και παρατηρήσεις

Δημήτρης Έξαρχος

Το σύντομο αυτό άρθρο παρουσιάζει μία σειρά από θέσεις και παρατηρήσεις σχετικά με τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στη μουσική σημειογραφία και την αναπαράσταση, καθώς και την επίδρασή της στη σύνθεση και την ερμηνεία.¹

Η αντιπαράθεση Busoni – Schönberg

Η αντιπαράθεση μεταξύ του Ferruccio Busoni και του Arnold Schönberg αναδεικνύει αντικρουόμενες προσεγγίσεις ως προς τον ρόλο της μουσικής σημειογραφίας στη δημιουργική διαδικασία. Ο Busoni υποστηρίζει ότι η σημειογραφία είναι απλώς ένα «μέσο» (Busoni, 1911: 15) για την αποτύπωση της έμπνευσης, η οποία αναπόφευκτα χάνει την «αρχική της μορφή» (στο ίδιο: 17) κατά την πράξη της μεταγραφής. Ο ίδιος αντιλαμβάνεται τον ρόλο του ερμηνευτή ως αποκατάσταση αυτού που η σημειογραφία του συνθέτη έχει αποκρύψει, παρομοιάζοντας τη σημειογραφία με «πορτραίτο» που ποτέ δεν μπορεί να αποδώσει πλήρως το «ζωντανό μοντέλο» της αρχικής έμπνευσης (στο ίδιο).

Αντιθέτως, ο Schönberg υιοθετεί την αντίστροφη άποψη, υποστηρίζοντας ότι το «πορτραίτο έχει ανώτερη καλλιτεχνική ζωή» από το «μοντέλο» της αρχικής έμπνευσης (στο Stuckenschmidt, 2011: 226). Αυτό υποδηλώνει μία ιεραρχία όπου το καταγεγραμμένο έργο, ως σταθερό καλλιτεχνικό αντικείμενο, υπερέχει της εφήμερης φύσης της δημιουργικής σύλληψης.

Στον πυρήνα αυτής της διαμάχης βρίσκεται η θεμελιώδης ένταση μεταξύ σύνθεσης και ερμηνείας, και ο βαθμός στον οποίον η παρτιτούρα περιορίζει ή ενδυναμώνει τη δημιουργική δράση του ερμηνευτή. Ο Busoni δίνει προβάδισμα στην ικανότητα του εκτελεστή να εμψυχήσει νέα ζωή στο γραπτό έργο, ενώ ο Schönberg φαίνεται να προκρίνει την εξουσία του συνθέτη επί του τελικού καλλιτεχνικού προϊόντος. Η φιλοσοφική αυτή διαίρεση φανερώνει την περίπλοκη σχέση ανάμεσα στη σύνθεση, τη σημειογραφία και την εκτέλεση στη δυτική έντεχνη μουσική.

Ο Andy Hamilton για την αισθητική της ατέλειας

Η ανάλυση του Hamilton σχετικά με την αισθητική της ατέλειας στη μουσική εκτέλεση αμφισβητεί την επικρατούσα «μοντερνιστική» ή «τελειοκρατική» στάση, η οποία υποτιμά τον αυτοσχεδιασμό. Αντίθετα προς την θεώρηση του μουσικού έργου ως «αιωνίως υπαρκτής ηχητικής δομής, αποσπάσιμης από τις αρχικές συνθήκες εκτέλεσής της» (Hamilton, 2000: 172), ο Hamilton υποστηρίζει μια διαλεκτική κατανόηση της σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού ως «αλληλοδιεσδυόμενων αντιθέτων» (στο ίδιο: 174 κ.εξ.). Ο αυθορμητισμός και η «μικρο-ελευθερία» (στο ίδιο: 183) της αυτοσχεδιαστικής εκτέλεσης, όπως αυτά ενσαρκώνονται στην περιγραφή του Bill Evans για τον «καθαρό αυθορμητισμό» στο *Kind of Blue* του Miles Davis, δεν υπήρξαν πάντοτε το ιδεώδες του αυτοσχεδιαστή. Όπως επισημαίνει ο Hamilton, ακόμη και τον 18ο αιώνα, ο αυστριακός συνθέτης και βιολονίστας Carl Ditters von Dittersdorf εκτελούσε με «λαμπρή

¹ Όλες οι μεταφράσεις από την αγγλική είναι δικές μου.

“αυτοσχεδιασμένη” δεξιοτεχνία», η οποία εκ των υστέρων αποδείχθηκε προσχεδιασμένη (στο ίδιο: 176). Ωστόσο, η δήλωση του Evans για τον «καθαρό αυθορμητισμό» παραμένει ουσιώδες στοιχείο της αισθητικής της ατέλειας που επιδιώκει να διατυπώσει ο Hamilton. Η διαλεκτική αυτή προοπτική απορρίπτει απλοϊκές δυαδικότητες μεταξύ τελειότητας και ατέλειας, αυθεντικότητας και μη αυθεντικότητας, υπέρ μιας πιο σύνθετης αισθητικής που αποδέχεται τις δημιουργικές εντάσεις της ζωντανής μουσικής έκφρασης.

Ο Benson για τον διάλογο μεταξύ σύνθεσης και αυτοσχεδιασμού

Σύμφωνα με τον Bruce Ellis Benson (2003), ο αυτοσχεδιασμός τοποθετείται ανάμεσα στη σύνθεση και την εκτέλεση, τέμνοντας και τις δύο: από τη μία πλευρά, ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί μια μορφή δημιουργικής, αυθόρμητης σύνθεσης, ενώ, από την άλλη, διακρίνεται από τη μουσική σύνθεση μέσω της εκτελεστικής του φύσης. Ο καθοριστικός παράγοντας που παρεμβάλλεται μεταξύ σύνθεσης και αυτοσχεδιασμού είναι η πράξη της καταγραφής της μουσικής δομής με τη μορφή παρτιτούρας. Ο Benson υιοθετεί μια μετα-δομιστική προσέγγιση, αντιλαμβανόμενος την παρτιτούρα ως μορφή γραφής που «μας παρουσιάζει [...] ένα ίχνος της παρουσίας του άλλου» (Benson, 2003: 182). Από αυτή την οπτική, το μουσικό έργο δεν περιλαμβάνει μόνο τη φωνή του συνθέτη· περιέχει ίχνη άλλων επιρροών και ερμηνειών. Η εκτέλεση, επομένως, δεν είναι απλή μετάφραση της παρτιτούρας σε ήχο αλλά μια κατ’ ουσίαν αυτοσχεδιαστική πράξη.

Ο Benson υποστηρίζει ότι κάθε εκτέλεση, ακόμη και στην περίπτωση της σημειογραφημένης μουσικής, εμπεριέχει έναν βαθμό ερμηνείας και δημιουργικών αποφάσεων που υπερβαίνουν την απλή αναπαραγωγή. Αυτό αμφισβητεί την εδραιωμένη αντίληψη ότι η εκτέλεση συντεθειμένων έργων και η αυτοσχεδιαστική μουσική είναι θεμελιωδώς διαφορετικές. Η προσέγγιση του Benson, εμπνευσμένη από τον Derrida, θεωρεί ότι η ερμηνεία πρέπει να υπερβαίνει την αυστηρή πιστότητα προς την παρτιτούρα. Η ηθική ευθύνη του εκτελεστή έγκειται σε αυτήν ακριβώς την πράξη της ερμηνείας, η οποία εισάγει νέα στοιχεία και φωνές στο μουσικό έργο. Η παρτιτούρα δεν είναι ένα σταθερό, δεσμευτικό ή επικυρωτικό κείμενο, αλλά ένα ίχνος με το οποίο ο εκτελεστής πρέπει να εμπλακεί δημιουργικά. Συνοψίζοντας, ο Benson καταλύει τις παραδοσιακές διακρίσεις μεταξύ σύνθεσης, αυτοσχεδιασμού και εκτέλεσης, θεωρώντας τα αλληλένδετες και επικαλυπτόμενες διαδικασίες. Η παρτιτούρα δεν είναι ένα διαφανές μέσο αλλά ένας τόπος ερμηνευτικής διαπραγμάτευσης και ηθικής ευθύνης για τον εκτελεστή.

Η σημειογραφία ως γραφή

Η μουσική σημειογραφία λειτουργεί με πολύπλοκους τρόπους που υπονομεύουν την ιδέα μίας άμεσης σχέσης μεταξύ παρτιτούρας και ερμηνείας. Η παρτιτούρα λειτουργεί ως πολυεπίπεδη διεπαφή ανάμεσα στον συνθέτη και τη μουσική ιδέα ή ανάμεσα στο «έργο» και τον ερμηνευτή. Υπό το πρίσμα της μετα-δομιστικής θεωρίας, η παρτιτούρα μπορεί να κατανοηθεί ως μορφή «γραφής» υπό την ευρύτερη έννοια, ανάλογη με την έννοια της *αρχι-γραφής* (*archewriting*) του Derrida ή της *εκγραφής* (*exscription*) του Nancy. Ως εργαλείο σύνθεσης, ως σύνολο οδηγιών για εκτέλεση ή ως αντικείμενο ανάλυσης, η παρτιτούρα υπερβαίνει τον ρόλο της ως ουδέτερη αναπαράσταση, εμπλεκόμενη σε ένα δυναμικό παιχνίδι δημιουργικών και ερμηνευτικών διαδικασιών. Αυτή η προσέγγιση αμφισβητεί τις παραδοσιακές ιεραρχίες και παραδοχές σχετικά με τη σχέση σημειογραφίας, σύνθεσης και εκτέλεσης, αναδεικνύοντας την ικανότητα της παρτιτούρας να γεννά νέες μουσικές δυνατότητες μέσω της σύνθετης, κειμενικής της φύσης.

***Différance* και ίχνος**

Η αναλογία μεταξύ γλώσσας και λειτουργίας της μουσικής σημειογραφίας μπορεί να διατυπωθεί μέσω των εννοιών *différance* και *ίχνος* του Jacques Derrida. Η *différance* υποδηλώνει ότι η γλωσσική σημασία δεν είναι ποτέ στατική ή πλήρως παρούσα, αλλά αποτελεί σύστημα διαφορών (όπως στη *langue* του Ferdinand de Saussure), το οποίο διέπεται από συνεχή αναβολή. Η έννοια του ίχνους επιτρέπει αυτό το «παίγνιο διαφορών» (Derrida, 1981: 26-27) εντός ενός συστήματος σημαινόντων, όπου η σημασία δεν έχει σταθερή αφετηρία. Αυτό αμφισβητεί την παραδοσιακή ιεραρχία που προκρίνει τη «μεταφυσική της παρουσίας» – την άποψη ότι ο λόγος ή το μουσικό νόημα προηγείται, ενώ η γραφή ή η σημειογραφία είναι δευτερεύουσα (Derrida, 1978: 354 κ.εξ.). Όπως ακριβώς ο Derrida υποστήριξε ότι η γραφή δεν μπορεί πλέον να θεωρείται υποδεέστερη της ομιλίας, έτσι και αυτή η προσέγγιση ανατρέπει την ιδέα ότι η μουσική ιδέα ή σύνθεση είναι εγγενώς ανώτερη από τη σημειογραφική της μορφή. Αντίθετα, η σχέση τους νοείται ως ένα σύνθετο, αλληλοσυγκροτούμενο σύστημα, όπου η σημασία αναδύεται μέσω της αλληλεπίδρασης διαφορών και ίχνων, και δεν ανάγεται σε μία υποτιθέμενη πρωτογενή πηγή.

Εκγραφή

Σύμφωνα με τον Jean-Luc Nancy, η γραφή σχετίζεται με τη γλώσσα ως ένα σύστημα σημείων, και την *différance* μεταξύ τους, όπως επίσης και με τον υλικό κόσμο εντός του οποίου υπάρχει η γλώσσα, ως «το έξω του κόσμου μέσα στον κόσμο». Αυτό το διπλό καθεστώς της γραφής, ως το όριο μεταξύ της γλώσσας και του τεχνικού μηχανισμού ως εκδοχής του υλικού κόσμου, οδηγεί τον Nancy να προτιμήσει τον όρο *εκγραφή* (*exscription*) έναντι του *εγγραφή*. Η εκγραφή συμπληρώνει την εγγραφή με μία αντίθετη κίνηση, μακριά από τη γλώσσα ως σύστημα σημείων και προς την υλική εκδήλωση του κόσμου. Με άλλα λόγια, η γραφή εδράζεται «έξω από το νόημα που εγγράφει, στα πράγματα των οποίων [...] υποτίθεται πως συγκροτεί το νόημα» (Nancy, 1997: 79).

Όπως εξηγεί η Marie-Eve Morin, «αυτό που εγγράφεται [...] ταυτόχρονα εκγράφεται, τίθεται εκτός γλώσσας μέσω της επαφής του με μια υλική εκδοχή ή έναν τεχνικό μηχανισμό» (Morin, 2012: 132). Αυτή η επαφή με εκείνο που «παραμένει εκτός ή αντιστέκεται στη σημασιодότηση» αποτελεί το μοναδικό υλικό γεγονός με το οποίο η γραφή εμπλέκεται, πέραν της λειτουργίας της ως σύστημα γλωσσικών σημείων (στο ίδιο). Από αυτή την οπτική, η γραφή δεν είναι απλώς η εγγραφή ενός νοήματος αλλά μία σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ της γλώσσας και του υλικού κόσμου, όπου η γραπτή μορφή και εγγράφει και εκγράφει, μεσολαβώντας ανάμεσα στη συμβολική και τη φυσική σφαίρα. Αυτό αμφισβητεί την αντίληψη της γραφής ως διαφανούς μέσου μετάδοσης του νοήματος και, αντιθέτως, αναδεικνύει τις υλικές της ιδιότητες, όπως και την ιδιότητά της να ανθίσταται στην πλήρη σημασιодότηση.

Ο Redgate για τη σημειογραφία και το αναδύμενο υλικό

Η σκέψη και η πρακτική του συνθέτη Roger Redgate σχετικά με τη σχέση ανάμεσα στη σημειογραφία, την εκτέλεση και αυτό που ο ίδιος αποκαλεί *αναδύμενο υλικό* αμφισβητούν τα παραδοσιακά όρια μεταξύ αυτών των στοιχείων της μουσικής δημιουργίας. Ο Redgate στρέφει την προσοχή του στα «οριακά σημεία μεταξύ δομής και νοήματος μέσω της σημειογραφίας» (Redgate, 2017: 117), την οποία αντιλαμβάνεται «ως εργαλείο σύνθεσης, ως μέσο πρόσβασης σε υλικό, το οποίο αποτελεί προϊόν – ή παραπροϊόν – της αλληλεπίδρασης μεταξύ δομής, σημειογραφίας και εκτέλεσης» (στο ίδιο: 118). Από αυτή την άποψη, η έννοια του Redgate για το *αναδύμενο υλικό* είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική. Αντλώντας έμπνευση από τις ιδέες του Paul Cilliers για τις

«αναδυόμενες ιδιότητες» στα σύνθετα συστήματα (Cilliers, 1998: ix), ο Redgate θεωρεί την εκτέλεση ως έναν χώρο όπου μπορούν να προκύψουν *ασάφειες*, οι οποίες «παρ' όλα αυτά μπορούν να θεωρηθούν ότι λειτουργούν ως υλικό, ως προθέσεις του συνθέτη» (Redgate, 2017: 118). Με βάση αυτό, η παρτιτούρα δεν είναι ένα σταθερό κείμενο αλλά ένα γενεσιουργό πλαίσιο που επιτρέπει στον εκτελεστή να ανακαλύψει νέο υλικό μέσω της πράξης της ερμηνείας. Το ακριβές όριο μεταξύ δομής και νοήματος έχει μικρότερη σημασία από «τη γέννηση δυνατοτήτων [που κάποιος] δεν θα [είχε] αλλιώς ποτέ σκεφτεί» (Redgate, 2017: 124).² Η οπτική του Redgate επανεγγράφει τις παραδοσιακές ιεραρχίες ανάμεσα στη σύνθεση, τη σημειογραφία και την εκτέλεση, αναδεικνύοντας τη δημιουργική δυναμική της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης. Η παρτιτούρα δεν είναι απλώς ένα πρότυπο προς εκτέλεση αλλά μια αφετηρία για τη δημιουργική εμπλοκή του εκτελεστή, όπου μπορούν να αναδυθούν νέες μουσικές δυνατότητες μέσω της διαλεκτικής μεταξύ μορφής, υλικού και ενσώματης πρακτικής.

Βιβλιογραφία

- Benson, Bruce Ellis (2003): *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge University Press, New York.
- Busoni, Ferruccio (1911): *Sketch of a New Esthetic of Music*, G. Schirmer, New York.
- Cilliers, Paul (1998): *Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems*, Routledge, London.
- Derrida, Jacques (1978): *Writing and Difference*, μτφρ. Alan Bass, Routledge, London (πρωτότυπη έκδοση: *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967).
- Derrida, Jacques (1981): *Positions*, μτφρ. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago (πρωτότυπη έκδοση: *Positions*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972).
- Hamilton, Andy (2000): "The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection", *The British Journal of Aesthetics* 40/1, σ. 168-185.
- Morin, Marie-Eve (2012): *Jean-Luc Nancy*, Polity, Cambridge.
- Nancy, Jean-Luc (1997): *The Gravity of Thought*, μτφρ. François Raffoul & Gregory Recco, Humanities Press International, London (πρωτότυπη έκδοση: *Le poids d'une pensée*, Le Griffon d'argile, Quebec 1991).
- Redgate, Roger (2017): "Emergent Material: Reinventing the Compositional Process", *Principles of Music Composing* 17, σ. 117-126.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (2011): *Schoenberg: His Life, World and Works*, μτφρ. Humphrey Searle, Overture Publishing (Overture Music Series), London (πρωτότυπη έκδοση: *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*, Atlantis Verlag, Zürich 1974).

² Ο Redgate κάνει αυτή την παρατήρηση αναφορικά με τα δικά του συστήματα σύνθεσης, τα οποία όμως εδώ σχετίζω άμεσα με τη λειτουργία της σημειογραφίας.

Η αισθητική έννοια της «μίμησης» στη μουσική του 20ού αιώνα

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Στην προσπάθεια ερμηνείας της ιδιότυπης χρήσης της έννοιας της μίμησης στον Adorno, μίας έννοιας που, όπως γνωρίζουμε ήδη από τον Πλάτωνα, συνδέεται – εκεί με ένα αρνητικό πρόσημο – στενά με την τέχνη, θα πρέπει, σύμφωνα με τον γερμανό φιλόσοφο, να κάνουμε ένα βήμα ακόμα πιο πίσω, ανατρέχοντας στο ομηρικό έπος της *Οδύσσειας*.¹ Ο Οδυσσεύς, αυτοαποκαλούμενος «ο Κανένας», γίνεται για τον Adorno το πρότυπο του ορθολογικά σκεπτόμενου ανθρώπου, ενός ανθρώπου της νεωτερικότητας, ο οποίος στην προσπάθεια αντιμετώπισης της φύσης και του πρωτογονισμού αναιρεί σε μία μιμητική πράξη την υποκειμενικότητά του, ακυρώνει προσωρινά την ταυτότητα και διαφορετικότητά του σε πλήρη συμμόρφωση με την υφιστάμενη πραγματικότητα, επιβάλλοντας όμως, τελικά, τη λογική του σκέψη και εδραιώνοντας την κυριαρχία του. Ο Οδυσσεύς γίνεται ο πρώτος Διαφωτιστής, ο υπερασπιστής του πρωτείου της νόησης και μαχητής στην πορεία απαλλαγής του ανθρώπου, μέσω της γνώσης, από τον φόβο του μαγικού. Η χρήση του μιμητικού στοιχείου, έχοντας την αφετηρία της στην προσομοίωση του ανθρώπου στη φυσική ή θεική εξουσία με τη χρήση μασκών, μαγικών πρακτικών και εκστατικής μουσικής, ανάγεται εδώ σε πρωταρχικό παράγοντα της απελευθέρωσης του ατόμου από τα δεσμά της αρχέγονης βαρβαρότητας, της σταδιακής απομάκρυνσης και χειραφέτησής του από την υποταγή στις άγνωστες δυνάμεις και στη μοιρολατρία. Το μιμητικό στοιχείο, υπεύθυνο για τη σχέση του ανθρώπου με το μυθικό, αποτελεί έτσι και την προϋπόθεση για την απελευθέρωσή του από αυτό. Η μίμηση εκφράζει το ενδιάμεσο, μία μεταβατική διαδικασία ενοποίησης και διαχωρισμού, προσέγγισης και αποστασιοποίησης με, όπως θα δούμε, όχι μόνο θετικά αποτελέσματα για την τέχνη και τον άνθρωπο.

Ο Adorno υποστηρίζει ότι το πρότυπο της μιμητικής διαδικασίας, δηλαδή η μιμητική προσέγγιση της φύσης και του αρχετυπικού με σκοπό την κυριαρχία του υποκειμένου πάνω τους, δεν επιφέρει αυτόματα την επικράτηση της νόησης με όρους ελευθερίας, συνείδησης και χρονικότητας, αλλά μπορεί να ωθήσει τελικά στην ίδια την αναίρεση της ανθρώπινης ύπαρξης. Έντονα ερεθίσματα που υπερβαίνουν την τάξη, την αρμονία, την ισορροπία, τον Λόγο, διεγείρουν την υπερευαισθησία ακινητοποιώντας το υποκείμενο, που χάνει προς στιγμή τον έλεγχο της συνείδησής του, ακυρώνοντας αυτό ακριβώς που συνιστά το υποκείμενο, ήτοι τη χρονικότητά του, και μετατρέποντάς τη σε χώρο. «Ο χώρος είναι η απόλυτη αλλοτρίωση. Όπου το ανθρώπινο θέλει να γίνει σαν τη φύση, αμέσως σκληρύνεται απέναντί της».² Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο άνθρωπος όχι μόνον αποστασιοποιείται από τη φύση, την οποία θέλει να μιμηθεί, αλλά και από την ίδια του τη χρονική, δυναμική ιδιοσυγκρασία, αναιρώντας ορθολογικά τον ίδιο του τον εαυτό.

¹ Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, επιμ. Γεράσιμος Κουζέλης, Νήσος, Αθήνα 1996, σ. 124 (πρωτότυπη έκδοση: *Dialektik der Aufklärung*, στο: *Gesammelte Schriften 3*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981).

² Ό.π., σ. 296 κ.εξ.

Αποτέλεσμα αυτής της προσωρινής ακαμψίας είναι η ορθολογική αποστασιοποίηση. Ο ορθός λόγος, ο οποίος εκτοπίζει τη μίμηση, δεν είναι απλώς το αντίθετό της. Είναι ο ίδιος μίμηση: ως εξομοίωση προς το νεκρό. Το υποκειμενικό πνεύμα, το οποίο διαλύει την εμπύχωση της φύσης, εξουσιάζει την άψυχη μόνο μιμούμενο την ακαμψία της και διαλύοντας τον εαυτό του, αφού τον θεωρεί προϊόν ανιμισμού.³

Παρ' όλη την εν γένει διαχρονικότητα της φιλοσοφικής τοποθέτησης του Adorno, γίνεται σαφές και ο ιστορικός προσδιορισμός της: είναι το ρεύμα του Ρομαντισμού, το οποίο, επικαλούμενο τη φύση, ανατρέπει τη νοησιарχία του Διαφωτισμού, αποδεσμεύει το συναίσθημα και την τυφλή δύναμη της ανθρώπινης βούλησης, οδηγώντας τελικά στη νεκρική ακαμψία του 20ού αιώνα. Προφανώς λανθασμένα, σύμφωνα με τον Adorno, και με μετέπειτα συνέπεια την καθολική αποξένωση του ανθρώπου τόσο από τη φύση όσο και από τον ίδιο του τον συνάνθρωπο, ο Ρομαντισμός αναδεικνύει μία μιμητική στάση του ανθρώπου απέναντι στη φύση, που αντί αυτός να την εμπυχώνει τελικά η ίδια η φύση τον καθιστά θύμα της, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μίας άψυχης, μη συνειδητής και στατικής ανθρώπινης ύπαρξης. Το ασυνείδητο, το μαγικό, το αρχετυπικό, η απώλεια της λογικής σκέψης σε έναν άνθρωπο έρμαιο των ορμών του, εγκαθίσταται εδώ ως η κυρίαρχη καλλιτεχνική στάση.

Μία σειρά μιμητικών τάσεων σε σχέση με κάθε τι που βρίσκεται χρονικά, χωρικά ή πολιτιστικά μακριά από τις συντεταγμένες του ευρωπαϊκού πολιτισμού αποτελούν κεντρικά στοιχεία αναφοράς στη ρομαντική αισθητική: το έντονο ενδιαφέρον για κάθε τι μη ευρωπαϊκό σε διάφορου είδους εξωτισμούς, η νοσταλγία μίας μακρινής παράδοσης, ο ενθουσιασμός για τα χαρακτηριστικά της εθνικής λαϊκής κουλτούρας, η κυριαρχία αισθητικών κατηγοριών, όπως αυτών της φυσικής φθοράς, της μυστηριώδους απροσδιοριστίας, της μελαγχολικής στάσης σε μια αναζήτηση της πρωταρχικής ιδέας και της ουσίας. Αποτέλεσμα όλης αυτής της πορείας είναι η πραγματοποίηση της ίδιας της συνείδησης, η κυριαρχία του γενικού πάνω στο ιδιαίτερο, μία ψευδοϋποκειμενικά συγκαλυμμένη υποβάθμιση της ανθρώπινης ελευθερίας και σκέψης.

Η μετατροπή της μουσικής σε εμπορικό προϊόν με την εδραίωση της πολιτισμικής βιομηχανίας αλλά και η αλλοτρίωση της σύστασης της ίδιας της μουσικής ακόμα και στη νέα μουσική, η οποία προφανώς απέχει και αντιστέκεται στη λογική της αγοράς, αποτελούν συνέπειες της γενικευμένης αυτής αντικειμενοποίησης του ατόμου στον 20ό αιώνα. Η αγνόηση της βιωματικής αντίληψης του χρόνου ως της βασικής κατηγορίας της ανθρώπινης ύπαρξης επιφέρει την αποξένωση από το ουσιαστικό νόημα της τέχνης και του ανθρώπου. Χωροποίηση και στατικότητα, ήτοι η αδυναμία της αντίληψης της μουσικής ως ενός δυναμικού, συνεκτικού και οργανικά διαμορφωμένου χρονικού συνεχούς, είναι τα αποτελέσματα αυτής της αντίληψης στη μουσική δημιουργία.

Σύμφωνα με τον Adorno, μία νέα μορφή μίμησης θα πρέπει να λειτουργήσει διορθωτικά, αναδεικνύοντας το ιδιαίτερο και το μη ταυτόσημο, και περιορίζοντας τον στείρο ορθολογισμό στη σύνθεση. Στόχος της μίμησης αυτής δεν θα πρέπει να είναι μια υποκειμενικά αυθαίρετη επαναφορά παραδοσιακών συνθετικών διαδικασιών, όπως π.χ. της θεματικής επεξεργασίας, αλλά η εξερεύνηση αντίστοιχων τεχνικών και μορφολογικών χαρακτηριστικών που συγκροτούν σχέσεις χρονικής συνέπεια στη διαδοχή των μουσικών στιγμών. Παραδείγματα όπως το μονόδραμα *Erwartung* του Schönberg προαναγγέλλουν για τον Adorno την ιδέα της "musique informelle", μιας μουσικής, όπου, χωρίς την ανάγκη κάποιας προϋπάρχουσας ρυθμιστικής αρχής αλλά και χωρίς την παρουσία μοτιβικών στοιχείων και παραλλαγών, οι φθόγγοι και οι μεταξύ τους σχέσεις παράγουν από μόνοι τους συνοχή.

³ Ό.π., σ. 110.

Η αρχή μιας «εμμενούς και ελεύθερα διάφανης νομιμότητας»⁴ επιτρέπει μία αυθόρμητη ηχητική ροή που αναιρεί την αυταρχική βούληση του υποκειμένου για απόλυτη οργάνωση των δομικών συσχετισμών, όπως αυτή αντανακλάται στην κατάσταση που έχει περιέλθει το μουσικό υλικό. Ο συνθέτης αντιδρά εδώ ακούσια στη στατικότητα που διακατέχει το απόλυτα οργανωμένο υλικό, επιτυγχάνοντας τη διατήρηση τόσο της αυστηρής ορθολογικότητας στη σύνθεση όσο και του υποκειμενικού του αυθορμητισμού κατά την αντίδραση αυτή, ακυρώνοντας τη βιαιότητα που χαρακτηρίζει τον απόλυτο έλεγχο των μουσικών παραμέτρων.

Ως αποτέλεσμα της αντίδρασης του συνθέτη στο καθολικά κυριαρχημένο υλικό, ένα υλικό που τον υπερβαίνει, καθιστώντας αδύνατη την προσληψιμότητα των κανόνων που το διέπουν, η μουσική γίνεται «η παράσταση αυτού που δεν μπορεί να παρασταθεί εξ ολοκλήρου»,⁵ αφήνοντας έτσι περιθώριο στην ελευθερία του συνθέτη, αλλά και δημιουργώντας τις συνθήκες απαλλαγής από τον καταναγκασμό της γενικευμένης συστηματοποίησης που εκμηδενίζει το υποκείμενο. Η αντίδραση αυτή, αποτέλεσμα της μίμησης του υλικού από το υποκείμενο, καθιστά εφικτή την επιδίωξη του αισθητικού οράματος της σύγχρονης μουσικής, η οποία για τον Adorno συνοψίζεται στην εξής φράση: «Να κάνουμε πράγματα για τα οποία δεν ξέρουμε τι είναι».⁶

Η μουσική του Helmut Lachenmann θα μπορούσε να ενταχθεί στο σκεπτικό αυτό και να αποτελέσει παράδειγμα της ιδέας εγκαθίδρυσης μίας νέας υποκειμενικότητας, αναδύομενης από την αυστηρότητα της ορθολογικής οργάνωσης. Όπως ο ίδιος ο συνθέτης μας ενημερώνει, η μουσική του αφορά την υπονόμηση των συνηθισμένων θέσεων ακρόασης, την απελευθέρωση του άγνωστου από τη σφαίρα των γνωστών μουσικών τεχνασμάτων. Στόχος της αισθητικής του στάσης είναι η «απελευθέρωση της ακοής» από όλες τις καθιερωμένες προσδοκίες και προκαταλήψεις. Ο Lachenmann περιγράφει την αισθητική ιδέα που οδηγεί σε αυτή την απελευθέρωση ως το «ωραίο» που προκύπτει από την «άρνηση της συνήθειας»:

Το να επινοείς μουσική σημαίνει λοιπόν: να ενεργείς αρνητικά, να βλέπεις και να αποποιείσαι το οικείο, να αποκαλύπτεις ό,τι υπονοείται εκ των προτέρων καταπιέζοντάς το, και έτσι να εμφανίζεις ό,τι έχει καταπιεστεί εκ των προτέρων. Τίποτα δεν είναι πιο εποικοδομητικό από μία τέτοια ανατροπή.⁷

Στόχος μιας τέτοιας μουσικής είναι η δημιουργία «γεγονότων», με τη φιλοσοφική σημασία της έννοιας. Για τον φιλόσοφο Alain Badiou,⁸ το γεγονός είναι το απρόβλεπτο, που σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να ενταχθεί σε μία ήδη υπάρχουσα τάξη ή κατάσταση, ή να προκύψει από αυτήν – ούτε καν αναδρομικά. Το γεγονός δεν είναι απλώς κάτι ξαφνικό, απροσδόκητο, η πιθανότητα του οποίου θα μπορούσε να ήταν αναμενόμενη, ούτε είναι το στατιστικά «ελεγχόμενο», δηλαδή υπολογίσιμο τυχαίο· το «γεγονός» είναι κάτι το απρόβλεπτο εντός ενός συγκεκριμένου πλαισίου, κάτι που δεν έχει ακόμα όνομα ή προσδιορισμό, και η εμφάνισή του αλλάζει ριζικά το νόημα της τρέχουσας και όλων των επόμενων καταστάσεων, απαιτώντας έναν επαναπροσδιορισμό της συνολικής διαδικασίας.

⁴ Theodor Adorno, “Vers une musique informelle”, στο: *Gesammelte Schriften* 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990, σ. 513.

⁵ Ό.π., σ. 524.

⁶ Theodor Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 199 (πρωτότυπη έκδοση: *Ästhetische Theorie*, στο: *Gesammelte Schriften* 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996).

⁷ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, επιμ. Joseph Häusler, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996, σ. 107.

⁸ Peter Zeillinger, “Das Ereignis der Musik – oder: Wie vom Ereignis zeugen? Philosophische Ansätze des Nicht-Fassbaren”, στο: Markus Hirsch (επιμ.), *Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen*, Waxmann Verlag, Münster – New York 2016, σ. 24 κ.εξ.

Τονική και πραγματική απάντηση στις φούγκες του β' μισού του 18ου αιώνα: η κοινή πρακτική, οι λιγότερο γνωστές παραδόσεις και οι νέες προσεγγίσεις

Αλέξανδρος Διονάτος

Η απάντηση αποτελεί ένα εκ των ων ουκ άνευ συστατικών της φούγκας. Η διαμόρφωση της απάντησης ως μίμησης του θέματος σε διάστημα 5ης ή 4ης και οι ενδεχόμενες τροποποιήσεις τις οποίες ενδέχεται αυτή να υποστεί αποτελούν αντικείμενο πολλών μεταβολών από την εμφάνιση των προδρόμων της φούγκας, ήδη από τις αρχές της Αναγέννησης, έως και την υπό μελέτη περίοδο. Οι σημαντικότερες από αυτές και ιδίως η διαμόρφωση της πραγματικής (δηλαδή της πιστής) έναντι της τονικής (δηλαδή της τροποποιημένης σε σχέση με το θέμα) απάντησης σχετίζονται με τις καταβολές της φούγκας στην αναγεννησιακή πολυφωνία και το σύστημα των εκκλησιαστικών τρόπων, και τη μετάβαση προς το τονικό σύστημα, η οποία διαδραματίζεται στις αρχές του 17ου αιώνα. Εντούτοις, ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα και στις αρχές του 18ου αιώνα έχει σταδιακά αποκρυσταλλωθεί μία κοινή πρακτική διαμόρφωσης της απάντησης, η οποία αποτυπώνεται τόσο στο φουγκοειδές ρεπερτόριο όσο και στα θεωρητικά πονήματα της περιόδου, κορωνίδα των οποίων αποτελεί η πρώτη αποκλειστικώς περί φούγκας πραγματεία, το *Abhandlung von der Fuge* του Marpurg (1753-1754).¹

Τούτη η κοινή πρακτική αποτελεί κοινό τόπο και για τους συνθέτες του β' μισού του 18ου αιώνα. Ωστόσο, η μελέτη των φουγκών της περιόδου αποκαλύπτει ένα πολύ υψηλό ποσοστό αποκλίσεων από αυτή, κυμαινόμενο, κατά περίπτωση, μεταξύ του 15% και 49% επί του συνόλου των φουγκών ανά ομάδα συνθετών. Στην παρούσα μελέτη επιχειρούμε τη συστηματική κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση των αποκλιουσών αυτών περιπτώσεων, καθώς και την ανίχνευση αφενός των καταβολών τους από λιγότερο γνωστές πρακτικές της αντιστικτικής παράδοσης και αφετέρου της ύπαρξης καινοφανών

¹ Τα θεωρητικά πονήματα πριν το *Abhandlung von der Fuge* του Marpurg είναι κατά κύριο λόγο γενικές πραγματείες περί σύνθεσης, στις οποίες μόνον ευκαιριακώς γίνονται ευσύνοπτες αναφορές στα περί φούγκας. Με δεδομένη την τάση των θεωρητικών για αναφορά στις αυθεντίες του παρελθόντος, τα περισσότερα εξ αυτών αναπαράγουν περίπου τις ίδιες προδιαγραφές περί απάντησης, με μικρές κατά περίπτωση προσθήκες ή αποσαφηνίσεις, δημιουργώντας μία μακρά σειρά θεωρητικών συγγραμμάτων στη βάση των οποίων βαθμιαία διαμορφώνεται η κοινή πρακτική. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι περί απάντησης προδιαγραφές στο πόνημα *Exposition de la théorie et de la pratique* (1754) του Γάλλου Jean Laurent de Bértisy ακολουθούν τον πυρήνα των προδιαγραφών του περί φούγκας κεφαλαίου του προγενέστερου πονήματος *Traité d'harmonie* (1722) του Jean-Philippe Rameau, το οποίο εδράζεται στο *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique* (1699) του Charles Masson, που κατά το μάλλον ή ήττον αντλείται από το *Traité de la composition musicale* (1667) του Guillaume Gabriel Nivers. Το περί απάντησης κεφάλαιο στο *Abhandlung von der Fuge* του Marpurg αναδεικνύει την κοινή πρακτική στον γερμανόφωνο χώρο με άφθονα περί του ζητήματος παραδείγματα, οι προδιαγραφές των οποίων πρακτικώς εμπίπτουν στα όσα γράφει ο Rameau, με ορισμένες προσθήκες που έχουν να κάνουν με τα χρωματικά θέματα και τα θέματα που τελειώνουν με μετατροπία στη δεσπόζουσα. Άλλωστε, και ο προηγούμενος αυστριακός θεωρητικός και συνθέτης Johann Baptist Samber ακολουθούσε στο πόνημά του *Continuatio ad manuductionem organicam* (1707) τις προδιαγραφές των Nivers και Masson, ενώ σε πρακτικώς παρεμφερές πλαίσιο είχαν κινηθεί τα περί απάντησης και στο έργο *Der vollkommene Capellmeister* (1739) του σπουδαίου Johann Mattheson. Βλ. σχετικώς Imogene Horsley, *Fugue – History and practice*, The Free Press – Collier-Macmillan Limited, New York 1966, σ. 87-101.

νεωτερικών προσεγγίσεων. Η παρούσα συμβολή έχει βασιστεί στην ανάλυση περισσότερων των 1.100 οργανικών και φωνητικών φουγκών, οι οποίες έχουν συντεθεί μεταξύ των ετών 1740 και 1805, 106 συνθετών γεννημένων μεταξύ του 1710 και του 1765.

Προκειμένου να σκιαγραφήσουμε τις αποκλίσεις από την κοινή πρακτική, θεωρούμε προκαταρκτικώς αναγκαίο να προσδιορίσουμε τους βασικούς της άξονες, όπως αυτοί αποκρυσταλλώνονται στα θεωρητικά πονήματα και το ρεπερτόριο του ώριμου μπαρόκ – μεταξύ άλλων και στις φούγκες του Johann Sebastian Bach. Ως γνωστόν, η απάντηση γίνεται κατά κανόνα στο διάστημα της ανιούσας 5ης καθαρής, με τονική μεταφορά, δηλαδή βρίσκεται στο περιβάλλον της τονικότητας της δεσπόζουσας² πολύ σπανιότερα γίνεται στο διάστημα της 4ης καθαρής, ευρισκόμενη στο περιβάλλον της υποδεσπόζουσας. Παράλληλα, οι τροποποιήσεις ως προς τη διαμόρφωση της τονικής απάντησης στις περισσότερες των περιπτώσεων αφορούν αποκλειστικώς την αρχή της, με εξαίρεση την περίπτωση εκείνη στην οποία το θέμα καταλήγει στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Ιδού τα τρία κύρια κριτήρια σχετικώς με το πότε μία απάντηση θα είναι τονική και ποιες επεμβάσεις θα δεχθεί:

1. Όταν το θέμα αρχίζει με την $\hat{5}$, τότε η απάντηση θα αρχίζει με την $\hat{1}$.
2. Όταν το θέμα αρχίζει με το δίπολο $\hat{1}-\hat{5}$, τότε η απάντηση θα αρχίζει με το αντίστροφο $\hat{5}-\hat{1}$. Ως προς αυτά, ορισμένες ενδεχόμενες τροποποιήσεις στην αρχή της τονικής απάντησης σχετίζονται με τον περιορισμό της στο τετράχορδο $\hat{5}-\hat{8}$ σε σχέση με το πεντάχορδο $\hat{1}-\hat{5}$ στην αρχή του θέματος ή την επέκτασή της στην αντίστροφη περίπτωση.²
3. Όταν το θέμα τελειώνει στην τονικότητα της δεσπόζουσας, τότε η απάντηση θα τελειώνει με επαναφορά στην κύρια τονικότητα. Αυτή η περίπτωση αποτελεί γενίκευση της ίδιας κοινής αρχής στο σύνολο του θέματος, αλλά με όρους τονικότητων αντί φθόγγων· διαφοροποιείται, ωστόσο, από τις προηγούμενες περιπτώσεις αφενός κατά το ότι απαιτεί ευρύτερες τροποποιήσεις και αφετέρου στο ότι το σημείο επέμβασης δεν είναι προκαθορισμένο, αλλά επαφίεται στην κρίση του συνθέτη, ανάλογα με τα μελωδικά και αρμονικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε θέματος.

Παρά την ευρεία τους εφαρμογή, τούτες οι θεωρητικές αρχές αποδεικνύονται ενίοτε πολύ γενικές ή και πρακτικώς ανεπαρκείς ως προς την αντιμετώπιση όλων των περιπτώσεων, καθώς τίθενται ζητήματα που σχετίζονται αφενός με την εγγύτητα του διπόλου $\hat{1}-\hat{5}$ στην αρχή του θέματος, ιδιαίτερα όταν αυτό βρίσκεται εντός αρπίσματος ή μεταξύ άλλων στοιχείων τα οποία θα μπορούσαν να θεωρηθούν δευτερεύοντα, και αφετέρου με σχήματα της αντιστικτικής παράδοσης τα οποία θεωρούνται ατροποποίητα ή άκαμπτα, όπως οι χρωματικές διαδοχές, οι αλυσίδες, οι ακολουθίες καθυστερήσεων κ.ά. Οι θεωρητικοί της περιόδου, αναγνωρίζοντας τις επιμέρους δυσκολίες που προκύπτουν από την ποικιλομορφία των θεμάτων, εμμένουν στη διατήρηση της αίσθησης και του χαρακτήρα του θέματος κατά την απάντησή του, ενώ σε περιπτώσεις αμφισημίας πάντοτε επικαλούνται το γούστο, την ικανότητα και την ευρηματικότητα των συνθετών. Με άλλα λόγια, η διατήρηση της ουσίας του θέματος στην απάντηση αποτελεί απαραίτητη αρχή και κάθε επέμβαση η οποία την αλλοιώνει είναι απορριπτέα.

Σχετικώς με τη συχνότητα των αποκλίσεων ως προς τη διαμόρφωση της απάντησης σε σχέση με την κοινή πρακτική κατά την υπό μελέτη περίοδο, έχουμε παρατηρήσει τα εξής:

² Ως προς τούτο, η σχέση $\hat{8}-\hat{(\#)}\hat{7}$ του θέματος δύναται να απαντηθεί είτε με $\hat{5}-\hat{(\#)}\hat{4}$ είτε με $\hat{5}-\hat{(\#)}\hat{3}$. Για περισσότερες λεπτομέρειες ως προς τις προδιαγραφές της κοινής πρακτικής και ενδεχόμενες θεμιτές υπερβάσεις της εντός του δεδομένου πλαισίου, βλ. σχετικά: Παναγιώτης Αδάμ, *Φούγκα*, Panas Music, Αθήνα 2014, σ. 94-122.

α) Οι αποκλίσεις είναι διαφορετικές τόσο σε συχνότητα όσο και σε περιεχόμενο στα επιμέρους τοπικά ρεπερτόρια. Οι περισσότερες αποκλίσεις παρατηρούνται στις φούγκες γάλλων και ισπανών συνθετών της περιόδου, σε ποσοστά περί το 49% και το 40% επί του συνόλου των φουγκών αντίστοιχα· ακολουθούν οι άγγλοι συνθέτες σε ποσοστό 33%, οι ιταλοί συνθέτες σε ποσοστό 28% και οι συνθέτες του καθολικού γερμανόφωνου νότου σε ποσοστό περίπου 25%. Χαμηλότερα ποσοστά, περί το 15%, παρατηρούνται στους συνθέτες του κύκλου Bach³ και του ευρύτερου προτεσταντικού γερμανόφωνου χώρου, στους αυστριακούς συνθέτες (συμπεριλαμβανομένων των Haydn και Mozart) και στους συνθέτες του κύκλου Seger στην Πράγα.⁴ Από αυτά τα ευρήματα προκύπτει αφενός ότι οι τοπικές παραδόσεις έχουν ιδιαίτερη επίδραση στο υπό μελέτη φαινόμενο και αφετέρου ότι κύριο πεδίο αναφοράς της κοινής πρακτικής φαίνεται πως είναι ιδίως ο προτεσταντικός γερμανόφωνος χώρος και η αψβουργική μοναρχία.

β) Μεγαλύτερη επίδραση στα ανωτέρω ποσοστά έχουν η ομάδα και η τοπική παράδοση, και όχι η γενεά στην οποία ανήκουν οι συνθέτες. Τουτέστιν, η χρονική απομάκρυνση από την παράδοση του μπαρόκ δεν συνεπάγεται απαραίτητα απομάκρυνση από την κοινή πρακτική.

γ) Τα παραπάνω ποσοστά αποτυπώνουν τη γενική τάση ανά ομάδα συνθετών και ενίοτε διαφέρουν δραστικά μεταξύ διαφορετικών συνθετών του ίδιου κύκλου, καθώς υπάρχουν συνθέτες οι οποίοι συστηματικά παρακάμπτον την κοινή πρακτική ενώ άλλοι συντάσσονται με αυτή. Επί παραδείγματι, στις φούγκες του Albrechtsberger οι αποκλίσεις ως προς τη διαμόρφωση της απάντησης κυμαίνονται περί το 7%, δηλαδή στο μισό του μέσου όρου των αυστριακών συνθετών. Αντιθέτως, στις φούγκες του Florian Gassmann οι αποκλίσεις υπερβαίνουν το 30% και σε αυτές του Michael Haydn το 35%, δηλαδή ανέρχονται στο υπερδιπλάσιο του αυστριακού μέσου όρου.

δ) Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι ακόμη και μεταξύ φουγκών του ίδιου συνθέτη ενίοτε παρατηρούνται εντελώς διαφορετικές προσεγγίσεις ως προς τη διαμόρφωση της απάντησης, ακόμη και σε περιπτώσεις οι οποίες είναι όμοιες ή παρεμφερείς.

ε) Οι αποκλίσεις δεν σχετίζονται με το αν η φούγκα είναι απλή ή με δύο, τρία ή τέσσερα θέματα.

Οι αποκλίσεις ως προς τη διαμόρφωση της απάντησης σε σχέση με την κοινή πρακτική κατά την υπό μελέτη περίοδο θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν ως εξής:

A. Διαμόρφωση πραγματικής απάντησης εκεί όπου η κοινή πρακτική επιτάσσει τονική

Ένα μεγάλο μέρος των αποκλίσεων, οι οποίες παρατηρούνται στις απαντήσεις των φουγκών κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, έχει να κάνει με τη συστηματική καταστρατήγηση των βασικών προδιαγραφών της κοινής πρακτικής, δηλαδή με την αδιαφορία για την ύπαρξη είτε της $\hat{5}$ στην αρχή του θέματος είτε της τονικότητας της δεσπόζουσας στο τέλος του. Πρόκειται για περιπτώσεις στις οποίες η $\hat{5}$ ή η σχέση $\hat{1}-\hat{5}$ στην αρχή του θέματος απαντάται με τη $\hat{2}$ ή τη σχέση $\hat{5}-\hat{2}$ αντιστοίχως στην αρχή της απάντησης και η τονικότητα της δεσπόζουσας στο τέλος του θέματος απαντάται με την τονικότητα της διπλής δεσπόζουσας στο τέλος της απάντησης.

³ Δηλαδή τους υιούς, μαθητές και ακόλουθους του J. S. Bach.

⁴ Ο κύκλος αυτός περιλαμβάνει τον βοημό οργανίστα και συνθέτη Joseph Seger (1716-1782), τους μαθητές του Jan Křtitel Kuchař (1751-1829) και Karel Blažej Korřina (1756-1785), καθώς και τον συνθέτη František Xaver Brixi (1732-1771), ο οποίος ήλθε σε επαφή με το έργο του Seger και επηρεάστηκε από αυτό. Παρ' ότι η Βοημία τελούσε υπό το αυστριακό στέμμα, διακρίνουμε τον κύκλο Seger από τους άλλους συνθέτες που δρουν στην επικράτεια της αψβουργικής μοναρχίας στη βάση ορισμένων ιδιαίτερων χαρακτηριστικών.

Albrechtsberger, Φούγκα σε μι-ελάσσονα

Beauvarlet-Charpentier, 6 Φούγκες, Op. 6: Φούγκα II

Weber, *Das Wohltemperirte Clavier*: Φούγκα XII

Boyce, Τρίο-σονάτα σε λα-ελάσσονα

Stanley, Τρίο-σονάτα σε λα-ελάσσονα

Παράδειγμα 1: Διαμόρφωση πραγματικής απάντησης εκεί όπου η κοινή πρακτική επιτάσσει τονική: αρχή του θέματος με $\hat{5}$ → αρχή της απάντησης με $\hat{2}$ και αρχή του θέματος με $\hat{1}-\hat{5}$ → αρχή της απάντησης με $\hat{5}-\hat{2}^5$

⁵ Παρόμοιες περιπτώσεις, ενδεικτικώς και μεταξύ πάμπολλων άλλων, αποτελούν οι απαντήσεις στη Φούγκα σε Φα-μείζονα, F 36, του W. F. Bach, στις φούγκες XV, XVII, XVIII και XXIII από το Καλά συγκερασμένο πληκτροφόρο του B. C. Weber, στη Φούγκα σε Φα-μείζονα, Op. 1 αρ. 9, του Schmägel, στη Φούγκα σε Σολ-μείζονα, Op. 16 αρ. 5, του Albrechtsberger, στις φούγκες V και XII από τις 12 Φούγκες για δύο βιολιά και μπάσο, H. 301, και σε εκείνη από το Κουαρτέτο σε ρε-ελάσσονα, H. 431, του Gassmann, στις φούγκες από τις Τρίο-σονάτες Op. 1 αρ. 6 και Op. 2 αρ. 6 του Pugnani, από το Κουαρτέτο εγχόρδων Op. 2 αρ. 6 του Sacchini, από το Κουαρτέτο εγχόρδων Op. 2 αρ. 2 του Boccherini, στις φούγκες IV, V, XII και XIV από το *Musicalische Gemüths-Ergötzung* του Vallade, στις φούγκες I, II, III και IV από τις 6 *Fugues pour l'orgue* και στη Φούγκα Op. 6 αρ. 3 του Beauvarlet-Charpentier, στις φούγκες από τις Τρίο-σονάτες V και IX από το Op. 2 του Boyce, στις φούγκες από τα *Voluntaries* Op. 5 αρ. 8 και αρ. 10, Op. 6 αρ. 8, και Op. 7 αρ. 9 του Stanley, στη φούγκα από το Κουαρτέτο εγχόρδων σε Φα-μείζονα του Charles Wesley και στις φούγκες από τις Εισαγωγές IV και VIII των 8 *Overtures in 8 parts* του Arne.

Haydn, *Missa Celensis*, Hob. XXII: 8

Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li, a

Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li, a

Burney, *Preludes, Fugues & Interludes, Book I*: Φούγκα VII

Weber, *Das Wohltemperirte Clavier*: Φούγκα II

Pasterwitz, *8 φούγκες*, Op. 2: Φούγκα VI

Krebs, *Πρελούδιο και φούγκα σε Σολ-μείζονα*, Krebs-WV 410

Παράδειγμα 2: Διαμόρφωση πραγματικής απάντησης εκεί όπου η κοινή πρακτική επιτάσσει τονική: τέλος του θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας → τέλος της απάντησης στην τονικότητα της διπλής δεσπόζουσας⁶

Η πρακτική αυτή παρατηρείται ανεξαιρέτως σε όλα τα τοπικά ρεπερτόρια, συστηματικώς όμως και με πολύ μεγαλύτερη ένταση στις φούγκες των αγγλων, γάλλων και ιταλών συνθετών της περιόδου. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η επιλογή πραγματικής αντί τονικής απάντησης φαίνεται επιτρεπτή ή επιβεβλημένη από τη μελωδικότητα των θεμάτων, καθώς μία ενδεχόμενη τροποποίηση θα στρέβλωνε τον χαρακτήρα τους.⁷ Άλλες περιπτώσεις είναι μεταιχμιακές ή αμφίσημες.⁸ Σε ορισμένες πάλι περιπτώσεις, η χρήση

⁶ Παρεμφερείς περιπτώσεις, ενδεικτικώς, υπάρχουν στη *Φούγκα σε Σι-ύφεση-μείζονα*, Op. 17 αρ. 2, και στη φούγκα από το *Κουαρτέτο εγχόρδων*, Op. 2 αρ. 4, του Albrechtsberger, στη φούγκα από το *Voluntary* Op. 8 αρ. 6 του Dupuis και στη *Φούγκα σε ρε-ελάσσονα*, Op. 6 αρ. 6, του Beauvarlet-Charpentier. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η ιδιωματική στροφή στο τέλος της απάντησης στη *Φούγκα* Krebs-WV 410 του Krebs, στο τελευταίο παράδειγμα, προς το περιβάλλον της ομώνυμης της διπλής δεσπόζουσας, προκειμένου να διευκολυνθεί η μετάβαση προς το περιβάλλον της κύριας τονικότητας στη συνέχεια.

⁷ Όπως, ενδεικτικώς και μεταξύ πάμπολλων άλλων, στην απάντηση της *Φούγκας σε ντο-ελάσσονα*, F 31/2, του W. F. Bach.

⁸ Όπως, ενδεικτικώς, η απάντηση στη *Φούγκα σε Σι-ύφεση-μείζονα*, Krebs-WV 433, του Krebs.

της εν λόγω πρακτικής σχετίζεται με τη χρήση της απάντησης σε επικάλυψη με το θέμα.⁹ Ωστόσο, στη συντριπτική πλειονότητα των αποκλίσεων που έχουμε εντοπίσει, η κοινή πρακτική θα ήταν απολύτως εφαρμόσιμη και χωρίς καμμία βλάβη για τον χαρακτήρα των θεμάτων.

Τούτη η καταστρατήγηση των θεμελιωδών κανόνων της κοινής πρακτικής φαντάζει αφ' εαυτής και έως έναν βαθμό καινοτόμος, ακριβώς διότι συνάδει με την απομάκρυνση από την παράδοση του μπαρόκ σε μία περίοδο αλλαγής παραδείγματος. Με αυτόν τον τρόπο, ως στρεβλό σημείο των καιρών την αντιλαμβάνεται και ο Marpurg στο *Abhandlung*: «Η έναρξη της απάντησης με τη δεύτερη αντί για την τονική συνιστά ένα θεμελιώδες σφάλμα, που είναι επιτρεπτό μονάχα στους συνθέτες του λεγόμενου ύφους galant, οι οποίοι παίρνουν την άδεια να γράψουν κάτι, του οποίου τον λόγο αδυνατούν να προσδιορίσουν». Με τον ίδιο τρόπο, ο Marpurg μέμφεται και τους συνθέτες οι οποίοι αντικανονικώς οδηγούν προς την διπλή δεσπόζουσα την απάντηση ενός θέματος που καταλήγει στη δεσπόζουσα.¹⁰ Εντούτοις, η μελέτη του ρεπερτορίου του μπαρόκ αποδεικνύει ότι τούτη η πρακτική και οι εκφάνσεις της δεν αποτελούν νεωτερισμούς αλλά μία λιγότερο διαδεδομένη παράδοση του ιταλικού νότου, η οποία εκφεύγει της παρατηρητικότητας των γάλλων και γερμανών θεωρητικών. Όπως παρατηρεί η Horsley, αυτή η πρακτική εισάγεται στις τρίο-σονάτες του Corelli, ως προϊόν της προωθημένης αρμονικής και οργανικής αντίληψης της περιόδου.¹¹ Πράγματι, σε πολλά φουγκοειδή μέρη των τρίο-σονατών da chiesa του Corelli και των επιγόνων του παρατηρείται αυτού του τύπου η αδιαφορία για την ύπαρξη της $\hat{5}$ στην αρχή των θεμάτων. Σε τεχνικό επίπεδο, τούτη έχει έως έναν βαθμό να κάνει αφενός με την ύπαρξη ελεύθερου μπάσσου (basso continuo) σε αυτές τις φουγκοειδείς συνθέσεις, συνεπώς και με διαυγέστερη αρμονία, και αφετέρου με τη χρήση ελεύθερων και ενίοτε εκτενών μετατροπικών τμημάτων μεταξύ θέματος και απάντησης. Ο κοσμοπολιτισμός του ύστερου μπαρόκ διευκόλυνε τη διάδοση της πρακτικής αυτής και βορείως των Άλπεων, ενώ η διάχυσή της στην Αγγλία συντελέστηκε μέσω του Händel, ο οποίος, ως γνωστόν, μαθήτευσε υπό τον Corelli.

B. Διαμόρφωση τονικής απάντησης εκεί όπου η κοινή πρακτική επιτάσσει πραγματική

Η πρακτική αυτή εστιάζεται στην αντιμετώπιση με τονικούς όρους της ύπαρξης της $\hat{5}$ όχι στην αρχή του θέματος αλλά στο εσωτερικό του. Σε αυτή την περίπτωση, η απομακρυσμένη σχέση $\hat{1}-\hat{5}-\hat{1}$ στη μακροδομή του θέματος απαντάται με $\hat{5}-\hat{1}-\hat{5}$, οδηγώντας σε εκτεταμένες τροποποιήσεις στην απάντηση, μέρος της οποίας κάμπτεται προς την υποδεσπόζουσα. Δεν είναι, άλλωστε, λίγες οι σχετικές περιπτώσεις του ρεπερτορίου, στις οποίες η απάντηση καταλήγει στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας.¹² Σε ανάλογο πλαίσιο, παρατηρούνται αρκετές περιπτώσεις στις οποίες, ενώ το θέμα καταλήγει στην $\hat{5}$ της κύριας τονικότητας, οι συνθέτες μεριμνούν για την αχρείαση για την κοινή πρακτική κατάληξη της απάντησης στην $\hat{1}$.

⁹ Όπως ενδεικτικώς συμβαίνει στις απαντήσεις στη *Φούγκα σε σολ-ελάσσονα*, Op. 8 αρ. 1, του Albrechtsberger και στο *Voluntary XIII*, σε *Ντο-μείζονα*, από τα *10 Voluntaries για πληκτροφόρο* του Boyce.

¹⁰ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, [erster Theil], A. Haude und J. C. Spener, Berlin 1753, σ. 44 και 48.

¹¹ Horsley, ό.π., σ. 85-87.

¹² Όπως, ενδεικτικώς, οι απαντήσεις στις *φούγκες* από την *Τοκκάτα και φούγκα σε λα-ελάσσονα*, Krebs-WV 411, και την *Παρτίτα σε λα-ελάσσονα*, Krebs-WV 825, του Krebs.

Campioni, *Τρίο-σονάτα σε Φα-μείζονα*, op. 7 αρ. 4

Oxinagas, *Passo sobre el octavo tono*

Απ. στην 4η

Soler, *Σονάτα σε Μι-μείζονα*, R 68

Απ στην 4η

Michael Haydn, *Missa Sancti Hieronymi*, MH 254

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

Παράδειγμα 3: Διαμόρφωση τονικής απάντησης εκεί όπου η κοινή πρακτική επιτάσσει πραγματική: σχέση $\hat{1}$ - $\hat{5}$ - $\hat{1}$ στη μακροδομή του θέματος, η οποία απαντάται με $\hat{5}$ - $\hat{1}$ - $\hat{5}$ ¹³

Ακόμη εντονότερη είναι η παρεμφερής περίπτωση εσωτερικής στροφής προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στο εσωτερικό (και όχι στο τέλος) του θέματος, η οποία οδηγεί σε στροφή στο μέσον της απάντησης προς την αρχική τονικότητα, με παρόμοιες εκτεταμένες τροποποιήσεις.

¹³ Παρεμφερείς περιπτώσεις είναι, ενδεικτικώς, εκείνες των απαντήσεων στη Φούγκα I, σε ντο-ελάσσονα, από τις 6 Φούγκες για πληκτροφόρο του Johann Christoph Kellner, στη φούγκα "Cum Sancto Spiritu" από τη Λειτουργία σε Ντο-μείζονα, MH 109, του Michael Haydn, στη Φούγκα σε σι-ελάσσονα, Op. 2 αρ. 8, του Pasterwitz και στο *Intento σε Σολ-μείζονα*, R. 150, του Soler.

C. P. E. Bach, Φούγκα σε Λα-μείζονα, Wq 119.4

Salieri, *La passione di Gesù Cristo*

Lopez, *Passo σε ρε-ελάσσονα*

Παράδειγμα 4: Διαμόρφωση τονικής απάντησης εκεί όπου η κοινή πρακτική επιτάσσει πραγματική: θέμα με εσωτερική στροφή προς τη δεσπόζουσα που απαντάται με στροφή προς την κύρια τονικότητα¹⁴

Αυτού του τύπου η πρακτική είναι αρκετά διαδεδομένη στον ευρωπαϊκό χώρο αλλά άγνωστη στους άγγλους και τους γάλλους συνθέτες καθώς και σε εκείνους του κύκλου Seger. Μακράν συχνότερη και συστηματικότερη είναι η χρήση της στο ισπανικό ρεπερτόριο.

Προξενεί έκπληξη το γεγονός ότι, ενώ η πρακτική αυτή αναφέρεται τόσο στο *Abhandlung* του Marpurg όσο και σε προγενέστερα θεωρητικά συγγράμματα, πρακτικώς αποτελεί σπανιότητα στο σχετικό ρεπερτόριο, τουλάχιστον σε αυτό που αποτελεί το πεδίο αναφοράς της κοινής πρακτικής, όπως (ενδεικτικώς) οι φούγκες του J. S. Bach. Μάλιστα στο *Abhandlung*, παρά την αναφορά περί τροποποίησης της απάντησης όταν υπάρχει η $\hat{5}$ στο εσωτερικό του θέματος,¹⁵ όλα τα παρεχόμενα παραδείγματα ασχολούνται μόνο με την $\hat{5}$ στην αρχή του, που είναι και η συνήθης πρακτική τάση στο ρεπερτόριο. Τουτέστιν, στα θεωρητικά εγχειρίδια του μπαρόκ υπάρχει το γράμμα αλλά όχι και η ουσία της ενδιαφέρουσας αυτής πρακτικής, η οποία ανάγεται κατά πάσα πιθανότητα στην αναγεννησιακή θεωρία των corde del tuono, βάσει της οποίας οι επεμβάσεις επί της τονικής απάντησης είναι μαζικές και δεν περιορίζονται στην αρχή της.¹⁶ Σύμφωνα

¹⁴ Παρεμφερή περίπτωση συνιστά, ενδεικτικώς, η απάντηση στη φούγκα "Et vitam" από τη *Λειτουργία σε Ντο-μείζονα*, ProH 11, του Leopold Hofmann.

¹⁵ Marpurg, ό.π., σ. 35-37.

¹⁶ Βλ. σχετικώς Horsley, ό.π., σ. 65-75.

με αυτή, όταν το θέμα βρίσκεται στην αυθεντική μορφή του τρόπου, τότε η απάντηση τοποθετείται στην πλάγια μορφή του και αντιστρόφως, καθορίζοντας τον ambitus (δηλαδή την έκτασή της) αλλά και τους κύριους φθόγγους της (τις corde del tuono, οι οποίες σχετίζονται με τη finalis και τον δεσπόζοντα φθόγγο του αυθεντικού ή του πλάγιου τρόπου κατά περίπτωση). Με αυτόν τον τρόπο, η επίδραση των κύριων φθόγγων έχει ευρεία και καθολική ισχύ, αντί να περιορίζεται αποκλειστικά στην αρχή του θέματος, επικαθορίζοντας εν συνόλω την απάντηση. Παρ' ότι στην πράξη η εν λόγω θεωρία έχει μικρή εφαρμογή στο αναγεννησιακό ρεπερτόριο, ευκαιριακώς διατηρείται κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα.

G. P. da Palestrina, *Canticum Canticorum* (1584): "Tota pulchra es"



Hans Leo Hassler, *Cantiones Sacrae* (1591): "Dixit Maria"



Alessandro Scarlatti, *Fuga del primo tono*



Παράδειγμα 5: Διαμόρφωση τονικής απάντησης εκεί όπου η κοινή πρακτική επιτάσσει πραγματική: παραδείγματα εφαρμογής της πρακτικής των corde del tuono από το ρεπερτόριο της Αναγέννησης και του μπαρόκ

Φαίνεται πως η καλλιέργεια της αναγεννησιακής πολυφωνίας, είτε περιθωριακώς από διάφορους συνθέτες του 17ου και του 18ου αιώνας, είτε στο πλαίσιο της μουσικής εκπαίδευσης, είτε υπό τη μορφή του ύφους antico στο μπαρόκ, είτε με την καλλιέργεια του ύφους a cappella στον αυστριακό και καθολικό γερμανόφωνο χώρο¹⁷ αλλά και του

¹⁷ Πρόκειται για τη συνειδητή μίμηση των προτύπων της αναγεννησιακής πολυφωνίας από αυστριακούς, κυρίως, συνθέτες. Τέτοια έργα είναι (ενδεικτικώς) οι Λειτουργίες *Missa brevis*, H. 3, και *Missa a cappella in C*, H. 6, του Georg Reutter του νεώτερου, η *Missa a quarto da cappella* του Wagenseil, η *Missa pro hebdomada sancta*, A.II.5, του Albrechtsberger, η *Missa Sanctae Crucis*, MH 56, του Michael Haydn, η *Missa alla cappella*, ProH 1, του Leopold Hofmann, η *Missa stylo a cappella* του Antonio Salieri και η *Missa sunt bona mixta malis* του Joseph Haydn. Για περισσότερα, βλ. σχετικά David Wyn Jones, «Haydn's *Missa sunt bona mixta malis* and the *a cappella* tradition», στο: David Wyn Jones (επιμ.), *Music in eighteenth-century Austria*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σ. 89-111.

συγγενούς προς αυτό ύφους alla Palestrina στη Ρώμη κατά τον ύστερο 18ο αιώνα,¹⁸ οδήγησε στην αξιοπερίεργη αυτή διατήρηση ορισμένων προδιαγραφών της αναγεννησιακής πολυφωνίας ως προς την απάντηση μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα. Ιδιαίτερα στην Ιβηρική, το υψηλό ποσοστό τέτοιων αποκλίσεων υποδεικνύει την ύπαρξη μίας προϋπάρχουσας πλούσιας τοπικής παράδοσης.

Γ. Ειδικές περιπτώσεις αποκλίσεων από την κοινή πρακτική

Πρόκειται για περιπτώσεις που απορρέουν από μία εντελώς νεωτερική αντίληψη για το θέμα, την απάντηση και τη φούγκα εν γένει, η οποία αφίσταται και εν μέρει αποδεσμεύεται από την κοινή πρακτική. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η διαμόρφωση της απάντησης υπόκειται στη νεωτερική αρμονική και μελωδική αντίληψη της περιόδου, οδηγώντας σε τροποποιήσεις της απάντησης, οι οποίες θα ήταν αδιανόητες κατά την περίοδο του μπαρόκ. Τέτοιου τύπου είναι η τροποποίηση της αρχής της απάντησης όχι με τονικά αλλά με συγχορδιακά κριτήρια:

Vanhals, 6 φούγκες για πληκτροφόρο: Φούγκα VI

Weber, *Das Wohltemperirte Clavier*: Φούγκα I

Michael Haydn, *Missa Hispanica*, MH 422

¹⁸ Από συνθέτες όπως οι Jannacconi και Pisari.

Salieri, *Scherzi instrumentali*: Scherzo III

Παράδειγμα 6: Ειδικές περιπτώσεις αποκλίσεων από την κοινή πρακτική: τροποποίηση της αρχής της απάντησης με συγχορδιακά κριτήρια¹⁹

Αυτές οι τροποποιήσεις είναι ενδεικτικές της σχετικής ελευθεριότητας που επιδεικνύουν αρκετοί από τους συνθέτες της περιόδου ως προς τη διαμόρφωση της απάντησης αλλά και την εν γένει χρήση του θέματος, τα οποία δεν νοούνται πλέον ως άκαμπτες παράμετροι αλλά ως στοιχεία της σύνθεσης υποκειμένα στην αλλαγή, τη μεταβολή και τη φθορά.

Στο ίδιο πλαίσιο, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι λύσεις που προτείνονται κατά περίπτωση από ορισμένους συνθέτες προκειμένου να αντιμετωπιστούν ζητήματα όπως η στροφή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στο τέλος του θέματος και η αποφυγή της στροφής στην τονικότητα της διπλής δεσπόζουσας στο τέλος της απάντησης. Τέτοιες είναι η τροποποίηση του τέλους της απάντησης για να επιτευχθεί η επιστροφή στην κύρια τονικότητα αλλά και η παρεμφερής ρευστοποίηση της απάντησης εντός της γέφυρας που ακολουθεί, δηλαδή η τροποποίηση του τέλους της με τρόπο τέτοιο ώστε η απάντηση να μένει ανοικτή και ομοίως αφιστάμενη από το θέμα.²⁰

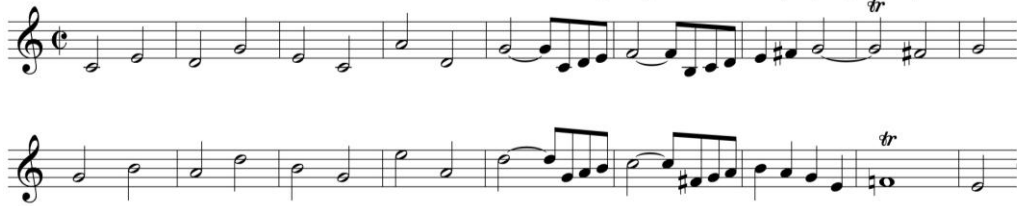
Michael Haydn, *Missa in honorem Sanctissimae Trinitatis*, MH 1

Leopold Mozart, *Λειτουργία σε Ντο-μείζονα*

¹⁹ Παρεμφερή ειδική περίπτωση συνιστά, ενδεικτικώς, η απάντηση στη *Φούγκα I, σε Ντο-μείζονα*, από τις *12 Φούγκες για πληκτροφόρο* του Vanhal (πρόκειται για μία άτυπη συλλογή δώδεκα φουγκών που παραδίδεται στο χειρόγραφο Es1 IX 3 της βιβλιοθήκης του Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt και στην οποία ανήκει και η φούγκα του Vanhal που παρουσιάζεται στο Παράδειγμα 6).

²⁰ Η δυνατότητα τροποποίησης του τέλους της απάντησης, προκειμένου αυτή να ανακατευθυνθεί προς την κύρια τονικότητα στις περιπτώσεις στις οποίες το θέμα τελειώνει στην τονικότητα της δεσπόζουσας, προβλέπεται στο *Abhandlung*: εντούτοις, ο Margurg παρατηρεί ότι τα υπό τροποποίηση αντίστοιχα στοιχεία του θέματος και της απάντησης «θα μπορούσαν να θεωρηθούν ελεύθερα περάσματα μετά το θέμα και την απάντηση». Τούτο σημαίνει πως ο Margurg με δυσκολία μπορεί να αποδεχθεί τέτοιες διαφοροποιήσεις της απάντησης σε σχέση με το θέμα και γι' αυτό τις εξοβελίζει ως ελεύθερα περάσματα. Βλ. σχετικά Margurg, ό.π., σ. 47.

Vallade, 7 Πρελούδια και φούγκες: Φούγκα III



J. C. Kellner, 3 Φούγκες για όργανο: Φούγκα II



Παράδειγμα 7: Ειδικές περιπτώσεις αποκλίσεων από την κοινή πρακτική: στρέβλωση του τέλους της απάντησης προς αποφυγή της στροφής στη διπλή δεσπόζουσα²¹

Μία ευρηματικότερη πρόταση ως προς την αποφυγή της στροφής της απάντησης προς την τονικότητα της διπλής δεσπόζουσας, όταν το θέμα καταλήγει σε αυτήν της δεσπόζουσας, απαντά σε ορισμένες φούγκες του Gassmann και του Filtz: αφορά θέματα που περιέχουν αλυσίδες και συνίσταται στην προσθήκη ενός ακόμη κρίκου στο τέλος της αλυσίδας εντός της απάντησης, προκειμένου αυτή να ανακατευθυνθεί προς την αρχική τονικότητα. Αυτή η τροποποίηση της απάντησης, η οποία ομολογουμένως είναι απολύτως φυσική και αποτελεσματική με όρους σύνθεσης, κομίζει μία εντελώς νεωτερική αντίληψη για το θέμα, την απάντηση και τη φούγκα εν γένει.

F. Gassmann, Κουαρτέτο εγχόρδων σε Σολ-μείζονα, H. 451



F. Gassmann, Κουαρτέτο εγχόρδων σε μι-ελάσσονα, H. 456



²¹ Παρεμφερείς περιπτώσεις συνιστούν, ενδεικτικώς, οι απαντήσεις στη φούγκα "Amen" από τη Λειτουργία σε Ντο-μείζονα, W. XIX: C9, του Vanhal, στη Φούγκα XV, σε Λα-μείζονα, από το *Musicalische Gemüths-Ergötzung* του Vallade, στη Φούγκα II, σε Σι-ύφεση-μείζονα, από το διδακτικό έργο *Dreyfaches musicalisches Exercitium auf die Orgel oder VII Praeambula und Fugen nach dem heutigen Goût* του ίδιου (από το οποίο αντλείται και η φούγκα του Vallade που παρουσιάζεται στο Παράδειγμα 7), στη Φούγκα από το *6 Cornet Pieces with an Introduction for the Diapasons, and a Fugue* του Burney, στο *Intento σε σολ-ελάσσονα* του Oxinagas και στο *Intento σε μι-ελάσσονα* του Sessé (αμφότερα στη συλλογή: Samuel Rubio [επιμ.], *Organistas de la Real Capilla, I (siglio XVIII)*, Union Musical Española, Madrid 1973).

A. Filtz, *Τρίο-σονάτα σε Ντο-μείζονα*, Op.3 αρ. 1

Παράδειγμα 8: Ειδικές περιπτώσεις αποκλίσεων από την κοινή πρακτική: προσθήκη επανάληψης ενός μορφώματος σε αλυσίδα στην απάντηση προς αποφυγήν της στροφής στη διπλή δεσπόζουσα

Παρεμφερείς είναι και οι ακόλουθες περιπτώσεις:

Gassmann, *Κουαρτέτο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα*, H. 431

Haydn, *Divertimento σε Σολ-μείζονα*, Hob. IV: 9

Παράδειγμα 9: Ειδικές περιπτώσεις αποκλίσεων από την κοινή πρακτική: προσθήκη επανάληψης ενός μορφώματος σε αλυσίδα στην απάντηση και στρέβλωση του τέλους της

Στο ίδιο ευρύτερο πλαίσιο, η απάντηση ενδέχεται να υποστεί επαναλήψεις ή περικοπές εσωτερικών της μορφωμάτων χωρίς καμμία τονική ή άλλη τεχνική αφορμή, όπως παρατηρείται σε δύο εξόχως ενδιαφέροντα δείγματα από το ισπανικό ρεπερτόριο:

Sessé, Preludio, Andante y "Ave maris stella"

Lopez, Intento σε Λα-μείζονα

Παράδειγμα 10: Ειδικές περιπτώσεις αποκλίσεων από την κοινή πρακτική: προσθήκη ή περικοπή επανάληψης ενός μορφώματος στην απάντηση

Μία αρκετά συνήθης απόκλιση από την κοινή πρακτική είναι η *ad hoc* προσθήκη αλλοιώσεων στην απάντηση, οι οποίες δεν αντιστοιχούν στο θέμα και αποσκοπούν κατά κανόνα στην παραμονή της απάντησης ή της αρχής της στην κύρια τονικότητα. Η τροποποίηση των αλλοιώσεων άλλοτε είναι λείψανο παλαιότερων εκφάνσεων της αντιστικτικής παράδοσης και άλλοτε φέρει την πνοή της νεωτερικής γραφής με έμφαση στο συγχορδιακό δίπολο τονικής και δεσπόζουσας. Ενίοτε, αυτές οι τροποποιήσεις στις αλλοιώσεις συνδυάζονται με σειρά άλλων επεμβάσεων, οι οποίες απέχουν παρασάγγας της κοινής πρακτικής.²²

Michael Haydn, Requiem, MH 155

Oxinagas, Intento σε σολ-ελάσσονα

²² Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι, σύμφωνα σε ορισμένους από τους προαναφερθέντες θεωρητικούς του πρώιμου 18ου αιώνας, όταν το θέμα αρχίζει με $\delta\text{-}\sharp\hat{7}$ είναι θεμιτή η απάντηση με $\hat{5}\text{-}\hat{3}$ και αντιστρόφως. Βέβαια, στο ρεπερτόριο η προδιαγραφή αυτή εφαρμόζεται σπάνια. Στην περίπτωση της φούγκας από το *Requiem*, MH 155, του Michael Haydn, η δεδομένη επιλογή εδράζεται σε καθαρά αρμονικά κριτήρια. Παρεμφερείς περιπτώσεις αποτελούν οι απαντήσεις στις φούγκες "Dona eis requiem" από το *Dies irae*, W. E12, του Johann Christian Bach και "Die Strafe liegt auf ihm" από το *Passionsoratorium* του Johann Ernst Bach.

Sessé, 6 Φούγκες για ηλεκτροφόρο: Φούγκα II

Dittersdorf, *Requiem σε ντο-ελάσσονα*

**Παράδειγμα 11: Ειδικές περιπτώσεις αποκλίσεων από την κοινή πρακτική:
τροποποίηση αλλοιώσεων και άλλες επεμβάσεις²³**

Από το υπό μελέτη ρεπερτόριο δεν λείπουν και ορισμένες ιδιοματικές, άνευ προηγουμένου περιπτώσεις απαντήσεων, όπως αυτή που προτείνεται από τον Joseph Haydn στη φούγκα από το *Τρίο με baryton σε Ντο-μείζονα*, Hob. XI: 101. Εν προκειμένω αποφεύγεται η κοινή πρακτική (που εδώ ισοδυναμεί με την πραγματική απάντηση), πιθανώς λόγω της εγγύτητας της σχέσης $\hat{1}-\hat{5}$ στην αρχή του θέματος, η οποία διαμεσολαβείται μάλιστα από την $\#4$, και επιλέγεται ως βάση η τονική αντί της πραγματικής απάντησης. Εντούτοις, η ατροποποιητή χρήση της θα επέφερε μία στατική και αδιάφορη επανάληψη των μέτρων που αντιστοιχούν στην αλυσίδα του θέματος. Αντ' αυτού, ο Haydn τροποποιεί την τονική απάντηση, κατά τρόπον ο οποίος αντιστοιχεί στην αντιμετάθεση των κρίκων της αλυσίδας της απάντησης κατά την κοινή πρακτική. Ως αποτέλεσμα, το διάστημα μεταφοράς στην αλυσίδα του θέματος αναστρέφεται. Τούτες οι εκτείνεις πλην ευφυέστατες επεμβάσεις απομακρύνουν την απάντηση από το θέμα με τρόπο αδιανόητο για την κοινή πρακτική και την παράδοση της φούγκας αλλά οικείο στην κλασικιστική θεματική επεξεργασία.

Haydn, *Τρίο με baryton*, Hob. XI: 101

²³ Σε παρεμφερές πλαίσιο κινούνται, ενδεικτικώς, οι απαντήσεις στη φούγκα από το *Κουαρτέτο εγχόρδων σε Φα-μείζονα*, B330A, του Pleyel, στη φούγκα από την *Εισαγωγή και φούγκα*, Op. 10 αρ. 4, του Campagnoli, καθώς και στις φούγκες VII, XVI και XVIII από το *Livre contenant des pièces de différent genre d'Orgue et de Clavecin* του Balbastre.

Κοινή πρακτική

Τονική αντί πραγματικής

Παράδειγμα 12: Ειδικές περιπτώσεις αποκλίσεων από την κοινή πρακτική: η απάντηση στη φούγκα από το *Τρίο με baryton*, Hob. XI: 101, του J. Haydn²⁴

Εν κατακλείδι, οι παρατηρούμενες πρακτικές διαμόρφωσης της απάντησης κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνας εμφανίζουν σημαντική ποικιλομορφία και μεγάλη απόσταση τόσο μεταξύ τους όσο και σε σχέση με την κοινή πρακτική. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η κοινή πρακτική, όπως εκφράζεται μέσω των θεωρητικών πονημάτων και μέρους του ρεπερτορίου, έχει αναχθεί σε ένα είδος ορθοδοξίας, η οποία αγνοεί τόσο τις άλλες ενεργές παραδόσεις όσο και τη ζώσα μουσική πραγματικότητα της περιόδου, η οποία είναι συχνά φορέας νέων προσεγγίσεων που εδράζονται στις νεωτερικές αρμονικές και μελωδικές τάσεις του ύστερου 18ου αιώνας. Κατ' αυτήν την έννοια, οι αποκλίσεις ως προς τη διαμόρφωση της απάντησης αποτελούν αποκλίσεις μόνον υπό την οπτική της κοινής πρακτικής, η οποία όμως συνιστά μία μόνον όψη της μουσικής πραγματικότητας της περιόδου, μεταξύ άλλων εξίσου σημαντικών και ευρέως διαδεδομένων. Η επί μακρόν προσήλωση στη μελέτη του απαράμιλλου έργου του J. S. Bach, το οποίο είναι ο κατ' εξοχήν φορέας της κοινής πρακτικής, ανανέωσε περαιτέρω το κύρος της, ανυψώνοντάς την σε ανυπέρβλητο μέτρο και κριτήριο, και παραμερίζοντας κάθε διαφορετική προσέγγιση ως ιδιωματική, αποκλίνουσα ή και λανθασμένη. Η παρούσα συμβολή επιχειρεί να αναδείξει το εύρος και να αποκαταστήσει τη σημασία των άλλων πρακτικών πέραν της κοινής, καταδεικνύοντας παράλληλα τη σημασία που έχει η μελέτη των τοπικών ρεπερτορίων για τη διαμόρφωση μίας κατά το δυνατόν περιεκτικότερης εικόνας της μουσικής κάθε εποχής.

²⁴ Λιγότερο χτυπητή, αλλά εντασσόμενη στην ίδια σφαίρα αναδιαμόρφωσης της απάντησης με απρόσμενες για την κοινή πρακτική τροποποιήσεις, είναι και η απάντηση στη φούγκα "Des Herren Ruhm" από το ορατόριο *Die Schöpfung*, Hob. XXI: 2, του Haydn.

Όψεις του δωδεκαφθογγισμού στα κοντσέρτα του Roberto Gerhard

Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου

Εισαγωγή

Ο Roberto Gerhard, γεννημένος στο Valls (Μπαλς) της Ισπανίας το 1896, υπήρξε ένας από τους μαθητές του Pedrell, του Granados και του Schoenberg κατά την περίοδο 1923-1928. Το 1928 γύρισε στην Ισπανία, ενώ στη συνέχεια, από το 1940 και μετά, έζησε εξόριστος στην Αγγλία, λόγω του ισπανικού καθεστώτος, μέχρι τον θάνατό του το 1970. Η μαθητεία του με τον Schoenberg οδήγησε όχι μόνο στην χρήση της δωδεκάφθογγης μεθόδου σύνθεσης από τον συνθέτη, με τον δικό του βεβαίως τρόπο, όπως θα δούμε παρακάτω, αλλά και σε μία μακροχρόνια φιλία με τον δάσκαλο.¹ Η μουσική του γλώσσα τελικά εξελίσσεται καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας, ξεκινώντας από ένα είδος ιμπρεσιονιστικής-εθνικής μουσικής, συνεχίζοντας με πιο ριζοσπαστικές συνθέσεις κατά τη δεκαετία του 1950 που χρησιμοποιεί τη δωδεκάφθογγη μέθοδο, και φτάνοντας μέχρι την τελευταία δημιουργική του περίοδο, κατά την οποία ο σειραϊσμός, παρ' ότι πανταχού παρών, χρησιμοποιείται με εξαιρετική ευελιξία.² Ήδη από τα πρώτα του έργα διαφαίνεται το εύρος των μουσικών του ιδιωμάτων, αλλά διακρίνεται και η τάση του συνθέτη να ψάχνει συνεχώς για νέα πράγματα. Χαρακτηριστικά, κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες της ζωής του, πέρα από τη σύνθεση για τα κλασικά όργανα και σύνολα, πειραματίστηκε επίσης με τα ηλεκτρονικά μέσα και είδε τον πειραματισμό αυτόν ως μία νέα φωνή που μπορεί να ενταχθεί σε κλασικά σχήματα, ενώ παράλληλα εμπνεύστηκε από αυτά για να εντάξει νέες υφές στη μουσική του.³

Ως προς τη δωδεκαφθογγική μέθοδο σύνθεσης, η στάση του ήταν ξεκάθαρη και αυτό φαίνεται και μέσα από τα γραπτά του. Χαρακτηριστικά, αναφέρει σε γράμμα του το 1966: «Είναι γεγονός, κατά την άποψή μου, ότι έχω υπάρξει αντι-ορθόδοξος [anti-orthodox] από την αρχή. Συμβουλέψου το άρθρο μου "Tonality in Twelve-Tone Music" στο περιοδικό *The Score* του Μαΐου του 1952. Ο σειραϊσμός ενδέχεται να παραγάγει έναν ακαδημαϊσμό εξαιρετικά στείρο. Αυτό το ένιωθα 14 χρόνια πριν και είχα δίκιο. Για πρώτη φορά (απ' όσο γνωρίζω) στο άρθρο που σου αναφέρω, αναφέρθηκε ένα ελάχιστο ποσοστό τύχης ως παράγοντας ζωτικής σημασίας: είναι η βασική αρχή από την οποία προέκυψαν η απροσδιοριστία και η ιδέα της αλεατορικής μουσικής. Αλλά αν οι Cage, Boulez ή Stockhausen με διάβαζαν, δεν θα καταλάβαιναν. Επανέλαβαν το ίδιο λάθος, σχεδόν με τον ίδιο τρόπο, όπως όταν εφάρμοσαν την αρχή του δωδεκαφθογγισμού του Schoenberg (μία αποκλειστικά τονική ιδέα) στον ρυθμό, δηλαδή στον χρόνο. Το εφάρμοσαν κατά γράμμα, δεν το μετέφρασαν... δεν το προσάρμοσαν φαντασιακά στη διάσταση του χρόνου».⁴ Στη συνέχεια του γράμματος αυτού αναφέρει ως παράδειγμα

¹ Βλ. Paloma Ortiz-de-Urbina, *Arnold Schoenberg and Roberto Gerhard. Correspondence. Critical Edition*, Generalitat de Catalunya & Bibliotecade Catalunya, Barcelona 2020.

² Arnold Whittall, *Music since the First World War*, J. M. Dent and Co., London 1977, σ. 184.

³ Rachel Elice Mitchell, *An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896-1970)*, διδακτορική διατριβή, University of Texas at Austin, 2009, σ. 3-5.

⁴ Γράμμα από τον Roberto Gerhard στον μαθητή και φίλο του Joaquim Homs στις 27 Ιουλίου του 1966.

το πρώτο βιβλίο από τα *Structures* του Boulez χαρακτηρίζοντας το παιδαριώδες και υποστηρίζει ότι με τη φαντασία ένας καλλιτέχνης μπορεί να δημιουργήσει καλά έργα, ακόμα και αν πιστεύει σε «άτοπες» θεωρίες. Γενικά, ο Gerhard έχει επανειλημμένα ασκήσει κριτική στα έργα των «μεθοδικών αγοριών του Darmstadt»⁵ και έχει επισημάνει ελαττώματα και ατέλειες στις συνθέσεις ή τα θεωρητικά συστήματά τους. Ωστόσο, ιδιαίτερα όσο πλησίαζε η δεκαετία του 1950, ο Gerhard άρχισε να καταστρώνει προσυνθετικά σχέδια για τα έργα του και να αναπτύσσει θεωρητικά παραδείγματα.

Ερευνητικά ερωτήματα και μεθοδολογία

Η παρούσα εισήγηση επικεντρώνεται στη μουσική γλώσσα του Gerhard και στα χαρακτηριστικά της μέσα από την αναλυτική επισκόπηση των κοντσέρτων του, ως ένα δείγμα χαρακτηριστικό της εκάστοτε δημιουργικής του περιόδου. Επιχειρεί να αναδείξει στοιχεία που σχετίζονται με τη φύση των χρησιμοποιούμενων σειρών, τον τρόπο με τον οποίο τις χρησιμοποιεί ο συνθέτης σε σχέση με τα εκάστοτε θεματικά στοιχεία και τον ρόλο που έχει η δωδεκαφθογγική οργάνωση κατά περίπτωση. Παράλληλα, διερευνά ζητήματα μορφολογικής οργάνωσης, τα οποία σε συνδυασμό με τη σχέση του συνθέτη με τον δωδεκαφθογγισμό ολοκληρώνουν το προφίλ του ως προς τη σχέση του με τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης και το είδος του κοντσέρτου.

Το θεωρητικό υπόβαθρο της ανάλυσης και η αναλυτική μεθοδολογία επιβάλλονται από τις ανάγκες που προκύπτουν κατά τη διεξαγωγή της, υπαγορεύονται από το υλικό, από το ίδιο το έργο. Έτσι, σε ένα πρώτο στάδιο, λόγω της ατονικής φύσης των έργων, μέσω της θεωρίας φθογγικών συνόλων, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Allen Forte,⁶ διερευνώνται οι σχέσεις μεταξύ των μουσικών στοιχείων που απαρτίζουν το φθογγικό υλικό. Στη συνέχεια, μέσω αυτής της συσχέτισης των τμημάτων που προκύπτουν από την κατάτμηση με τις υπόλοιπες παραμέτρους του ήχου και τη συνολική δομική οργάνωση του έργου, προκύπτει μια συστηματική παρουσίαση του φθογγικού περιεχομένου. Παράλληλα, για το δωδεκαφθογγικό μέρος του υλικού προς ανάλυση, αφετηρία θα αποτελέσουν οι θεωρητικές προσεγγίσεις στην δωδεκαφθογγική αρμονία και τεχνική των Josef Rufer⁷ και Joseph N. Straus.⁸

Όσον αφορά ειδικότερα τη μορφή, δεδομένου ότι το σύνολο των υπό εξέταση έργων όχι μόνο ανήκει στην κατηγορία του κοντσέρτου, αλλά σε μεγάλο μέρος του φέρει και τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης μορφής, όπως αυτή διαμορφώθηκε μέσα από τη μακρά εξέλιξή της, οδηγό στην έρευνα θα αποτελέσει η θεωρία για τη μορφή της σονάτας κοντσέρτου όπως διαμορφώθηκε από τους Hepokoski & Darcy.⁹ Σημαντική επίσης προσέγγιση αποτελεί αυτή του Straus στο *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*,¹⁰ όσον αφορά τη χρήση των παραδοσιακών μορφών και την εξέλιξή τους στον 20ό αιώνα.

παρατίθεται στο: Joaquim Homs, *Robert Gerhard and his Music*, μτφρ. και επιμ. Meirion Bowen, Hallamshire Press – Anglo-Catalan Society, Sheffield 2000, σ. 74-75.

⁵ Julian White, "Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage", στο: Monty Adkins & Michael Russ (επιμ.), *The Roberto Gerhard Companion*, Ashgate, Farnham 2013, σ. 71.

⁶ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven & London 1973.

⁷ Josef Rufer, *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*, μτφρ. Humphrey Searle, Rockliff, London 1954.

⁸ Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, Upper Saddle River & New Jersey 2000.

⁹ James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, types and deformations in the late Eighteenth century*, Oxford University Press, New York 2006.

¹⁰ Joseph N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1990.

Τα κοντσέρτα του Roberto Gerhard – αναλυτική επισκόπηση

Ο Gerhard έχει συνθέσει πέντε κοντσέρτα, τα οποία εκτείνονται από το 1928 έως το 1965, ως εξής:

- *Κοντσερτίνο για ορχήστρα εγχόρδων, 1927-1928 / 1929*
- *Κοντσέρτο για βιολί, 1942-1945*
- *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, 1951*
- *Κοντσέρτο για τσέμπαλο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά, 1955-1956*
- *Κοντσέρτο για ορχήστρα, 1965*

Το *Κοντσερτίνο για ορχήστρα εγχόρδων*, γραμμένο το 1927-1928, αποτελεί ένα πρώιμο ατονικό έργο, συνολικής διάρκειας δέκα λεπτών, σε ύφος που θυμίζει τη μουσική για έγχορδα του Bartók. Η πρεμιέρα του έργου έγινε το 1929 στη Βαρκελώνη. Το έργο αυτό προέκυψε ως μεταγραφή ενός κουαρτέτου εγχόρδων που είχε γράψει ο συνθέτης στο τέλος των μαθημάτων του με τον Schoenberg, την οποία πραγματοποίησε μετά την πρεμιέρα του με στόχο το έργο να γίνει πιο ενδιαφέρον για το κοινό, οπότε έδωσε σε αυτό και τον νέο του τίτλο.¹¹ Ωστόσο, λόγω της μη δωδεκαφθογγικής οργάνωσης του φθογγικού υλικού, τούτο δεν θα απασχολήσει την παρούσα θεώρηση που επικεντρώνεται σε όψεις του δωδεκαφθογγισμού.

Το αμέσως επόμενο κοντσέρτο είναι το *Κοντσέρτο για βιολί*, έργο των ετών 1942-1945, το οποίο έκανε πρεμιέρα στο φεστιβάλ Maggio Musicale στη Φλωρεντία το 1950 με σολίστα τον Καταλανό Antoni Brosa και μαέστρο τον Hermann Scherchen. Το κοντσέρτο αυτό αποτελεί το πρώτο μεγάλων διαστάσεων ορχηστρικό έργο του Gerhard. Τα πρώτα δύο μέρη γράφτηκαν κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και περιλαμβάνουν τόσο σειραϊκά όσο και ελεύθερα ατονικά μέρη. Μεγάλο μέρος του υλικού προέρχεται από το προηγούμενο *Κοντσερτίνο για έγχορδα*, συμπεριλαμβανομένου και του αρχικού θέματος.¹² Η μορφολογική οργάνωση του πρώτου μέρους παραπέμπει στη μορφή της σονάτας κοντσέρτου, με αρκετές διαφοροποιήσεις που οφείλονται στην συνθετική τεχνική του συνθέτη, η οποία βασίζεται στις παραλλαγές. Η ακριβής ή, έστω, παραλλαγμένη επανάληψη δεν είναι συχνό φαινόμενο στα υπό εξέταση έργα του Gerhard και το γεγονός αυτό συχνά συνδέεται με τις μορφές που χρησιμοποιεί και οι οποίες προκύπτουν από αυτοσχεδιαστικά είδη της παραδοσιακής μουσικής της Ισπανίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για αυτό θα αποτελέσει το επόμενο κοντσέρτο.

Το μορφολογικό περίγραμμα του πρώτου μέρους του υπό εξέταση κοντσέρτου, όπως αποτυπώνεται και στον παρακάτω πίνακα, αναδεικνύει τα βασικά στοιχεία της μορφής σονάτας κοντσέρτου με ανεστραμμένη επανέκθεση.

μ. 1-20	Ορχηστρικό τμήμα 1	Κύριο θέμα (A)	Έκθεση
μ. 20-63	Σολιστικό τμήμα 1		
μ. 64-69	Σύντομο ορχηστρικό πέρασμα	Δευτερεύον θέμα (B)	
μ. 70-100	Σολιστικό τμήμα 1	(B+A + μεταβατικό με υλικό B)	
μ. 101-112	Ορχηστρικό τμήμα 2	Υλικό θέματος B	

¹¹ Diego Alonso Tomás, "Challenging Schoenberg's Modernism? Gerhard's Music and Aesthetics at the Turn of the 1930s", στο: Michael Russ & Monty Adkins (επιμ.), *Perspectives on Gerhard*, University of Huddersfield, Huddersfield 2015, σ. 40-50.

¹² Homs, ό.π., σ. 43-44. Γενικά, ο Gerhard αρέσκεται στο να κάνει αναφορές όχι μόνο στην ισπανική ή την καταλανική μουσική αλλά και σε άλλους συνθέτες ή ακόμα και σε άλλα έργα του ίδιου. Περισσότερα για τις αναφορές και τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του έργου, βλ. στο Michael Russ, "Music as Autobiography: Roberto Gerhard's Violin Concerto", στο: Adkins & Russ (επιμ.), *The Roberto Gerhard Companion*, ό.π., σ. 131-152.

μ. 113-136	Σολιστικό τμήμα 2		Ανάπτυξη
μ. 137-151	Σύντομο ορχηστρικό πέρασμα		
μ. 152-235		Νέο θεματικό μόρφωμα	
μ. 235-246		Πέρασμα σαν καντέντσα	Επανεκθεση
μ. 247-253	Ορχηστρικό τμήμα 3	Δευτερεύον θέμα	
μ. 254-294		(υλικό B+A)	
μ. 295-331	Καντέντσα		
μ. 332-358		Κύριο θέμα	
μ. 359-390	Ορχηστρικό τμήμα 4		Coda
μ. 391-510			
μ. 511-522	Ορχηστρικό τμήμα 5	Vivacissimo	
μ. 523-642			

Πίνακας 1: Κοντσέρτο για βιολί, I. Allegro cantabile con anima: μορφολογική οργάνωση

Το πρώτο μέρος ξεκινά με ένα θέμα από την ορχήστρα σε δώριο τρόπο από μι-ύφεση, το οποίο στο σολιστικό τμήμα που έπεται θα εμφανιστεί στο τέλος. Δεν είναι οργανωμένο δωδεκαφθογγικά, αλλά οι συμπληρωματικοί φθόγγοι του δώριου από μι-ύφεση τρόπου εμφανίζονται στη συνοδεία με τέτοιο τρόπο, ώστε στο μ. 4 να συμπληρώνεται χρωματικό συνάθροισμα. Η μελωδική γραμμή έχει έκταση οκτώ μέτρων και ακολουθείται από ένα τμήμα στο οποίο τα βιολιά παραθέτουν μία μεταμόρφωση της αρχικής ιδέας, ενώ η οκτατονική αρμονία κυριαρχεί στα περάσματα. Στη συνέχεια (μ. 16) επαναλαμβάνεται το πρώτο τμήμα της αρχικής μελωδίας λίγο πριν την είσοδο του βιολιού, δίνοντας τριμερή διάρθρωση στο κύριο αυτό θέμα.



Παράδειγμα 1: Κοντσέρτο για βιολί, I. Allegro cantabile con anima: μελωδική γραμμή στα μ. 1-8 σε δώριο τρόπο από μι-ύφεση

Με το τέλος του ορχηστρικού τμήματος στο μ. 20 σημειώνεται και η πρώτη παρέκκλιση από το μορφολογικό πρότυπο της σονάτας κοντσέρτου, καθώς το αρχικό ορχηστρικό τμήμα δεν παραθέτει το σύνολο του θεματικού υλικού και, όπως φαίνεται και στην πορεία του μέρους, όλα τα ορχηστρικά τμήματα είναι σχετικά σύντομα και δεν έχουν πάντα την παραδοσιακή λειτουργία τους. Το βιολί ξεκινά με μία συγχορδιακή ιδέα σε μορφή αρπισμών, της οποίας τα διαστηματικά χαρακτηριστικά θα επηρεάσουν το σύνολο του φθογγικού υλικού του μέρους, ενώ ταυτόχρονα η ίδια αποτελεί και μία αναφορά στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg.



Παράδειγμα 2: Κοντσέρτο για βιολί, I. Allegro cantabile con anima: σόλο βιολί στα μ. 21-29

Η μελωδική γραμμή του βιολιού συντίθεται από μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες, χωρίς λειτουργικό χαρακτήρα, ενώ σύντομα επιστρέφουν στοιχεία του δώριου από μί- ύφεση, οκτατονικά και ολοτονικά περάσματα, για να καταλήξει η ενότητα αυτή σε μια επαναφορά της αρχικής ιδέας από το φλάουτο σε αιολικό από μι (μ. 58-63). Συνολικά, η αρμονία, αποτελούμενη από το σύνολο των προαναφερθέντων στοιχείων είτε σε παράταξη είτε συνηχώντας σε διαφορετικά επίπεδα της μουσικής επιφάνειας, είναι έντονα χρωματική και τα φθογγικά κέντρα που προκύπτουν από τη χρήση των τρόπων αναδύονται σποραδικά. Χαρακτηριστικό είναι το τμήμα των μ. 43-52 που περιλαμβάνει το τέλος μίας φράσης, ένα μεταβατικό τμήμα (μ. 48-50) και την έναρξη της επόμενης (Παράδειγμα 3). Η αρμονία ξεκινά με έντονα οκτατονικά στοιχεία (κυρίως στα έγχορδα), συνεχίζει με την επικράτηση ολοτονικών κλιμάκων στα έγχορδα, τα φαγκότα και ύστερα στο βιολί, για να καταλήξει στην έναρξη της νέας φράσης σε συγχορδιακά στοιχεία στη γραμμή του βιολιού (από το αρχικό θέμα) και χρωματική συνοδεία.

The image displays a page of a musical score for orchestra and solo flute. The instruments listed on the left are: Ob. 1, E. Hn., Cl. in Bb (1 and 2), Bsn., D. Bsn., Hn. in F (1.2 and 3.4), Solo, VI. I, VI. II, Vla. div. a3, Vc., and Db. The score is written in a single system with multiple staves. Dynamic markings include *p*, *mf*, *pp*, and *mp*. A *Tutti* marking appears in the lower strings. A circled number '4' is placed above the Solo part in the final measure of the system. The Solo part features triplet patterns. The woodwinds and strings play sustained chords and melodic lines.

Παράδειγμα 3: Κοντσέρτο για βιολί, I. Allegro cantabile con anima: μ. 43-53

Στο μ. 64 θα εμφανιστεί μία νέα ιδέα σε αιολικό τρόπο από ντο-δίεση, αρχικά από την ορχήστρα, έπειτα θα περάσει στο βιολί στη σολιστική ενότητα που ακολουθεί και θα επανεμφανιστεί σε ένα σύντομο tutti λίγο πριν την έναρξη της ανάπτυξης. Αυτό το θέμα θα οριστεί ως δευτερεύον, παρά το γεγονός ότι δεν φέρει τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά της λυρικότητας.

Παράδειγμα 4: Κοντσέρτο για βιολί, I. Allegro cantabile con anima:
δευτερεύουσα θεματική ιδέα

Ωστόσο, όχι μόνον έχει την αντίστοιχη θέση μέσα στο μέρος, αλλά με αυτό ξεκινά και η – ανεστραμμένη τελικά – επανέκθεση στο μ. 247 με σύντομο tutti. Φυσικά, η παρουσία του δευτερεύοντος θέματος στο σημείο αυτό, μαζί με την υφή και τον χαρακτήρα του, αποτελεί παρέκκλιση ως προς το μορφολογικό πρότυπο.

Η έκταση της ενότητας της ανάπτυξης δεν ξεφεύγει από τα τυπικά όρια (μ. 113-246) και η ίδια αποτελείται από νέες μελωδικές οντότητες που προκύπτουν από μια ευρεία διαδικασία παραλλαγής των αρχικών ιδεών (π.χ. στα μ. 152 κ.εξ.), οι οποίες συχνά έχουν φολκλωρικό χαρακτήρα (π.χ. στο βιολί, στα μ. 206 κ.εξ.), ενώ ολοκληρώνεται με ένα πέρασμα του βιολιού – σαν καντέντσα – το οποίο επαναφέρει σταδιακά το αρχικό tempo.

Η επανέκθεση ξεκινά με ένα σύντομο tutti από την ορχήστρα, επαναφέροντας τη δευτερεύουσα θεματική ιδέα (στα μ. 247-253· πρβλ. τα μ. 64-82), την οποία στη συνέχεια παραλλάσσει το βιολί. Μετά από την άκρως δεξιοτεχνική καντέντσα του βιολιού στα μ. 295-331, ξεκινά μία ενότητα που στην αρχή της είναι σαν τυπική επανέκθεση του αρχικού θέματος, αλλά σύντομα αποκλίνει από αυτό, φέρνοντας νέο υλικό σε μία ενότητα “molto vivace, con spirito”, με την οποία και τελειώνει το μέρος με ορμητικότητα σαν scherzo. Η ενότητα αυτή είναι μεγάλη σε έκταση καταλαμβάνοντας τα μ. 347-642 και συνενώνει τη λειτουργία της επανέκθεσης με παραλλαγές του υλικού αλλά και νέες μελωδικές ιδέες και τη λειτουργία ενός καταληκτικού τμήματος. Στο σημείο αυτό, και συγκεκριμένα στην ενότητα που ξεκινά στο μ. 359, εμφανίζεται και η πρώτη δωδεκάφθογγη σειρά στο μέρος:

Παράδειγμα 5: Κοντσέρτο για βιολί, I. Allegro cantabile con anima: μ. 359-364

Η μελωδική γραμμή που παίζεται spiccato από το βιολί και ύστερα από τη βιόλα βασίζεται στους 9 από τους 12 φθόγγους, ενώ οι υπόλοιποι βρίσκονται στη συνοδεία. Ο Gerhard, σε γράμμα του στον Schoenberg (στις 2 Δεκεμβρίου 1944), αναφέρει ότι χρησιμοποιεί μικρότερες των 12 φθόγγων σειρές σαν και αυτή, η οποία χρησιμοποιείται και στη συνέχεια του μέρους σε κανονική και καρκινική μορφή, είτε ως εννιάφθογγη (π.χ. στο μ. 410: R στο βιολί με αντιμετάθεση του φθόγγου φα) είτε ως δωδεκάφθογγη (π.χ. στο μ. 511: η P1 μορφή της σειράς στο πιάνο). Φυσικά, η εν λόγω σειρά δεν προκύπτει ως κάτι τελείως νέο στην αρμονία ή τη δομή του μέρους, αλλά αποτελεί μία εξέλιξη του υλικού τόσο μοτιβικά όσο και αρμονικά, με την έμφαση στο διάστημα της τρίτης (ή έκτης) καθώς και την ύπαρξη του οκτατονικού πενταχόρδου ως υποσύνολο των δύο εξαχόρδων της¹³ – μία κλίμακα η οποία έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως στο μέρος, ξεκινώντας από το κύριο θέμα.

Συνολικά λοιπόν ως προς τη φθογγική οργάνωση, παρατηρείται ότι πολλά από τα θεματικά μορφώματα που εμφανίζονται περιλαμβάνουν τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας, είτε διατεταγμένους σε δωδεκάφθογγη σειρά είτε σε μορφή συμπληρωματικών εξαχόρδων, διαμοιρασμένων στα διάφορα επίπεδα της μουσικής επιφάνειας. Ωστόσο το μέρος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως αυστηρά δωδεκαφθογγικό, σε αντίθεση με το Largo που έπεται.

¹³ Τα δύο εξαχόρδα από τα οποία απαρτίζεται η σειρά είναι τα 6-z3 και 6-z36, και το γεγονός αυτό τη συνδέει και με τη σειρά που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων που θα αναλυθεί στη συνέχεια της παρούσας μελέτης.

Το δεύτερο μέρος (Largo) είναι λυρικό και στην αντιθετική ιδέα του ατμοσφαιρικό, με ευφάνταστη ενορχήστρωση που χρησιμοποιεί το πιάνο, την άρπα, το βιμπράφωνο και τα κύμβαλα ως ηχητικό φόντο. Τα ορχηστρικά τμήματα είναι ακόμα μικρότερα σε σχέση με αυτά του πρώτου μέρους και η μορφή του είναι παρατακτική, εναλλάσσοντας δύο βασικές ιδέες. Με το αντιθετικό υλικό τελειώνει το μέρος αυτό και χωρίς παύση ακολουθεί το Finale: Allegro con brio.

μ. 1-14	Ορχηστρικό τμήμα 1	A
μ. 15-29	Σολιστικό τμήμα 1	A'
μ. 30-50		B
μ. 51-90		(B'')
μ. 91-98	Ορχηστρικό τμήμα 2	(Γ)
μ. 99-116	Σολιστικό τμήμα 2	B
μ. 117-123		A
μ. 124-141		(A'-B)
μ. 142-158		(Γ)
μ. 159-165		B
μ. 167-178	Καντέντσα	
μ. 179-191		A''
μ. 192-201		Coda (B)

Πίνακας 2: Κοντσέρτο για βιολί, II. Largo: μορφολογική οργάνωση

Ως προς τη φθογγική οργάνωση, το χαρακτηριστικό του μέρους αυτού είναι η χρήση της σειράς του *Τέταρτου κουαρτέτου εγχόρδων*, op. 37, του Schoenberg, σαν φόρος τιμής για τα εβδομηκοστά γενέθλιά του.¹⁴ Ο Schoenberg έγραψε αυτό το κουαρτέτο το 1936 στην Αμερική και αποτελεί ένα από τα ώριμα και πολύ εκφραστικά έργα του. Η σειρά χρησιμοποιείται για τη φθογγική οργάνωση και των τεσσάρων μερών, δημιουργώντας συνδέσεις ανάμεσα σε αυτά, ωστόσο λιγότερο αυστηρά σε σχέση με προγενέστερα έργα του συνθέτη. Ένα από τα ζητήματα που απασχολούν τους ερευνητές σε σχέση με το εν λόγω έργο είναι η ύπαρξη τονικών λειτουργιών.¹⁵ Ο Gerhard λοιπόν, σαν φόρο τιμής στον δάσκαλό του, με τον οποίο είχε κρατήσει φιλικές σχέσεις μετά τη μαθητεία του, χρησιμοποιεί την ίδια σειρά σε ένα μέρος εξαιρετικά εκφραστικό και λυρικό, ρομαντικού ιδιώματος και με πλούσιες υφές, που πιο πολύ παραπέμπει στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg παρά στον Schoenberg. Δανείζεται λοιπόν μία σειρά από ένα έργο που πλησιάζει περισσότερο σε μια μορφή νεοκλασικισμού και τη μεταφέρει σε ένα ρομαντικού ύφους.¹⁶



Παράδειγμα 6: Κοντσέρτο για βιολί, II. Largo: η σειρά

¹⁴ Russ, ό.π., σ. 134.

¹⁵ Silvina Milstein, *Arnold Schoenberg. Notes, Sets, Forms*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 99-118· Jack Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, σ. 274-329.

¹⁶ Ανάμεσα στην εν λόγω σειρά, ωστόσο, και στη σειρά που ο Gerhard χρησιμοποίησε στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου υπάρχουν συνάψεις σε επίπεδο τριχόρδων, τις οποίες αναφέρει και ο ίδιος ο συνθέτης σε γράμμα του. Βλ. Russ, ό.π., σ. 142-144.

Ο τρόπος που ο Gerhard χρησιμοποιεί τη σειρά διαφοροποιείται στην πορεία του μέρους με διαφορετικές παραλλαγμένες εμφανίσεις της αρχικής ιδέας. Στο αρχικό ορχηστρικό τμήμα, η σειρά εμφανίζεται αρχικά σε διατεταγμένη μορφή από το κλαρινέτο, την άρπα, τις βιόλες και τα τσέλα στα μ. 1-4 και αμέσως μετά με σαφώς διαχωρισμένα τα εξάχορδά της, σε μη διατεταγμένη μορφή και με διαφορετική ενορχήστρωση, ως συνοδεία στη διατεταγμένη παράθεσή της από τα δεύτερα βιολιά.

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The first system includes Violin II, Viola (1st and 2nd Desk), Violoncello (4 Soli), and Doublebass. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Doublebass. Blue boxes and dashed lines highlight specific chordal passages labeled 'Εξάχορδο A', 'Εξάχορδο B', and 'Μη-διατεταγμ.'. Dynamics include p, pp, and pp espr.

Παράδειγμα 7: Κοντσέρτο για βιολί, II. Largo: μ. 1-10 (έγχορδα) και δωδεκαφθογγική οργάνωση - με διακεκομμένες γραμμές σημειώνονται οι μη διατεταγμένες παραθέσεις των δύο εξαχόρδων που απαρτίζουν τη σειρά

Η διαδικασία επαναλαμβάνεται και ολοκληρώνεται η παράθεση του αρχικού θέματος στο μ. 14 με εσωτερική διάρθρωση πρότασης. Με την είσοδο του βιολιού, η δωδεκάφθογγη σειρά δεν εμφανίζεται παρά μόνο με τη μορφή μη διατεταγμένων εξαχόρδων που διαμοιράζονται στο σολιστικό όργανο και την ορχηστρική συνοδεία (Παράδειγμα 8). Η τεχνική της χρήσης συμπληρωματικών εξαχόρδων είναι συνήθης στο έργο του Gerhard, είτε σε δωδεκαφθογγικά είτε σε ελεύθερα ατονικά έργα.

Εξάχορδο Β

Εξάχορδο Α

Εξάχορδο Α
Μη-διατεταγμ.

Παράδειγμα 8: Κοντσέρτο για βιολί, II. Largo, μ. 11-15: είσοδος του σόλο βιολιού στο μ. 15 με μη διατεταγμένο το πρώτο εξάχορδο της σειράς

[59] Allegretto placido (Tempo II, ♩ = ca. 80)

Cym. with wire brushes

Perc. fibra

Harp

Pfte. Col. Battain.

Solo *p dolce*

[59] Allegretto placido (Tempo II, ♩ = ca. 80)

Vi. I div.

Vi. II div.

Vla. pizz.

Vc. pizz.

Παράδειγμα 9: Κοντσέρτο για βιολί, II. Largo: μ. 30-35

Στη συνέχεια, στα μ. 30 κ.εξ. (Παράδειγμα 9), παρουσιάζεται η αντιθετική ιδέα σε χρονική αγωγή *Allegretto placido*, η οποία βασίζεται σε ένα *ostinato* από το πιάνο που μαζί με τα υπόλοιπα στοιχεία της μουσικής επιφάνειας δημιουργεί ένα μουσικό χαλί πάνω στους φθόγγους ντο – ρε – μι – φα – σολ-ύφεση – λα-ύφεση, σε συνδυασμό με μελωδικά θραύσματα που βασίζονται στο διάστημα της τρίτης (εγγενές διάστημα και της αρχικής σειράς που θα παίξει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην πορεία). Το υλικό αυτό μέσα από παραλλακτικές διαδικασίες μετουσιώνεται έπειτα σε ένα θεματικό μόρφωμα με φθογγικό κέντρο το λα, το οποίο βασίζεται στον τρόπο λα – σι – ντο-δίεση – ρε – (μι) – φα-δίεση – σολ-δίεση και δεν παρουσιάζει χαρακτηριστικά σειραϊκής οργάνωσης. Το ίδιο ισχύει και για το ορχηστρικό τμήμα που ακολουθεί (μ. 91), στο οποίο η τονικότητα γίνεται πιο αισθητή.

Η δωδεκαφθογγική οργάνωση επιστρέφει με την επαναφορά του αρχικού υλικού στα μ. 117-123, η οποία οδηγεί σε νέες παραλλαγές. Στα μ. 124-127 τα δύο εξάχορδα διαμοιράζονται ξανά στη μουσική επιφάνεια, με τη διαφορά ότι στην περίπτωση αυτή τα ρυθμικά και μελωδικά χαρακτηριστικά της αντιθετικής ιδέας (πεντάχηχα και μελωδικά περιγράμματα) έχουν εμποτίσει το υλικό.

Παράδειγμα 10: Κοντσέρτο για βιολί, II. Largo: μ. 124-127

Η συνέχεια (μ. 128-131) φέρνει στην επιφάνεια και αναδεικνύει τις τονικές τρίφωνες συγχορδίες που αποτελούν εγγενές στοιχείο της σειράς. Έτσι, προκύπτει μία επιφάνεια αυστηρά οργανωμένη σειραϊκά, η οποία όμως εμπεριέχει τονικά στοιχεία (Παράδειγμα 11).

Στη συνέχεια, η σειρά θα εγκαταλειφθεί ξανά μέχρι την τελευταία επαναφορά του αρχικού υλικού στα μ. 179-191 σε αντιστικτική μορφή και το μέρος θα τελειώσει με μία coda στα μ. 192-201, η οποία βασίζεται στο υλικό της αντιθετικής ιδέας και είναι ελεύθερα ατονική. Συμπερασματικά, στο υπό εξέταση *Largo*, ο Gerhard φαίνεται να συνδυάζει τρεις διαφορετικούς τρόπους οργάνωσης του φθογγικού υλικού: τον αυστηρό δωδεκαφθογγισμό, τη χρήση των εξαχόρδων της σειράς σε μη διατεταγμένη μορφή και την ελεύθερη ατονικότητα. Οι τρεις αυτοί τρόποι, όπως δείχθηκε, εναλλάσσονται βάσει μορφολογικού πλάνου, ενώ παράλληλα – και ανεξάρτητα από τη δωδεκαφθογγική ή μη οργάνωση – προκύπτουν φθογγικά κέντρα και τονικές αναφορές, στοιχεία τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις προκύπτουν από τις ιδιότητες της σειράς.

Παράδειγμα 11: Κοντσέρτο για βιολί, II. Largo: μ. 128-130

Το τρίτο μέρος γράφτηκε μετά τον πόλεμο, είναι ελεύθερα ατονικό και ξεκινά με μία αναφορά στη *Μασσαλιώτιδα*,¹⁷ συμβολίζοντας την ελευθερία. Η αναφορά αυτή, βέβαια, δεν είναι η μοναδική στο μέρος, καθώς στη συνέχεια εμφανίζονται μελωδίες και ρυθμοί προερχόμενοι από παραδοσιακούς καταλανικούς χορούς *sardana*, αναφορές σε στοιχεία του πρώτου μέρους του έργου και στο τέλος ένας ισπανικός χορός.¹⁸ Η μορφή του είναι παρατακτική με στοιχεία κυκλικότητας, επιβεβαιώνοντας την επαφή του με το παραδοσιακό μορφολογικό πρότυπο, ενώ η φθογγική οργάνωσή του προσομοιάζει σε αυτή του πρώτου. Ως εκ τούτου, το τελικό αυτό μέρος δεν θα απασχολήσει την παρούσα διερεύνηση λόγω της μη σειραϊκής οργάνωσής του φθογγικού υλικού.

Το επόμενο κοντσέρτο γράφτηκε το 1951 και είναι το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων*. Ο Gerhard κατά την περίοδο 1949-1953 που βρισκόταν στο Cambridge επανεξέτασε τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούσε τη δωδεκαφθογγική μέθοδο, μελετώντας και τα έργα που έγραψε ο Schoenberg στην Αμερική. Τα έργα της προηγούμενης δημιουργικής περιόδου του Gerhard (1940-1947) αναδείκνυαν ανοιχτά χαρακτηριστικά της ισπανικής παραδοσιακής μουσικής και του είχαν χαρίσει ήδη μεγάλη φήμη. Δημιουργικά, όμως, ο ίδιος είχε ανάγκη από περαιτέρω ανάπτυξη και εξέλιξη, καθιστώντας τη δεκαετία του 1950 μία εποχή ριζικών αλλαγών στη μουσική

¹⁷ Μία αντίστοιχη αναφορά περιλαμβάνεται στο έργο *Ωδή στον Ναπολέοντα*, ορ. 41, του Schoenberg, στα μ. 62-64, σε συνδυασμό με το κεντρικό μοτίβο του πρώτου μέρους της *Πέμπτης συμφωνίας*, ορ. 67, του Beethoven. Το σημείο αυτό, στο οποίο καταργείται η δωδεκαφθογγική οργάνωση, αποτελεί μία από τις πρώτες τονικές αναφορές του εν λόγω έργου.

¹⁸ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τις αναφορές αυτές, βλ. White, ό.π., σ. 49-78, και Russ, ό.π.

του. Έτσι, το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων* είναι το πρώτο έργο στο οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί την προσωπική του σειραϊκή τεχνική. Κάθε μέρος έχει μία γραμμική βάση, η οποία σχετίζεται με το σειραϊκό υλικό. Η ακουστική εντύπωση, ωστόσο, δεν θυμίζει τις δωδεκάφθογγες συνθέσεις του Schoenberg¹⁹ είναι πιο κοντά στον ώριμο Bartók, τον Szymanowski και στα έργα Γάλλων όπως ο Honegger με τη *Symphonie liturgique*.

Παρ' όλα αυτά, ο ισχυρός ισπανικός χαρακτήρας του υπό εξέταση κοντσέρτου δεν είναι μόνο φανερός σε μεμονωμένες μελωδίες που εμφανίζονται μέσα στα μέρη αλλά και στους τίτλους των τριών μερών από τα οποία απαρτίζεται: Tiento, Diferencias, Folia. Οι τίτλοι αυτοί θυμίζουν είδη της παλαιάς οργανικής ισπανικής μουσικής για πληκτροφόρα ή βιχουέλα, παρ' ότι ο Gerhard έχει δηλώσει ότι αυτά θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη περισσότερο ως πνευματικά σημεία αναφοράς παρά ως άμεσα μοντέλα μορφοποίησης. Άλλες επιρροές που εντοπίζονται στο παρόν κοντσέρτο είναι σίγουρα το κοντσέρτο του μπαρόκ (και περισσότερο των J. S. Bach και Soler, σε έργο του οποίου είχε κάνει επιμέλεια έκδοσης το 1930) και το ιδίωμα για πληκτροφόρο του D. Scarlatti. Παρά την ομοιότητα του έργου αυτού ως προς το είδος του με το (σχετικά πρόσφατο) *Κοντσέρτο για πιάνο*, op. 42, του Schoenberg (1942), η μουσική γλώσσα του Gerhard θυμίζει εδώ περισσότερο τη *Μουσική για έγχορδα, κρουστά και τσελέστα* του Bartók. Χαρακτηριστικός αυτού του κοντσέρτου είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται το σολιστικό όργανο. Παρ' ότι το πιάνο σε έργα μουσικής δωματίου του συνθέτη, ή ακόμα και στο *Κοντσέρτο για βιολί* που προηγήθηκε, έχει ισχυρή και συχνά δεξιοτεχνική παρουσία, στο παρόν έργο, που κατεξοχήν θα περίμενε κανείς να αναδεικνύει τις σολιστικές δεξιότητες του ερμηνευτή, το πιάνο συχνά έχει συνοδευτικό ρόλο προς την ορχήστρα, χρησιμοποιείται ως κρουστό όργανο ή λειτουργεί ως μουσικό χαλί σε κάτι που εξελίσσεται στην ορχήστρα. Ίσως αυτός είναι και ο λόγος που το υπό εξέταση κοντσέρτο στερείται μεγάλων ορχηστρικών τμημάτων, τα οποία παραδοσιακά παρεμβάλλονται ανάμεσα στις σολιστικές ενότητες, καθώς ήδη η ορχήστρα έχει βασικό ρόλο στην έκθεση θεματικών και μη μορφωμάτων.

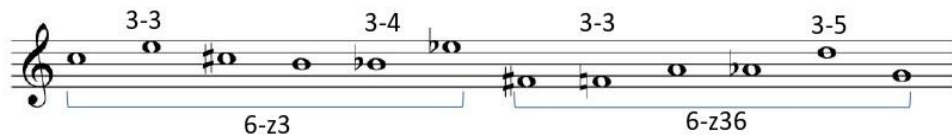
Ως προς τη μορφή του πρώτου μέρους, ο Gerhard δεν επιλέγει να χρησιμοποιήσει την καθιερωμένη μορφή της σονάτας κοντσέρτου, όπως έκανε εν γένει στο προηγούμενο χρονολογικά κοντσέρτο του, αλλά ένα μοντέλο που βασίζεται στην παραλλαγή και τον αυτοσχεδιασμό, δανειζόμενος στοιχεία από το αυθεντικό tiento του 16ου αιώνα.¹⁹ Το πρώτο μέρος του κοντσέρτου του Gerhard δανείζεται όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, αλλά προσομοιάζει περισσότερο σε τοκκάτα, με μία άγρια coda η οποία ξεκινά με φαντασμαγορική γραφή για τα έγχορδα ύστερα από μία εξαιρετικά σύντομη καντέντσα. Καμία από τις επαναφορές ενός στοιχείου δεν είναι ακριβής, αφού μελωδικά, ρυθμικά ή αρμονικά χαρακτηριστικά τίθενται σε παραλλαγή δημιουργώντας συνεχώς διαφορετικές πραγματώσεις που προκύπτουν από μία ιδέα και σχετίζονται με τη σειρά. Δεν υπάρχει λοιπόν κάποιο δευτερεύον θεματικό στοιχείο, παρά μόνο παραλλαγές της αρχικής ιδέας, ενώ παράλληλα το μοναδικό ορχηστρικό τμήμα βρίσκεται στα μ. 112-129. Συνολικά, το μέρος χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες (μ. 1-228 και μ. 229-306), εκ των οποίων η πρώτη μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σύνολο έξι παραλλαγών επάνω στο θέμα των μ. 1-31: Π1 = μ. 32-54, Π2 = μ. 55-111, Π3 = μ. 112-129 (το ορχηστρικό τμήμα), Π4 = μ. 130-162, Π5 = μ. 163-191 και Π6 = μ. 192-228.

Ως προς τη φθογγική οργάνωση, η σειρά παίζει σημαντικό ρόλο, χωρίς όμως να αφορά το σύνολο του φθογγικού υλικού. Έτσι, υπάρχουν σημεία με αυστηρή δωδεκαφθογγική

¹⁹ Το tiento ήταν ένας αυτοσχεδιασμός εν είδει πρελουδίου και μεταμορφώθηκε από τον Antonio de Cabezón (1510-1566) σε κομμάτι με αυστηρή μίμηση, σαν το ricercare, αλλά με απότομες αλλαγές στο ηχόχρωμα και αυτοσχεδιαστικά επεισόδια.

οργάνωση σε όλα τα επίπεδα της μουσικής επιφάνειας, σημεία ατονικά και σημεία όπου συνδυάζονται αυτά τα δύο. Ανάμεσα σε αυτά μπορεί να περιλαμβάνεται κάποια ισπανική μελωδία ή όχι.

Η σειρά χωρίζεται σε δύο εξάχορδα (6-z3 και 6-z36), ενώ η δομή της σε επίπεδο τριχορδων δείχνει τη σαφή επικράτηση του ημιτονίου ως διαστήματος αναφοράς. Η διάταξη των φθόγγων στην σειρά, όπως αυτή παρουσιάζεται στο Παράδειγμα 12, προκύπτει αποκλειστικά από την πρώτη οριζόντια εμφάνισή της από το πιάνο στο μ. 5, ενώ σπάνια θα εμφανιστεί με διατεταγμένους φθόγγους στη συνέχεια.



Παράδειγμα 12: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, I. Tiento: δωδεκάφθογγη σειρά

Στις τρεις πρώτες μικροδομικές ενότητες του μέρους αυτού εμφανίζονται τρεις διαφορετικές χρήσεις του δωδεκαφθογγισμού. Το κοντσέρτο ξεκινά με ένα ελεύθερα ατονικό τμήμα, στο οποίο εμφανίζονται ψήγματα της σειράς κυρίως από το πιάνο που συνοδεύει τη μελωδική γραμμή της ορχήστρας με ένα μηχανιστικό *moto perpetuo* από τρίχη, καταλήγοντας σε μία άνοδο που βασίζεται στην Ντο-δίεση- και την Ντο-μείζονα.

Παράδειγμα 13: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, I. Tiento: μ. 1-7

Παράδειγμα 14: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, I. Tiento: μ. 28-32 (πιάνο)

Αμέσως μετά ακολουθεί ένα τμήμα (μ. 32-54) αυστηρά οργανωμένο με βάση τα δύο εξάχορδα της σειράς, τα οποία μοιράζονται στις αντιστικτικές μελωδίες της ορχήστρας, ενόσω το πιάνο συνοδεύει αρχικά με αποσπασματικές φιγούρες συνηχήσεων και στη συνέχεια με ένα ακόμα μηχανιστικό μοτίβο ογδών. Παρά το γεγονός ότι στο σημείο αυτό αλλάζει ο τρόπος οργάνωσης της μουσικής επιφάνειας και η υφή από ομοφωνική γίνεται αντιστικτική, επί της ουσίας δεν προκύπτει σημαντική δομική διαφοροποίηση.

Το γεγονός αυτό οφείλεται στον ρόλο του πιάνου, ο οποίος και στις δύο περιπτώσεις είναι συνοδευτικός, αλλά και στο μηχανιστικό της υφής, η οποία στο πρώτο τμήμα προκύπτει από το ρυθμικό σχήμα της γραμμής του πιάνου και στο δεύτερο από τις αυστηρές μμήσεις σε τετράφωνη αντίστιξη.

Παράδειγμα 15: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, I. Tiento: μ. 32-36a

Το τρίτο παράδειγμα είναι από το αμέσως επόμενο τμήμα (μ. 55-80), στο οποίο εμφανίζεται ως μία ακόμα εξέλιξη του αρχικού υλικού το μοτίβο που θα κυριαρχήσει σε όλο το υπόλοιπο μέρος. Το τμήμα αυτό εμφανίζει σαφώς διαχωρισμένους τους δύο τρόπους οργάνωσης του φθογγικού υλικού, με την ορχήστρα σε ελεύθερη ατονική παράθεση του μοτιβικού υλικού και το πιάνο κατόπιν με αυστηρά οργανωμένες παραθέσεις των δύο βασικών εξαχόρδων σε ένα ακόμα *motu perpetuo* σαν απάντηση.

Παράδειγμα 16: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, I. Tiento: μ. 55-60

Τα τρία παραπάνω παραδείγματα είναι χαρακτηριστικά της τεχνικής οργάνωσης του φθογγικού υλικού στο παρόν μέρος και του τρόπου με τον οποίο σειραϊσμός και ατονικότητα εναλλάσσονται και συνδυάζονται σε ένα αρμονικό περιβάλλον καθαρά ατονικό, με ελάχιστες υπόνοιες φθογοκεντρικότητας που εντοπίζονται είτε σε τμήματα ενοτήτων είτε σε κάποιο ή κάποια επίπεδα της μουσικής επιφάνειας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα φθογοκεντρικής αναφοράς πιθανόν σε γνωστή μελωδία βρίσκεται στα μ. 138-159, όπου η γραμμή που υφαιίνεται από την ορχήστρα προκύπτει φθογγικά από την οκτατονική κλίμακα και σαφώς έχει ως κεντρικό φθόγγο το ντο.

**Παράδειγμα 17: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, I. Tiento:
μ. 138-159 (πρώτα βιολιά)**

Η μελωδία αυτή παρουσιάζει το οκτατονικό εξάχορδο 5-10, το οποίο είναι υποσύνολο του πρώτου εξάχορδου της σειράς. Αντιστοίχως, στο πιάνο χρησιμοποιείται ως συνοδεία το οκτατονικό 5-16 του δεύτερου εξάχορδου και οι δύο φθόγγοι που περισσεύουν βρίσκονται στο αριστερό χέρι. Στο σημείο αυτό ο Gerhard αναδεικνύει τα οκτατονικά χαρακτηριστικά της σειράς, διαμοιράζοντας στη μουσική επιφάνεια τους φθόγγους της με αντίστοιχο τρόπο.

Συνολικά, τα δύο εξάχορδα της αρχικής σειράς, 6-z3 και 6-z36, είναι αυτά που συνδυάζονται σε διάφορα επίπεδα μεταφοράς και με φθόγγους μη διατεταγμένους δωδεκαφθογγικά στο σύνολο των σειραϊκά οργανωμένων τμημάτων στο μεγαλύτερο μέρος του υπό εξέταση μέρους (Tiento). Αυτό αλλάζει προς το τέλος του μέρους, όπου σταδιακά εμφανίζονται εξάχορδα που θα αποτελέσουν βασικά στοιχεία στο μέρος που ακολουθεί. Παράδειγμα αποτελεί το τμήμα των μ. 247-257, όπου εμφανίζεται για πρώτη φορά το ζεύγος 6-z44 και 6-z19 σε μία υφή που επαναφέρει ρυθμικομελωδικό υλικό της εναρκτήριας ενότητας, και με το οποίο θα ξεκινήσει το δεύτερο μέρος. Τα εξάχορδα αυτά σχετίζονται με τα 6-z3 και 6-z36 σε επίπεδο τριχόρδων: συνδυάζοντας το πρώτο και το τρίτο τρίχορδο της αρχικής σειράς προκύπτει το σύνολο 6-z44 και, αντιστοίχως, συνδυάζοντας το δεύτερο και το τέταρτο τρίχορδο προκύπτει το 6-z19. Στη συνέχεια της coda, αυτό θα επανέλθει ενώ θα εμφανιστούν και άλλα σύνολα (βλ. π.χ. τα 6-z6 και 6-z38 στα μ. 296 κ.εξ. σε συνδυασμό με τα 6-z3 και 6-z36 στο πιάνο). Κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτει σύνδεση με το μέρος που ακολουθεί, ενώ συνολικά τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν μέχρι τώρα τη μουσική γλώσσα του συνθέτη στο εν λόγω μέρος συνοψίζονται στην εναλλαγή ή/και τον συνδυασμό των εξής γνωρισμάτων: ελεύθερη ατονικότητα και αυστηρός δωδεκαφθογγισμός, μηχανιστικό και λυρικό στοιχείο, φθογοκεντρικότητα και πανδιατονικότητα, χρωματικά και οκτατονικά στοιχεία.

Το μεσαίο μέρος, *Diferencias*, μοιάζει με μία ελεγεία για την μετά τον Εμφύλιο εποχή της Ισπανίας, από την οποία ο συνθέτης είχε εξοριστεί για παραπάνω από μία δεκαετία. Ο τίτλος του μέρους παραπέμπει σε παραλλαγές και συγκεκριμένα στις παραλλαγές της ισπανικής αναγεννησιακής *vihuela* που παραδοσιακά βασιζόνταν σε δημοφιλή θέματα²⁰ καθώς και σε αυτοσχεδιαστικά ιντερλούδια από *romances*. Μορφολογικά, το μέρος αυτό οργανώνεται ως εξής: Α (μ. 1-24) – Β (μ. 25-43) – Γ (μ. 44-63) – Β' (μ. 64-80) – Α' (μ. 81-103) – Coda (μ. 104-127). Ο Gerhard δημιουργεί την αίσθηση μίας θρηνητικής *chaconne*, η οποία βασίζεται σε αρμονίες που δίνονται από τον σολίστα στην αρχή. Οι αρπισμοί κάνουν το πιάνο να ακούγεται σαν ένα τεράστιο λαούτο και θυμίζουν *acciaccature*, ενώ οι φθόγγοι των συγχορδίων δομούν μία τονική μελωδία που κρύβεται κάτω από την μουσική επιφάνεια (σι-ύφεση – ντο – σι-ύφεση – σολ – σι-ύφεση – ντο – σι-ύφεση – φα κλπ.). Η σειραϊκή οργάνωση της εισαγωγικής αυτής ενότητας είναι αυστηρή και βασίζεται ξανά σε συμπληρωματικά εξάχορδα, ξεκινώντας από αυτά που εμφανίστηκαν στο τέλος του προηγούμενου μέρους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Gerhard, χρησιμοποιώντας τη συμπληρωματικότητα δύο διαφορετικών ζευγών εξάχορδων, δημιουργεί το πρώτο οκτάμετρο, του οποίου η εσωτερική διάρθρωση θυμίζει περίοδο (α-β-α-γ). Συγκεκριμένα, κατά σειρά και ανά μέτρο, στο πρώτο οκτάμετρο εμφανίζονται τα εξής σύνολα:

6-z19	6-z44	6-z19	6-z17
6-z19	6-z44	6-z19	6-z43

Όπως ακριβώς τα σύνολα 6-z19 και 6-z44 προκύπτουν από τον διαφορετικό συνδυασμό των τριχορδων που απαρτίζουν τη σειρά του πρώτου μέρους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έτσι και τα συμπληρωματικά σύνολα 6-z17 και 6-z43 προκύπτουν από τον συνδυασμό του πρώτου με το τέταρτο και του δεύτερου με το τρίτο αντιστοίχως. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο συνθέτης, σε γράμμα του προς τον Schoenberg, αναφέρει ότι τα συγκεκριμένα εξάχορδα λειτουργούν κατ' αντιστοιχία των τριών βασικών βαθμίδων της I, της IV και της V.²¹

Στη συνέχεια της εισαγωγικής αυτής ενότητας εισάγονται από το πιάνο και άλλα ζεύγη εξάχορδων που αργότερα θα αποτελέσουν πρωτεύοντα χαρακτηριστικά της φθογγικής οργάνωσης. Μετά από μία τετράμετρη μετάβαση (μ. 21-24), το βασικό θέμα του μέρους εισάγεται από τα χαμηλά έγχορδα: πρόκειται για μία μεταμόρφωση του καταλανικού θρησκευτικού τραγουδιού “*Goig del roser*”,²² από το οποίο ο συνθέτης παίρνει το κατιόν διάστημα της μικρής δεύτερης και δημιουργεί μία μελωδία που μοιάζει με την αρχή του “*Dies irae*”. Από δωδεκαφθογγικής πλευράς το θέμα αυτό έχει ενδιαφέρον, γιατί επαναφέρει τα εξάχορδα της σειράς του πρώτου μέρους σε μία αυστηρά οργανωμένη επιφάνεια, όπου τα δύο σύνολα μοιράζονται ανάμεσα στο πιάνο και την ορχήστρα για τα μ. 25-43. Ο συνθέτης συνδυάζει το υλικό της αρχικής ενότητας με το θέμα αυτό σε μία σύνθετη-διπλή παραλλαγή που τελειώνει στο μ. 43 και συνδυάζει δωδεκαφθογγικά οργανωμένα με ελεύθερα ατονικά μέρη με κάθε τρόπο. Φυσικά, όπως και στο προηγούμενο μέρος, δεν λείπει η φθογγοκεντρικότητα. Στο Παράδειγμα 18 παρατίθεται απόσπασμα του υπό εξέταση τμήματος, το οποίο βασίζεται στη σολ-ελάσσονα (στα χαμηλότερα έγχορδα και στο πιάνο) – κέντρο το οποίο

²⁰ White, ό.π., σ. 73.

²¹ Michael Russ, “Composing with sets: Roberto Gerhard’s Concerto for Piano and String Orchestra”, στο: Adkins & Russ (επιμ.), *The Roberto Gerhard Companion*, ό.π., σ. 221.

²² Julian White, “Lament and laughter’: emotional responses to exile in Gerhard’s post-Civil War works”, στο: Michael Russ & Monty Adkins (επιμ.), *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, Centre for Research in New Music Department of Music – University of Huddersfield, Huddersfield 2010, σ. 114.

προετοιμάζεται από την αρχή της ενότητας και παραπέμπει στην πραγματική τονικότητα της μελωδίας που χρησιμοποιείται.

The image displays a musical score for Example 18, consisting of two systems. The first system includes staves for Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), Double Bass (Db.), and Solo Piano. A box with the number '2' is located above the first staff. Dynamics include *pp* and *mp* (sempre col Ped.). The second system continues the same instrumentation, with *poco cresc.* markings above several staves. The piano part features complex rhythmic patterns and a *mp* dynamic.

Παράδειγμα 18: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, II. Diferencias: μ. 32-37

Η επόμενη ενότητα (μ. 44-63) επικεντρώνεται σε οκτατονικές κλίμακες, πριν από τις δύο επόμενες ενότητες που θα επαναφέρουν το υλικό του Β και του Α κατά σειρά, παραλλαγμένο σε επίπεδο υψής, ενορχήστρωσης αλλά και φθογγικής οργάνωσης, και με αναφορά στη *Μουσική για έγχορδα, κρουστά και τσελέστα* του Bartók. Το μέρος αυτό μοιάζει συνολικά με διπλές παραλλαγές, οργανωμένες αψιδωτά ως ΑΒΓΒ'Α', και ολοκληρώνεται με μία coda στα μ. 104-127, στην οποία και χρησιμοποιούνται ξανά τα εξάχορδα του πρώτου μέρους (6-z3 και 6-z36).

Το τελικό μέρος, *Folia*, αναφέρεται στον ομώνυμο δημοφιλή ισπανικό χορό και στη μελωδία που χρησιμοποιήθηκε από πολλούς συνθέτες, ξεκινώντας από τις παραλλαγές *La Follia*, op. 5 αρ. 12, του Corelli και φτάνοντας μέχρι την *Ισπανική ραψωδία*, S. 254, του Liszt. Ο χορός προέρχεται από τη μεσαιωνική Πορτογαλία και η λέξη έχει διαφορετικές σημασίες σε Πορτογαλία και Καταλονία. Ο Gerhard δομεί σε μέτρο 6/8 το δικό του χορευτικό μέρος, το οποίο μορφολογικά φέρει ξανά στοιχεία παρατακτικότητας και επί της ουσίας αποτελείται από τις διαφορετικές μεταμορφώσεις του υλικού που εκτίθεται από την ορχήστρα στο αρχικό ορχηστρικό τμήμα των μ. 1-25. Εκτός από το ρυθμικό στοιχείο, χρησιμοποιούνται παραδοσιακές μελωδίες, η μελωδία της *Follia* του Corelli (πρώτη φορά στα μ. 54-57), καθώς και μία πολιτική σάτιρα που κάνει ο συνθέτης εντάσσοντας τους τρεις πρώτους φθόγγους του "God Save the King", δεδομένης και της μετανάστευσής του στην Αγγλία. Κυριαρχεί έντονη χρωματικότητα, περιλαμβάνοντας όμως συχνά και τροπικά στοιχεία, τα οποία στην πλειονότητα των περιπτώσεων συνδέονται με καταλανικές μελωδίες. Η φθογγική οργάνωση αυτού του τελικού μέρους

σχετίζεται με εκείνες των δύο πρώτων μερών του κοντσέρτου. Συγκεκριμένα, η σειρά με την οποία ξεκινά το τελικό μέρος, οι φθόγγοι της οποίας μοιράζονται στα πρώτα και δεύτερα βιολιά: ντο – ρε-ύφεση – μι-ύφεση – φα-ύφεση – σι-ύφεση – ντο-ύφεση και λα-ύφεση – φα – σολ-ύφεση – σολ – ρε – λα, προκύπτει από αναδιάταξη των φθόγγων της σειράς του πρώτου μέρους σε επίπεδο εξαχόρδων. Στη συνέχεια μεταφέρεται κατά τέσσερα ημιτόνια (P4), ενώ όταν ξεκινά η μελωδία της *Follia* χρησιμοποιείται και η I8 μορφή της σειράς. Συχνά, ωστόσο, η εκάστοτε χρήση της σειράς γίνεται με τόσο ελεύθερο τρόπο ώστε να μη γίνεται άμεσα αντιληπτή, ενώ ταυτόχρονα, όπως και στα προηγούμενα δύο μέρη, έτσι και στο τελευταίο, κι εδώ μάλιστα πολύ πιο εμφατικά, σημαντικό ρόλο έχει η φθογγοκεντρικότητα. Το μέρος αυτό αρχίζει και τελειώνει με τον φθόγγο ντο, ο οποίος αποτελεί κέντρο σε μεγάλο μέρος του και ενισχύεται με διάφορους τρόπους.

Συνολικά λοιπόν, στο υπό εξέταση κοντσέρτο ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη σειρά σε διάφορες μορφές και μεταφορές, δημιουργώντας παράλληλα συνδέσεις ανάμεσα στα μέρη του έργου μέσω αυτής, συνδυάζοντάς την με φθογγικά κέντρα τα οποία επιτυγχάνει με διαφορετικές διατάξεις των φθόγγων στη μουσική επιφάνεια, σε συνύπαρξη με σαφείς αναφορές σε παραδοσιακές ή άλλες γνωστές μελωδίες και ισπανικούς ρυθμούς, και με εξαιρετική ευελιξία στον χειρισμό των υποσυνόλων της αρχικής μορφής της σειράς. Σε άρθρο του, ο ίδιος ο Gerhard γράφει σχετικά με τη δωδεκάφθογγη σειρά: «Η ιδέα της ακατάπαυστης ροής ποικιλομορφίας μέσω της ακατάπαυστης επανάληψης ομοιότητας οδηγεί στην έννοια της σειράς ως “κώδικα”, ο οποίος είναι απογυμνωμένος από συγκεκριμένες μοτιβικές ή θεματικές δεσμεύσεις».²³ Στο *Κοντσέρτο του για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων* λοιπόν, χωρίς να παραθέτει πλήθος σειρών, διερευνά όλες τις δυνατότητες μόνο της αρχικής σειράς μέσω της αναδιάταξης των τριχόρδων και μέσω της εξαγωγής τονικών ή οκτατονικών στοιχείων, δημιουργώντας ποικιλομορφία στο μελωδικό-μοτιβικό υλικό.

Πέντε χρόνια μετά το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων*, σαν μία άμεση συνέχειά του, αναπτύσσει ένα παρόμοιο εκφραστικό προφίλ, συνδυάζοντας την ορχήστρα εγχόρδων που είχε χρησιμοποιήσει και στο προαναφερθέν κοντσέρτο με κρουστά και δημιουργώντας μία πλούσια παλέτα ηχοχρωμάτων για το *Κοντσέρτο για τσέμπαλο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά*, επηρεασμένος ίσως και από τα πρώτα έργα ηλεκτρονικής μουσικής που έγραφε εκείνη την περίοδο για θεατρικές παραστάσεις. Το έργο αυτό αποτελεί την τελευταία εξερεύνηση διαλόγου μεταξύ σολίστα και ορχηστρικού συνόλου για τον συνθέτη, καθώς το επόμενο και τελευταίο του κοντσέρτο είναι το *Κοντσέρτο για ορχήστρα*. Το συγκεκριμένο κοντσέρτο, μαζί με τη *Δεύτερη συμφωνία* του, σηματοδοτεί και το απόγειο του ενδιαφέροντος του Gerhard για τον δωδεκαφθογγισμό και ίσως συνιστά και το πιο τυποποιημένο έργο του – τουλάχιστον το πρώτο μέρος αυτού, καθώς τα δύο επόμενα μέρη είναι πιο ελεύθερα και ατμοσφαιρικά σε χαρακτήρα. Ο ίδιος αναφέρει σε σχόλια προγράμματος τα εξής: «Ένας από τους βασικούς προβληματισμούς μου ήταν να επιτύχω έναν βαθμό ευελιξίας στον χειρισμό των σειραϊκών τεχνικών, όπως αυτές εφαρμόστηκαν στα τονικά ύψη και τον ρυθμό. Θα αναφέρω χαρακτηριστικά την περίπτωση της σειραϊκής ενσωμάτωσης μίας ανώνυμης, τελειώς τονικής μικρής μελωδίας, η οποία εμφανίζεται στο τέλος του τρίτου μέρους».²⁴

Όλα τα μέρη του κοντσέρτου βασίζονται στην ιδέα των παραλλαγών επάνω σε δεδομένο μπάσο (ground bass), μία ιδέα που συνδέεται στενά με τη σειραϊκή μουσική,

²³ Roberto Gerhard, “Developments of twelve-tone technique”, στο: Meirion Bowen (επιμ.), *Gerhard on Music. Selected writings*, Routledge, London & New York 2000, σ. 129-130.

²⁴ Όπως παρατίθεται στα σχόλια του Bernard Benoliel στον δίσκο ακτίνας: *Gerhard, Symphony “Homenaje a Pedrell” – Harpsichord Concerto*, Chandos 9693, 1998.

προερχόμενη από μία δεδομένη σειρά από φθόγγους. Οι μορφές τους προσομοιάζουν σε αυτές των μερών του *Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων*, ενώ παράλληλα περιλαμβάνουν αναφορές και στην ισπανική παραδοσιακή μουσική. Επί της ουσίας, το συγκεκριμένο έργο επεκτείνει τη διαδικασία που ο συνθέτης ξεκίνησε στις *Three impromptus for piano* (1950), όπου η ελεύθερη σειραϊκή τεχνική φωτίζεται από τη συνεχή αναφορά στην ισπανική παραδοσιακή μουσική.

Το πρώτο μέρος μοιάζει με τοκκάτα, η οποία περιλαμβάνει συχνά χορευτικά ρυθμικά *ostinati* που θυμίζουν την *Πρώτη συμφωνία* του συνθέτη. Η σειρά παρουσιάζεται για πρώτη φορά οριζόντια στα κατώτερα έγχορδα κατά τα μ. 1-10, ενώ τα δύο εξάχορδα που την απαρτίζουν χρησιμοποιούνται στις συνηχήσεις των υπόλοιπων εγχόρδων σε μεταφορά.

**Παράδειγμα 19: Κοντσέρτο για τσέμπαλο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά,
I. Allegro maestoso: δωδεκάφθογγη σειρά και μ. 1-10**

Η αυστηρή αυτή οργάνωση σε επίπεδο εξαχόρδων συνεχίζεται και με την είσοδο του σολιστικού οργάνου στο μ. 11, το οποίο παρουσιάζει μόνο μεταφορές του υλικού σε όλες τις μορφές της σειράς (κατά σειρά: R11, RI2, I10, P11, RI10 κ.λπ.). Η δόμηση βάσει εξαχόρδων καταργείται πρώτη φορά στο τμήμα που ξεκινά στο μ. 56, όπου οι δώδεκα φθόγγοι διαμοιράζονται σε ένα επτάχορδο στην ορχήστρα και στο συμπληρωματικό του πεντάχορδο στο τσέμπαλο, σε συχνότητα ολοκλήρωσης συναθροίσματος ενάμιση μέτρο. Τα συμπληρωματικά όμως αυτά σύνολα (συγκεκριμένα τα 7-31 με 5-31 και 7-19 με 5-19) σχετίζονται με τα αρχικά 6-z50 και 6-z29 ως υποσύνολα ή υπερσύνολά τους· με τη μετάθεση δηλαδή ενός φθόγγου μέσα στη σειρά, ο συνθέτης παράγει μία νέα, την οποία χρησιμοποιεί με διαφορετική διεύθυνση. Το ίδιο συμβαίνει με κάθε «νέο» σύνολο που εμφανίζεται στη συνέχεια και ακόμα και τα φθογοκεντρικά σημεία ή αυτά στα οποία παρατίθεται κάποια αναφορά στην ισπανική μουσική οργανώνονται με βάση τις ίδιες αρχές.

Το δεύτερο μέρος, *Largo*, είναι σκοτεινό και μελαγχολικό, και συνδυάζει το λυρικό στοιχείο με το μηχανιστικό που προϋπήρχε από το πρώτο μέρος. Ο Gerhard χρησιμοποιεί την ίδια δωδεκάφθογγη σειρά και μετατρέπει τα εξάχορδά της σε ανιούσες φιγούρες και κατιόντα *stretti* στα έγχορδα. Μορφολογικά, το μέρος αυτό είναι οργανωμένο τριμερώς, με μία γρήγορη μεσαία ενότητα και μικρή επαναφορά στο τέλος.

Το τελευταίο μέρος (*Vivace spiritoso*) μοιάζει με *danse macabre*, όντας έντονα ρυθμικό χάρη σε ρυθμικά στοιχεία της παραδοσιακής καταλανικής και ισπανικής μουσικής·

είναι το πιο έκδηλα ισπανικό από τα τρία μέρη του έργου. Ο Gerhard ομολόγησε ότι κατά τη διάρκεια της σύνθεσης βασανιζόταν από μία μικρή μελωδία, την οποία δεν μπορούσε να απαρνηθεί και τελικά χρησιμοποίησε. Διάφοροι υπαινιγμοί της ακούγονται προτού αυτή παιχθεί από το τσέμπαλο και τα τσέλα, ενώ συνεχίζει και μετά να επηρεάζει διάφορα συμβάντα μέχρι το τέλος. Το κύριο θέμα του μέρους (το οποίο είχε χρησιμοποιήσει ο Gerhard σε ένα προγενέστερο τονικό έργο του, τη *Σονάτα για τσέλο*) είναι μία δωδεκάφθογγη μεταμόρφωση ενός στροφικού τραγουδιού (*copla de corro*) από τη Μαδρίτη και μεταμορφώνεται σε μία μνεία στη μελωδία μιας παλιάς μπαλάντας, “*Restaida está la infanta*”, η οποία σύντομα εμφανίζεται στις βιόλες. Δύο από τις καταλανικές μελωδίες που χρησιμοποιούνται είναι ακόμα οι “*El mal rico*” και “*Los pelgrinitos*”.²⁵ Εδώ η χορευτική ορμή είναι ξεκάθαρη και σχεδόν μόνιμη, ενώ η τονικότητα εισβάλλει και κάποιες φορές διακόπτει το σειραϊκό ιδίωμα. Το ρυθμικό στοιχείο προκύπτει από αριθμητικές σειρές, τις οποίες ο συνθέτης έβγαλε από τη δωδεκάφθογγη σειρά.

Τελικά, ο Gerhard, όπως και στο προηγούμενο, έτσι και σε αυτό το κοντσέρτο φαίνεται να χρησιμοποιεί συστηματικά μία και μόνο σειρά σε όλα τα μέρη, με όλες τις μορφές της αλλά και με συγκεκριμένου τύπου μεταμορφώσεις. Ως προς τις σειραϊκές διαδικασίες, λοιπόν, το είδος των σειρών και τον τρόπο χειρισμού τους, το υπό εξέταση έργο δεν διαφέρει από τα προηγούμενα. Η μόνη διαφορά κρύβεται στην εφαρμογή του δωδεκαφθογγισμού στον ρυθμό και τη δομή. Ο ίδιος ο συνθέτης αναλύει σε άρθρο του τον τρόπο με τον οποίο «μεταφράζει» τη φθογγική σειρά μέσω αριθμών σε σειρά ρυθμικών αξιών αλλά και σε τρόπο οργάνωσης της δομής με αριθμούς μέτρων σε ένα ολικό σειραϊκό πεδίο (“*total serial field*”).²⁶ Ωστόσο, η αυστηροποίηση της σειραϊκής οργάνωσης και η επέκτασή της στον ρυθμό δεν συμπίπτουν με κάποιου είδους στροφή του συνθέτη σε αισθητικό επίπεδο, προς το μοντέρνο ιδίωμα των έργων του ολικού σειραϊσμού. Αντιθέτως, τόσο οι αναφορές στην παραδοσιακή μουσική όσο και οι τονικοί υπαινιγμοί μέσω της κεντρικότητας ορισμένων φθόγγων αποτελούν βασικά στοιχεία του έργου και το συνδέουν με το προηγούμενο *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων*. Η μοναδική διαφορά που μπορεί κανείς να διακρίνει σε αυτό το κοντσέρτο με το πρώτο άκουσμα είναι η επιμέλεια με την οποία ο Gerhard χειρίζεται το ηχώχρωμα.

Το τελευταίο του κοντσέρτο είναι το *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, έργο γραμμένο το 1965, πέντε χρόνια δηλαδή πριν από τον θάνατό του. Το είδος του κοντσέρτου για ορχήστρα έχει ήδη εμφανιστεί από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τα ομότιτλα έργα του Hindemith (1925), του Busch (1931), του Casella (1937), του Kodály (1939-1940), του Bartók (1943), του Lutosławski (1950-1954), του Σισιλιάνου (1954), του Vieru (1954-1955) και πολλών άλλων. Οι μορφές τους, ανάλογα με την εποχή και το ιδίωμα, διαφέρουν μεταξύ τους και τα έργα αυτά αναδεικνύουν διαφορετικές πτυχές της αρχής του κοντσέρτου με ποικίλους τρόπους και τεχνικές. Σημαντική πηγή σχετικά με το έργο του Gerhard αποτελούν οι σημειώσεις του ίδιου του συνθέτη στην έκδοση της παρτιτούρας από την Oxford University Press το 1969. Ο συνθέτης ξεκινά να μιλάει για το έργο του, αναφέροντας ότι το κοντσέρτο για ορχήστρα, «μία σχετικά πρόσφατη μορφή», σχετίζεται εξ ορισμού με την ερμηνεία και το ensemble playing, και ότι από αυτή τη σχέση προκύπτουν το σχήμα και το ύφος του. Το ensemble playing έχει αντικαταστήσει τον δεξιοτέχνη σολίστα και με αυτόν τον τρόπο το κοντσέρτο για ορχήστρα απομακρύνεται και από τον μορφολογικό σχεδιασμό του σολιστικού κοντσέρτου, απ’ όπου τα στοιχεία που κατά την άποψη του συνθέτη παραμένουν είναι ο διαχωρισμός σόλο – συνοδείας και κάποια ψήγματα από την καντέντσα.

²⁵ Στο ίδιο.

²⁶ Gerhard, ό.π., σ. 136-138.

Το έργο, όπως αναφέρει ο συνθέτης, «είναι σε ένα μέρος και η μορφή του βασίζεται σε τρεις αντιθετικούς τύπους συνοχής, οι οποίοι όπως εναλλάσσονται επηρεάζουν την αίσθηση του χρόνου που περνά. Ο πρώτος τύπος [...] είναι η τονική διαμόρφωση και αποτελεί τη βασική συνθετική αρχή». Ο δεύτερος τύπος έχει να κάνει με το ηχόχρωμα και σε αυτή την περίπτωση το τονικό ύψος έχει δευτερεύοντα ρόλο. Ο τρίτος τύπος συνοχής «προσομοιάζει σε δράση σε αργή κίνηση». Χαρακτηριστικό αυτού του τύπου είναι η εικονική αναστολή του μέτρου, το οποίο υπάρχει μόνο για λόγους σημειογραφίας. Το γεγονός αυτό, μαζί με την ελευθερία του tempo, στοιχειοθετεί έναν σύνδεσμο με το *ad libitum* πνεύμα της παλιάς καντέντσας.

Πράγματι, όπως αντικατοπτρίζεται και στα λόγια του συνθέτη, το τελευταίο του κοντσέρτο έχει τελείως διαφορετικά χαρακτηριστικά από τα προηγούμενα, τόσο σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου όσο και στο ιδίωμα. Το μοντέρνο αυτό άκουσμα προκύπτει από τη σημασία που δίνεται στο ηχόχρωμα αλλά και στη ρευστότητα του χρόνου που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου. Ωστόσο, τούτο κρατάει κάποια στοιχεία που λειτουργούν ως σημεία αναφοράς στο παραδοσιακό κοντσέρτο. Ένα από αυτά είναι το ρυθμικομελωδικό μόρφωμα με το οποίο ξεκινά το κοντσέρτο και το οποίο συνολικά εμφανίζεται δέκα φορές κατά τη διάρκειά του, λειτουργώντας σαν ένα *ritornello*. Κατά τη διάρκεια των δύο πρώτων μέτρων εμφανίζεται και η βασική σειρά του έργου, στη μορφή που θα θεωρήσουμε αρχική, και είναι η εξής:

Παράδειγμα 20: Κοντσέρτο για ορχήστρα: σειρά I και μ. 1-2 (ξύλινα πνευστά)

Πρόκειται για μία μη συμμετρική σειρά, το πρώτο εξάχορδο της οποίας διατηρεί το φθογγικό του περιεχόμενο στην αναστροφή ($Pa0 = Ia8$), καθιστώντας την συνδυαστική. Η σειρά αυτή χρησιμοποιείται σποραδικά μέσα στο έργο και σπάνια υπό την αρχική μορφή της. Στη δεύτερη εμφάνιση του “ritornello”, στο μ. 17, χρησιμοποιείται η αναστροφή του πρώτου εξάχορδου σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο ($I1$) και κατόπιν στο υπόλοιπο μέτρο το “R2” συνεχίζεται ελεύθερα. Στην αμέσως επόμενη εμφάνιση (“R3”, μ. 33-34) δεν περιλαμβάνεται σειραϊκή οργάνωση και το υλικό είναι αναγνωρίσιμο μόνο χάρη στην υφή. Στο “R4” (μ. 130-131), το φθογγικό υλικό προκύπτει από την αρχική σειρά με μεταφορά κατά 11 ημιτόνια της αναστροφής, ενώ μετά το πρώτο εξάχορδο το

“R4” συνεχίζεται ελεύθερα. Η ίδια δομή επιστρέφει στην τελευταία και εκτενέστερη εμφάνιση του “ritornello” (“R10”, μ. 755-759) σαν μία επαναφορά στο αρχικό υλικό. Από το “R5” έως το “R9” (“R5” = μ. 488-490, “R6” = μ. 553-554, “R7” = μ. 584-585, “R8” = μ. 597-599 και “R9” = μ. 749-752) εμφανίζεται μία διαφορετική σειρά, τις δύο πρώτες φορές διατεταγμένη και μετά ελεύθερη σειραϊκά. Η σειρά αυτή χαρακτηρίζεται από τον συνδυασμό δύο χρωματικών εξαχόρδων 6-1:



Παράδειγμα 21: Κοντσέρτο για ορχήστρα: σειρά II

Η ίδια διαφοροποίηση στη δωδεκαφθογγική οργάνωση αφορά και τα ενδιάμεσα τμήματα, στα οποία γίνεται επεξεργασία του υλικού μέσω των παραλλαγών του. Για παράδειγμα, στο τμήμα των μ. 3-16 (τα μέτρα δηλαδή ανάμεσα σε “R1” και “R2”) τόσο τα ξύλινα πνευστά όσο και τα έγχορδα παρουσιάζουν από μία μορφή του συνόλου 6-24, του πρώτου δηλαδή εξαχόρδου της αρχικής σειράς, ενώ στα χάλκινα εμφανίζεται ένα νέο σύνολο, περισσότερο χρωματικό, το οποίο θα αποτελέσει σημαντικό στοιχείο στη συνέχεια του κοντσέρτου: το 6-2. Στο επόμενο τμήμα (μ. 18-32, ανάμεσα στα “R2” και “R3”), η φθογγική οργάνωση ακολουθεί παρόμοιο πρότυπο με το προηγούμενο, εμφανίζοντας εξάχορδα της σειράς και νέο φθογγικό υλικό, αλλά ταυτόχρονα φέρει και ένα νέο μελωδικομοτιβικό στοιχείο (Παράδειγμα 22): πρόκειται για τη γραμμή των κόρνων στα μ. 23-27, η οποία τονίζεται με τη συμμετοχή όλων των κόρνων σε δυναμική *forte* και την ορχήστρα ταυτόχρονα να βρίσκεται σε δυναμική *pianissimo*.

The image shows a musical score for woodwinds (Hns.) and brass (Tpts.). The woodwind section includes flutes (1, 2), oboes (3, 4), and clarinets (1, 2, 3, 4). The brass section includes trumpets (1, 2) and trombones (3, 4). A blue box highlights a specific passage in measures 23-27, where the horns play a rhythmic-melodic motif. The score includes dynamic markings such as *ff* and *fp*.

**Παράδειγμα 22: Κοντσέρτο για ορχήστρα:
το ρυθμικομελωδικό μόρφωμα των κόρνων στα μ. 23-27**

Το μόρφωμα αυτό θα επανεμφανιστεί επτά φορές στη διάρκεια του κοντσέρτου, πάντα παραλλαγμένο αλλά και πάντοτε αναγνωρίσιμο και όντας σε εξέχουσα θέση στη μουσική επιφάνεια. Φθογγικά, στην πρώτη αυτή εμφάνισή του προέρχεται από το πρώτο εξάχορδο της αρχικής σειράς σε μεταφορά κατά τρία ημιτόνια (P3), διατηρώντας άμεση σχέση με το υλικό του “ritornello”, καθώς αποτελεί ρυθμική μεγέθυνσή του, αλλά έχοντας και τελείως διαφορετική υφή ταυτόχρονα. Η νέα αυτή υφή τονίζει το εγγενές στο εν λόγω εξάχορδο χαρακτηριστικό της ολοτονικής κλίμακας, εισάγοντάς την ως βασικό αρμονικό στοιχείο και αμέσως μετά, στα μ. 29-31, η άρπα παρουσιάζει ολόκληρη την ολοτονική κλίμακα πάνω από το cluster των εγχόρδων, σαν να διαχωρίζονται τα δύο χαρακτηριστικά του εξαχόρδου σε δύο διαφορετικά επίπεδα της μουσικής επιφάνειας:

Παράδειγμα 23: Κοντσέρτο για ορχήστρα: άρπα και έγχορδα στα μ. 28-32

Η επόμενη εμφάνιση του υπό εξέταση μορφώματος θα γίνει στα μ. 53-61, στο πλαίσιο μίας ενότητας κατά την οποία το πρώτο τετράχορδο της αρχικής σειράς (6-z4) χρησιμοποιείται στα φλάουτα με πεντάγχο και flutter-tongue, δημιουργώντας μία υψηλιά. Στα μ. 53-57 εμφανίζεται σε μορφή μελωδίας ηχοχρωμάτων (Klangfarbenmelodie) στα ξύλινα πνευστά με το εξάχορδο σε μεταφορά 11 ημιτονίων (P11) και αμέσως μετά (στα μ. 58 κ.εξ.) με σμίκρυνση αξιών από τα όμποε, το αγγλικό κόρνο και τα κλαρινέτα με επαναφορά στο αρχικό επίπεδο (χωρίς μεταφορά – P0). Ταυτόχρονα, από το μ. 56 ξεκινά στα κόρνα και τα τρομπόνια μία ακόμα παράθεσή του με μισά σε επίπεδο μεταφοράς P2, που ακολουθείται από τις τρομπέτες με αναστροφή μεταφερμένη (I3) και σμίκρυνση, σε δυναμική *forte*.

Παράδειγμα 24: Κοντσέρτο για ορχήστρα: πνευστά στα μ. 51-59

Οι τρομπέτες θα συνεχίσουν στα επόμενα μέτρα την άνοδο της ολοτονικής (εκτός σειραϊκού πλάνου) κατ' αντιστοιχία προς τη γραμμή της άρπας στην προηγούμενη παράθεση. Οι παραθέσεις του μορφώματος αυτού που έπονται πάντα επαναφέρουν την αρχική σειραϊκή οργάνωση με χρήση του εξαχόρδου, είτε στην αρχική μορφή είτε σε αναστροφή, σε διαφορετικά επίπεδα μεταφοράς και πάντα σε διαφορετικό πλαίσιο. Αξιοσημείωτο, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις (μ. 28-32 και μ. 51-59) σημαντικός παράγοντας είναι το ηχόχρωμα, καθώς τουλάχιστον μία από τις στοιβάδες της μουσικής επιφάνειας δημιουργεί ένα ηχητικό χαλί και επί της ουσίας μαζί με τις υπόλοιπες δημιουργούνται μεγαλύτερα ηχητικά συμβάντα στα οποία σημασία δίνεται στη μάζα, την πυκνότητα, ενώ χρησιμοποιούνται ευρέως σύγχρονες τεχνικές και εκτεταμένα *divisi*.

Από το μ. 323 και εξής ξεκινά μία ενότητα ευρύτερης ηχοχρωματικής εξερεύνησης, στην οποία μεταλλάσσεται και το φθογγικό υλικό οδηγώντας σε πλήρη χρωματικότητα, η οποία και έρχεται σε αντίθεση με τα ολοτονικά στοιχεία που εξετάστηκαν παραπάνω. Τα νέα φθογγικά σύνολα που επικρατούν είναι τα 6-z3 και 6-z36 (π.χ. στα μ. 380-405) και κυρίως το χρωματικό 6-1. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τμήμα των μ. 434-487, αλλά και το "R5" που ακολουθεί αμέσως μετά στα μ. 488-490, στα οποία πρωτοεμφανίζεται και η νέα σειρά που θα χρησιμοποιηθεί στα "R5"- "R9" είτε σε διατεταγμένη μορφή είτε όχι. Παραδείγματα ηχοχρωματικής εξερεύνησης αποτελούν τα μ. 325-381 και τα μ. 600-629, όπου η εξερεύνηση προχωρά τόσο ώστε το τονικό ύψος να μην έχει κανένα ρόλο στη δόμηση της μουσικής επιφάνειας.

The image shows a musical score for orchestra, measures 600-603. The score is divided into two systems. The first system includes Percussion (Perc. 2), Harp, Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Db.). The second system includes Violin I (Vn. I) and Violin II (Vn. II). The score is marked with 'attacca' and a tempo of '♩ = c. 80'. The percussion part features 'miniature and small Wood Blocks', 'largest Korean Block', and 'Claves'. The harp part is marked 'let ring'. The violin parts are marked 'pizz. below the bridge' and 'ff (II)'. The viola part is marked 'col legno' and 'saltando mf'. The violoncello part is marked 'col legno on the tail-piece' and 'p'. The double bass part is marked 'with finger-tip, striking the table' and 'mf'. The score includes various dynamics such as *pp*, *mp(mf)*, *mf*, *ff*, *sim.*, and *p*. There are also performance instructions like '5', '3', and '3' indicating fingerings or groupings.

Παράδειγμα 25: Κοντσέρτο για ορχήστρα: μ. 600-603

Ύστερα από αυτή τη μεγάλη ενότητα, η οποία απομακρύνεται σταδιακά από το αρχικό υλικό τόσο φθογγικά όσο και ηχοχρωματικά, έρχεται η επαναφορά, η οποία καθίσταται σαφής στο μ. 742 με την επιστροφή στην αρχική χρονική αγωγή (A tempo) και την επανεμφάνιση του μορφώματος των χάλκινων πνευστών (από τα μ. 23-27 και μετέπειτα εμφανίσεις) σε μεταφορά Τ8. Πράγματι, όπως προαναφέρθηκε, και οι τελευταίες εμφανίσεις των μορφωμάτων που ονομάστηκαν συμβολικά “ritornelli” (“R9” και “R10”) επαναφέρουν την αρχική φθογγική οργάνωση και τα εξάχορδα 6-z4.

Ο Darren Sproston, στην ανάλυσή του για το εν λόγω κοντσέρτο,²⁷ κάνει λόγο για μορφή σονάτας κυρίως εξαιτίας αυτής της ανεστραμμένης επαναφοράς. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Το ζεύγος των θεμάτων παρουσιάζεται σε μορφή έκθεσης και πανομοιότυπα επανεκτίθεται στο τέλος του έργου. Το κοντσέρτο λοιπόν συνολικά αποκαλύπτεται ως μία συνεχής ανάπτυξη που δίνει έμφαση σε αυτά τα σημεία αναφοράς στο πλαίσιο της κλασικής αρχής μιας θεματικής μορφής σονάτας». Η βασική διαφοροποίηση προς την παρούσα προσέγγιση είναι η ερμηνεία των δύο μορφωμάτων ως δύο θεμάτων που, παρ’ ότι ο αναλυτής αναγνωρίζει νωρίτερα τη συνάφειά τους, εν τέλει αναφέρει ως διαφορετικά, βασιζόμενος σε διαφορετικούς τύπους θεματικότητας στο εν λόγω κοντσέρτο. Πράγματι, η υφή παίζει σημαντικό ρόλο και η αντίθεση που προκύπτει ανάμεσα στα δύο είναι σαφής. Η ύπαρξη όμως μίας διθεματικότητας, ακόμα κι αν αυτή ίσχυε, καθώς και μίας επαναφοράς δεν συνιστά καθοριστικό παράγοντα για την ερμηνεία της μορφής του έργου με όρους σονάτας κοντσέρτου. Εξάλλου, η διαφοροποίηση ανάμεσα στο χρωματικό και το ολοτονικό στοιχείο είναι βασικός παράγοντας της αρμονίας και αφορά το σύνολο της πρώτης ενότητας (μ. 1-322). Συγκεκριμένα, ολοτονικά μορφώματα εμφανίζονται στα εξής τμήματα: μ. 18-32, μ. 53-61, μ. 95-98, μ. 242-249 και μ. 269-271. Οι πέντε εμφανίσεις τους στην εν λόγω ενότητα δεν παραπέμπουν τόσο σε δευτερεύον θέμα και η επαναφορά τους στα μ. 742-748 (A tempo), που γίνεται πριν από το “R9”, απλώς συντείνει στην επιστροφή από τη χρωματικότητα με αντιθετικό τρόπο.

Συγκρίσεις

Τα υπό εξέταση κοντσέρτα, παρά τις προφανείς διαφορές τους που σχετίζονται με την εξέλιξη του συνθετικού ύφους του Gerhard, παρουσιάζουν παράλληλα ορισμένα κοινά σημεία. Χαρακτηριστικό είναι ότι με τον έναν ή τον άλλο τρόπο περιλαμβάνουν συσχετισμούς ανάμεσα στα μέρη τους: συγκεκριμένα, στο *Κοντσέρτο για βιολί ενσωματώνεται* στο τρίτο μέρος μια αναφορά στο πρώτο· στο *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων*, στο τέλος του πρώτου μέρους εμφανίζεται η σειρά του δεύτερου μέρους, στο δεύτερο μέρος το βασικό θέμα που εμφανίζεται στα έγχορδα από το μ. 25 βασίζεται στα εξάχορδα της σειράς του πρώτου μέρους, ενώ το τρίτο μέρος περιλαμβάνει αναφορές και στα δύο προηγούμενα· στο *Κοντσέρτο για τσέμπαλο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά* το φθογγικό υλικό είναι κοινό και για τα τρία μέρη, ενώ το τελευταίο *Κοντσέρτο για ορχήστρα* είναι γραμμένο σε ένα μέρος.

Αξιοσημείωτη ταυτόχρονα είναι η επαφή του συνθέτη με την παράδοση του κοντσέρτου. Η επαφή αυτή εντοπίζεται όχι μόνο στη μορφή της σονάτας κοντσέρτου που χρησιμοποιείται στο *Κοντσέρτο για βιολί*, αλλά και στη χρήση της πρότυπης διαδοχής γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους στα τρία πρώτα κοντσέρτα τουλάχιστον. Ακόμα και στο *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, επίσης, η αναφορά γίνεται σε προγενέστερες του κλασικισμού μορφές. Παράλληλα, συχνή είναι η χρήση κλασικών προτύπων ενδοθεματικής οργάνωσης, τύπου πρότασης ή περιόδου (π.χ. στην εισαγωγική ενότητα του δεύτερου μέρους του *Κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων*). Τέλος, ο

²⁷ Darren Sproston, “Thematicism in Gerhard’s Concerto for Orchestra”, *Tempo* 184, 1993, σ. 18-22.

συνθέτης δείχνει να δίνει ιδιαίτερη προσοχή σε επιμέρους στοιχεία που έχουν να κάνουν με την ανάδειξη της δεξιοτεχνίας, τον ρόλο της καντέντσας, την εναλλαγή ορχηστρικών – σολιστικών τμημάτων και τη λειτουργία τους, κ.λπ.

Ωστόσο, στην πορεία και δεδομένης της εξέλιξης του συνθετικού ύφους και της τεχνικής, τα παραπάνω στοιχεία προσαρμόζονται αντίστοιχα. Ξεκινώντας λοιπόν από το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων*, παρατηρείται σταδιακή συσπείρωση των αμιγώς ορχηστρικών τμημάτων ως αντίθεση στα σολιστικά μέρη. Στο εν λόγω έργο τούτο γίνεται επειδή η ορχήστρα ήδη φέρει τα θεματικά στοιχεία και το πιάνο χρησιμοποιείται συχνά ως συνοδευτικό όργανο ή σαν κρουστό. Η συσπείρωση αυτή όμως ισχύει και στο *Κοντσέρτο για τσέμπαλο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά*, στο πρώτο μέρος του οποίου τα ορχηστρικά τμήματα εντοπίζονται μόνο στα μ. 1-10, μ. 79-85 και μ. 134-143, αποτελώντας μία μικρή απάντηση στα τεκταινόμενα των μεγάλων ενδιάμεσων ενοτήτων. Τέλος, στο *Κοντσέρτο για ορχήστρα* η ανάδειξη της δεξιοτεχνίας δεν παίζει κανέναν απολύτως ρόλο, καθώς το ηχόχρωμα και η υφή είναι τα στοιχεία εκείνα που έχουν πλέον καθοριστική σημασία στην οργάνωση της μουσικής επιφάνειας.

Ένα άλλο στοιχείο είναι η ενότητα της επαναφοράς, η οποία, είτε πρόκειται για επανέκθεση είτε για απλή παράθεση αρχικού υλικού στο πλαίσιο μιας κυκλικότητας, είναι μικρή σε έκταση, αλλά όσο περνούν τα χρόνια γίνεται και μικρότερη, μέχρι του σημείου στο *Κοντσέρτο για ορχήστρα* η επαναφορά να αφορά μόλις τα μ. 742-763. Φυσικά, αυτό έχει να κάνει με τη φύση των εκάστοτε χρησιμοποιούμενων θεμάτων: στο *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, δηλαδή, τα δύο στοιχεία που οφείλει να επαναφέρει ο συνθέτης ως αναγνωρίσιμα είναι το λεγόμενο “ritornello” που στην αρχική του εμφάνιση έχει έκταση δύο μέτρων και το μόρφωμα των πνευστών που έχει αντίστοιχη διάρκεια.

Ως προς τη σειραϊκή οργάνωση, τα τέσσερα αυτά κοντσέρτα αποτελούν δείγματα τεσσάρων διαφορετικών προσεγγίσεων και φάσεων εξέλιξης της χρήσης της δωδεκάφθογγης μεθόδου από τον συνθέτη. Ο μελετητής Carlos Duque έχει διακρίνει τέσσερις περιόδους στο έργο του Gerhard²⁸ και τα υπό εξέταση έργα ανήκουν σύμφωνα με την κατηγοριοποίησή του στις εξής περιόδους: το *Κοντσερτίνο για ορχήστρα εγχόρδων* στην περίοδο “μελέτης” (1923-1932), το *Κοντσέρτο για βιολί* στην περίοδο “στοχασμού” (1933-1951), το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων* και το *Κοντσέρτο για τσέμπαλο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά* στην περίοδο της “εξερεύνησης” (1951-1960) και το *Κοντσέρτο για ορχήστρα* στην περίοδο “διεύρυνσης” (1961-1970). Οι παραπάνω χαρακτηρισμοί ανταποκρίνονται επακριβώς στον τρόπο με τον οποίο ο Gerhard αντιμετωπίζει τη σύνθεση κατά περίπτωση και τα υπό εξέταση έργα εντάσσονται αρμονικά σε αυτές. Ωστόσο, ακόμα και μέσα στην ίδια περίοδο μπορεί κανείς να παρατηρήσει κάποια μικρότερης κλίμακας εξέλιξη: για παράδειγμα, η διαφορά ανάμεσα στο *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων* και το *Κοντσέρτο για τσέμπαλο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά* είναι μεγάλη, καθώς η σειραϊκή οργάνωση στη δεύτερη περίπτωση είναι πολύ αυστηρότερη, έχει αρχίσει να επεκτείνεται και στην παράμετρο του ρυθμού και αφορά πολύ μεγαλύτερο μέρος του έργου· δείχνει, δηλαδή, η πορεία αλλαγής να είναι σταδιακή, εισάγοντας νέα στοιχεία από έργο σε έργο ή από μια ομάδα έργων σε άλλη.

Παρ’ όλα αυτά, τα υπό εξέταση έργα παρουσιάζουν κάποια κοινά στοιχεία που αφορούν τον τρόπο χρήσης της δωδεκάφθογγης μεθόδου σύνθεσης. Κατ’ αρχάς, ακόμα και στις περιπτώσεις αυστηροποίησης της χρήσης της δωδεκάφθογγης μεθόδου, η

²⁸ Carlos Duque, “Serial and melodic evolution in the work of Roberto Gerhard: An explorer in the avant-garde”, στο: Michael Russ & Monty Adkins (επιμ.), *Perspectives on Gerhard. Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*, University of Huddersfield Press, Huddersfield 2014, σ. 70-100.

σειραϊκή οργάνωση δεν αφορά το σύνολο του υλικού. Σταδιακά, όμως, ο συνθέτης προχωρά σε όλο και αυστηρότερη χρήση του δωδεκαφθογγισμού, φτάνοντας μέχρι τη χρήση ολικού σειραϊσμού για την οργάνωση των μουσικών παραμέτρων. Γενικά, ο Gerhard είναι μία περίπτωση συνθέτη που διάβαζε μελέτες σύγχρονών του, μελετούσε σε βάθος έργα άλλων συνθετών και αυτό φαίνεται μέσα από τα γραπτά του. Χαρακτηριστικό είναι το ότι ο ίδιος είχε σχεδόν ολοκληρώσει τη λίστα των φθογγικών συνόλων που μετά από 20 χρόνια δημοσίευσε ο Allen Forte στο *Structure of atonal music*.²⁹ Ως προς τα είδη των σειρών και τις ιδιότητές τους, στο άρθρο του "Tonality in twelve-tone music" αναγνωρίζει τρεις τύπους: α) σειρές στις οποίες το δεύτερο εξάχορδο αποτελεί μεταφορά του πρώτου, β) σειρές στις οποίες το δεύτερο εξάχορδο αποτελεί αναστροφή του πρώτου και γ) τις ασύμμετρες σειρές. Οι σειρές των κοντσέρτων που εξετάστηκαν παραπάνω ανήκουν στην τρίτη κατηγορία, με εξαίρεση τη σειρά του δεύτερου μέρους του *Κοντσέρτου για βιολί* που ανήκει στη δεύτερη κατηγορία αλλά και τις σειρές του *Κοντσέρτου για ορχήστρα* που ανήκουν στην πρώτη.

Ταυτόχρονα, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1950 και μετά ο Gerhard δίνει όλο και περισσότερη σημασία στο ηχόχρωμα, το οποίο και διαδραματίζει τελικά σημαντικό ρόλο στη μορφοποίηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης αποτελεί το *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, στο οποίο η υφή συνιστά λειτουργικό στοιχείο, ενώ την ίδια στιγμή η φθογγική οργάνωση βασίζεται σε αυστηρές δωδεκαφθογγικές διεργασίες. Γενικά, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι όσο λιγότερο ασχολείται ο συνθέτης με τη μελωδία καθεαυτή, τόσο πιο πολύ ασχολείται με τη σειραϊκή οργάνωση.

Τέλος, ως προς τη σχέση της δωδεκαφθογγικής μεθόδου με το θέμα, η σειρά σε καμία από τις εξετασθείσες περιπτώσεις κοντσέρτων δεν σχετίζεται με συγκεκριμένα θέματα, με τον τρόπο που αυτό γίνεται σε έργα του Schoenberg ή, για παράδειγμα, του Σκαλκώτα. Το χρωματικό συνάθροισμα ολοκληρώνεται πολύ πριν την ολοκλήρωση ενός θέματος, ανεξάρτητα από αυτό και ακόμα και στις περιπτώσεις όπου η σειρά αποτελεί το βασικό σημείο αναφοράς και προέλευσης φθογγικού και ρυθμικού υλικού. Το γεγονός της ανεξαρτητοποίησης των παραμέτρων σχετίζεται με τη συνολική αντίληψη του συνθέτη για τον δωδεκαφθογγισμό και την εξέλιξή του. Ο Gerhard πιστεύει πως η μοτιβική και θεματική θεώρηση της σειράς ανήκει σε έναν προ-δωδεκαφθογγικό τρόπο σκέψης και έχει να κάνει με τη βιεννέζικη παράδοση, στην οποία έχει τις ρίζες του ο Schoenberg. Έτσι, εκείνος προχωρά στην εξαγωγή ρυθμού και μορφής από την ίδια τη σειρά στο «συνολικό σειραϊκό πεδίο», όπως το αναφέρει, θεωρώντας τη μορφή όχι «αντικείμενο» αλλά κινητήρια δύναμη.³⁰

Παράλληλα, ως κοινό στοιχείο ανάμεσα στα υπό εξέταση έργα οφείλει να επισημανθεί η ύπαρξη τονικών κέντρων ή απλής φθογγοκεντρικότητας σε ορισμένα σημεία ή σε ολόκληρα μέρη, όπως δείχθηκε παραπάνω. Το στοιχείο αυτό εντοπίζεται και σε άλλα έργα του συνθέτη και δεν σχετίζεται με κάποιου είδους νεοκλασική τοποθέτηση ή με εσωτερικές ανάγκες των υπό εξέταση μορφών· περισσότερο συνδέεται με τη γενική στάση του Gerhard απέναντι στον δωδεκαφθογγισμό, στο πλαίσιο του οποίου δεν θεωρεί ότι όλοι οι φθόγγοι είναι ίσοι και, παραθέτοντας Orwell, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «στην πράξη κάποιος είναι πιο ίσος από άλλους».³¹

²⁹ Russ, "Composing with sets", ό.π., σ. 214.

³⁰ Gerhard, ό.π., σ. 134-138.

³¹ Roberto Gerhard, "Tonality in twelve-tone music", στο: Bowen (επιμ.), *Gerhard on Music. Selected writings*, ό.π., σ. 125.

Κοντσέρτο	Μέρη	Σειραϊκή οργάνωση	Μορφή
<i>Κοντσέρτο για βιολί</i>	I. Allegro cantabile, con anima	σποραδικά	Σονάτας κοντσέρτου
	II. Largo	στο A	Παρατακτική
	III. Finale: Allegro con brio	όχι	Παρατακτική με στοιχεία κυκλικότητας
<i>Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων</i>	I. Tiento	σποραδικά	Διμερής, με παραλλαγές στην πρώτη ενότητα
	II. Diferencias	μη διατεταγμένα εξάχορδα	Αψιδωτή
	III. Folia	σποραδικά	Ελεύθερη
<i>Κοντσέρτο για τσέμπαλο, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά</i>	I. Allegro maestoso	ναι – εφαρμογή και στον ρυθμό	Ελεύθερη
	II. Largo		A-B-A'
	III. Vivace spiritoso		Ελεύθερη
<i>Κοντσέρτο για ορχήστρα</i>	(σε ένα μέρος)	εξάχορδα	A-B-A'

Πίνακας 3: Μέρη, σειραϊκή οργάνωση και μορφή στα κοντσέρτα του Roberto Gerhard

Συμπεράσματα

Τελικά ο Gerhard, με διαφορετικούς τρόπους κατά περίπτωση, φαίνεται να έχει ως σημείο αναφοράς τις βασικές αρχές του κοντσέρτου και της μορφής του ανά τους αιώνες. Οι προαναφερθείσες παρατηρήσεις σχετικά με τον ρόλο του σολίστα, το μέγεθος και τον ρόλο των ορχηστρικών τμημάτων, τη μορφή, αλλά και την ύπαρξη ή όχι ισπανικών στοιχείων και τονικών αναφορών (είτε αυτές συμπίπτουν με ισπανική ή καταλανική μουσική είτε όχι) σχετίζονται πάντα με τη δωδεκαφθογγική οργάνωση και με το εκάστοτε θέμα (εντός ή εκτός εισαγωγικών, κατά περίπτωση). Ως προς τον δωδεκαφθογγισμό, αξιοσημείωτο είναι το ότι, παρά την επανειλημμένη κριτική του στα ελαττώματα και τις ατέλειες των έργων των «μεθοδικών αγοριών του Darmstadt», και ο ίδιος από τη δεκαετία του 1950 και μετά άρχισε να αυστηροποιεί όλο και περισσότερο τα προσυνθετικά πλάνα του και τελικά χρησιμοποίησε ακόμη και τον ολικό σειραϊσμό. Αντιστοίχως ως προς τα θέματα, η σταδιακή αυτή στροφή προς την απόλυτη οργάνωση συμπίπτει και με ενός είδους αφαίρεση· εξάλλου, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 ο ίδιος ο συνθέτης αναφερόταν στη μουσική του ως αθεματική. Εν τέλει, ο Gerhard δείχνει σταδιακά να απελευθερώνεται από τις επιταγές ενός συστήματος που θα του παρείχε έτοιμο υλικό από μελωδικής, αρμονικής, ρυθμικής ή μορφοποιητικής πλευράς, ενώ ταυτόχρονα, αποφεύγοντας συνειδητά και απολύτως να ενταχθεί σε κάποιο μουσικό ρεύμα, κινείται με ελευθερία ανάμεσα σε αυτά με έναν πολύ προσωπικό τρόπο.

Μια αναλυτική προσέγγιση του κύκλου των *Ευμολπιών αρ. 1-4* (1965-1969) του Γεωργίου Πονηρίδη

Ξένια Κωνσταντινίδου

Ο μεγαλύτερος όγκος πληροφοριών για τον Γεώργιο Πονηρίδη προέρχεται κυρίως από σύντομες αναφορές σε συγγράμματα, λήμματα λεξικών και εγκυκλοπαιδειών, άρθρα, διπλωματικές και διδακτορικές εργασίες, αποκόμματα του τύπου της εποχής, καθώς και προγράμματα συναυλιών.¹ Η παρούσα ανακοίνωση επιδιώκει να καλύψει ένα μέρος του υφιστάμενου ερευνητικού κενού γύρω από το έργο του Πονηρίδη, εστιαζόμενη στην αναλυτική μελέτη του πιανιστικού κύκλου *Ευμολπίες*.

Το πιανιστικό έργο του Πονηρίδη δύναται να κατηγοριοποιηθεί σε δύο διακριτές υφολογικές περιόδους. Η πρώτη υφολογική περίοδος καλύπτει ένα χρονολογικό φάσμα τριών περίπου δεκαετιών, από τα *Δύο Πρελούδια* που ο Πονηρίδης συνθέτει το 1916 στις Βρυξέλλες έως και το έργο *Πρελούδιο και Χορός* που συνθέτει το 1947 στην Αθήνα. Μετά από μία δεκαετία περίπου, ο Πονηρίδης ξεκινάει να συνθέτει τον πιανιστικό κύκλο *Ευρυθμίες* που σηματοδοτεί την στροφή του προς τον μοντερνισμό. Σε αυτήν τη δεύτερη υφολογική περίοδο που διαρκεί δύο δεκαετίες, από το 1956 έως το 1976, συνθέτει και τον πιανιστικό κύκλο *Ευμολπίες*. Στην παρούσα εργασία θα εξεταστούν συνοπτικά οι *Ευμολπίες αρ. 1, αρ. 2* και *αρ. 4* και εκτενώς η *Ευμολπία αρ. 3*.

Ο κύκλος των *Ευμολπιών αρ. 1-4* (1965-1969) αποτελείται από τέσσερα έργα με δωδεκάφθογγο χαρακτήρα, ο οποίος συνδυάζεται με μία τονική, ατονική και χρωματική υφή. Το μουσικό υλικό κάθε *Ευμολπίας* είναι μία δωδεκάφθογγη σειρά, η οποία συνδυάζεται είτε με εντονότερη είτε με ασθενέστερη χρωματική υφή (Πίνακας 1). Όλες οι *Ευμολπίες* αποτελούνται από τον ίδιο αριθμό κομματιών (μερών) και σε κάθε κομμάτι χρησιμοποιείται διαφορετική μεταφορά της σειράς, άλλοτε μία και άλλοτε περισσότερες, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον κύκλο των *Ευρυθμιών*.

Παρ' ότι κάθε *Ευμολπία* έχει αυτοτελή χαρακτήρα, αναδεικνύεται μια βαθιά διασύνδεση μεταξύ των δύο πρώτων και των δύο τελευταίων *Ευμολπιών*. Αυτή η διασύνδεση προκύπτει από το ίδιο το πρωτογενές υλικό, δηλαδή από την πολύ ενδιαφέρουσα επιλογή των δωδεκάφθογγων σειρών που σχετίζονται μεταξύ τους είτε μέσω μεταφοράς είτε μέσω αναστροφής (Παράδειγμα 1). Πιο συγκεκριμένα, η δωδεκάφθογγη σειρά της *Ευμολπίας αρ. 1*, η P0: μιβ, φα, ρεβ, ρε, ντο, φα#, λα, σιβ, σολ, μι,

¹ Ενδεικτική βιβλιογραφία: Απόστολος Κώστιος, *Τα 75 χρόνια της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, 1931-2006: Από το χρονικό στην ιστορία*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2007, σ. 31, 103, 183, 208, 311 και 408· Γιάννης Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου στην Ελλάδα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα: Η περίπτωση του Μάριου Βάρβογλη (1885-1967)*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2012, σ. 168· Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2023 (<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/9183>), σ. 42, 44, 71 και 288· Γιώργος Κωνσταντζός, Θωμάς Ταμβάκος και Αθανάσιος Τρικούπης, «Πονηρίδης Γεώργιος», *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας - Θράκης, Αλεξανδρούπολη 2014, σ. 243-250· Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 23, 171-172, 193, 221 και 237· Κωνσταντίνος Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα. Ιστορικές, αναλυτικές, αισθητικές προσεγγίσεις*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2024 (<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/14008>), σ. 76, 85-87 και 92-93.

λαβ, σι, μεταφέρεται κατά έξι διαστηματικές τάξεις στην *Ευμολπία αρ. 2*, δηλαδή ως P6: λα, σι, σολ, λαβ, σολβ, ντο, μί, μι, ντο#, λα#, ρε, φα. Ωστόσο, στο πρώτο κομμάτι της *Ευμολπίας αρ. 2* αυτή η δωδεκάφθογγη σειρά δεν εκτίθεται ολόκληρη εξαιτίας της έντονης χρωματικής υφής: αντίθετα, στο δεύτερο κομμάτι που ακολουθεί, η σειρά εμφανίζεται σε πλήρη μορφή, μεταφερμένη κατά μία φθογγική τάξη πάνω, δηλαδή ως P1: σίβ, ντο, λαβ, λα, σολ, ντο#, μι, φα, ρε, σι, μί, φα#. Οι δύο επόμενες *Ευμολπίες* διαμορφώνουν μία διαφορετική σχέση μεταξύ τους, καθώς οι δωδεκάφθογγες σειρές τους σχετίζονται μέσω μεταφοράς και αναστροφής. Έτσι λοιπόν, η δωδεκάφθογγη σειρά της *Ευμολπίας αρ. 3*, η P0: μί, ντο, ρε, φα#, μι, ντο#, σολ, φα, σολ#, λα, σίβ, σι, της οποίας η ανεστραμμένη μορφή είναι η I0: μί, σολβ, μι, ντο, ρε, φα, σι, ντο#, σίβ, λα, λαβ, σολ, χρησιμοποιείται στην *Ευμολπία αρ. 4* στην ανεστραμμένη της μορφή και σε μεταφορά κατά έξι φθογγικές τάξεις, δηλαδή ως I6: λα, ντο, σίβ, σολβ, λαβ, σι, φα, σολ, μι, μί, ρε, ντο#. Μια δεύτερη σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στα παραπάνω ζεύγη των *Ευμολπιών* προκύπτει από την σχέση μεταξύ των εναρκτήριων φθογγικών τάξεων των δωδεκάφθογγων σειρών τους που βρίσκονται σε απόσταση έκτης διαστηματικής τάξης, μί - λα (ic. 6).

<i>Ευμολπίες αρ. 1-4</i>	Χρονολογία	Κομμάτια	Δωδεκάφθογγη σειρά
<i>Ευμολπία αρ. 1</i>	Δεκέμβριος 1965	I-VI	P0: μί, φα, ρεβ, ρε, ντο, φα#, λα, σίβ, σολ, μι, λαβ, σι
<i>Ευμολπία αρ. 2</i>	Φεβρουάριος 1966	I-VI	P6: λα, σι, σολ, λαβ, σολβ, ντο, μί, μι, ντο#, λα#, ρε, φα
<i>Ευμολπία αρ. 3</i>	Νοέμβριος 1969	I-VI	P0: μί, ντο, ρε, φα#, μι, ντο#, σολ, φα, σολ#, λα, σίβ, σι
<i>Ευμολπία αρ. 4</i>	Δεκέμβριος 1969	I-VI	I6: λα, ντο, σίβ, σολβ, λαβ, σι, φα, σολ, μι, μί, ρε, ντο#

Πίνακας 1: Γεώργιος Πονηρίδης, Κύκλος *Ευμολπιών αρ. 1-4* (1965-1969)

Ευμολπίες αρ. 1 (1965, Δεκέμβριος)- I. Lento $\text{♩} = 69$ (6/4)

P0 (μ. 1-3) I0 (μ. 7-9)

R0 (μ. 4-6) RI0 (μ. 10-12)

Ευμολπίες αρ. 2 (1966, Φεβρουάριος)- I. Lento $\text{♩} = 68$ (4/4)

P0 I0

R0 RI0

Ευμολπίες αρ. 3 (1969, Νοέμβριος)- I. Poco lento $\text{♩} = 63$ (4/4)

P0 (μ. 1-2) I0 (μ. 5-6)

R0 (μ. 3-4) RI0 (μ. 7-8)

Ευμολπίες αρ. 4 (1969, Δεκέμβριος)- I. Andante $\text{♩} = 63$ (4/4)

P0 (μ. 11-13) I0

R0 RI0 (μ. 16-23)

**Παράδειγμα 1: Γεώργιος Πονηρίδης, Κύκλος *Ευμολπιών αρ. 1-4* (1965-1969):
δωδεκάφθογγες σειρές**

Οι μορφές των επιμέρους κομματιών των Ευμολπιών ποικίλλουν, καθώς χρησιμοποιούνται από διμερείς έως εξαμερείς μορφές, με ή χωρίς αντιθετικά τμήματα (Πίνακας 2). Από στατιστικής απόψεως, η βασική μορφή που χρησιμοποιείται σχεδόν στα μισά κομμάτια, έντεκα στο σύνολο, είναι η τριμερής μορφή, τύπου A-B-A'. Κατόπιν, επτά κομμάτια ακολουθούν την τετραμερή μορφή, ωστόσο αυτή διαμορφώνεται κατά πολλούς διαφορετικούς τύπους· συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνται οι εξής τύποι: ο τύπος A¹-A²-B-A³ (II, V και VI στην αρ. 3), ο τύπος A-B¹-B²-A' (III στην αρ. 1), ο τύπος A-B-Γ-A' (VI στην αρ. 2), και οι σχεδόν πανομοιότυποι τύποι χωρίς αντιθετικό τμήμα A¹-A²-A³-A⁴ (III στην αρ. 2) και A¹-A²-A³-A¹ (IV στην αρ. 1) που μορφοποιούνται με βάση την αρχή της παραλλαγμένης επανάληψης. Η πενταμερής μορφή χρησιμοποιείται σε τέσσερα κομμάτια, εκ των οποίων τα δύο έχουν αψιδωτή μορφή τύπου A¹-B¹-Γ-B²-A² (V στην αρ. 2, IV στην αρ. 4), ένα κομμάτι έχει μορφή ρόντο A¹-B-A²-Γ-A³ (II στην αρ. 2) και το τελευταίο διαμορφώνεται ως A¹-A²-B-A³-A⁴ (III στην αρ. 3). Τέλος, ένα κομμάτι έχει εξαμερή μορφή, τύπου A¹-B¹-Γ¹-B²-Γ²-A² (VI στην αρ. 4), και ένα διμερή, τύπου A¹-A² (I στην αρ. 3).

Όπως φανερώνει ο Πίνακας 3 παρακάτω, η ποικιλία χαρακτηρίζει και την παράμετρο της χρονικής αγωγής. Στις δύο πρώτες Ευμολπίες αυτή εναλλάσσεται μεταξύ αργών και γρήγορων χρονικών ενδείξεων, ενώ στις δύο επόμενες η συγκεκριμένη ακολουθία διακόπτεται. Σε ό,τι αφορά τη μετρική οργάνωση των κομματιών, παρατηρούμε ότι χρησιμοποιούνται απλά μέτρα όπως τα 2/4, 3/4 και 3/8, σύνθετα μέτρα όπως τα 4/4, 6/4, 9/8 και 12/8, καθώς και μεικτά μέτρα όπως τα 5/4 και 5/8. Κανένας συνδυασμός χρονικής αγωγής και μέτρου δεν επαναλαμβάνεται αυτούσιος στα επιμέρους κομμάτια μίας Ευμολπίας αλλά και μεταξύ όλων των Ευμολπιών. Στην πλειονότητα των κομματιών, βασική ρυθμική μονάδα μέτρησης είναι το τέταρτο, σε δύο κομμάτια είναι το τέταρτο παρεστιγμένο (VI στην αρ. 1 και III στην αρ. 3) και μόνο σε ένα είναι το όγδοο (VI στην αρ. 4).

Κύκλος Ευμολπιών αρ. 1-4: μορφή επιμέρους κομματιών					
Ευμολπίες	αρ. 1	αρ. 2	αρ. 3	αρ. 4	
Κομμάτια	I	A-B-A'	A-B-A'	A ¹ -A ²	A-B-A'
	II	A-B-A'	A ¹ -B-A ² -Γ-A ³	A ¹ -A ² -B-A ³	A-B-A'
	III	A-B ¹ -B ² -A'	A ¹ -A ² -A ³ -A ⁴	A ¹ -A ² -B-A ³ -A ⁴	A-B-A'
	IV	A ¹ -A ² -A ³ -A ¹	A-B-A'	A-B-A'	A ¹ -B ¹ -Γ-B ² -A ²
	V	A-B-A'	A ¹ -B ¹ -Γ-B ² -A ²	A ¹ -A ² -B-A ³	A-B-A'
	VI	A-B-A'	A-B-Γ-A'	A ¹ -A ² -B-A ³	A ¹ -B ¹ -Γ ¹ -B ² -Γ ² -A ²

Πίνακας 2: Γεώργιος Πονηρίδης, Κύκλος Ευμολπιών αρ. 1-4 (1965-1969): μορφή επιμέρους κομματιών

Ευμολπία αρ. 1 (Δεκέμβριος 1965)						
Κομμάτια	I	II	III	IV	V	VI
Χρονική αγωγή	Lento ♩=69	Allegro ma non troppo ♩=104	Andante ♩=66	Allegretto ♩=108	Grave ♩=66	Allegro vivace ♩=72
Μέτρο	6/4 4/4	4/4 2/4	4/4 2/4	4/4	4/4	3/8 5/8
Ευμολπία αρ. 2 (Φεβρουάριος 1966)						
Κομμάτια	I	II	III	IV	V	VI
Χρονική αγωγή	Lento ♩=68	Allegretto ♩=92	Adagietto ♩=60	Allegro con grazia ♩=104	Adagio ♩=72	Allegro moderato ♩=96
Μέτρο	4/4 2/4 12/8	4/4 2/4	4/4	4/4 1/4 2/4	4/4 5/4	4/4 9/8 3/8 2/4
Ευμολπία αρ. 3 (Νοέμβριος 1969)						
Κομμάτια	I	II	III	IV	V	VI
Χρονική αγωγή	Poco lento ♩=63	Animato ♩=104	Comodo ♩=80	Lento ♩=54	Allegretto ♩=104	Moderato ♩=72
Μέτρο	4/4 2/4	4/4 2/4	6/8	3/4 4/4	4/4	4/4 5/4 2/4
Ευμολπία αρ. 4 (Δεκέμβριος 1969)						
Κομμάτια	I	II	III	IV	V	VI
Χρονική αγωγή	Andante ♩=63	Allegro con spirito ♩=104	Animato ♩=160	Lento ♩=60	Allegro ma non troppo ♩=100	Maestoso ♩=66 Vivo ♩=200
Μέτρο	4/4 3/4	4/4 2/4	3/4	3/4	4/4 2/4	4/4 3/8

Πίνακας 3: Γεώργιος Πονηρίδης, Κύκλος Ευμολπιών αρ. 1-4 (1965-1969): χρονική αγωγή και μέτρο των επιμέρους κομματιών

Η Ευμολπία αρ. 1 (1965)

Την χρονιά σύνθεσης της *Ευμολπίας αρ. 1*, ο Πονηρίδης συνθέτει επίσης την *Ευρυθμία αρ. 3* και το *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 3*. Ένα από τα κύρια υφολογικά χαρακτηριστικά του έργου είναι η ελεύθερη χρήση της δωδεκάφθογγης μεθόδου οργάνωσης του μουσικού υλικού και η χρήση *ostinato* σε διαφορετικές μορφές: συγκεκριμένα, συναντάμε *ostinato* σε διφωνίες τρίτων (I), σε μονοφωνική υφή (II) και σε τρίφωνες συνηχήσεις (III). Επίσης, αλλά υφολογικά στοιχεία που παρατηρούμε είναι η ομοφωνική υφή από τρίφωνες συνηχήσεις, είτε σε διπλασιασμό είτε όχι, όπου στην υψηλή φωνή εκτίθενται οι φθογγικές τάξεις της εκάστοτε σειράς (I και II), οι αντιστροφές φωνών στα επαναλαμβανόμενα υποτμήματα (V), η χρήση *cluster* (II: μ. 20), η δίφωνη αντιστικτική υφή (III), η χρήση διευρυμένων μειζόνων συνηχήσεων (IV: μ. 5-11), ο τονισμός μέσω επανάληψης τριών ή τεσσάρων φθόγγων που εμπεριέχουν το χαρακτηριστικό διάστημα του τριημιτονίου (IV: μ. 12-14· V: μ. 2-4, 10-12, 36-38 και 44-46), η επαναληπτικότητα και η έντονη χρωματικότητα.

Η δωδεκάφθογγη σειρά του έργου είναι η P0: μϐ, φα, ρεϐ, ρε, ντο, φα#, λα, σιϐ, σολ, μι, λαϐ, σι (Πίνακας 4) και σε κάθε κομμάτι χρησιμοποιούνται μία έως τρεις μεταφορές της σειράς.

	I0	I2	I10	I11	I9	I3	I6	I7	I4	I1	I5	I8	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
P0 →	μϐ	φα	ρεϐ	ρε	ντο	φα#	λα	σιϐ	σολ	μι	λαϐ	σι	← R0
P10 →	ρεϐ	μϐ	σι	ντο	σιϐ	μι	σολ	λαϐ	φα	ρε	φα#	λα	← R10
P2 →	φα	σολ	μϐ	μι	ρε	σολ#	σι	ντο	λα	φα#	σιϐ	ντο#	← R2
P1 →	μι	φα#	ρε	μϐ	ντο#	σολ	λα#	σι	σολ#	φα	λα	ντο	← R1
P3 →	σολϐ	λαϐ	μι	φα	μϐ	λα	ντο	ρεϐ	σιϐ	σολ	σι	ρε	← R3
P9 →	ντο	ρε	σιϐ	σι	λα	μϐ	σολϐ	σολ	μι	ρεϐ	φα	λαϐ	← R9
P6 →	λα	σι	σολ	σολ#	φα#	ντο	μϐ	μι	ντο#	σιϐ	ρε	φα	← R6
P5 →	σολ#	λα#	φα#	σολ	φα	σι	ρε	μϐ	ντο	λα	ντο#	μι	← R5
P8 →	σι	ντο#	λα	σιϐ	λαϐ	ρε	φα	φα#	μϐ	ντο	μι	σολ	← R8
P11 →	ρε	μι	ντο	ρεϐ	ντοϐ	φα	λαϐ	λα	σολϐ	μϐ	σολ	σιϐ	← R11
P7 →	λα#	ντο	σολ#	λα	σολ	ντο#	μι	φα	ρε	σι	μϐ	φα#	← R7
P4 →	σολ	λα	φα	φα#	μι	λα#	ντο#	ρε	σι	σολ#	ντο	μϐ	← R4
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
	RI0	RI2	RI10	RI11	RI9	RI3	RI6	RI7	RI4	RI1	RI5	RI8	

Πίνακας 4: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπίες αρ. 1 (1965)* και *αρ. 2 (1966)*: πίνακας δωδεκάφθογγης σειράς (12-tone matrix)

Η Ευμολπία αρ. 2 (1966)

Την χρονιά σύνθεσης της *Ευμολπίας αρ. 2*, ο Πονηρίδης συνθέτει άλλα τρία έργα μουσικής δωματίου: το *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 4*, το *Τρίο για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο αρ. 2* και το *Κουιντέτο για φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο και κόρνο*.

Εκ πρώτης όψεως, ο δωδεκάφθογγος χαρακτήρας της *Ευμολπίας αρ. 2* ανιχνεύεται δύσκολα, καθ' ότι η χρωματικότητα του πρώτου κομματιού υπερισχύει του βασικού υλικού της σειράς, η οποία δεν εκτίθεται ποτέ ολόκληρη. Το στοιχείο που βοηθά στην ανίχνευσή της είναι η σχέση μεταξύ των δωδεκάφθογγων σειρών της τρίτης και της τέταρτης *Ευμολπίας* (Πίνακας 1): έτσι, η σκέψη κατευθύνεται προς την αντίστοιχη εν δυνάμει σχέση που θα μπορούσε να υφίσταται μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης *Ευμολπίας*. Με τη βοήθεια του matrix της δωδεκάφθογγης σειράς της πρώτης *Ευμολπίας* εντοπίζεται επιτυχώς η δωδεκάφθογγη σειρά της *Ευμολπίας αρ. 2*, όχι όμως στο εναρκτήριο κομμάτι, όπως θα αναμέναμε, αλλά στο δεύτερο. Ως εκ τούτου, και όπως προαναφέραμε παραπάνω, η βασική σειρά της *Ευμολπίας αρ. 2* είναι η δωδεκάφθογγη σειρά της πρώτης *Ευμολπίας* σε μεταφορά κατά έξι φθογγικές τάξεις επάνω, δηλαδή η P6: λα, σι, σολ, σολ#, φα#, ντο, μβ, μι, ντο#, σβ, ρε, φα (Πίνακας 4).

Ο ελεύθερος χειρισμός της δωδεκάφθογγης τεχνικής γίνεται φανερός από τον παραπάνω πίνακα: εκτός από το δεύτερο κομμάτι, στο οποίο εντοπίζονται οι τέσσερις μεταφορές της σειράς, στα υπόλοιπα κομμάτια εντοπίζεται σποραδικά μία μεταφορά της σειράς ενώ στο πέμπτο κομμάτι καμία. Κατά συνέπεια, η *Ευμολπία αρ. 2* κινείται μεταξύ δωδεκάφθογγης και ελεύθερης ατονικής υφής, και ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες του κύκλου. Κάποια από τα υφολογικά χαρακτηριστικά του έργου είναι ο υπαινιγμός της σειράς μέσω της έκθεσης των εναρκτήριων φθογγικών τάξεων (II), οι πιστές χρωματικές αλυσίδες, οι εναλλαγές της υφής, η έντονη χρωματικότητα και η επαναληπτικότητα.

Η *Ευμολπία αρ. 4* (1969)

Πέρα από την *Ευμολπία αρ. 4*, ο Πονηρίδης συνθέτει το 1969 το τρίτο έργο του για σόλο όργανο και ορχήστρα, το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*. Κάποια από τα υφολογικά χαρακτηριστικά της *Ευμολπίας αρ. 4* είναι η συνοδεία της σειράς από τρίφωνες ελάσσονες συνηχήσεις (II: τμήμα Β), η επανάληψη πεντάφθογγων υποσυνόλων (II και III), οι επαναλήψεις ανά δύο φθογγικές τάξεις (II), η επανάληψη του εναρκτήριου τετράφθογγου υποσυνόλου της σειράς πριν την έκθεση των υπόλοιπων φθογγικών τάξεων (V: μ. 1-2), η ταυτόχρονη έκθεση μορφών της σειράς σε οριζόντια διάταξη (III: μ. 75-76), τα δίφθογγα *ostinati* ανά εξάφθογγο υποσύνολο (V: τμήμα Β), τα εκτενή χρωματικά *ostinati* (VI) και η χρωματικότητα.

Η δωδεκάφθογγη σειρά του έργου προέρχεται από την δωδεκάφθογγη σειρά της *Ευμολπίας αρ. 3*, την P0: μβ, ντο, ρε, φα#, μι, ντο#, σολ, φα, σολ#, λα, σβ, σι, καθώς είναι η κατά έξι φθογγικές τάξεις ανεστραμμένη μορφή της, δηλαδή η I6: λα, ντο, σβ, σολβ, λαβ, σι, φα, σολ, μι, μβ, ρε, ντο# (Πίνακας 5): εδώ αναφέρεται ως P0. Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι χρησιμοποιούνται σχεδόν όλες οι μεταφορές της σειράς, εκτός από την ενδέκατη διαστηματική τάξη, δηλαδή αυτή με έναρξη από το σολ#.

Η *Ευμολπία αρ. 3* (1969)

Η *Ευμολπία αρ. 3* συντίθεται την ίδια χρονιά με την *Ευμολπία αρ. 4* στην Αθήνα, το 1969. Όπως όλες οι *Ευμολπίες*, έτσι και η τρίτη αποτελείται από έξι κομμάτια και ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες γιατί ακολουθεί πιστότερα τη δωδεκάφθογγη μέθοδο, με αποτέλεσμα να περιορίζεται η έντονη χρωματική υφή που χαρακτηρίζει όλες τις άλλες.

Το βασικό υλικό μορφοποίησης του έργου είναι η δωδεκάφθογγη σειρά P0: μβ, ντο, ρε, φα#, μι, ντο#, σολ, φα, σολ#, λα, σβ, σι (Πίνακας 5) και χρησιμοποιούνται οι περισσότερες μεταφορές της, εκτός από την όγδοη (με έναρξη από το σι) και την ένατη (με έναρξη από το ντο) διαστηματική τάξη.

	I0	I9	I11	I3	I1	I10	I4	I2	I5	I6	I7	I8	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
P0 →	μῆ	ντο	ρε	φα#	μι	ντο#	σολ	φα	σολ#	λα	σιῃ	σι	← R0
P3 →	σολῃ	μῆ	φα	λα	σολ	μι	σιῃ	λαῃ	σι	ντο	ρεῃ	ρε	← R3
P1 →	μι	ντο#	μῆ	σολ	φα	ρε	σολ#	φα#	λα	λα#	σι	ντο	← R1
P9 →	ντο	λα	σι	μῆ	ρεῃ	σιῃ	μι	ρε	φα	φα#	σολ	λαῃ	← R9
P11 →	ρε	σι	ντο#	φα	μῆ	ντο	φα#	μι	σολ	σολ#	λα	σιῃ	← R11
P2 →	φα	ρε	μι	λαῃ	σολῃ	μῆ	λα	σολ	σιῃ	σι	ντο	ρεῃ	← R2
P8 →	σι	λαῃ	σιῃ	ρε	ντο	λα	μῆ	ρεῃ	μι	φα	σολῃ	σολ	← R8
P10 →	ντο#	σιῃ	ντο	μι	ρε	σι	φα	μῆ	φα#	σολ	λαῃ	λα	← R10
P7 →	λα#	σολ	λα	ντο#	σι	σολ#	ρε	ντο	μῆ	μι	φα	φα#	← R7
P6 →	λα	σολῃ	λαῃ	ντο	σιῃ	σολ	ρεῃ	σι	ρε	μῆ	μι	φα	← R6
P5 →	λαῃ	φα	σολ	σι	λα	σολῃ	ντο	σιῃ	ρεῃ	ρε	μῆ	μι	← R5
P4 →	σολ	μι	σολῃ	σιῃ	λαῃ	φα	σι	λα	ντο	ρεῃ	ρε	μῆ	← R4
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
	RI0	RI9	RI11	RI3	RI1	RI10	RI4	RI2	RI5	RI6	RI7	RI8	

**Πίνακας 5: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπίες αρ. 3 και αρ. 4 (1969):*
πίνακας δωδεκάφθογγης σειράς (12-tone matrix)**

Το *πρώτο κομμάτι* της Ευμολπίας έχει διμερή μορφή, τύπου A¹ (μ. 1-18) και A² (μ. 19-35). Είναι ένα αργό κομμάτι, με χρονική αγωγή *Poco lento* (♩=63) και σε μέτρο 4/4, που μεταβάλλεται σε 2/4 στις καταλήξεις των υποτμημάτων (μ. 9, 18, 27 και 35).

Το τμήμα A¹ αποτελείται από δύο αντιθετικά υποτμήματα, το υποτμήμα a (μ. 1-9) και το υποτμήμα b (μ. 10-18). Το υποτμήμα a εκθέτει σε δίφωνη υφή όλες τις μορφές της σειράς, ανά δύο μέτρα, ως εξής: P0, R0, I0 και RI0 (μ. 1-2, 3-4, 5-6 και 7-8). Εδώ η σειρά τμηματοποιείται σε ένα τετράφθογγο και ένα οκτάφθογγο υποσύνολο, όπου το τετράφθογγο υποσύνολο λειτουργεί σαν *ostinato* στην υψηλή περιοχή, ενώ το οκτάφθογγο υποσύνολο εκτίθεται με οριζόντια διάταξη στη χαμηλή φωνή (Παράδειγμα 2). Συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνται τα υποσύνολα του P0, το 4-12 (0236): ντο, ρε, μῆ, φα#, και το 8-12 (01345679): μι, φα, σολ, σολ#, λα, σιῃ, σι, ντο# (μ. 1-2), τα υποσύνολα του R0, το 4-1 (0123): σι, σιῃ, λα, σολ#, και το 8-1 (01234567): σολ, φα#, φα, μι, μῆ, ρε, ντο#, ντο (μ. 3-4), τα υποσύνολα του I0, το 4-12 T6 (0236): σολῃ, μι, μῆ, ντο, και το 8-12 T10 (01345679): ρε, ντο#, σι, σιῃ, λα, λαῃ, σολ, φα (μ. 5-6), και τα υποσύνολα του RI0, το 4-1 T8 (0123): σολ, σολ#, λα, σιῃ, και το 8-1 T8 (01234567): σι, ντο, ντο#, ρε, μῆ, μι, φα, σολῃ (μ. 7-8). Το υποτμήμα b εκθέτει ταυτόχρονα τις τέσσερις μορφές της σειράς σε ομοφωνική υφή, με διφωνίες που διαμοιράζονται ανά πεντάγραμμο· από πάνω προς τα κάτω εκτίθενται η P0, η R0, η I0 και η RI0 (μ. 10-16). Το τμήμα ολοκληρώνεται με ένα κατιόν χρωματικό πέρασμα από τρίφωνες αυξημένες συνηχήσεις που ανήκουν στο σύνολο 3-12 (048): ξεκινώντας από το σύνολο 3-12 T0 (048): σολ – μῆ – σι, καταλήγει σε απόσταση έβδομης διαστηματικής τάξης προς τα κάτω, στη μεταφορά του υποσυνόλου 3-12 T5 (048): ντο – λαῃ – μι (μ. 17).

A1 τμήμα (μ. 1-4)
4-12 (0236)
C,D,E \flat ,F \sharp

1 2 3 4 → ostinato

P0

5 6 7 8 9 10 11 12

8-12 (01345679)
E,F,G,G \sharp ,A,B \flat ,B,C \sharp

4-1 (0123)
B,B \flat ,A,G \sharp

12 11 10 9 → ostinato

R0

8 7 6 5 4 3 2 1

8-1 (01234567)
G,F \sharp ,F,E,E \flat ,D,C \sharp ,C

Παράδειγμα 2: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία* αρ. 3 (1969): κομμάτι I, τμήμα A¹ (μ. 1-4)

Το τμήμα A² (μ. 19-35) αποτελεί μεταφορά του τμήματος A¹ κατά έξι φθογγικές τάξεις. Ως εκ τούτου, χρησιμοποιούνται οι μορφές P6 (μ. 19-20), R6 (μ. 21-22), I6 (μ. 23-24) και RI6 (μ. 25-26). Δύο τροποποιήσεις που διαφοροποιούν το τμήμα αυτό σε σχέση με το προηγούμενο είναι η αντιστροφή των φωνών αλλά και η καρκινική διάταξη μόνο των οκτάφθογγων υποσυνόλων. Επιπλέον, το χρωματικό πέρασμα στο τέλος του τμήματος αντιστρέφεται από κατίον σε ανιόν, ξεκινώντας από την ίδια αυξημένη συνήχηση του τμήματος A¹, την σολ - μι \flat - σι, και καταλήγοντας σε απόσταση έβδομης διαστηματικής τάξης προς τα πάνω, στη μεταφορά του συνόλου 3-12 κατά επτά φθογγικές τάξεις, το 3-12 T7 (048): ρε - λα \sharp - φα \sharp (μ. 34). Κατά συνέπεια, παρατηρούμε ότι οι τομές των τμημάτων δομούνται πάνω σε τρίφωνες αυξημένες συνηχήσεις, που ανήκουν στο σύνολο 3-12, και μετατοπίζονται κατά πέντε και επτά διαστηματικές τάξεις. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με μία καταληκτική περιοχή, στην οποία εκτίθενται ταυτόχρονα η P0 και η R0 σε οριζόντια διάταξη (μ. 36-41): έμφαση δίνεται στις δύο τελευταίες φθογγικές τάξεις τους καταλήγοντας στην τελευταία φθογγική τάξη της P0, τη σι, που βρίσκεται σε απόσταση έβδομης διαστηματικής τάξης με την εναρκτήρια φθογγική τάξη της σειράς, τη μι \flat .

Το δεύτερο κομμάτι της Ευμολπίας έχει τετραμερή μορφή, τύπου A¹ (μ. 1-13), A² (μ. 14-26), B (μ. 27-42) και A³ (μ. 43-56). Η χρονική αγωγή είναι *Animato* ($\text{♩} = 104$) και το μέτρο 4/4, που μεταβάλλεται σε 2/4 στις καταλήξεις των υποτμημάτων του A¹ και του A² (μ. 8, 13, 21 και 26).

Το τμήμα A¹ (μ. 1-13) αποτελείται από τρία υποτμήματα (Παράδειγμα 3): το υποτμήμα a (μ. 1-4), το υποτμήμα b (μ. 5-8) και το υποτμήμα c (μ. 9-13). Το υποτμήμα a εκθέτει την P1: μι, ντο \sharp , μι \flat , σολ, φα, ρε, σολ \sharp , φα \sharp , λα, λα \sharp , σι, ντο, σε οριζόντιο και κάθετο επίπεδο (μ. 1-2): σε οριζόντιο επίπεδο εκτίθεται μία φορά, ενώ σε κάθετο επίπεδο εκτίθεται δύο φορές ανά μέτρο. Κατόπιν και με την ίδια υφή εκτίθεται η R1 (μ.

3-4). Το υποτμήμα b είναι μία χρωματική αλυσίδα με ανιούσα κίνηση που δίνει έμφαση στην χρωματική κίνηση σ \flat - σ \natural - ντο. Ακολουθώντας, το υποτμήμα c εκθέτει με πιο ελεύθερο τρόπο και με επαναλήψεις φθογγικών τάξεων την δωδεκάφθογγη σειρά R2: ρε \flat , ντο, σι, σ \flat , σολ, λα, μ \flat , σολ \flat , λα \flat , μι, ρε, φα, που εκτίθεται με κάθετες τετράφωνες συνηχήσεις στην υψηλή περιοχή και δίφωνες συνηχήσεις τριήχων ογδών που επαναλαμβάνονται στη χαμηλή περιοχή (μ. 9-10). Το υποτμήμα αυτό ολοκληρώνεται με την R9: σολ \sharp , σολ, σολ \flat , φα, ρε, μι, σ \flat , ρε \flat , μ \flat , σι, λα, ντο, η οποία εκτίθεται με τις προαναφερθείσες τετράφωνες συνηχήσεις στην υψηλή περιοχή, όμως στη χαμηλή περιοχή οι φθογγικές τάξεις εμφανίζονται σε μια μονοφωνική γραμμή, στην οποία προεξέχουν οι εναρκτήριες φθογγικές τάξεις της P1 και P0, δηλαδή η μι και η μ \flat .

A1 τμήμα (μ. 1-13)
υποτμήμα a (μ. 1-4)

P1: E, C \sharp , E \flat , G, F, D, G \sharp , F \sharp , A, A \sharp , B, C

R1

υποτμήμα b (μ. 5-8)

Χρωματική Αλυσίδα B \flat -B \natural -C

Hμ.↑

υποτμήμα c (μ. 9-13)

R2: D \flat , C, B, B \flat , G, A, E \flat , G \flat , A \flat , E, D, F

R9: G \sharp , G \flat , G \flat , F, D, E, B \flat , D \flat , E \flat , B, A, C

Παράδειγμα 3: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι II, τμήμα A¹ (μ. 1-13)

Το τμήμα A² (μ. 14-26) διαφοροποιείται ως προς την μεταφορά των μορφών της σειράς αλλά και ως προς την αντιστροφή των φωνών στο υποτμήμα b (μ. 18-21) και στο μισό υποτμήμα c (μ. 22-23). Συγκεκριμένα, το υποτμήμα a εκθέτει την P7: σβ, σολ, λα, ντο#, σι, σολ#, ρε, ντο, μβ, μι, φα, φα#, και την R7, το υποτμήμα b μεταφέρεται κατά πέντε φθογγικές τάξεις κάτω, ενώ το υποτμήμα c εκθέτει με ελεύθερο τρόπο τις μορφές R9: λαβ, σολ, σολb, φα, ρε, μι, σιβ, ρεb, μβ, σι, λα, ντο, και RI5: ντο, ντο#, ρε, μβ, φα#, μι, σιβ, σολ, φα, λα, σι, σολ#.

Το αντιθετικό τμήμα B (μ. 27-42) είναι ένα ρυθμικό δεκαεξάμετρο τμήμα με τονικά χαρακτηριστικά, που αποτελείται από τέσσερις δίμετρες ενότητες που εκθέτουν τετράφωνες συνηχήσεις, όπου οι δύο πρώτες εξ αυτών επαναλαμβάνονται' συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνται η ημιελαττωμένη συνήχηση ντο# – μι – σολ – σι (μ. 27-30), η ελάσσονα μεθ' εβδόμης μι – σολ – σι – ρε (μ. 31-34), η μείζονα μεθ' εβδόμης σολ# – ντο – ρε# – φα# (μ. 35-36) και η μείζονα με επιπρόσθετη αυξημένη πέμπτη ρε# – σολ – σβ – σιβ (μ. 37-38). Το ρυθμικό σχήμα με το οποίο επαναλαμβάνονται οι κάθετες συνηχήσεις διακόπτεται στην κατάληξη από μία παύση τετάρτου πριν εισαχθεί η επόμενη δίμετρη ενότητα. Το τμήμα ολοκληρώνεται με την επαναφορά της δωδεκάφθογγης λογικής, όπου εκτίθενται σε οκτάβες η R3 και η P3: σολb, μβ, φα, λα, σολ, μι, σιβ, λαb, σι, ντο, ρεb, ρε (μ. 39 και 40 αντίστοιχα).

Η υφή του τμήματος A³ (μ. 43-56) αλλάζει, καθώς αντί του δεύτερου υποτμήματος επαναλαμβάνεται σε μεταφορά το υποτμήμα a, ενώ αντί του υποτμήματος c εισάγεται μια νέα υφή που οδηγεί στην κατάληξη του κομματιού. Όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 6 παρακάτω, στο υποτμήμα a εκτίθενται η P4: σολ, μι, σολb, σιβ, λαb, φα, σι, λα, ντο, ρεb, ρε, μβ, και η R4 (μ. 43-46). Κατόπιν, το υποτμήμα a επαναλαμβάνεται με αντιστροφή φωνών και εκθέτει την P2: φα, ρε, μι, λαb, σολb, μβ, λα, σολ, σιβ, σι, ντο, ρεb, και την R2 (μ. 47-50). Το τελευταίο υποτμήμα επαναφέρει ως στοιχείο κυκλικότητας την αρχική μεταφορά της σειράς, την P1, αρχικά σε διφωνίες τετάρτων και κατόπιν σε οκτάβες (μ. 51-52 και 53-54 αντίστοιχα). Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος κατασκευής αυτών των διφωνιών που προκύπτουν από τον συνδυασμό των εξωτερικών φθογγικών τάξεων προς τις εσωτερικές φθογγικές τάξεις, δηλαδή ως 1η-12η, 2η-11η, 3η-10η κ.ο.κ. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με την ελλιπή έκθεση της P0, καθώς εκτίθενται μόνον οι πέντε πρώτες φθογγικές τάξεις και η δέκατη σε μορφή κάθετης συνήχησης, P0: μβ, ντο, ρε, σολb, μι, [ντο#, σολ, φα, σολ#], λα, [σιβ, σι].

Τμήματα A	υποτμήμα a	υποτμήμα b	υποτμήμα c
A ¹ (μ. 1-13)	P1, R1	σβ – σι – ντο	R2, R9
A ² (μ. 14-26)	P7, R7	φα – φα# – σολ	R9, RI5
A ³ (μ. 43-56)	P4, R4 P2, R2 P1, P0 ελλιπής	-----	-----

Πίνακας 6: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι II, μεταφορές της δωδεκάφθογγης σειράς στα τμήματα A

Το τρίτο κομμάτι της Ευμολπίας έχει πενταμερή μορφή, τύπου A¹ (μ. 1-20), A² (μ. 21-40), B (μ. 41-63), A³ (μ. 64-78) και A⁴ (μ. 79-96). Η χρονική αγωγή είναι Comodo (♩=80) και έχει σταθερό μέτρο 6/8.

Α τμήμα (μ. 1-20)

υποτμήμα α (μ. 1-5)

Κανόνας στην 8η ↑ / P2

P2

υποτμήμα β (μ. 11-20)

R2

RI2

i.c.6

i.c.6

i.c.6

i.c.6

i.c.6

F°

F#°

G°

G⁷

G^{b7}

F⁷



i.c.6

Ab/ φθόγγος στον οποίο
μετεφέρεται η σειρά στο τμήμα Α2,την P5

**Παράδειγμα 4: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι III,
τμήμα Α¹ (μ. 1-5 και 11-20)**

Το τμήμα Α¹ αποτελείται από δύο υποτμήματα, το υποτμήμα α (μ. 1-10) και το υποτμήμα β (μ. 11-20). Το υποτμήμα α διαμορφώνεται από δύο πεντάμετρες ενότητες, στις οποίες εκτίθενται σε μορφή δίμετρου δίφωνου κανόνα η P2: φα, ρε, μι, λαβ, σολβ,

μιβ, λα, σολ, σι, ντο, ρεβ (μ. 1-3) και η I2: φα, μιβ, σολ, φα#, λαβ, ρε, σι, λα#, ντο#, μι, ντο, λα (μ. 6-8) αρχικά στην χαμηλή περιοχή με συνεχή όγδοα και κατόπιν στην υψηλή περιοχή (Παράδειγμα 4). Κάθε πεντάμετρη ενότητα ολοκληρώνεται με τριπλή επανάληψη των τριών τελικών φθογγικών τάξεων των προαναφερθεισών σειρών, την ρεβ – ντο – σι από την P2 (μ. 4-5) και την λα – σιβ – σιχ από την R2 (μ. 9-10). Άξιος μνείας είναι ο τρόπος με τον οποίο εκτίθενται οι φθογγικές τάξεις των σειρών, οι οποίες ανά τρίφθογγο υποσύνολο εκτίθενται σε καρκινική διάταξη, δηλαδή ως 3-2-1 / 6-5-4 / 9-8-7 / 12-11-10 (μ. 1-3).

Η υφή του υποτιμήματος b μεταλλάσσεται συνεχώς, εκθέτοντας αρχικά την R2 σε συνεχή όγδοα (μ. 11-13) και κατόπιν την RI2 σε οκτάβες επάνω στο ρυθμικό σχήμα  (μ. 13-16). Στην καταληκτική περιοχή του υποτιμήματος αυτού, γρήγορα ανοδικά περάσματα δεκάτων έκτων και κάθετων συνηχήσεων που τα συνοδεύουν δίνουν έμφαση στην έκτη διαστηματική τάξη (ic. 6): συγκεκριμένα, την ρε – λαβ, μιβ – λαχ και μιχ – λαβ (μ. 16-17). Αυτά καταλήγουν σε μείζονες κάθετες συνηχήσεις μεθ' εβδόμης και μικρής ενάτης, οι οποίες κινούνται σε κατιούσα χρωματική κίνηση, δηλαδή ως Σολ^{9b}, Σολβ^{9b} και Φα^{9b}, και καταλήγουν στην αρχική φθογγική τάξη της P2, τη φα (μ. 17-19). Το τμήμα ολοκληρώνεται τονίζοντας με το ρυθμικό σχήμα  την έκτη διαστηματική τάξη, πάνω στις φθογγικές τάξεις ρε – λαβ (μ. 20). Το λαβ ως τελική φθογγική τάξη δεν επιλέγεται τυχαία ως κατάληξη του τμήματος αυτού, καθώς αποτελεί την εναρκτήρια φθογγική τάξη της νέας μεταφοράς της σειράς του τμήματος που ακολουθεί. Όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 7, το τμήμα A² αποτελεί μεταφορά του τμήματος A¹ και το μόνο στοιχείο που το διαφοροποιεί από αυτό είναι η αντιστροφή των φωνών: έτσι, εκτίθεται η P5 και οι υπόλοιπες μορφές της, δηλαδή η I5, η R5 και η RI5.

Τμήματα		Μεταφορές σειράς
A ¹ (μ. 1-20)		P2, I2, R2, RI2
A ² (μ. 21-40)		P5, I5, R5, RI5
B (μ. 41-63)		P2, R2 I2, RI2 P1, R1 I1, RI1
A ³ (μ. 64-78)	Τα μ. 64-73 είναι ίδια με το τμήμα A ¹ (μ. 1-10)	P2, I2, R3, RI3
A ⁴ (μ. 79-96)	Τα μ. 79-88 είναι ίδια με το τμήμα A ² (μ. 21-30)	P5, I5, R4, RI4

Πίνακας 7: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι III, μεταφορές της δωδεκάφθογγης σειράς στα τμήματα

Η υφή του αντιθετικού τμήματος B (μ. 41-63) είναι αντιστικτική και αυτό αποτελείται από τέσσερις πανομοιότυπες πεντάμετρες ενότητες, οι οποίες διαφοροποιούνται μεταξύ τους τόσο ως προς τη μορφή της σειράς που χρησιμοποιείται όσο και ως προς την αντιστροφή των φωνών. Υπάρχουν φθογγικές τάξεις με μεγαλύτερη διάρκεια, άλλες που εκτίθενται μονοφωνικά και άλλες σε οκτάβες (Παράδειγμα 5). Κάθε πεντάμετρη ενότητα αποτελείται από ένα δίμετρο, το οποίο επαναλαμβάνεται με άλλη μορφή της σειράς και επεκτείνεται κατά ένα μέτρο: σε αυτήν την επέκταση επαναλαμβάνονται οι δύο τελικές φθογγικές τάξεις σε διφωνίες. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη πεντάμετρη ενότητα εκθέτει την P2 (μ. 41-42) και την R2 (μ. 43-45), της οποίας η τελική φθογγική τάξη είναι η εναρκτήρια της επόμενης ενότητας. Κατόπιν, στην δεύτερη πεντάμετρη ενότητα εκτίθενται η I2 (μ. 46-47) και η RI2 (μ. 48-50), στην τρίτη πεντάμετρη ενότητα εκτίθενται η P1 (μ. 51-52) και η R1 (μ. 53-56), της οποίας η τελική φθογγική τάξη είναι

η εναρκτήρια της τέταρτης πεντάμετρης ενότητας, όπου εκτίθενται η I1 (μ. 56-57) και η RI1 (μ. 58-60).

B τμήμα (μ. 41-45)

1η πεντάμετρη ενότητα (μ. 1-5)

Παράδειγμα 5: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι III, τμήμα Β (μ. 41-46)

Το τμήμα A³ (μ. 64-78) επαναλαμβάνει μόνο τα εναρκτήρια δέκα μέτρα του τμήματος A¹ και κατόπιν μετατοπίζει τις άλλες μορφές που θα ακολουθούσαν κατά μία φθογγική τάξη πάνω, εκθέτοντας την R3: ρε, ρεβ, ντο, σι, λαβ, σιβ, μι, σολ, λα, φα, μιβ, σολβ, και την RI3 (μ. 74-78). Η ίδια αλλαγή συμβαίνει και στο τμήμα A⁴ (μ. 79-96), με τη διαφορά όμως ότι εδώ επαναλαμβάνονται τα πρώτα δέκα μέτρα του τμήματος A² ενώ οι υπόλοιπες μορφές που θα ακολουθούσαν μετατοπίζονται κατά μία φθογγική τάξη κάτω, εκθέτοντας την R4: μιβ, ρε, ρεβ, ντο, λα, σι, φα, λαβ, σιβ, σολβ, μι, σολ, και την RI4 (μ. 89-93). Μία ειδοποιός διαφορά στις νέες μεταφορές των μορφών της σειράς είναι ότι η έκθεση των φθογγικών τάξεων γίνεται στην αρχική τους διάταξη και όχι όπως συνέβαινε στα αντίστοιχα τμήματα A¹ και A², όπου διατάσσονταν ανά τρίφθογγο υποσύνολα σε καρκινική μορφή. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με μία τρίμετρη καταληκτική περιοχή τριών επιπέδων, όπου στο πρώτο (χαμηλό) επίπεδο εκτίθεται με μεγάλη διάρκεια το ρε, στο δεύτερο (υψηλό) επίπεδο μία συνήχηση πάνω στους φθόγγους μι – σολβ – λαβ – σιβ και στο τρίτο (μεσαίο) επίπεδο εκτίθεται η συνήχηση ρεβ – μιβ – φα. Οι παραπάνω φθόγγοι όλων των επιπέδων σχηματίζουν σε ελλiptή μορφή την P2: φα, ρε, μι, λαβ, σολβ, μιβ, [λα, σολ], σιβ, [σι, ντο], ρεβ.

Το *τέταρτο κομμάτι* της Ευμολπίας έχει τριμερή μορφή, τύπου A (μ. 1-19), B (μ. 20-39) και A' (μ. 40-58). Η χρονική αγωγή είναι Lento (♩=54) και το μέτρο των 3/4 διατηρείται σταθερό, εκτός από τις καταληκτικές περιοχές των τμημάτων A και A' που μετατρέπεται σε 4/4 (μ. 17-19 και 56-58).

Το τμήμα A αποτελείται από δύο υποτμήματα, το υποτμήμα a (μ. 1-8) και το υποτμήμα b (μ. 9-16), καθώς και μία τρίμετρη καταληκτική περιοχή (μ. 17-19). Κάθε υποτμήμα αποτελείται από μία πεντάμετρη και μία τρίμετρη ενότητα, όπου η υφή της πρώτης είναι δίφωνη ενώ της δεύτερης μονοφωνική (Παράδειγμα 6). Συγκεκριμένα, η πεντάμετρη ενότητα περιλαμβάνει ένα δίφθογγο *ostinato* που συνοδεύει τις κάθετες συνηχήσεις της δεύτερης φωνής. Το υλικό που χρησιμοποιείται είναι η μεταφορά της σειράς κατά τρεις φθογγικές τάξεις, η P3: σολβ, μιβ, φα, λα, σολ, μι, σιβ, λαβ, σι, ντο, ρεβ, ρε. Η μονοφωνική υφή της δεύτερης τρίμετρης ενότητας είναι ένα γρήγορο κατιόν πέρασμα δεκάτων έκτων που επιβραδύνεται και εκθέτει την R3, εστιάζοντας μέσω επανάληψης στην τέταρτη, την τρίτη και τη δεύτερη φθογγική τάξη, δηλαδή τη λα, τη φα και τη μιβ (μ. 6-8).

A τμήμα (μ. 1-19)
υπομήμα α (μ. 1-8)

ostinato Eb-Gb

έμφαση στην Αβ-F

υπομήμα β (μ. 10-16)

ostinato F-A

έμφαση στην Εβ

έμφαση στην Αβ

καταληκτική περιοχή (μ. 17-19)

5-33:(02468)	5-33:(02468)	7-33 (0,1,2,4,6,8,10)	7-34 (0,1,3,4,6,8,10)
G,A,B,C#,D#	Ab,Bb,C,D,E	Gb,Fe,D,C,Bb,Ab	F#,G,A,Bb,C,D,E

έμφαση στην Εβ-G

Παράδειγμα 6: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι IV, τμήμα Α (μ. 1-19)

Το υποτμήμα b διαφοροποιείται τόσο ως προς το υλικό όσο και ως προς την αντιστροφή του περάσματος της δεύτερης τρίμετρης ενότητας, όπου από κατιόν γίνεται ανιόν (μ. 14-16). Το υλικό που χρησιμοποιείται είναι η I3: φα#, λα, σολ, μι, φα, λαβ, ρε, μι, ντο#, ντο, σι, σβ (μ. 9-13), και η R13 (μ. 14-16), η οποία επικεντρώνεται πάλι στην τέταρτη, την τρίτη και τη δεύτερη φθογγική τάξη, δηλαδή τη μι, τη σολ και τη λα. Η τρίμετρη καταληκτική περιοχή δεν εκθέτει κάποια μορφή της σειράς αλλά δύο πεντάφθογγα υποσύνολα: το πρώτο προκύπτει από τη δεύτερη ολοτονική κλίμακα (WT2), το 5-33 T0 (02468): σολ, λα, σι, ντο#, ρε#, και το δεύτερο από την πρώτη ολοτονική (WT1), το 5-33 T1 (02468): λαβ, σβ, ντο, ρε, μι (μ. 17 και 18 αντίστοιχα). Κάθε υποσύνολο εκτίθεται με ένα τρίηχο ογδούου και κατόπιν επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Τα γρήγορα ανοδικά περάσματα εξαήχων δεκάτων έκτων εκθέτουν το συμπληρωματικό επτάφθογγο υποσύνολο του πρώτου πεντάφθογγου υποσυνόλου, το 7-33 (0,1,2,4,6,8,10): σολβ, φα, μι, ρε, ντο, σβ, λαβ, και κατόπιν, ενώ θα αναμέναμε το αντίστοιχο συμπληρωματικό του δεύτερου πεντάφθογγου υποσυνόλου, εκτίθεται το υποσύνολο 7-34 (0,1,3,4,6,8,10): φα#, σολ, λα, σβ, ντο, ρε, μι (μ. 19).

B τμήμα (μ. 20-26)
εισαγωγή (μ. 20-23)

R11 : B \flat , A, A \flat , G, E, G \flat , C, E \flat , F, D \flat , B \sharp , D \sharp

1η τετράμετρη ενότητα (μ. 23-26)
ostinato E \flat -F

3η τετράμετρη ενότητα (μ. 23-26)
8va ↑


ostinato A \flat -B \sharp
8va ↑

Παράδειγμα 7: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι IV, τμήμα B (μ. 20-26)

Μετά από μία δίμετρη εισαγωγή, το αντιθετικό τμήμα Β (μ. 20-39) εισάγει τέσσερις τετράμετρες ενότητες, οι οποίες διαφοροποιούνται τόσο ως προς την μορφή της σειράς που χρησιμοποιείται όσο και ως προς την αντιστροφή των φωνών. Επίσης, οι εναρκτήριοι φθογγικές τάξεις της πρώτης και της τρίτης ενότητας προσεγγίζονται από ένα ανιόν και ένα κατιόν χρωματικό πέρασμα αντίστοιχα (μ. 22 και 30). Η τρίμετρη εισαγωγή περιλαμβάνει διφωνίες που επαναλαμβάνονται κατά μία οκτάβα χαμηλότερα και διαγράφουν καθοδική κίνηση με γρήγορα δέκατα έκτα (μ. 20-22). Αυτές οι διφωνίες εκθέτουν σε οριζόντια διάταξη και σε παράλληλη κίνηση την R3 και την κατά έντεκα φθογγικές τάξεις μεταφορά της σειράς, την R11: σβ, λα, λαβ, σολ, μι, σολβ, ντο, μβ, φα, ρεβ, σι, ρε (Παράδειγμα 7). Όπως θα δούμε και παρακάτω, αυτή η εισαγωγή θα αποτελέσει την καταληκτική περιοχή του κομματιού σε αντίθετη κίνηση. Η υφή των τετράμετρων ενοτήτων είναι δίφωνη και αποτελείται από ένα *ostinato* τριήχων ογδών που συνοδεύει τρίφωνες κάθετες συνηχήσεις· η εναρκτήριοια τρίφωνη συνηχήση εκθέτει σε διπλασιασμό την πρώτη φθογγική τάξη της P3, τη σολβ, η οποία προετοιμάζεται από ένα ανοδικό χρωματικό πέρασμα ξεκινώντας από το ρεβ. Το *ostinato* που εισάγεται στο δεύτερο όγδοο χρησιμοποιεί αρχικά την δεύτερη και την τρίτη φθογγική τάξη, μβ – φα, οι οποίες στο επόμενο μέτρο μεταφέρονται κατά μία οκτάβα υψηλότερα· έπειτα, στο ίδιο πλαίσιο εκτίθενται η όγδοη και η ένατη φθογγική τάξη, λαβ – σι (μ. 23-24 και 25-26 αντίστοιχα), ενώ οι υπόλοιπες φθογγικές τάξεις εκτίθενται σε διπλασιασμό στις εξωτερικές φωνές των τριφωνιών.

Στην καταληκτική περιοχή του κομματιού χρησιμοποιείται σε αντίθετη ανιούσα κίνηση η τρίμετρη εισαγωγή του τμήματος Β. Οι μορφές της σειράς που χρησιμοποιούνται διατάσσονται με ανορθόδοξο τρόπο και σε ελλιπή μορφή· αυτές είναι η P4: σολ, μι, σολβ, σβ, λαβ, φα, σι, λα, ντο, ρεβ, ρε, μβ, και η P0: μβ, ντο, ρε, φα#, μι, ντο#, σολ, φα, σολ#, λα, σβ, σι (μ. 59-60). Η επιλογή της P4 δεν είναι τυχαία, καθώς αυτή θα αποτελέσει το εναρκτήριο υλικό του επόμενου κομματιού. Το παρόν κομμάτι ολοκληρώνεται τονίζοντας στα τελικά μέτρα την έκτη διαστηματική απόσταση, πάνω στους φθόγγους μβ και λα.

Το πέμπτο κομμάτι της Ευμολπίας έχει τετραμερή μορφή, τύπου A¹ (μ. 1-14), A² (μ. 15-28), B (μ. 29-46) και A³ (μ. 47-61). Η χρονική αγωγή είναι *Allegretto* (♩=104) και το μέτρο είναι σταθερά 4/4. Η υφή των τμημάτων Α είναι ίδια και τα ελάχιστα στοιχεία που τα διαφοροποιούν είναι οι μεταφορές των σειρών, η αντιστροφή των φωνών στο υποτμήμα b του τμήματος A² (μ. 23-28) και η διαφορετική υφή των τριών τελευταίων μέτρων του υποτμήματος b του τμήματος A³ εξαιτίας της κατάληξης του κομματιού (μ. 58-61).

Το τμήμα A¹ αποτελείται από δύο υποτμήματα, το υποτμήμα a (μ. 1-8) και το υποτμήμα b (μ. 9-14). Το υποτμήμα a αποτελείται με την σειρά του από δύο τετράμετρες ενότητες, όπου η καθεμία από αυτές εκθέτει σε δίφωνη, μονοφωνική και κατόπιν χρωματική υφή μια μορφή της σειράς (Παράδειγμα 8). Συγκεκριμένα, η διφωνία εισάγεται με ένα *ostinato* πάνω στις τέσσερις εναρκτήριοιες φθογγικές τάξεις της εκάστοτε μορφής της σειράς, κατόπιν εκτίθενται οι επόμενες έξι φθογγικές τάξεις σε δύο κάθετες συνηχήσεις που επαναλαμβάνονται, έπειτα μία φθογγική τάξη εκτίθεται επαναλαμβανόμενη με το ρυθμικό σχήμα  και, τέλος, η ενότητα ολοκληρώνεται με ένα δίφωνο καθοδικό χρωματικό πέρασμα σε απόσταση τέταρτης διαστηματικής τάξης, ντοβ – μβ και σολ – σι (μ. 4 και 8 αντίστοιχα). Οι μεταφορές της σειράς που χρησιμοποιούνται είναι η P4: σολ, μι, σολβ, σβ, λαβ, φα, σι, λα, ντο, ρεβ, ρε, μβ (μ. 1-4), και η ανεστραμμένη της μορφή I4: σολ, σβ, λαβ, μι, φα#, λα, μβ, φα, ρε, ρεβ, ντο, σι (μ. 5-8).

Το υπομήμα b αποτελείται από δύο υφολογικά διαφορετικές ενότητες, η πρώτη εκ των οποίων εκθέτει σε οκτάβες την R14 (μ. 9-11) και η δεύτερη σε δίφωνη υφή την R4 (μ. 12-14): συγκεκριμένα, στην χαμηλή φωνή διφωνίες τετάρτων εκθέτουν την προαναφερθείσα R4, ενώ στην υψηλή φωνή συνεχή τρίχη ογδόων τονίζουν τους φθόγγους σολ και λαβ.

A1 τμήμα (μ. 1-4, 9-14)
υπομήμα a (μ. 1-4)

ostinato Eb-F

chr. περ. Eb-A

ic.4 chr. περ. Cb-F

υπομήμα b (μ. 9-14)

R14

R4

Παράδειγμα 8: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι V, τμήμα A¹ (μ. 1-4 και 9-14)

Το τμήμα A² εκθέτει στο υπομήμα a την P6: λα, σολb, λαb, ντο, σιβ, σολ, ρεb, σι, ρε, μιb, μι, φα (μ. 15-18), και την I6: λα, ντο, λα#, φα#, σολ#, σι, φα, σολ, μι, μιb, ρε, ρεb (μ. 19-

22), ενώ στο υπομήμα b την RI6 (μ. 23-25) και την P6 (μ. 26-28). Σε αυτό το σημείο έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι η χρωματική κίνηση των τριήχων ογδών του προηγούμενου τμήματος συνεχίζει την ανοδική της πορεία προς το λα και το σιb (μ. 26-28).

Το τμήμα Β (μ. 29-46) αποτελείται από δύο υπομήματα, το υπομήμα a (μ. 29-37) και το υπομήμα b (μ. 38-46). Τα στοιχεία που τα διαφοροποιούν είναι η χρήση διαφορετικής μεταφοράς της σειράς, η αντιστροφή των φωνών και η μερική αναδιάταξη της σειράς. Στο υπομήμα a χρησιμοποιείται η P4: σολ, μι, σολb, σιb, λαb, φα, σι, λα, ντο, ρεb, ρε, μιb, ενώ στο υπομήμα b η P3: σολb, μιb, φα, λα, σολ, μι, σιb, λαb, σι, ντο, ρεb, ρε (Παράδειγμα 9). Κάθε υπομήμα αποτελείται από δύο αντιθετικές ενότητες, μία τετράμετρη και μία πεντάμετρη, όπου η πρώτη ενότητα διατάσσει την σειρά ανά τρεις φθογγικές τάξεις, σε μονοφωνική υφή και με κρατημένες την πρώτη και την έβδομη φθογγική τάξη· στο υπομήμα a κρατούνται τα σολ και σι (μ. 29-32). Η δεύτερη ενότητα διατάσσει την σειρά ανά δύο φθογγικές τάξεις σε μορφή διφωνιών που επαναλαμβάνονται· αυτές στο υπομήμα a διαγράφουν μακροδομικά την συνήχηση σολ – σι – ρε στην υψηλή εξωτερική φωνή. Στην κατάληξη αυτής της ενότητας, οι τελικές διφωνίες επιταχύνονται και πριν την τελική τους εμφάνιση διακόπτονται από μία παύση τετάρτου (μ. 33-37). Οι διαφοροποιήσεις του υπομήματος b προαναφέρθηκαν· αυτό που μπορούμε εδώ να προσθέσουμε είναι ότι διαγράφεται μακροδομικά η ίδια μείζονα συνήχηση όπως και στο υπομήμα a, μετατοπισμένη όμως κατά μία φθογγική τάξη χαμηλότερα, δηλαδή ως σολb – σιb – ντο#/ρεb.

Β τμήμα (μ. 29-50)
υπομήμα a (μ. 29-37)
διάταξη ανά τρεις φ. τ.

μακροδομική πορεία G-B-D

επιτάχυνση

διάταξη ανά δύο φ. τ.

Παράδειγμα 9: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι V, τμήμα Β (μ. 29-37)

Το τμήμα A³ εκθέτει στο υπομήμα a την P10: ντο#, σιb, ντο, μι, ρε, σι, φα, μιb, φα#, σολ, λαb, λα (μ. 47-50) και την I10: ρεb, μι, ρε, σιb, ντο, μιb, λα, σι, σολ#, σολ, φα#, φα (μ.

51-54), ενώ στο υποτμήμα b την R10 (μ. 55-57) και την P4 (μ. 58-60). Στην κατάληξη του κομματιού, που διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα τμήματα A, χρησιμοποιείται η P4· οι φθογγικές τάξεις εκτίθενται σε διφωνίες, αρχικά με τέταρτα και κατόπιν με μισά. Το κομμάτι ολοκληρώνεται πάνω στον φθόγγο λα που τονίζεται μέσω τριπλής επανάληψης (μ. 60-61).

Το έκτο κομμάτι της Ευμολπίας έχει τετραμερή μορφή, τύπου A¹ (μ. 1-11), A² (μ. 12-22), B (μ. 23-39) και A³ (μ. 40-52). Η χρονική αγωγή είναι Moderato (♩=72) και το μέτρο 4/4, που μεταβάλλεται για ένα μέτρο σε 5/4 στις καταληκτικές περιοχές των τμημάτων A (μ. 10, 21 και 48). Η υφή των τμημάτων A παραμένει ίδια και τα ελάχιστα στοιχεία που τα διαφοροποιούν είναι οι μεταφορές των σειρών, η αντιστροφή των φωνών και η αντίθετη κίνηση στην καταληκτική περιοχή του τμήματος A².

A1 τμήμα (μ. 1-11)
1η τετράμετρη ενότητα (μ. 1-4)

2η τετράμετρη ενότητα (μ. 5-8)

Καταληκτική περιοχή (μ. 9-11)

Παράδειγμα 10: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι VI, τμήμα A¹ (μ. 1-11)

Το τμήμα A¹ (μ. 1-11) αποτελείται από δύο τετράμετρες ενότητες και μία τρίμετρη καταληκτική περιοχή (Παράδειγμα 10). Η υφή των ενοτήτων στα τρίτα πρώτα μέτρα διαμορφώνεται από τρία επίπεδα, όπου στο χαμηλότερο επίπεδο έχουμε μία κρατημένη φθογγική τάξη, στο δεύτερο επίπεδο γρήγορα δέκατα έκτα που εναλλάσσονται πάνω σε δύο φθογγικές τάξεις και στο τρίτο επίπεδο κάθετες συνηχήσεις που εκθέτουν τις

υπόλοιπες φθογγικές τάξεις. Το τελικό μέτρο είναι ένα μονοφωνικό καθοδικό πέρασμα δεκάτων έκτων που εκθέτει μία μορφή της σειράς ολοκληρωμένη. Συγκεκριμένα, στην πρώτη ενότητα εκτίθενται η P5: λα^b, φα, σολ, σι, λα, σολ^b, ντο, σι^b, ρε^b, ρε, μι^b, μι (μ. 1-3), και η R5 (μ. 4), ενώ στην δεύτερη εκτίθενται η I5: σολ[#], σι, λα, φα, σολ, σι^b, μι, φα[#], μι^b, ρε, ρε^b, ντο (μ. 5-7), και η RI5 (μ. 8). Το μόνο που αλλάζει στην δεύτερη ενότητα είναι η αντίθετη κίνηση του τελικού περάσματος, το οποίο αντί για καθοδικό γίνεται ανοδικό. Η αλλαγή του μέτρου σε 5/4 στην τρίμετρη καταληκτική περιοχή τονίζει μέσω επανάληψης την εναρκτήρια φθογγική τάξη της P5, τη λα^b, μέσω του καθοδικού περάσματος λα^b – σολ^b – φα – μι με δέκατα έκτα. Στην τελευταία επανάληψη αυτή η κίνηση επιβραδύνεται με όγδοα, προετοιμάζοντας την τελική επανεμφάνιση της P5 σε διφωνίες με τρίχα ογδών.

Στο τμήμα A² (μ. 12-22) χρησιμοποιούνται στις αντίστοιχες ενότητες οι κατά έξι φθογγικές τάξεις μεταφορές της σειράς, δηλαδή η P6: λα, σολ^b, λα^b, ντο, σι^b, σολ, ρε^b, σι, ρε, μι^b, μι, φα (μ. 12-14), η R6 (μ. 15-16) και η RI6: ρε^b, ρε, μι^b, μι, σολ, φα, σι, σολ[#], φα[#], λα[#], ντο, λα (μ. 19). Στο ανοδικό πέρασμα της τρίμετρης καταληκτικής περιοχής τονίζεται η δεύτερη φθογγική τάξη της P5, η φα (μ. 21), ενώ ολοκληρώνεται με την P6 (μ. 22).


B τμήμα

1η τετράμετρη ενότητα (μ. 23-26)

2η τετράμετρη ενότητα (μ. 27-30)

Παράδειγμα 11: Γεώργιος Πονηρίδης, *Ευμολπία αρ. 3* (1969): κομμάτι VI, τμήμα Β (μ. 23-30)

Το αντιθετικό τμήμα Β (μ. 23-39) αποτελείται από τέσσερις πανομοιότυπες τετράμετρες ενότητες σε πολυφωνική υφή, οι οποίες διαφοροποιούνται μεταξύ τους τόσο ως προς την διαφορετική μορφή της σειράς που χρησιμοποιείται όσο και ως προς την αντιστροφή των φωνών (Παράδειγμα 11). Η πρώτη και η δεύτερη τετράμετρη ενότητα επαναφέρουν την P5 και την I5 του τμήματος A¹ αντίστοιχα (μ. 23-26 και 27-30), ενώ η τρίτη και η τέταρτη ενότητα επαναφέρουν την R6 και την RI6 του τμήματος A² αντίστοιχα (μ. 31-34 και 35-38). Στην πρώτη ενότητα, οι χαμηλές φωνές εισάγουν τις τρεις εναρκτήριες

φθογγικές τάξεις σε διφωνίες και με το ρυθμικό σχήμα $\acute{\text{z}}$ , ενώ οι υπόλοιπες φθογγικές τάξεις εκτίθενται στις υπόλοιπες φωνές, αρχικά σε οκτάβες και κατόπιν με τρίφωνες συνηχήσεις.

Το τμήμα A³ (μ. 40-52) επαναφέρει την P5 (μ. 40-42), την I5 (μ. 43-45) και την RI6 (μ. 46). Το καθοδικό πέρασμα στην καταληκτική περιοχή καταλήγει και τονίζει, αντί για την πρώτη, την δεύτερη φθογγική τάξη της P5, τη φα, και κατόπιν εκτίθεται για τελευταία φορά η P5 (μ. 49). Το κομμάτι ολοκληρώνεται με δύο συνηχήσεις που προκύπτουν από τις δύο ολοτονικές κλίμακες: συγκεκριμένα, το σύνολο 5-33 T0 (02468): μ \flat - ντο \sharp - σι - λα - σολ, που προέρχεται από την δεύτερη ολοτονική κλίμακα (WT2), και το σύνολο 5-33 T1 (02468): ρε - ντο - σι \flat - λα \flat - σολ \flat , που προέρχεται από την πρώτη (WT1). Ανάμεσα στις δύο αυτές συνηχήσεις εισάγεται η δεύτερη φθογγική τάξη της βασικής σειράς P5, το φα, ως ισοκράτης (μ. 50-52).

Συνοψίζοντας, η παραπάνω αναλυτική προσέγγιση των *Ευμολπιών* αναδεικνύει την υφολογική ποικιλία που χαρακτηρίζει τον κύκλο, τόσο στη μορφολογική του διάρθρωση όσο και στους συνδυασμούς χρονικής αγωγής και μέτρου, αλλά και στον τρόπο επεξεργασίας του δωδεκάφθογου υλικού. Ο Πονηρίδης ενσωματώνει τη δωδεκάφθογη τεχνική σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, όπου συνυπάρχουν τονικά, ατονικά και χρωματικά χαρακτηριστικά. Παρά την αυτοτέλεια κάθε επιμέρους *Ευμολπίας*, ο συνθέτης επιδιώκει την συνολικότερη συνοχή του κύκλου, αξιοποιώντας δωδεκάφθογγες σειρές που σχετίζονται μεταξύ τους μέσω μεταφοράς και αναστροφής.

Το αυτοσχεδιαστικό ύφος και η πιανιστική τεχνική του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης του κομματιού «Segment» από τον δίσκο *The Art of Conversation* (2014)

Λέανδρος Πασιάς

Εισαγωγή

Η υπάρχουσα βιβλιογραφία όσον αφορά τη μελέτη της μουσικής πορείας του Kenny Barron είναι αρκετά εκτεταμένη: υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός συνεντεύξεων και άρθρων σε περιοδικά, το σύνολο των οποίων συμβάλλει στη δημιουργία μιας πλήρους καταγραφής των ιστορικών γεγονότων που αφορούν τη ζωή του.¹ Αντιθέτως, η βιβλιογραφία που αφορά τη μουσική γλώσσα του Kenny Barron είναι ιδιαίτερα ελλιπής, με το βιβλίο *Kenny Barron: The Book* των Armand Reynaud και Jeremy Brun² να αποτελεί την μόνη σημαντική έρευνα στο πεδίο της μουσικής ανάλυσης.

Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, ο κυριότερος στόχος της παρούσας έρευνας³ είναι η αποσαφήνιση του αυτοσχεδιαστικού ύφους του Kenny Barron μέσω του προσδιορισμού των τεχνικών μελωδικού αυτοσχεδιασμού και συνοδείας που αυτός χρησιμοποιεί στους αυτοσχεδιασμούς του, καθώς και η πιθανή επιβεβαίωση κάποιων εξ αυτών από την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία και ειδικότερα από τα συμπεράσματα που περιέχονται στο βιβλίο των Reynaud και Brun.

Δευτερεύων στόχος της παρούσας μελέτης είναι η δημιουργία ενός πίνακα της μουσικής γλώσσας του Kenny Barron, που θα παρουσιάζει τα κυριότερα μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία που την χαρακτηρίζουν. Αφορμή για τη μελέτη του αυτοσχεδιαστικού ύφους και της πιανιστικής τεχνικής του Barron αποτελεί η ανάλυση του κομματιού «Segment» από τον δίσκο *The Art of Conversation*. Η επιλογή του συγκεκριμένου δίσκου βασίστηκε τόσο στην προσωπική εκτίμηση του συντάκτη για το μουσικό περιεχόμενό του όσο και στο συμπέρασμα ότι αυτό αποτελεί ένα σχετικά ανεξερεύνητο μουσικό υλικό λόγω της πρόσφατης κυκλοφορίας του δίσκου το 2014. Συμπληρωματικούς παράγοντες επιλογής του συγκεκριμένου δίσκου αποτέλεσαν οι θερμές κριτικές που αυτός απέσπασε καθώς και η τιμητική διάκρισή του ως δίσκου της χρονιάς για το 2014 από τον οργανισμό Jazz Journalists Association. Παράλληλα, το

¹ Ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω βιβλιογραφικές πηγές: Kenny Barron, “Kenny Barron: NEA Jazz Master (2010)”, συνέντευξη στον Anthony Brown, *Smithsonian National Museum of American History*, 15-16 Ιανουαρίου 2011, https://amhistory.si.edu/jazz/Barron-Kenny/Barron_Kenny_Transcript.pdf· Aaron Cohen, “Kenny Barron: Perfect Grace”, *Downbeat* 82/4, Απρίλιος 2015, σ. 24-29· Jon Regen, “Kenny Barron”, *Keyboard* 42/10, Οκτώβριος 2016, σ. 16-18 και 20-22.

² Armand Reynaud & Jeremy Brun, *Kenny Barron: The Book – Transcriptions and Analysis*, Henry Lemoine, Paris 2010. Στο συγκεκριμένο βιβλίο, οι συγγραφείς πραγματοποιούν μία εις βάθος έρευνα για το πιανιστικό ύφος του Kenny Barron, κάνουν αναφορά στις επιρροές του, στην προσωπική του μουσική γλώσσα, καθώς και στα χαρακτηριστικά αρμονικά σχήματα που ο ίδιος χρησιμοποιεί για τη συνοδεία των αυτοσχεδιασμών του.

³ Η συγκεκριμένη έρευνα έγινε με αφορμή την διπλωματική εργασία του συντάκτη στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με επιβλέποντα καθηγητή τον Κωνσταντίνο Τσούγκρα: Λέανδρος Πασιάς, *Το αυτοσχεδιαστικό ύφος και η πιανιστική τεχνική του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης κομματιών από το album “The Art of Conversation” (2014)*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021.

κομμάτι που έχει επιλεγεί για ανάλυση παρουσιάζει πολλά από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μουσική γλώσσα του Kenny Barron ως αυτοσχεδιαστή.

Το αναλυτικό μοντέλο που χρησιμοποιείται περιέχει στοιχεία αριθμητικής προσέγγισης, κατά την οποία κάτω από κάθε φθόγγο καταγράφεται ένας αριθμός που υποδεικνύει τη θέση του στη συγχορδία ή την κλίμακα. Επιπλέον, το μοντέλο αυτό προβαίνει στον διαχωρισμό του αυτοσχεδιασμού σε μικρότερα τμήματα μουσικών φράσεων, σε χρήση ρυθμικής αναγωγής, σε χρήση εργαλείων αυτοσχεδιασμού και συνοδείας που αντλούνται από τη διεθνή βιβλιογραφία, καθώς και σε χρήση απεικονιστικών πινάκων και γραφημάτων που βοηθούν στη δημιουργία ενός μουσικού γλωσσαρίου αντιπροσωπευτικού του αυτοσχεδιασμού του Kenny Barron.

Σε αυτό το σημείο παρατίθεται η σημειογραφία του αναλυτικού μοντέλου:



Η καμπύλη χρησιμοποιείται για να δείξει τις νότες που αποτελούν τις προσεγγίσεις, είτε αυτές είναι διπλές είτε παραπάνω.



Η διακεκομμένη καμπύλη χρησιμοποιείται για να δείξει τη λύση των προσεγγίσεων.



Η διακεκομμένη αγκύλη χρησιμοποιείται για να δείξει κίνηση αρπίσματος, κλίμακας και άλλες πιθανές κινήσεις.

Οι σχολιασμοί πάνω στην παρτιτούρα βασίζονται στην αγγλική ορολογία:

sa = semitonal approach

ion = Ionian

da = double approach

dor = Dorian

ta = triple approach

phr = Phrygian

qa = quadruple approach

lyd = Lydian

arp = arpeggio

mix = Mixolydian

dab = double approach from below

aeo = Aeolian

daa = double approach from above

loc = Locrian

p = passing tone

mel = melodic minor

app = appoggiatura

har = harmonic minor

sur = surround note

pat = scale pattern

alt = altered

bl pent = blues pentatonic scale

sc = scale

trit sub = tritone substitution

oct = octatonic diminished H-W scale

ref = reference to the theme melody

Μουσική ανάλυση του αυτοσχεδιασμού στο «Segment»

Το κομμάτι «Segment» αποτελεί μια προσωπική σύνθεση του Charlie Parker, η οποία ηχογραφήθηκε πρώτη φορά στις 5 Μαΐου 1949 για τον δίσκο του *Boss Bird* της δισκογραφικής εταιρείας Proper Records.⁴ Η μορφή του κομματιού είναι AABA, με έκταση 32 μέτρων. Η αρμονία του είναι φαινομενικά απλοϊκή, καθώς αποτελείται μόνο από ακολουθίες ii – V – i στο A, κάτι που επαναλαμβάνεται και στο B, αλλά με τη διαφορά ότι εδώ γίνονται τονικές αποκλίσεις στην iv και στην III. Η μελωδία του κομματιού, που αποτελεί και το κύριο χαρακτηριστικό του, απαρτίζεται στο σύνολό της από συγκοπές και αντιχρονισμούς στον ρυθμό. Εμφανής ακόμη είναι η απουσία μελωδίας στο B, γεγονός που επιτρέπει στον εκάστοτε εκτελεστή να αυτοσχεδιάσει μια δική του μελωδία για το συγκεκριμένο μέρος του κομματιού.

⁴ Martin Pfeleiderer, “Charlie Parker ‘Segment’”, στο: *The Jazzomat Research Project*, University of Music Franz Liszt Weimar, <https://jazzomat.hfm-weimar.de/dbformat/synopsis/solo64.html> (τελευταία πρόσβαση: 28 Απριλίου 2025).

Segment

Charlie Parker

A Bbm6 Cm7 F7 Bbm6

bb: i ii V i

Cm7 F7 Bbm6 C[∅] F7 Bbm6

ii V i ii V i

F7 C[∅] F7 Bbm6

V ii V i

B F[∅] Bb7 Ebm7

melody improvisation

(ii V) -----> iv

Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Cm7 F7

(ii V) -----> III ii V

A Bbm6 Cm7 F7 Bbm6 Cm7 F7

i ii V i ii V

Bbm6 C[∅] F7 Bbm6 (F7)

i ii V i V

Παράδειγμα 1: Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση

Ο αυτοσχεδιασμός του Barron εκτείνεται σε τρεις κύκλους της μορφής και απαρτίζεται από 15 φράσεις⁵ συνολικά. Για λόγους περιορισμού της έκτασης του παρόντος κειμένου, στη συνέχεια παρατίθεται η ανάλυση επιλεγμένων αντιπροσωπευτικών φράσεων του αυτοσχεδιασμού· συγκεκριμένα, των φράσεων αρ. 1, 2, 4, 5, 7, 12, 13 και 15.

Φράση 1 (μ. 1-5)

Παράδειγμα 2: Φράση 1

Η εναρκτήρια φράση του αυτοσχεδιασμού ξεκινά με το μοτίβο M₇⁶ που αποτελεί μέρος μιας σειράς εναλλασσόμενων αρπισμάτων της σι-ύφεση-ελάσσονος και της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο συνδέσεις i - V στα πρώτα δύο μέτρα. Η σύνδεση με το τρίτο μέτρο επιτυγχάνεται έπειτα από διπλή προσέγγιση στην θεμέλιο της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, συγχρόνως με bebop αρμονική συνήχηση στη συνοδεία που δημιουργεί την αρμονική προήγησή της. Η συγκεκριμένη μελωδική κίνηση των πρώτων τριών μέτρων καταλήγει στον φθόγγο σολ, που αποτελεί την 6η και φθόγγο έντασης της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης. Μια απλούστερη ερμηνεία των πρώτων τριών μέτρων έγκειται στη θεώρηση μίας μελωδικής κίνησης υποβάθρου (5th progression) 5-4-3-2-1 επί της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης με κατάληξη στην 6η της συγχορδίας.

Παράδειγμα 3: 5th progression

⁵ Ο όρος «φράση» ερμηνεύεται ως μία αυτόνομη μελωδική ιδέα με συνοχή αλλά χωρίς απαραίτητα συνεχή ρυθμική κίνηση. Βλ. Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*, Advance Music, Mainz 1991, σ. 26.

⁶ M₇ ονομάζεται το ανιόν άρπισμα 5-1-3 μιας ελάσσονος συγχορδίας που ξεκινά έπειτα από άρση ογδού στη θέση του μέτρου. Τα γράμματα και οι αριθμοί των μοτίβων προέρχονται από την διπλωματική εργασία του συντάκτη που αναφέρθηκε προηγουμένως (Πασιάς, ό.π.).

Στο μέτρο 4, η βαρυμένη 2η της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης οδηγείται με κατιούσα κίνηση στην 3η της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης έπειτα από ημιτονιακή προσέγγιση. Η ένωση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται χάρη στους φθόγγους φα και μι-ύφεση που δημιουργούν ρυθμική συγκοπή, για να ακολουθήσει κίνηση κατιόντος γειτονικού φθόγγου προς το ρε-ύφεση και η φράση να ολοκληρωθεί με το καταληκτικό μοτίβο M₁.⁷

Φράση 2 (μ. 7-12)

Παράδειγμα 4: Φράση 2

Η φράση αυτή ξεκινά με ανιόν άρπισμα της σι-ύφεση-ελάσσονος μέσω του μοτίβου M₇ όπως και η πρώτη φράση, με την διαφορά όμως ότι το επεκτείνει σε όλη την διάρκεια του μέτρου. Στην συνοδεία, ωστόσο, δεν ακούγεται συνήχηση της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης αλλά της Σολ-μείζονος μεθ' εβδόμης, γεγονός που υποδεικνύει ότι ο Kenny Barron αντικατέστησε τη βασική συγχορδία. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με διπλή προσέγγιση στον φθόγγο μι-ύφεση, παράλληλα και με την αρμονική προήγηση της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης στην συνοδεία. Ακολουθεί κατιούσα κίνηση του τετραχόρδου T₁⁸ στην αλλοιωμένη κλίμακα της Ντο-μείζονος και συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση με την 3η της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης, ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στο αριστερό χέρι. Στη συνέχεια, η κατιούσα κίνηση του μοτίβου P₃⁹ στην Φα-μείζονα μεθ' εβδόμης καταλήγει έπειτα από ημιτονιακή προσέγγιση στην 5η της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, ενώ στη συνοδεία ακούγεται και η αρμονική προήγησή της.

Άξιες παρατήρησης είναι οι τρίφωνες συνηχήσεις αυτών των δύο πρώτων μέτρων: όλες είναι χωρίς θεμέλιο και με φθόγγους έντασης, εκτός της τελευταίας που είναι η τρίφωνη συγχορδία της σι-ύφεση-ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή· επίσης, όλες είναι παιγμένες ως τονισμένες άρσεις που δημιουργούν την αίσθηση της κίνησης προς τα

⁷ M₁ ονομάζεται το καταληκτικό ρυθμικό μοτίβο δύο ογδών, συνήθως με κατιούσα κατεύθυνση.

⁸ T₁ ονομάζεται η κατιούσα μελωδική κίνηση b3-b2-1-7 πάνω από μια συγχορδία δεσπόζουσας.

⁹ P₃¹ ονομάζεται η κατιούσα μελωδική κίνηση 3-b3-2-b2 πάνω από μια μείζονα συγχορδία που συνήθως έχει ρόλο δεσπόζουσας. Η ονομασία P₃¹ προέρχεται από τους Reynaud και Brun (ό.π.).

εμπρός. Η αντικατάσταση της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης από την Σολ-μείζονα μεθ' εβδόμης δημιουργεί μία σειρά από δεσπόζουσες στον κύκλο των πεμπτών, η οποία καταλήγει στην σι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης:

The image shows a bass line in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The notes are G2, C3, F2, and B-flat2. Above the notes are chords: G7 (G, B, D, F), C7 (C, E, G, B-flat), F7 (F, A, C, E-flat), and B-flatm7 (B-flat, D, F, A-flat). Below the notes are fingerings: b13 (3, 7), #9 (7, 3), b13 (3, 7), and 3 (1, 5).

Παράδειγμα 5: Ρυθμική αναγωγή των μέτρων 7-8

Η φωνοδότηση που προκύπτει είναι εξαιρετική, καθώς αποτελείται από δύο ξεχωριστές κινήσεις: στην πάνω φωνή δημιουργείται μία κίνηση μεταξύ των φθόγγων μι-ύφεση και ρε-ύφεση, οι οποίοι επαναλαμβάνονται για δύο συνηχήσεις, ενώ στις κάτω φωνές οι οδηγητικοί φθόγγοι των συγχορδιών κινούνται συνεχώς με ημιτονιακές κατιούσες κινήσεις για να καταλήξουν στην 1η και την 5η της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης.

Στο μέτρο 9, μία τριπλή προσέγγιση οδηγεί στην 3η της συγχορδίας και ακολουθεί ανιών διαβατικός φθόγγος που καταλήγει στον φθόγγο μι στην αρχή του επόμενου μέτρου. Στο μέτρο 10 ακούγεται κίνηση της πεντατονικής κλίμακας blues επί του σι-ύφεση που συνοδεύεται από συνηχήσεις χωρίς θεμέλιο της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης και της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με την έναρξη ανιόντος αρπίσματος της σι-ύφεση-ελάσσονος ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της θεμελίου της στο αριστερό χέρι, για να καταλήξει στην πεντατονική κίνηση blues #4-4 επί του σι-ύφεση που κυριαρχεί σε αυτή την φράση. Στο Παράδειγμα 6 παρουσιάζεται ο πυρήνας της μελωδικής κίνησης στα μέτρα 9-12: παρατηρείται μία καρκινική κίνηση 3-4-#4-4-3 επί της σι-ύφεση-ελάσσονος, καθώς και η επανάληψη της κίνησης #4-4.

The image shows a melodic line in 4/4 time with a key signature of three flats. The notes are G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G. The notes A, B-flat, C, and D are grouped in a box, and the notes E-flat, F, and G are grouped in another box.

Παράδειγμα 6: Πυρήνας της μελωδικής κίνησης των μέτρων 9-12

Τα δύο τελευταία μέτρα της φράσης κάνουν αποκλειστική χρήση τονισμένων άρσεων δημιουργώντας κίνηση προς τα εμπρός, και μαζί με το άκουσμα των οκτάβων και την ανιούσα κίνηση δημιουργείται κορύφωση. Η φράση ολοκληρώνεται με το μοτίβο C₁¹⁰ στη συνοδεία.

¹⁰ C₁ ονομάζεται το μοτίβο δύο συνηχήσεων που συντελούν στο να δημιουργηθεί πτώση V – I (i). Η ρυθμική του δομή απαρτίζεται από δύο άρσεις, με τη δεύτερη να αποτελεί αρμονική προήγηση. Το μοτίβο C₁ εμφανίζεται συνήθως στο τέλος των φράσεων, χωρίς όμως αυτό να συνιστά κανόνα.

Φράση 4 (μ. 19-22)

Παράδειγμα 7: Φράση 4

Η φράση ξεκινά με ανιούσα βηματική κίνηση στον τρίτο χρόνο του μέτρου, που αρχίζει με την θεμέλιο της ημιελαττωμένης συγχορδίας εβδόμης επί του φα και καταλήγει στην θεμέλιο της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Ακολουθεί ανιών γειτονικός φθόγγος της θεμελίου της συγχορδίας, παράλληλα με την συνήχησή της σε τονισμένη άρση στο αριστερό χέρι. Στη συνέχεια ακούγεται αρμονική προήγηση της μι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης στη συνοδεία, ενώ στο δεξί χέρι παίζεται μία κατιούσα μελωδική κίνηση με χρήση διπλών προσεγγίσεων, που οδηγεί αρχικά στην 3η της συγχορδίας και ύστερα στην θεμέλιό της μέσω του μοτίβου M₃,¹¹ με τον καταληκτικό του φθόγγο να είναι η 5η της μι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης. Ακολουθούν δύο επαναλήψεις του φθόγγου σι-ύφεση σαν απόηχος του μοτίβου M₃, ενώ στο αριστερό χέρι εμφανίζεται η μελωδική κίνηση 1-3 στο τέλος της φράσης.

Κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού παρατηρείται μία μελωδική κίνηση υποβάθρου (5th progression) 5-4-3-2-1 επί της μι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης:

Παράδειγμα 8: 5th progression στα μέτρα 20-22

Φράση 5 (μ. 23-28)

¹¹ M₃ ονομάζεται το μοτίβο του οποίου το φθογγικό υλικό αποτελούν οι βαθμίδες 2-#7-1-5 της κλίμακας, με τους δύο πρώτους φθόγγους συχνά να εμφανίζονται και παραλλαγμένοι. Η ρυθμική του δομή συναντάται σε πολλές μορφές, όπως σε ρυθμική σμίκρυνση ή μεγέθυνση.

Παράδειγμα 9: Φράση 5

Και αυτή η φράση ξεκινά με τον συνηθισμένο πλέον τρόπο, δηλαδή με τη χρήση του μοτίβου M₇, στη συγκεκριμένη περίπτωση ενός κατιόντος αρπίσματος της σι-ύφεση-ελάσσονος πάνω από την μι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης, που συνοδεύεται από τρίφωνη συνήχηση υπερκείμενων τριτών χωρίς τη θεμέλιο της μι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης. Η μελωδική πορεία συνεχίζεται με έναν ανιόντα γειτονικό φθόγγο της νότας λα-ύφεση, για να ακολουθήσει διπλή προσέγγιση στην 3η της συχορδίας. Η σύνδεση με το μέτρο 24 επιτυγχάνεται με ημιτονιακή προσέγγιση, ταυτόχρονα με αρμονική προήγηση της Λα-ύφεση-μείζονος μεθ' εβδόμης στο αριστερό χέρι. Ακολουθεί ανιούσα κίνηση της αλλοιωμένης κλίμακας της Λα-ύφεση-μείζονος παράλληλα με κυτταρικές συνηχήσεις στη συνοδεία που τοποθετούνται σε τονισμένες άρσεις. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με χρήση ημιτονιακής προσέγγισης, ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της Ρε-ύφεση-μείζονος μεθ' εβδόμης μεγάλης και ενάτης, που χρησιμοποιεί μία τετράφωνη συνήχηση χωρίς τη θεμέλιο.

Στο μέτρο 25 ακούγεται ένα κατιόν φθογγικό σχήμα 5-3-2-1 της Ρε-ύφεση-μείζονος που συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην θεμέλιο της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης στον τρίτο χρόνο του μέτρου, για να ακολουθήσει κατιούσα μελωδική κίνηση της οκτατονικής (ημιτόνιο – τόνος) κλίμακας από ντο. Εδώ ο Kenny Barron δημιουργεί ρυθμικό διανθισμό, καθώς ελαττώνει την κανονική διάρκεια της Ρε-ύφεση-μείζονος μεθ' εβδόμης μεγάλης και ενάτης με την προσθήκη της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης, που αρχικά ακούγεται στον αυτοσχεδιασμό και στη συνέχεια ακολουθεί η συνήχησή της, η οποία επεκτείνεται και στο πρώτο μισό του επόμενου μέτρου, το οποίο ανήκει στην Φα-μείζονα μεθ' εβδόμης, δημιουργώντας έτσι σχέση διπλής δεσπόζουσας. Στο μέτρο 26, μία διπλή προσέγγιση οδηγεί στην θεμέλιο της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης, ενώ ακολουθεί κυτταρική συνήχηση σε τονισμένη άρση και κατιών γειτονικός φθόγγος της 3ης της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, που έρχεται στο τέλος του μέτρου μαζί με την αρμονική προήγηση της θεμελίου της.

Στο επόμενο μέτρο ακολουθεί ανιούσα βηματική κίνηση που οδηγεί σε μελωδική κίνηση της πεντατονικής κλίμακας blues επί της σι-ύφεση-ελάσσονος, η οποία θυμίζει την αντίστοιχη κίνηση στα μέτρα 9-10 (Παράδειγμα 10). Παρατηρούνται πανομοιότυπες κινήσεις στον σκελετό του αυτοσχεδιαστικού συλλογισμού των δύο αυτών φράσεων, όπως επίσης και στη συνοδεία του αριστερού χεριού. Χαρακτηριστική είναι η ανιούσα κίνηση 3-4 επί της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης που οδηγεί στην #4, καθώς και η χρήση τριήχου ογδού ανάμεσα στην #4-4 της πεντατονικής κλίμακας blues επί της σι-ύφεση-ελάσσονος. Στα μέτρα 9-10, όπου τα δύο χέρια βρίσκονται μεταξύ τους σε απόσταση οκτάβας, ο Kenny Barron επιλέγει τρίφωνες αρμονικές συνηχήσεις για να γεμίσουν τον ήχο, σε αντίθεση με τα μέτρα 27-28, όπου επιλέγει δίφωνες αρμονικές συνηχήσεις εξαιτίας της κοντινής θέσης των δύο χεριών. Επίσης, το ρυθμικό μοτίβο στη συνοδεία είναι πανομοιότυπο και στις δύο περιπτώσεις.

μ.9-10 **Bbm7** ta C7 Bbm bl pent F7
 5 4 #3 2 3 4 #4 4 3 1 4 1 3
 #9 7 3 b13 3 7 1

μ.27-28 **Bbm7** p 3 p C7 Bbm bl pent F7
 1 2 3 4 4 #4 4 #4 3 4 3 da
 7 3 3 7 5 1

Παράδειγμα 10: Σύγκριση της μελωδικής κίνησης των μέτρων 9-10 και 27-28

Η παρούσα φράση ολοκληρώνεται με την αρμονική προήγηση της 1ης και της 5ης της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης στη συνοδεία.

Φράση 7 (μ. 34-42)

34 C7 F7 **A** Bbm7 (F7) C7 F7
 5 #7 5 3 #7 5 2 7 5 2 5 7 2
 7 3 3 7 5 3 1 7 3 7 5 3 1

37 Bbm7 C7 F7 Bbm7
 Faug arp sa sa app da
 #7 5 3 #7 3 5 #7 b6 b5 4 b3 b6 #4 3 b3 b2 5 3 #7 2 1 #7 6
 3 3 3 5 3 1

The musical score for Example 11: Phrase 7 consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 7/8. The melody starts at measure 40 and includes the lyrics 'un da un da un da taa da'. The melody features several triplet markings (3) and slurs. The bass line includes chords: C7, F7, Bbm7, C7, and F7. A boxed section at the end of the score is labeled C1 and contains a triplet of eighth notes (7 3 1). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Παράδειγμα 11: Φράση 7

Η φράση αυτή ξεκινά με δύο συνηχήσεις στη συνοδεία στα ισχυρά μέρη του μέτρου 34 και η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με την αρμονική προήγηση της σι-ύφεση-ελάσσονος στο αριστερό χέρι ταυτόχρονα με την 5η της στο δεξί χέρι. Ακολουθεί το σύνθετο άρπισμα της αυξημένης συγχορδίας επί του φα πάνω από την σι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης, που υποστηρίζεται από συνηχήσεις στη συνοδεία οι οποίες τοποθετούνται σε τονισμένη άρση και τονισμένη θέση. Στο επόμενο μέτρο, ο Kenny Barron αντικαθιστά τελείως την Ντο-μείζονα μεθ' εβδόμης με την Φα-μείζονα μεθ' εβδόμης επεκτείνοντας τη διάρκειά της και δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ρυθμικό διανθισμό. Στο δεξί χέρι ακούγεται άρπισμα της ντο-ελάσσονος πάνω από τις δίφωνες κυτταρικές συνηχήσεις της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης στη συνοδεία, οι οποίες τοποθετούνται σε τονισμένες άρσεις. Στη συνέχεια ακολουθεί αρμονική προήγηση της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης που οδηγεί στο επόμενο μέτρο, όπου ξανακούγεται άρπισμα της αυξημένης συγχορδίας επί του φα πάνω από την σι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης.

Η σύνδεση με το μέτρο 38 επιτυγχάνεται με ημιτονιακή προσέγγιση, ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση μίας δίφωνης κυτταρικής συνήχησης της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης. Στη συνέχεια, μία κατιούσα μελωδική κίνηση οδηγεί στην Φα-μείζονα μεθ' εβδόμης έπειτα από την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Την ακολουθεί κατιούσα κίνηση που συνδέεται με το επόμενο μέτρο έπειτα από ημιτονιακή προσέγγιση στην 5η της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, παράλληλα με την αρμονική προήγησή της στο αριστερό χέρι. Στο μέτρο 39, το άρπισμα της αυξημένης συγχορδίας επί του φα πάνω από την σι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης ακολουθείται από επέριση προς την θεμέλιο της συγχορδίας και συνδέεται με το επόμενο μέτρο με διπλή προσέγγιση στην βαρυμένη 6η της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης. Στο μέτρο 40 κυριαρχεί το ρυθμικό μοτίβο τριήχου δεκάτων-έκτων - ογδού που συνοδεύεται από δίφωνες κυτταρικές συνηχήσεις τοποθετημένες στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Στη συνέχεια ακολουθεί κατιούσα τριπλή προσέγγιση στη 2η της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, συγχρόνως με bebop συνήχηση στην συνοδεία. Η 2η της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης σχηματίζει με τη σειρά της διπλή προσέγγιση στην 3η της ίδιας συγχορδίας, για να την ακολουθήσουν στο τελευταίο μέτρο τονισμένες άρσεις και στα δύο χέρια, με την κατάληξη της φράσης να χρησιμοποιεί στη συνοδεία το μοτίβο C1, όπως συνηθίζει ο Kenny Barron.

Φράση 12 (μ. 71-82)

The musical score for Phrase 12 (measures 71-82) is presented in four systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part includes various chords and voicings, such as Bbm7, C7, F7, Bm7, and Eb7. The vocal part includes lyrics like 'sa', 'da', 'pat', 'ta', 'un', 'qa', and 'use'. The score includes detailed fingerings and articulations for both parts.

Παράδειγμα 12: Φράση 12

Η φράση ξεκινά με ανιούσα κίνηση του μοτίβου M₅¹² στη μελωδική κλίμακα της σι-ύφεση-ελάσσονος, για να ακολουθήσει περικύκλωση του φθόγγου σι-ύφεση. Το επόμενο μέτρο αρχίζει με το κατίον τετράχορδο T₁ στην αλλοιωμένη κλίμακα της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης, που συνοδεύεται από δίφωνη κυτταρική συνήχηση της συγχορδίας για να οδηγηθεί στον φθόγγο σι στον τρίτο χρόνο του μέτρου, ύστερα από ημιτονιακή προσέγγιση και αρμονική προήγηση της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης. Στη συνέχεια ακολουθεί ανιόν

¹² M₅ ονομάζεται η ανιούσα μελωδική κίνηση 5-#6-#7, της οποίας το φθογγικό υλικό ανήκει στην μελωδική ελάσσονα κλίμακα· ξεκινά έπειτα από άρση ογδού στη θέση του μέτρου και ακολουθείται συνήθως από σειρά φθόγγων που ανήκουν και αυτοί στη μελωδική ελάσσονα κλίμακα.

άρπισμα της Σι-μείζονος πάνω από την Φα-μείζονα μεθ' εβδόμης, δημιουργώντας αντικατάσταση τριτόνου, και οδηγείται με ημιτονιακή προσέγγιση στον φθόγγο λα, ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης στη συνοδεία. Στο μέτρο 73, ο Kenny Barron παίζει κατιόν άρπισμα της σι-ελάσσονος μεθ' εβδόμης πάνω από την σι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης, δημιουργώντας εξωτονική κίνηση ανιόντος ημιτονίου, και συνεχίζει με κατιόν άρπισμα της μι-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, ενώ ταυτόχρονα στη συνοδεία παίζει bebop συνηχήσεις της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης σε τονισμένες άρσεις, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο την αίσθηση της διτονικότητας. Είναι φανερό ότι επιλέγει το φθογγικό σχήμα ελασσόνων συγχορδιών για να συνεχίσει τον εξωτονικό αυτοσχεδιασμό, που ολοκληρώνεται στο μέτρο 74 με το ημιτελές κατιόν άρπισμα της σι-ελάσσονος μεθ' εβδόμης.

Στη συνέχεια, η κατιούσα κίνηση της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης οδηγεί στη διπλή προσέγγιση της 3ης της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, για να την ακολουθήσει ανιόν άρπισμα του μοτίβου M7 στην σι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της θεμελίου της Σολ-μείζονος μεθ' εβδόμης στη συνοδεία, που προστίθεται για να δημιουργήσει κύκλο πεμπτών. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με διπλή προσέγγιση στην οξυμένη 2η της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης, ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της συγχορδίας στο αριστερό χέρι. Ακολουθεί κατιούσα κίνηση του τετραχόρδου T₁ στην αλλοιωμένη κλίμακα της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης, για να οδηγηθεί στην 3η της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης έπειτα από ημιτονιακή προσέγγιση και αρμονική προήγηση της συγχορδίας στη συνοδεία. Στη συνέχεια, ένα άρπισμα της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης, συνοδευόμενο από συνήχηση τονισμένης άρσης, οδηγεί στη διπλή προσέγγιση της 3ης της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης στον πρώτο χρόνο του επόμενου μέτρου, μαζί με την τρίφωνη συγχορδία της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης στη συνοδεία.

Στο μέτρο 77, ο Kenny Barron παίζει το ανιόν φθογγικό σχήμα 3-4-5-1 της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, παράλληλα με την αρμονική προήγηση της Σολ-μείζονος μεθ' εβδόμης στη συνοδεία, που προστίθεται για να δημιουργήσει κύκλο πεμπτών. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην θεμέλιο της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Στη συνέχεια ακολουθεί ανιούσα διπλή προσέγγιση στην 3η της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης, ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της συγχορδίας στο αριστερό χέρι, για να οδηγήσει σε τριπλή κατιούσα προσέγγιση στην 5η της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης μέσω του μοτίβου P₃[↓], ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Στο μέτρο 79, μία τριπλή προσέγγιση οδηγεί στην βαρυμένη 5η της Σολ-μείζονος μεθ' εβδόμης, την οποία για ακόμα μία φορά προσθέτει ο Kenny Barron. Έπειτα ακολουθεί περικύκλωση του φθόγγου μι-ύφεση. Στη συνέχεια, μία τρίφωνη συνήχηση χωρίς τη θεμέλιο της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης ακούγεται σε τονισμένη θέση στην αρχή του επόμενου μέτρου και την ακολουθεί ανιόν άρπισμα της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Στο τέλος του μέτρου, η διπλή προσέγγιση του φθόγγου ρε-ύφεση διανθίζεται από ανιόντα γειτονικό φθόγγο συγχρόνως με την αρμονική προήγηση της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης. Στο μέτρο 81, μία τριπλή προσέγγιση παράλληλα με συνήχηση σε τονισμένη άρση οδηγεί στο φθογγικό σχήμα 1-5-4-3 της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, που είναι το αντίστροφο από εκείνο του μέτρου 77. Στο τελευταίο μέτρο της φράσης δημιουργείται ρυθμικός διανθισμός, καθώς η σι-ύφεση-ελάσσων μεθ' εβδόμης αντικαθιστά την Ντο-μείζονα μεθ' εβδόμης και την Φα-μείζονα μεθ' εβδόμης, κάτι το οποίο γίνεται αντιληπτό από την τετραπλή προσέγγιση στην 3η της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης που ακούγεται. Στο τέλος του μέτρου, η φράση ολοκληρώνεται με τον ανιόντα ημιτονιακό

αρμονικό διανθισμό της 1ης και της 5ης της ημιελαττωμένης συγχορδίας εβδόμης επί του φα, για να ακολουθήσει η αρμονική προήγησή της: κάτι αντίστοιχο είχε γίνει και στο μέτρο 50.

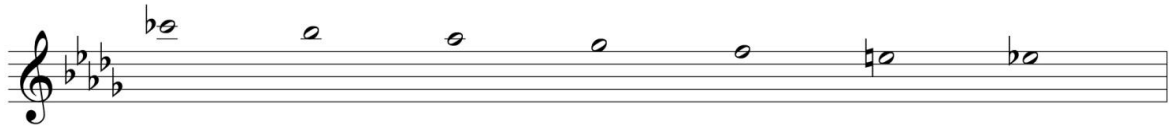
Φράση 13 (μ. 83-86)

Παράδειγμα 13: Φράση 13

Η συγκεκριμένη φράση χωρίζεται στη μέση, δημιουργώντας δύο υποφράσεις όπου κυριαρχεί ένας φθόγγος στην καθεμία: στην πρώτη ο φθόγγος ντο-ύφεση και στη δεύτερη ο φθόγγος σι-ύφεση. Στο πρώτο μέτρο παρατηρείται το ανιόν φθογγικό σχήμα ρε-ύφεση – μι-ύφεση – φα – ντο-ύφεση που είναι παραλλαγή του αντίστοιχου των μέτρων 77 και 81, καθώς επίσης το ότι η ημιελαττωμένη συγχορδία εβδόμης επί του φα επεκτείνεται στο πρώτο μισό του επόμενου μέτρου δημιουργώντας ρυθμικό διανθισμό. Στο μέτρο 84, μία διπλή προσέγγιση οδηγεί σε ανιόν άρπισμα της Σι-ύφεση-μείζονος μεθ' εβδόμης παράλληλα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία, για να καταλήξει στον φθόγγο ντο-ύφεση, που αποτελεί τον εναρκτήριο αλλά και καταληκτικό φθόγγο της πρώτης υποφράσης.

Στη συνέχεια, ο φθόγγος ντο-ύφεση αποτελεί και τον ανιόντα γειτονικό φθόγγο του σι-ύφεση στο μέτρο 85, που συνοδεύεται από τετράφωνη συνήχηση χωρίς θεμέλιο της μι-ύφεση-ελάσσονος μετ' ενάτης σε τονισμένη θέση. Στη συνέχεια ακολουθεί τριπλή προσέγγιση στην 3η της ίδιας συγχορδίας. Στο τελευταίο μέτρο ακούγεται ελαφρώς παραλλαγμένο το μοτίβο M₃ που κυριαρχεί στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron και καταλήγει στον φθόγγο σι-ύφεση, ο οποίος αποτελεί τον εναρκτήριο αλλά και καταληκτικό φθόγγο της δεύτερης υποφράσης. Στο τελευταίο μέτρο, το αριστερό χέρι συνοδεύει το δεξί με τονισμένες άρσεις.

Από το τέλος του μέτρου 84 μέχρι και το τέλος της φράσης παρατηρείται μία κατιούσα μελωδική κίνηση. Παρακάτω παρουσιάζεται ο πυρήνας της εν λόγω κίνησης:



Παράδειγμα 14: Κατιούσα μελωδική κίνηση στα μ. 84-86

Φράση 15 (μ. 88-96)

88 **A1** Bbm7 C7 F7 Bbm7 Bbm bl pent C1 Bbm bl pent

91 C7 F7 Bbm7 C7 F7 Bbm arp da

94 Bbm7 Bbm arp Bbm mel sc Bbm7

Παράδειγμα 15: Φράση 15

Τα πρώτα δύο μέτρα της φράσης ξεκινούν με ανιούσα κίνηση της πεντατονικής κλίμακας blues επί του σι-ύφεση, παράλληλα με την αρμονική προήγηση της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης στη συνοδεία και το μοτίβο C₁ στο τέλος του μέτρου 89. Στα μέτρα 90-91 επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσιο το υλικό των δύο πρώτων μέτρων της φράσης. Στο μέτρο 92, το άρπισμα της σι-ύφεση-ελάσσονος οδηγεί σε κατιούσα κίνηση επί της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης στο επόμενο μέτρο, παράλληλα με την αρμονική προήγηση της συγχορδίας στη συνοδεία, για να ακολουθήσει η αρμονική προήγηση της Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης στη μέση του μέτρου 93. Στη συνέχεια, μία διπλή προσέγγιση καταλήγει στην 3η της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, για να ξεκινήσει ένα κατιόν άρπισμα τετάρτων της σι-ύφεση-ελάσσονος και στα δύο χέρια στο μέτρο 94. Ο αυτοσχεδιασμός ολοκληρώνεται με την ανιούσα κίνηση επί της μελωδικής κλίμακας της σι-ύφεση-ελάσσονος στα μέτρα 95-96.

Συμπεράσματα από την ανάλυση

Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας τέθηκαν δύο βασικά ερευνητικά ερωτήματα: πρωτίστως, επιχειρήθηκε η αποσαφήνιση του αυτοσχεδιαστικού ύφους του Kenny Barron μέσω της ανίχνευσης των τεχνικών μελωδικού αυτοσχεδιασμού και συνοδείας που αυτός χρησιμοποιεί, με στόχο και την πιθανή επιβεβαίωσή τους μέσα από την υπάρχουσα βιβλιογραφία, ιδίως βάσει του έργου των Reynaud και Brun, ενώ, δευτερευόντως, επιδιώχθηκε η δημιουργία ενός συγκεντρωτικού πίνακα, ο οποίος να αναδεικνύει τα κυριότερα μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά της μουσικής του γλώσσας. Ακολουθεί μια συνοπτική παρουσίαση των κύριων χαρακτηριστικών που συνθέτουν το μουσικό ύφος του Kenny Barron, σύμφωνα με τα συμπεράσματα της παρούσας μελέτης.

Αυτοσχεδιασμός με αρπίσματα συγχορδιών

Το παρακάτω γράφημα παρουσιάζει τα αρπίσματα που έχουν αντληθεί από την παρούσα ανάλυση. Ενδεικτικά, πάνω από την σι-ύφεση-ελάσσονα εμφανίζονται αρπίσματα της αυξημένης συγχορδίας επί του φα, της σι-ελάσσονος μεθ' εβδόμης και της μι-ελάσσονος μεθ' εβδόμης, πάνω από την Σολ-μείζονα μεθ' εβδόμης άρπισμα της σι-ύφεση-ελάσσονος, πάνω από την Φα-μείζονα μεθ' εβδόμης αρπίσματα της ντο-ελάσσονος και της Σι-μείζονος, πάνω από την μι-ύφεση-ελάσσονα άρπισμα της σι-ύφεση-ελάσσονος και, τέλος, πάνω από την Λα-ύφεση-μείζονα μεθ' εβδόμης άρπισμα της λα-ελάσσονος.

Παράδειγμα 16: Αρπίσματα

Πανομοιότυπες μελωδικές κινήσεις κατ' εξακολούθηση

Στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron εντοπίστηκαν ορισμένες επαναλαμβανόμενες μελωδικές κινήσεις, οι οποίες επανεμφανίζονται σε συγκεκριμένα σημεία της μορφής του κομματιού. Μία τέτοια μελωδική κίνηση είναι αυτή που παίζεται πάνω από την ακολουθία των συγχορδιών σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης – Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης – Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης· στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται ο πυρήνας αυτής της κίνησης: παρ' όλο που εξελίσσεται πάνω από την ακολουθία που προαναφέρθηκε, αποτελεί ουσιαστικά μία επαναλαμβανόμενη σύνδεση μεταξύ της οξυμένης 7ης και οξυμένης 6ης της σι-ύφεση-ελάσσονος μεθ' εβδόμης.

Παράδειγμα 17: Πυρήνας μελωδικής κίνησης

Η μελωδική αυτή κίνηση εμφανίστηκε συνολικά δύο φορές στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron, με τις παρακάτω μορφές:

μέτρα 35-37

μ. 59-62

Παράδειγμα 18: Μορφές της μελωδικής κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Μία ακόμα μελωδική κίνηση που επαναλαμβάνεται εντοπίζεται στην ακολουθία των συγχορδιών Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης - Φα-μείζονος μεθ' εβδόμης. Ο πυρήνας αυτής της κίνησης γίνεται φανερός στο παρακάτω γράφημα: βασίζεται αποκλειστικά στη σύνδεση 3ης - 7ης μεταξύ των δύο συγχορδιών. Επίσης, καθώς και οι δύο φθόγγοι (μι - μι-ύφεση) περιέχονται και στην πεντατονική κλίμακα blues επί του σι-ύφεση, συχνά εμπλουτίζονται με μελωδικές κινήσεις αυτής της κλίμακας.

Παράδειγμα 19: Πυρήνας μελωδικής κίνησης

Στα ακόλουθα παραδείγματα παρουσιάζονται οι μορφές της μελωδικής αυτής κίνησης, όπως εμφανίστηκαν μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Η ίδια ακούστηκε συνολικά έξι φορές, με την τελευταία από αυτές να παρουσιάζει ανεστραμμένη τη συγκεκριμένη φθογγική σύνδεση.

μέτρο 10

μ. 11-12

μ. 27-28

μ. 48

μ. 69-70

μ. 91-94

Παράδειγμα 20: Μορφές της μελωδικής κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Μελωδικές κινήσεις υποβάθρου

Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης εντοπίστηκαν διάφορες κατιούσες μελωδικές κινήσεις υποβάθρου στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron, οι οποίες χαρακτηρίζονται από ένα κοινό στοιχείο, την κατιούσα κίνηση (5th progression) 5-4-3-2-1 πάνω σε κάποια ελάσσονα κλίμακα. Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται η 5th progression στις δύο συγχορδίες όπου εμφανίζεται στον αυτοσχεδιασμό, την σι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης και την μι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης:

Παράδειγμα 21: 5th progression σε σι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης και σε μι-ύφεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης

Στα παρακάτω παραδείγματα παρουσιάζονται οι διαφορετικές μορφές της 5th progression που εμφανίστηκαν μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Αυτή χρησιμοποιήθηκε συνολικά τρεις φορές:

Παράδειγμα 22: Μορφές της μελωδικής κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Συνηχήσεις συνοδείας αριστερού χεριού

Στο Παράδειγμα 23 παρουσιάζεται το σύνολο των συνηχήσεων που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Συνολικά χρησιμοποιήθηκαν 152 φορές συνηχήσεις στη συνοδεία: 22 μόνον από αυτές ήταν σε τονισμένες θέσεις, ενώ όλες οι υπόλοιπες τοποθετήθηκαν σε άρσεις (Παράδειγμα 24), 74 φορές σε ρόλο αρμονικής προήγησης και 57 στην άρση του τέταρτου χρόνου του μέτρου, γεγονός που για άλλη μία φορά επαληθεύει την τάση του Kenny Barron να επιδιώκει την κίνηση προς τα εμπρός.

Bbm

F7

F[∞]

Ebm7

Ab7

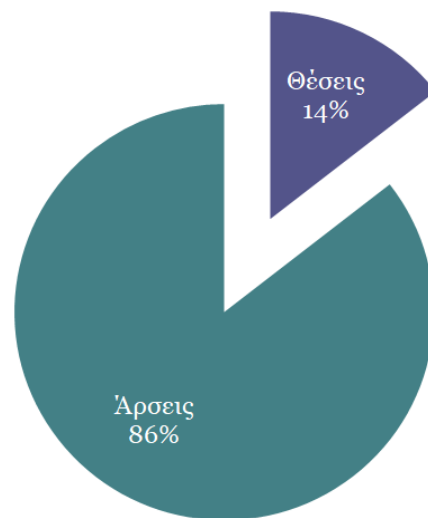
C7

Dbmaj7

Bb7

G7

Παράδειγμα 23: Σύνολο συνηχίσεων



Παράδειγμα 24: Ρυθμικές τοποθετήσεις συνηχίσεων

Συνοψίζοντας, εδώ συγκεντρώνονται τα κυριότερα χαρακτηριστικά της αυτοσχεδιαστικής τεχνικής του Kenny Barron, όπως αυτά προκύπτουν από τον αυτοσχεδιασμό του στο κομμάτι «Segment» που αναλύθηκε:

- Εμφάνιση μελωδικών κινήσεων υποβάθρου, γεγονός που δηλώνει πως η σκέψη του Kenny Barron δεν περιορίζεται στο εκάστοτε μέτρο, αλλά επεκτείνεται μακροδομικά.
- Χρήση επαναλαμβανόμενων μοτίβων που αποτελούν δομικά στοιχεία στο υλικό του αυτοσχεδιασμού του.
- Χρήση αυτούσιων μελωδικών κινήσεων, τις οποίες επαναλαμβάνει στα ίδια σημεία της αρμονίας του κομματιού συνειδητά.

- Παρατηρείται ότι ο Kenny Barron χρησιμοποιεί κάθε πιθανή συνήχηση στο αριστερό χέρι, από δίφωνες έως και πεντάφωνες.
- Ρυθμικά, οι συνηχήσεις στη συνοδεία υποστηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό στο δεξί χέρι. Ο Kenny Barron χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο άρσεις, όταν τα κομμάτια, όπως το «Segment», χρειάζονται έντονα την αίσθηση του ρυθμού swing.

Ο Kenny Werner αναφέρει στο φημισμένο βιβλίο του *Effortless Mastery* πως όλοι οι μεγάλοι αυτοσχεδιαστές της jazz παίζουν φράσεις που τις επαναλαμβάνουν συχνά, κάποιες φορές ακόμα και στα ίδια σημεία· δεν φοβούνται την επανάληψη, αντιθέτως τη χρησιμοποιούν για να δημιουργήσουν την προσωπική τους «φωνή» και διαθέτουν φράσεις που τους χαρακτηρίζουν.¹³ Η συγκεκριμένη διαπίστωση δεν θα μπορούσε να ταιριάζει καλύτερα στον Kenny Barron, ο οποίος έχει φράσεις που προσωποποιούν το πιανιστικό του ύφος. Κατά τη διάρκεια τηλεφωνικής επικοινωνίας μαζί του,¹⁴ του τέθηκαν διάφορα ερωτήματα σχετικά με τους συλλογισμούς του την ώρα που αυτοσχεδιάζει. Ένα από τα ερωτήματα αυτά αφορούσε το κατά πόσο σκέφτεται εκ των προτέρων συγκεκριμένες φράσεις ή μελωδικές κινήσεις την ώρα του αυτοσχεδιασμού. Ο ίδιος ανέφερε πως προτιμά να μην προσχεδιάζει τους αυτοσχεδιασμούς του, καθώς αυτός ο τρόπος προσέγγισης είναι πιο διασκεδαστικός. Η απάντησή του είναι ιδιαίτερος εντυπωσιακή, καθώς καταδεικνύει τον βαθμό στον οποίο έχει καταφέρει να δημιουργήσει μια δική του μουσική γλώσσα με τα χαρακτηριστικά της, παρόμοια με τον τρόπο που ο κάθε άνθρωπος έχει την δική του ομιλία με τις αγαπημένες του φράσεις.

Η πλούσια δισκογραφική καριέρα του Kenny Barron προσφέρει στον μελλοντικό αναλυτή έναν σχετικά ανεξερεύνητο μουσικό όγκο που επιδέχεται μουσικολογικής μελέτης. Περαιτέρω έρευνα πάνω στην αυτοσχεδιαστική τεχνική του Kenny Barron θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε ένα ευρύτερο σύνολο κομματιών, ώστε να αποκαλυφθούν ακόμα περισσότερα χαρακτηριστικά του μουσικού του ύφους. Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε μια έρευνα με αποκλειστικό αντικείμενο τη συνοδευτική τεχνική του Kenny Barron, ένα από τα πράγματα για τα οποία ο ίδιος φημίζεται. Η παρούσα εργασία, που επικεντρώθηκε στην ανάλυση και αποσαφήνιση του αυτοσχεδιαστικού ύφους και του πιανιστικού ιδιώματος του Kenny Barron, μπορεί να αποτελέσει έναυσμα για πιθανές μελλοντικές έρευνες πάνω στον Kenny Barron ή και κάποιον άλλον πιανίστα της jazz.

¹³ Kenny Werner, *Effortless Mastery: Liberating the Master Musician Within*, Jamey Aebersold Jazz, New Albany 1996, σ. 55.

¹⁴ Τηλεφωνική επικοινωνία του συντάκτη με τον Kenny Barron την 1η Ιουνίου 2021, στο πλαίσιο της διπλωματικής του εργασίας (Πασιάς, ό.π.).

Παύλου Καρρέρ, *Isabella d' Aspeno*: Θεματολογικός και δραματουργικός σχολιασμός και μουσική ανάλυση

Τζωρτζίνα Μερεντίτη

Ο Παύλος Καρρέρ γεννήθηκε στη Ζάκυνθο στις 12 Μαΐου του 1829 και πέθανε στις 7 Ιουνίου 1896. Ήταν γόνος αριστοκρατικής οικογένειας. Σε παιδική και νεανική ηλικία ταξίδεψε με τον θείο του και έζησε σε πολλές πόλεις της Ευρώπης.¹ Το 1843 επέστρεψε στη Ζάκυνθο και τον Μάιο του 1850 πήρε τη μεγάλη και ριψοκίνδυνη απόφαση να δοκιμάσει την τύχη του στο Μιλάνο. Εκεί, λίγους μήνες μετά αρχίζουν να παίζονται έργα του, να γίνεται γνωστός και να εξελίσσεται ραγδαία.² Το καλοκαίρι του 1852 παρουσιάζει στο θέατρο Carcano την όπερα *Δάντης και Βεατρίκη (Dante e Bice)*, που δυστυχώς δεν σώζεται.

Η δεύτερη του όπερα μετά τον *Δάντη* ήταν η *Ισαβέλλα του Άσπεν* (1853), τραγικό μελόδραμα τοποθετημένο χρονικά στην εποχή των Σταυροφοριών. Το λιμπρέτο του έργου υπογράφει ένας μυστηριώδης ποιητής ως R.G.S. Πιθανότατα να ήταν ο Giuseppe Sapio, ο οποίος έγραψε και το λιμπρέτο της τρίτης όπερας του Καρρέρ, της *Rediviva*.³ Τα αρχικά γράμματα ταιριάζουν με το όνομά του, ενώ αναφέρεται και στους καταλόγους των ιταλικών βιβλιοθηκών ως λιμπρετίστας του συγκεκριμένου έργου. Θα μπορούσε να ανήκει βέβαια και στον Francesco Guidi, τον οποίο αναφέρει ο Καρρέρ σε εργογραφική του επιστολή το 1886 προς τον κ. Τσακασιάνο, η οποία όμως πάσχει από ανακρίβειες. Επομένως, δεν μπορεί να εξαχθεί ακόμη κάποιο ασφαλές συμπέρασμα για το συγκεκριμένο ζήτημα. Το μόνο σίγουρο είναι ότι η *Isabella d' Aspeno* έδωσε στον Καρρέρ το εισιτήριο για να εξελιχθεί η καριέρα του τόσο στην Ιταλία όσο και μετέπειτα στην Ελλάδα, μετά την επιστροφή του. Η μεγάλη και ίσως απρόσμενη επιτυχία του έργου αυτού ήταν το πρώτο βήμα προς την αποδοχή και καθιέρωσή του.

Το έργο παρουσιάστηκε αρχικά στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας τον Φεβρουάριο του 1854 και η μεγάλη του επιτυχία εκεί εξασφάλισε την παρουσιάσή του και στο θέατρο Carcano στο Μιλάνο, όπου και καταχειροκροτήθηκε· μάλιστα, κατάφερε να γίνει μία από τις πιο πολυσυζητημένες οπερικές επιτυχίες της διετίας 1855-1856 στο Μιλάνο. Από τότε, η όπερα αυτή δεν έχει ξαναπαιχτεί ποτέ ολόκληρη. Στη διδακτορική μου διατριβή έχω αναλάβει την αντιγραφή σε μουσικό λογισμικό και νέα κριτική έκδοση της παρτιτούρας της όπερας, βάσει των χειρόγραφων παρτών και της χειρόγραφης παρτιτούρας της *Ισαβέλλας του Άσπεν*, όπως επίσης της *Rediviva* και της *Μαρίας Αντωνιέτας*, η οποία γράφτηκε αργότερα, το 1873. Στην παρούσα δημοσίευση προσεγγίζεται αναλυτικά ένα απόσπασμα της *Ισαβέλλας του Άσπεν* (Πράξη Α', αρ. 3, Recitativo e Cavatina, "Ah! Se a rider la vittima" – σκηνές 3 και 4).

Λίγα λόγια για την υπόθεση:

❖ Τόπος: Περιοχή του Ρήνου, φέουδα του Ebersdorf, ερειπωμένο κάστρο του Grieffen

¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα», στο: Καρλ Νεφ, *Ιστορία της μουσικής*, 2η έκδοση, Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σ. 568-569.

² Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, Fagotto Books, Αθήνα 2013, σ. 36.

³ Διονύσιος Ν. Μουσμώτης, *Παύλος Καρρέρ: Η σκοτεινή περίοδος 1850-1857*, Εκδόσεις Πλέσσα, Ζάκυνθος 2017, σ. 48.

- ❖ Χρόνος: 14ος αιώνας, εποχή των Σταυροφοριών
- ❖ Πρόσωπα:
 - Arnolfo, κόμης του Ebersdorf
 - Rainoldo, ξάδερφος του Arnolfo
 - Rudigero, βαρόνος του Aspen
 - Isabella, σύζυγος του βαρόνου
 - Ugo, ιπποκόμος του Arnolfo
 - Ebba, μάντισσα

Το έργο διαδραματίζεται την εποχή των Σταυροφοριών, τον 14ο αιώνα. Ο Arnolfo, κόμης του Ebersdorf και ένας εκ των βαρόνων του Ρήνου, είχε ακολουθήσει τον βασιλιά Λουδοβίκο Β' των Βουρβόνων σε μια αποτυχημένη⁴ Σταυροφορία και χάθηκε στο πεδίο της μάχης⁵ θεωρήθηκε νεκρός, χωρίς όμως να βρεθεί το σώμα του. Το μοιραίο νέο του θανάτου του έφτασε στο Ebersdorf και ο Rainoldo, εξάδελφος του Arnolfo, κληρονόμησε την εξουσία. Λίγο πριν φορέσει επίσημα το στέμμα του Βαρόνου, ξαφνικά επανεμφανίζεται ο Arnolfo, ο οποίος τελικά δεν είχε σκοτωθεί, αλλά μόνο τραυματιστεί. Όλοι γιορτάζουν την επιστροφή του, εκτός από τον Rainoldo, που φοβάται πως θα χάσει το πολυπόθητο στέμμα και αποφασίζει να καταστρώσει ένα σχέδιο δολοφονίας. Κατά την επιστροφή του, ο Arnolfo ανακαλύπτει ότι ο πολυαγαπημένος του φίλος Rudigero έχει παντρευτεί την Isabella, η οποία είχε παλαιότερα με τον Arnolfo κρυφή αλλά αμοιβαία ερωτική σχέση. Κάποια στιγμή, όμως, ο Rudigero αντιλαμβάνεται ότι κάτι ύποπτο συμβαίνει και ζητά εξηγήσεις από την Isabella, ενώ ο Arnolfo ζητά από την μάγισσα Ebba να προβλέψει τη μοίρα του: η μάγισσα προβλέπει ότι θα δολοφονηθεί από το χέρι ενός φίλου. Στη δεύτερη πράξη, η Isabella συναντά τον Arnolfo, ο οποίος της εκμυστηρεύεται ότι ο έρωτάς του δεν έχει κατασιγάσει κι εκείνη τελικά παραδέχεται πως τον αγαπά. Στην τρίτη πράξη, ο Rudigero, έξαλλος με την προδοσία των δύο κοντινών του ανθρώπων, τάσσεται στο πλευρό του σφετεριστή Rainoldo, ο οποίος προσπαθεί να δολοφονήσει τον Arnolfo. Η ευκαιρία βρίσκεται σε χορό μεταμφιεσμένων στο κάστρο του Arnolfo, όπου τον τραυματίζουν θανάσιμα. Η Isabella παρακαλεί τον Rudigero να τη σκοτώσει, αλλά αυτός, για να την τιμωρήσει για την απιστία της, την αφήνει να ζήσει.

Μελετώντας την πλοκή της όπερας, θα σταθούμε σε διάφορα ενδιαφέροντα θέματα που προκύπτουν. Ένα από αυτά είναι η εποχή που διαλέγει ο συνθέτης να τοποθετήσει χρονικά την υπόθεση, η εποχή των Σταυροφοριών, τον 14ο αιώνα, μία εποχή η οποία ενέπνευσε πολλούς συνθέτες από τον 17ο αιώνα μέχρι σήμερα: οι περισσότερες σχετικές όπερες φαίνεται να είναι γραμμένες τον 19ο αιώνα (περίπου 30 όπερες) και τον 18ο αιώνα (περίπου 27). Οι Σταυροφορίες, όπως είναι γνωστό, έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της νεότερης ευρωπαϊκής ιστορίας και εν τέλει του σύγχρονου κόσμου. Απηχούν όμως πραγματικά οι όπερες που αναφέρονται στις Σταυροφορίες τα ιστορικά γεγονότα;

Για να απαντηθεί το ερώτημα αυτό μελετήθηκαν δειγματοληπτικά υποθέσεις τέτοιων οπερών κυρίως από τον 19ο αιώνα, την εποχή που γράφτηκε και η *Ισαβέλλα*, με σκοπό να ερευνηθούν κοινά δραματουργικά χαρακτηριστικά-πρότυπα της εποχής που υπάρχουν μεταξύ τους. Μελετήθηκαν 10 όπερες:

⁴ Αναφέρεται ως "infelice", το οποίο αποδίδεται ως «χωρίς ένδοξο τέλος». Οι μεταφράσεις μερών του λιμπρέτου στα ελληνικά στην παρούσα δημοσίευση είναι του μουσικολόγου και μαέστρου Γιώργου Τζιατζιάφη.

⁵ Το 1390 ο Λουδοβίκος Β' συμμετείχε σε Σταυροφορία μαζί με τους Γενοβέζους εναντίον των Χαφσιδών της Τύνιδας: πολιορκήσαν την πόλη Αλ-Μαχντίγια, αλλά δεν κατάφεραν να την καταλάβουν. Βλ. Norman Housley, *The later Crusades, 1274-1580: from Lyons to Alcazar*, Oxford University Press, New York 1992, σ. 286.

1. *Armida*, G. Rossini (1817)
2. *Ricciardo e Zoraide*, G. Rossini (1818)
3. *Il crociato in Egitto*, G. Meyerbeer (1824)
4. *Le comte Ory*, G. Rossini (1828)
5. *Gabriella di Vergy*, G. Donizetti (1826)
6. *Zaira*, V. Bellini (1829)
7. *I Lombardi alla prima crociata*, G. Verdi (1843)
8. *The Crusaders*, J. Benedict (1846)
9. *Isabella d'Aspeno*, Π. Καρρέρ (1853)
10. *Aroldo*, G. Verdi (1857)

Διαβάζοντας προσεκτικά τις υποθέσεις τους, τις χωρίζουμε σε δύο κατηγορίες: α) εκείνες όπου κάποια Σταυροφορία αποτελεί όντως τη βάση της υπόθεσης και παίζει ρόλο στην πλοκή, και β) εκείνες που, ναί μεν τοποθετούν τα γεγονότα σε εποχή κάποιας Σταυροφορίας, αλλά αυτή δεν παίζει κανέναν ουσιαστικό ρόλο στην πλοκή. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι εξής: *Οι Λομβαρδοί στην Α΄ Σταυροφορία*, *Armida* και *The Crusaders*. Όλες οι υπόλοιπες χρησιμοποιούν τις Σταυροφορίες απλώς ως ένα χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η πλοκή, χωρίς κάποια στενότερη οργανική σύνδεση με τα ιστορικά γεγονότα ή απλώς ως αφητηρία μίας ιστορίας χαμένης σε μια μακρινή εποχή, μέσα στην ομίχλη του μεσαίωνα. Ο πιο απλός και προφανής λόγος είναι ότι οι ιταλοί λιμπρετίστες του 1830-1840 στρέφουν γενικώς τη θεματολογία τους προς τον μεσαίωνα, που την εποχή εκείνη χρησιμοποιούταν ως ένα σύνθημα ρομαντικό μοτίβο, με τα ερωτικά τρίγωνα και τις πολιτικές αντιπαραθέσεις να βρίσκονται στο προσκήνιο.⁶ Ένας δεύτερος πολύ σημαντικός λόγος που οι δημιουργοί τοποθετούν τις όπερες σε αυτή την εποχή είναι για να συγκαλύψουν κάποιο πολιτικό μήνυμα που θίγεται στην εκάστοτε υπόθεση, προσπαθώντας με την χρονική μετάθεση των γεγονότων στον μεσαίωνα να αποφύγουν την αυστηρή, την εποχή εκείνη, λογοκρισία.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι όπερες *Stiffelio* και *Aroldo* του Verdi. Ο Verdi συνθέτει την όπερα *Stiffelio* το 1850, την αποσύρει όμως σχεδόν αμέσως, καθώς αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα με τη λογοκρισία.⁷ Η υπόθεση αφορούσε έναν προτεστάντη ιεροκήρυκα, τον οποίο απατούσε η σύζυγός του· εκείνος ήθελε να την χωρίσει, αλλά άλλαξε γνώμη στην πορεία και εν τέλει τη συγχώρησε μέσα σε ιερό ναό, διαβάζοντας στην *Καινή Διαθήκη* για την συγχώρεση μιας αμαρτωλής γυναίκας. Σίγουρα, το θέμα ήταν υπερβολικά σκανδαλώδες για εκείνη την εποχή. Επτά χρόνια αργότερα, ο Verdi και ο λιμπρετίστας του, Francesco Maria Piave, αναδιαμορφώνουν τον *Stiffelio* και δημιουργούν την όπερα *Aroldo*. Ο τόπος και ο χρόνος αλλάζουν: από τις αρχές του 19ου αιώνα μετατίθενται στην εποχή των Σταυροφοριών· αλλάζουν επίσης τα ονόματα των χαρακτήρων, όμως η πλοκή μένει η ίδια, το ίδιο και η μουσική, με μόνη διαφορά την προσθήκη μίας πράξης. Στον *Aroldo*, ο Verdi επιλέγει να τοποθετήσει την υπόθεση, όπως ο Καρρέρ αλλά και άλλοι συνθέτες, στην εποχή των Σταυροφοριών, χωρίς όμως πραγματικά να τον απασχολήσουν τα γεγονότα της Σταυροφορίας.

Ο Παύλος Καρρέρ εμπνέεται την υπόθεση της *Ισαβέλλας* από το θεατρικό έργο *Γουσταύος ο Γ΄* ή *Ο χορός των μεταμφιεσμένων* του γάλλου θεατρικού συγγραφέα Eugène Scribe, από το οποίο προέκυψαν και άλλες όπερες. Το θεατρικό έργο δραματοποιεί τη δολοφονία του βασιλιά της Σουηδίας, Γουσταύου του Γ΄, από συνωμότες πολιτικούς αντιπάλους κατά τη διάρκεια ενός χορού στη Βασιλική Όπερα της Στοκχόλμης το 1792

⁶ Αναστασία Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, Εκδόσεις Τυπωθείτω – Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2005, σ. 217.

⁷ Roger Parker, "Stiffelio", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera – Volume Four*, Oxford University Press, New York 1997, σ. 541-543.

(πρόκειται για πραγματικό ιστορικό γεγονός). Για να αποφύγει ο Scribe τη λογοκρισία, προσθέτει στην ιστορία το θέμα της ερωτικής αντιζηλίας.⁸ Είχαν ήδη γραφτεί δύο όπερες με αυτό το θέμα, οι *Clemenza di Valois* (1842) του Gabussi και *Il reggente* (1843) του Mercadante, τοποθετημένες στη μεσαιωνική Γαλλία και στη Σκωτία του 16ου αιώνα, αντίστοιχα, και φυσικά το 1859 θα γραφόταν και ο *Χορός μεταμφιεσμένων* του Verdi. Ο *Αντιβασιλέας* του Mercadante αποτέλεσε επίσης πρότυπο για τον Καρρέρ, καθώς φαίνεται πως τον παρακολούθησε στην Κέρκυρα.⁹

Ο Καρρέρ τοποθετεί την πλοκή στη μεσαιωνική εποχή, στον κρύο, απόμακρο και σκοτεινό αυτόν χωροχρόνο, όμως το ιστορικό πλαίσιο δεν επιβεβαιώνεται – απλώς δικαιολογεί την επιστροφή του πρωταγωνιστή από τη μάχη. Η επικίνδυνη πολιτική νύξη για τον ξάδερφο Rainoldo που διεκδικεί τον θρόνο και οργανώνει την δολοφονία του Arnolfo, που πιθανώς να προκαλούσε την παρέμβαση της λογοκρισίας, καλύπτεται με την πρόφαση ότι το αίτιο είναι ερωτικό και όχι πολιτικό. Επιβεβαιώνεται, όμως, η εποχή του μεσαίωνα με την παρουσία των μαγισσών, της προφητείας και άλλων δοξασιών που παρουσιάζονται.

Άλλοι κοινοί τύποι της ιταλικής όπερας των μέσων του 19ου αιώνα που παρατηρούνται και στην *Ισαβέλλα* (όπως αυτοί παρατίθενται στον Πίνακα 1) είναι το ότι οι ήρωες είναι όλοι υψηλά ιστάμενα πρόσωπα: βασιλείς, πρίγκιπες, λόρδοι, ιππότες, βαρόνοι κ.λπ.· επίσης, ο απαγορευμένος έρωτας, το ερωτικό τρίγωνο, ένα καρδιοχτύπι με άδοξο συνήθως τέλος, η μελαγχολία και η αγωνία που δημιουργείται, όπως και το μοτίβο της μεταμφίεσης.

Χαρακτηριστικά	Όπερες
Υψηλά ιστάμενα πρόσωπα οι βασικοί χαρακτήρες	<i>Isabella d' Aspeno, Οι Λομβαρδοί στην Α' Σταυροφορία, Aroldo, Armida, Gabriella di Vergy, Le comte Ory, The Crusaders, Il crociato in Egitto, Zaira, Ricciardo e Zoraide</i>
Διαμάχη για τον θρόνο	<i>Isabella d' Aspeno, Armida, Ricciardo e Zoraide</i>
Απαγορευμένος έρωτας	<i>Isabella d' Aspeno, Ricciardo e Zoraide, Gabriella di Vergy, Οι Λομβαρδοί στην Α' Σταυροφορία, Le comte Ory</i>
Μεταμφιέσεις	<i>Isabella d' Aspeno, Le comte Ory, Οι Λομβαρδοί στην Α' Σταυροφορία</i>
Μάγισσες, μάντισσες	<i>Isabella d' Aspeno, Armida</i>
Θάνατος βασικού χαρακτήρα	<i>Isabella d' Aspeno, Οι Λομβαρδοί στην Α' Σταυροφορία, Gabriella di Vergy, Il crociato in Egitto, Zaira</i>

Πίνακας 1

Μουσική ανάλυση

Θα προχωρήσουμε σε μια σύντομη ανάλυση της 3ης και 4ης σκηνής της Α' πράξης της *Ισαβέλλας του Άσπεν*, προσπαθώντας να διερευνήσουμε πώς ο συνθέτης μέσα από τη μουσική διερμηνεύει το ποιητικό κείμενο αλλά και τα συναισθήματα και τις ψυχικές μεταπτώσεις των ηρώων που μαρτυρούνται σε αυτό και που κτίζουν σιγά-σιγά ολόκληρο το οικοδόμημα καταστάσεων, ενεργειών, συναισθημάτων που σχηματίζει την πλοκή της όπερας. Το σημείο για το οποίο θα μιλήσουμε είναι το ρετσιτατίβο και η καβατίνα του Rainoldo με συμμετοχή της ανδρικής χορωδίας, ένα σημείο πολύ κρίσιμο για την πλοκή ολόκληρης της όπερας. Ο Rainoldo δυσαρεστείται από τη χαρούμενη ατμόσφαιρα που

⁸ Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 263-265.

⁹ Ό.π., σ. 266.

επικρατεί με την επιστροφή του ξαδέρφου του, αφού νοιώθει ότι έτσι χάνεται ο πόθος του να κρατήσει μόνιμα εκείνος την εξουσία. Αποφασίζει λοιπόν να εκδικηθεί τον Arnolfo, ξεσηκώνοντας τους ακόλουθούς του να τον δολοφονήσουν.

Το κομμάτι ξεκινά στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, με ένα ορχηστρικό απόσπασμα που περιλαμβάνει συχνές συγκοπές και τονισμούς στα ασθενή μέρη του μέτρου καθ' όλη τη διάρκειά του, προδίδοντας την ένταση και σύγχυση του Rainoldo, αλλά και μεταφέροντας μια ατμόσφαιρα αγωνίας για τις δυσμενείς γι' αυτόν εξελίξεις που επίκεινται.

Παράδειγμα 1: μ. 1-6α, εισαγωγή εγχόρδων, ανεβοκατέβασμα μελωδίας, αίσθημα σύγχυσης

Με τον ίδιο τρόπο συνεχίζεται η γραμμή του Rainoldo στο ρετσιτατίβο: ξεκινά από μία νότα και συνεχίζει με κατιούσα κατεύθυνση, με φράσεις που μοιάζουν ανολοκλήρωτες. Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο ένα πολύ εκφραστικό εφέ, σαν να βλέπουμε τον χαρακτήρα να σκύβει το κεφάλι λυπημένος κάθε φορά, θρηνώντας για τα χαμένα όνειρα που είχε κάνει για το μέλλον του στην εξουσία.

Παράδειγμα 2: μ. 11-13 και 14-17, κατιούσα κατεύθυνση μελωδίας στο ρετσιτατίβο

Στα μ. 26-28 πραγματοποιείται ένα «ξέσπασμα» με το πρώτο tutti στην ορχήστρα σε *ff* και τη μελωδία να ανεβαίνει χρωματικά από το ρε στο μι-ύφεση και στο μι. Η ορχήστρα παίζει μόνο συγχορδίες, χωρίς καμία κινητικότητα, εκτός από τις βίαιες ανιούσες κλίμακες στα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, ενώ η γραμμή του Rainoldo περιορίζεται επίμονα επίσης μόνο σε μία νότα ανά μέτρο. Ίσως με αυτόν τον τρόπο να σηματοδοτείται η δραματική αλλαγή της συνειδητοποίησης και να τονίζονται τα πιο έντονα συναισθήματα οργής και εκδίκησης που φουντώνουν μέσα του: σκίζεται η καρδιά του, νιώθει ένοχο φθόνο και μανία να αποκτήσει ό,τι αναπάντεχα του πήρε ο Arnolfo.

26
Ott.
Fl.
Ob.
Do Cl.
Cni Re
Cni Do
Re Trb.
Fgt.
Tbn.
Tbn.
Timp.
Rain.
T
B
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
CB

co - re: un rio dis - pet - to Fu-ria d'a - ver - - - no r

Παράδειγμα 3: μ. 26-29α, χρωματικό ανέβασμα και tutti *ff*
 (Rainoldo: «Να μου σκίζεται νιώθω η καρδιά: έναν ένοχο φθόνο.
 Μανία να το αποκτήσω υψώνεται στο στήθος μου!...»)

Στο Andante, στο μ. 32, υπάρχει μία μεγάλη τομή, όπου ξεκινά το μελωδικό μέρος της καβατίνας στη Ντο-μείζονα, μεταβάλλοντας τελείως το ύφος και τη διάθεση, με τα έγχορδα να συνοδεύουν και τα πνευστά να σχολιάζουν.

Παράδειγμα 4: μ. 32-37, Andante, αλλαγή ύφους

Στα πρώτα μέτρα, η μελωδική γραμμή του Rainoldo ακολουθεί μία συγκεκριμένη κατεύθυνση: ανεβαίνει με μικρά πηδήματα στην ίδια συγχορδία και κατεβαίνει βηματικά με *legato*. Στο σημείο αυτό ο Rainoldo τραγουδά ότι ο τάφος δεν ήταν αρκετός για το θύμα και πως η χολή του ετοιμάζει χειρότερη εκδίκηση. Οι καταλήξεις των φράσεων γίνονται πιο απότομες, όταν τραγουδά στην ομώνυμη ελάσσονα: «τρέμε, υπερήφανε, τρέμε, τη θανάσιμη εκδίκησή μου».

Rain. 32

Ah, se/a ri-dar la vit - ti - ma non fu la tom - ba/a - va - ra,

Παράδειγμα 5: μ. 33-36, Rainoldo
(«Αχ! Για να επιστρέψει το θύμα, αν ο τάφος δεν ήταν αρκετός, [για αυτόν πεπρωμένο πιο τρομερό η χολή μου ετοιμάζει...]»)

Rain. 38

ri - bi - le Il mio li-vo - ra pre - pa - ra Tre - ma/o su - per - bo, tre-mal

Παράδειγμα 6: μ. 38-42, απότομη κατάληξη στα μ. 41-42
(«Τρέμε, υπερήφανε, τρέμε [τη θανάσιμη εκδίκησή μου]»)

Η κορύφωση, σχεδόν με χαρά θα λέγαμε, φτάνει σε μείζονα τρόπο στο σημείο όπου ο Rainoldo τραγουδά: «αχ, ίσως η ύστατη ώρα έχει ήδη ηχήσει για σένα», όπου ακούμε ολόκληρη την ορχήστρα σε *f*. Η φράση αυτή επαναλαμβάνεται συνολικά άλλες τέσσερις φορές και ολοκληρώνεται με μία καντέντσα.

The musical score for Example 7, measures 44-47, features a crescendo in various instruments and the vocal line. The instruments include Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Double Clarinet (Do Cl.), Contrabassoon (Cni Re), Bassoon (Cni, Do), Trumpet (Re Trb.), Bassoon (Fgt.), Trombone (Tbn.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Bassoon (Rain.), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (CB). The vocal line is also present, with lyrics in Italian: "det - ta ah!... Ah for - se l'o - ra es - tre - ma, ah per te suo - na - ta e gia!... suo - na - ta". The score shows a dynamic range from *p* (piano) to *f* (forte) across the measures, with a clear crescendo indicated by the *cresc.* marking.

Παράδειγμα 7: μ. 44-47, κορύφωση («Αχ, ίσως η ύστατη ώρα έχει ήδη ηχήσει για σένα»)

Στα μ. 57-80 έχουμε πάλι μια διαφορετική μουσική εξέλιξη. Μετά από άλλη μία απότομη αλλαγή, όμοια με την αρχή του κομματιού, τα τύμπανα ξεκινούν απειλητικά σε tremolo, ενώ τα έγχορδα και στη συνέχεια τα πνευστά ανεβαίνουν σταδιακά και μελωδικά σε ένταση από *p* σε *f*, πραγματοποιώντας ένα μεγάλο *crescendo*. Η αλλαγή του μουσικού ύφους οφείλεται στην αλλαγή της σκηνικής συνθήκης, επειδή στο σημείο αυτό πλησιάζουν οι ακόλουθοι του Rainoldo, τενόροι και μπάσοι της χορωδίας, οι οποίοι με σκληρότητα και αποφασιστικότητα δηλώνουν πρόθυμοι να σφαγιάσουν όποιον εκείνος τους υποδείξει.

Παράδειγμα 8: μ. 54-61, αλλαγή μουσικής και σκηνικής συνθήκης (πλησιάζουν οι ακόλουθοι)

Υπάρχει ένας διάλογος μεταξύ τους, έως το μ. 107, όπου συμφωνούν να λαβώσουν στην καρδιά τον Arnolfo. Η ανυπομονησία και η οργή τους δηλώνονται με τεμαχισμένες λέξεις από όγδοα που διακόπτονται από παύσεις ογδών σε *staccato*.

**Παράδειγμα 9: μ. 86-95
(Rainoldo: «Μόνο ένα χτύπημα, και ας είναι θανάσιμο!» –
Χορωδία: «Τον άνθρωπο υπόδειξε» – Rainoldo: «Τον κόμη!»)**

Ο διάλογος καταλήγει σε τέταρτα σε ταυτοφωνία, που ανεβαίνουν χρωματικά από το σι-ύφεση μέχρι το ρε, με τονισμό σε κάθε νότα. Οι ακόλουθοι τραγουδούν: «Θα λαβώσουμε αυτόν τον άθλιο!» και ο Rainoldo αποκρίνεται: «Και αυτό θα είναι η πληρωμή της οργής μου!...».

101

Rain. *ff*

pa - go/il mio fu - ror

T *ff*

mi - se - ra - bi - le

B *ff*

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vle. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

CB *f* *ff*

101

Παράδειγμα 10: μ. 101-107

Στο μ. 108 ξεκινά το τελευταίο τμήμα, με την ένδειξη *risoluto* (αποφασιστικά) στο μέρος του Rainoldo και, πράγματι, ήδη από το πρώτο διάστημα της μουσικής του φράσης ακούγεται η αποφασιστικότητά του, με την τέταρτη καθαρή που έχει γράψει ο Καρρέρ (ρε – σολ).

risoluto e marcato

Rain. *mf*

Di sue gio - je... fug - gi - ti - va E'l ob - brez - za alpar d'un lam - pos L'ira in - men - sa ond' - io ne av - vam - po gel di

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vle. *mf*

Vc. *mf*

CB *mf*

Παράδειγμα 11: μ. 108-114, τελευταίο μέρος, αποφασιστικότητα, ύφος εμβατηρίου

Στο σημείο αυτό εξαπολύει απειλές για το τρομερό και δυσοίωνο μέλλον που περιμένει τον Arnolfo και το τελευταίο αυτό τμήμα είναι σε ύφος εμβατηρίου. Μέχρι το μ. 124 τραγουδά μόνος, ενώ από το μ. 125 ξεκινούν πάλι και οι ακόλουθοί του να τραγουδούν σε ταυτοφωνία μαζί του την ίδια μελωδία που τραγουδούσαν και προηγουμένως.

123
Ott. *p* *cresc.* *f* *ff*

Fl. *p* *cresc.* *f* *ff*

Ob. *p* *cresc.* *f* *ff*

Do Cl. *p* *cresc.* *f* *ff*

Cni Re *p* *cresc.* *f* *ff*

Cni. Do *p* *cresc.* *f* *ff*

Re Trb. *p* *cresc.* *f* *ff*

Fgt. *p* *cresc.* *f* *ff*

Tbn. *p* *cresc.* *f* *ff*

Tbn. *p* *cresc.* *f* *ff*

Timp. *p* *cresc.* *f* *ff*

Rain. *p* *cresc.* *f* *ff*

T. *p* *cresc.* *f* *ff*

B. *p* *cresc.* *f* *ff*

Vln. I *p* *cresc.* *f* *ff*

Vln. II *p* *cresc.* *f* *ff*

Vle. *p* *cresc.* *f* *ff*

Ve. *f* *ff*

CB *f* *ff*

G.C. *f*

gir piu non po - tra A co - lui che mi ra - pi - va o - gni ben che a ve - va/in
Su di noi con - tar tu puo - i; l'uom che/ab - ber - ri o - mai ca -
Su di noi *vibrato* con - tar tu puo - i; l'uom che/ab - ber - ri o - mai ca -

Παράδειγμα 12: μ. 123-127

Η ορχήστρα είναι χωρισμένη σε δύο μέρη: στο μελωδικό τμήμα που διπλασιάζει τις φωνές (ψηλά ξύλινα, 1η τρομπέτα και 1ο τρομπόνι) και στο ρυθμικό, το οποίο περιλαμβάνει επαναλαμβανόμενα όγδοα παρεστιγμένα με δύο τριακοστά-δεύτερα.

Το κομμάτι ολοκληρώνεται ουσιαστικά με μία coda 20 μέτρων, όπου οι άνδρες τραγουδούν - αποσπασματικά, κατά κύριο λόγο - την προηγούμενη φράση τους πολυφωνικά πλέον και ο Rainoldo επαναλαμβάνει τη λέξη «cadrà», που σημαίνει «θα

πέσει». Το τελευταίο τμήμα, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, θυμίζει στρατιωτικό εμβατήριο, μιας και η στρατιωτική φρουρά του Rainoldo ξεκινά για να πολεμήσει τον Arnolfo. Η αποφασιστική διάθεση που αποπνέει το μεγαλύτερο μέρος αυτών των σκηνών είναι χαρακτηριστική ενός οργανωμένου εγκλήματος και της ικανοποίησης που προσφέρει αυτό στον θύτη.

Παράδειγμα 13: μ. 139-143, τμήμα της coda («θα πέσει, θα πέσει»)

Ορισμένες κρίσιμες λέξεις που υπογραμμίζονται με εύγλωττο μουσικό τρόπο στη σκηνή του ρετσιτατίβου, της καβατίνας και του χορωδιακού που περιγράψαμε, όπως οι λέξεις ή τα επιφωνήματα «επευφημίες», «τραγούδια», «σε εμένα», «πόνος», «καθόμουν» (στον θρόνο), «Κύριε», «Ω!», «γυρνά», «καρδιά», «φθόνος», «να το αποκτήσω», «θύμα», «τάφος», «αρκετός», «πιο τρομερό», «η χολή μου», «τρέμε!», ουσιαστικά είναι στοιχεία πάνω στα οποία στηρίζεται όλη η σκοτεινή υπόθεση της όπερας: ο Rainoldo πικραίνεται που ο λαός γιορτάζει την επιστροφή του Arnolfo, ζηλεύει και αποφασίζει να τον εξολοθρεύσει. Πολύ χαρακτηριστικά και εκφραστικά, λοιπόν, ο Καρρέρ δημιουργεί αυτό το δεύτερο επίπεδο και δίνει έμφαση σε λέξεις-κλειδιά που υπογραμμίζουν το βαθύτερο και γενικότερο νόημα της θεματολογίας.

Παρατηρούμε, λοιπόν, έπειτα από την αναλυτική διαδικασία που προηγήθηκε, τον τρόπο με τον οποίο ο Καρρέρ χειρίζεται τη σχέση μουσικής και λόγου. Η μουσική του σε πρώτη φάση αντικατοπτρίζει στο εκατό τοις εκατό το λιμπρέτο και τις ψυχικές διακυμάνσεις των χαρακτήρων και σε δεύτερη φάση τα εξελίσει. Καμία λέξη δεν είναι τοποθετημένη με τυχαίο τρόπο σε τυχαίο σημείο· ίσα-ίσα, έχει αποδείξει ο συνθέτης ότι γνωρίζει πολύ καλά το αντικείμενό του. Ακόμη και αν κάποιος δεν γνωρίζει την μετάφραση του ποιητικού κειμένου, μπορεί να αισθανθεί μέσω της μουσικής την διάθεση, την πρόθεση και τις ψυχολογικές μεταπτώσεις που βιώνει ο χαρακτήρας κατά τη διάρκεια της σκηνής. Κι όμως, παρά τις έντονες αλλαγές στον ρυθμό και τα μουσικά θέματα, ο Καρρέρ καταφέρνει να δημιουργήσει με μουσικοδραματουργικά μέσα την απαραίτητη ενότητα αλλά και να επεξεργαστεί τα θέματα αυτά χωρίς να αρκείται στην απλή παράθεσή τους.

Η δομική λειτουργία της scena στο πρώιμο έργο του Παύλου Καρρέρ

Μαρία Κίτσιου

Ο όρος *scena* (σκηνή) διακρίνεται για το εύρος της πολυσημίας του, ενώ ορισμένες από τις διακριτές έννοιές του εμπίπτουν στις προδιαγραφές του είδους της *opera seria* των μέσων του 19ου αιώνα. Μερικές από τις βασικότερες έννοιες του όρου είναι οι ακόλουθες:¹

1. Το θέατρο: «Εθνική Λυρική Σκηνή» κ.ο.κ.
2. Η σκηνή του θεάτρου στο οποίο εμφανίζονται και ερμηνεύουν οι μονωδοί και όπου διαδραματίζεται η δράση.
3. Ο αντίστοιχος δραματικός τόπος: π.χ. «Η σκηνή εκτυλίσσεται στο Εδιμβούργο».
4. Η υποδιαίρεση των Πράξεων ενός λυρικού έργου, με χαρακτηριστική ενότητα και αυτοτέλεια: π.χ. «Σκηνή 12η».
5. Το ρετσιτατίβο που προηγείται ενός λυρικού μέρους, απαρτίζοντας στο σύνολό τους μία μουσικοδραματική ενότητα: π.χ. «Scena ed Aria» κλπ.
6. Η *Grand scena* ως εκτενές δραματικό επεισόδιο.
7. Η *scena* ως ανεξάρτητο μουσικό μέρος που λαμβάνει την ονομασία του από τη δράση που πραγματεύεται: λ.χ. «Scena funebre», «Scena della predizione» κ.ά.

Η μουσικολογική έρευνα έχει αναδείξει μέσα από πληθώρα μελετών τη μουσικοδραματουργική συμβολή των λυρικών μερών στην ιταλική όπερα των αρχών και των μέσων του 19ου αιώνα, ωστόσο παρατηρείται ότι η μελέτη ενοτήτων διαλογικού χαρακτήρα υπολείπεται του ειδικού ενδιαφέροντος, καταλαμβάνοντας λιγότερο χώρο στη διεθνή βιβλιογραφία σε σχέση με τα υπόλοιπα μουσικά μέρη. Το σύνολο των μελετητών ενίοτε θεωρεί λιγότερο σημαντική την παρουσία των μερών αυτών, συνολικά αλλά και ειδικά. Ο Paolo Fabbri, για παράδειγμα, χαρακτηρίζει τα διαλογικά μέρη που προηγούνται των αντίστοιχων λυρικών ως νεκρές ζώνες με χαρακτήρα μετάβασης, αναμονής, προετοιμασίας,² ενώ άλλοι μελετητές υπερτονίζουν εξ ολοκλήρου τον προπαρασκευαστικό ρόλο του μέρους της *scena* στην εσωτερική διάρθρωση της μορφής *scena ed aria / duetto / ensemble*, μολονότι η ισορροπημένη λειτουργία των δύο τμημάτων αποδίδεται με ευκρίνεια στην ονοματοθεσία του μέρους.

Βέβαια, προς επίρρωση των παραπάνω, ο όρος *scena* κατά τα μέσα του 19ου αιώνα είχε καταστεί ταυτόσημος με το ρετσιτατίβο και με το διαλογικό μέρος εν γένει,³ με εμφανή την απουσία λυρικής επεξεργασίας. Εντούτοις, λαμβάνοντας εκ διαμέτρου αντίθετη θέση, ο Manfred Pfister επισημαίνει ότι η περιεκτικότητα της δραματικής διάστασης σε ένα δραματικό κείμενο εμπερικλείεται στα διαλογικά τμήματα, τα οποία αποτελούν την κεντρικότερη μορφή έκθεσής της, ενώ η «διαλεκτική σχέση μεταξύ

¹ Jack Westrup, "Scena", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24721> (πρόσβαση στις 30 Μαρτίου 2025). Βλ. επίσης Lorenzo Bianconi & Giorgio Pagannone, "Piccolo glossario di drammaturgia musicale", στο: Giorgio Pagannone (επιμ.), *Insegnare il melodrama. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Pensa MultiMedia, Lecce - Iseo 2010, σ. 201-263: 251.

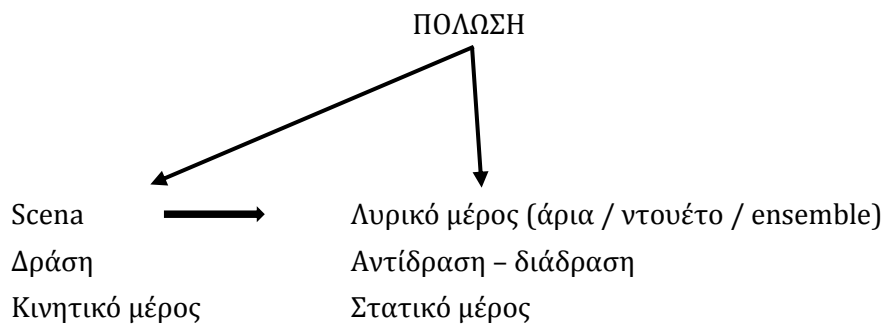
² Paolo Fabbri, "Metrical and Formal Organization", στο: Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli (επιμ.), *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, The University of Chicago Press, Chicago 2003, σ. 151-220: 199.

³ Fabbri, ό.π., σ. 199. Βλ. επίσης Philip Gossett, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, The University of Chicago Press, Chicago - London 2006, σ. 616.

πλοκής και διαλόγου αναδεικνύει τις λεκτικές δράσεις του δράματος»,⁴ γνώρισμα που ασφαλώς επιδρά στη δραματολογία ενός έργου.

Στη βάση των παραπάνω, εύλογα προκύπτει το ενδιαφέρον για τη διερεύνηση του ρόλου της μορφής της scena στην εσωτερική διάρθρωση Σκηνών και Πράξεων ενός οπερικού έργου. Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να εξετάσει τη σημασία των τριών τελευταίων εννοιών του όρου *scena*, τη δομική της λειτουργία αλλά και την αποτύπωσή της στη μουσική δραματολογία του πρώιμου έργου του Παύλου Καρρέρ μέσω της συγκριτικής μελέτης των έργων του *Isabella d' Aspeno* (1853) και *La Rediviva* (1855).⁵

Αρχικά, η *scena* απαντά ως μορφοδομικό σχήμα μιας αρραγούς μουσικοδραματικής ενότητας που θεμελιώνεται στην ισχυρή δραματική πόλωση⁶ των δύο επιμέρους τμημάτων, της «scena» και του «λυρικού μέρους (άριας, ντουέτου, ensemble)», με θεμελιώδες γνώρισμα τη μεταξύ τους δραματολογική εξισορρόπηση. Ο Καρρέρ εστιάζει την προσοχή του στην προτεραιότητα της scena, προσδίδοντας χαρακτήρα κινητικότητας με έντονη αλληλεπίδραση των χαρακτήρων, ενώ το λυρικό μέρος που έπεται είναι ως επί το πλείστον στατικό και με περιεχόμενο που ανταποκρίνεται στην προηγηθείσα scena.



Πίνακας 1

Η μελέτη των έργων του Καρρέρ καταδεικνύει το μέρος της scena ως αναπόσπαστο μορφικό σχήμα της μουσικοποιητικής δομής λόγω της αδρής συχνότητας εμφάνισής της. Στην όπερα *Isabella d' Aspeno* η scena, ως εισαγωγικό μέρος, απαντά στα εννέα από τα δεκαεννέα αριθμημένα μέρη του έργου, ενώ στο έργο *La Rediviva* ο αριθμός ανέρχεται στα δώδεκα από τα είκοσι μέρη συνολικά. Στον ακόλουθο πίνακα καθίστανται εμφανείς η αιτιακή αλληλουχία και η νοηματική εξάρτηση του εκάστοτε λυρικού μέρους από την προηγηθείσα scena στα εξεταζόμενα έργα.

<i>Isabella d' Aspeno</i> , 1853	
Scena	Λυρικό μέρος (numero musicale)
Αρ. 3: Λύπη (Rainoldo)	Cavatina: Σύλληψη δολοφονικού σχεδίου
Αρ. 4: Μοτίβο ερωτικού πόνου (Arnolfo)	Cavatina: Εύρεση παρηγοριάς στην άρπα
Αρ. 5: Φιλία, πίστη και άγνοια (Rudigero)	Duetto: Τύψεις και ενοχές (Arnolfo)

⁴ Manfred Pfister, *The theory and analysis of drama*, μτφρ. John Halliday, Cambridge University Press, Cambridge 1988 (πρωτότυπη έκδοση: *Das Drama*, Fink, München 1977), σ. 6. Όλες οι μεταφράσεις στα ελληνικά είναι της συγγραφέως.

⁵ Η πρεμιέρα της όπερας *Isabella d' Aspeno* έλαβε χώρα στις 7 Ιανουαρίου 1854 στην Κέρκυρα και εκείνη της *La Rediviva* στις 19 Ιανουαρίου 1856 στο Μιλάνο.

⁶ Ο όρος *polarized relationship* προέρχεται από το άρθρο του Scott L. Balthazar, "The forms of set pieces", στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge University Press, New York 2004, σ. 49-68: 49.

Αρ. 7: Αγάπη – εσωτερική σύγκρουση (Isabella)	Aria: Επίλυση της κατάστασης (Ebba)
Αρ. 11: Πρώτη συνάντηση (Isabella – Arnolfo)	Duetto: Παραδοχή αγάπης (Isabella)
Αρ. 12: Άφιξη (Rudigero)	Terzetto: Τρόμος (Isabella – Arnolfo)
Αρ. 14: Κατηγορία προδοσίας (Rudigero)	Duetto: Απολογία (Isabella)
Αρ. 15: Συμμαχία αλλοτινών εχθρών (Rudigero – Rainoldo)	Duetto: Σχέδιο εξόντωσης του Arnolfo
Αρ. 18: Μεταβολή συναισθηματικής κατάστασης (Arnolfo)	Duetto: Προειδοποίηση (Arnolfo) – προτροπή αποχώρησης από τον χορό (Isabella)

<i>La Rediviva</i> , 1855	
Scena	Λυρικό μέρος (numero musicale)
Αρ. 2: Αγωνία αποδοχής (Giorgio)	Duetto: Ανάληψη παράτολμης αποστολής
Αρ. 3: Ανησυχία (Luigi)	Cavatina: Περιγραφή ατυχήματος (Matilde)
Αρ. 4: Αμοιβαιότητα αισθημάτων αγάπης (Giorgio – Matilde)	Duetto: Αρραβώνας – επίδοση δαχτυλιδιού
Αρ. 5: Παράδοση γράμματος στην Sofia	Romanza: Ικεσία για επιστροφή του γιου της (Sofia)
Αρ. 6: Ικανοποίηση για δολοφονία συζύγου (Montgeron)	Aria: Προσδοκία για νέο γάμο συμφέροντος (Montgeron)
Αρ. 7: Άφιξη του Richelieu στην οικία της Sofia	Terzetto: Αποκάλυψη σχεδίου εξόντωσης (Montgeron)
Αρ. 8: Πανηγυρική επιστροφή (Giorgio)	Duetto: Ευφορία και αγαλλίαση (Sofia)
Αρ. 10: Πόνος και πένθος (Giorgio)	Aria: Νεκρανάσταση (Matilde)
Αρ. 11: Ανάκαμψη και φροντίδα (Matilde)	Duetto: Επανένωση (Giorgio – Matilde)
Αρ. 14: Συνάντηση (Giorgio – Richelieu)	Duettino: Γνωστοποίηση δολοφονικής απόπειρας
Αρ. 15: Αποκάλυψη της νεκρανάστασης	Ensemble: Άρνηση ταυτότητας (Matilde)
Αρ. 20: Δεύτερη δολοφονική απόπειρα (Montgeron → Matilde)	Ensemble: Αυτοχειρία Montgeron

Πίνακας 2

Ο Καρρέρ, αξιοποιώντας τις δραματουργικές δυνατότητες του μέρους της scena, ενστερνίζεται τον εισαγωγικό χαρακτήρα της με στόχο την προετοιμασία των λυρικών μερών που έπονται, παράλληλα όμως επιδιώκει να φωτίσει τις εσωτερικές πτυχές του ψυχισμού των χαρακτήρων και να αναδείξει τις συγκρουσιακές καταστάσεις που ανακύπτουν. Στην περίπτωση αυτή, η scena χρησιμοποιείται ως εργαλείο διερεύνησης συγκρούσεων αλλά και νοημάτων που διαπνέονται από οξύτατη εσωτερικότητα και τα οποία βρίσκονται σε ένα δεύτερο νοηματικό επίπεδο του δραματικού κειμένου,⁷ ενώ παράλληλα επιμελείται τη χρονική και αιτιολογική ακολουθία παρουσίασης των καταστάσεων, άλλοτε επιταχύνοντας και άλλοτε επιβραδύνοντας την πλοκή. Για παράδειγμα, στην όπερα *La Rediviva*, ο Giorgio di Garran γνωρίζει ότι δεν μπορεί να ανταγωνιστεί τον αντίπαλό του Montgeron ένεκα ταπεινής καταγωγής, έλλειψης τίτλου ευγενείας και ανεπαρκούς οικονομικής κατάστασης. Η συγκεκριμένη εσωτερική σκέψη δεν είναι εμφανής στο ρετσιτατίβο, καθώς δεν παριστάνεται στον ποιητικό στίχο, όμως

⁷ Pfister, ό.π., σ. 55.

λανθάνει σε ένα δεύτερο νοηματικό επίπεδο, στο οποίο προοικονομούνται το κίνητρο αλλά και οι λόγοι για τους οποίους τελικά ο Giorgio δέχεται να αναλάβει την ριψοκίνδυνη αποστολή που του αναθέτει ο Richelieu, καθώς μόνον έτσι δύναται να διεκδικήσει την Matilde. Οι συνθετικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Καρρέρ για τη δημιουργία των μερών αυτών είναι:

α) Χρήση του ρετσιτατίβου, ενίοτε ως εσωτερικού μονολόγου (με την ένδειξη *da sé*) που επικεντρώνεται στη ροή των σκέψεων ενός χαρακτήρα, στα συναισθήματά του και στις αναμνήσεις του. Το μέρος προσδιορίζεται από υφή *parlante*, με κύρια γνωρίσματα τη συλλαβική μελοποίηση επί επαναλαμβανόμενων φθόγγων και την παρουσία παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων στη φωνητική γραμμή.

β) Εκφραστικά λυρικά περάσματα τύπου *arioso*, τα οποία είτε διέρχονται εμβόλιμα στα διαλογικά τμήματα ένεκα νοηματικών επιδιώξεων είτε τοποθετούνται στο καταληκτικό τμήμα των διαλογικών μερών.

γ) Σύντομα ορχηστρικά μέρη που εισάγουν τη scena και παρουσιάζουν θεματικό-μοτιβικό υλικό, το οποίο επανεμφανίζεται μετασηματισμένο κατά την ανάπτυξη του μέρους της scena.

Πιο συγκεκριμένα, κατά τη χρήση του ρετσιτατίβου παρατηρείται ότι ο Καρρέρ τηρεί τις συμβάσεις του είδους και συνθέτει τα μέρη του ρετσιτατίβου προβάλλοντας τη συλλαβική μελοποίηση (*canto sillabico*) ελεύθερα εναλλασσόμενων και ανομοιοκατάληκτων επτασύλλαβων και ενδεκασύλλαβων στίχων (*versi sciolti*). Παράλληλα, κάνει πάντοτε χρήση της μετρικής ένδειξης των 4/4, όπως ορίζει η παράδοση,⁸ και αντιστοιχεί τις τονισμένες συλλαβές των λέξεων σε ισχυρά μέρη του μέτρου (1ο και 3ο παλμό), όταν πραγματοποιεί αλλαγή αρμονικής σύνδεσης ή τονικότητας. Παρατηρείται επίσης ότι, όταν δεν μεταβάλλεται το τονικό πλαίσιο, οι τονισμένες και οι άτονες συλλαβές κατανέμονται τόσο στα ισχυρά όσο και στα ασθενή μέρη του μέτρου (βλ. Παράδειγμα 1).

Σε ό,τι αφορά τη μορφική της σύνταξη, η scena εισάγεται σχεδόν πάντοτε από ένα σύντομο ορχηστρικό μέρος, το οποίο μερικές φορές επεκτείνεται, δίχως να ξεπερνά ποτέ τα είκοσι πέντε μέτρα, και όταν προαναγγέλλει δραματική κατάσταση ιδιαίτερης βαρύτητας, όπως είναι η σύγκρουση των συζύγων Isabella – Rudigero (*Isabella d'Aspeno*, αρ. 14) ή η εκδικητική χαρά του Montgeron, ο οποίος χαιρέται που δολοφόνησε τη σύζυγό του Matilde και απαλλάχτηκε από εκείνη (*La Rediviva*, αρ. 6). Παράλληλα, σε ορισμένες περιπτώσεις, τα ορχηστρικά μέρη αποκλίνουν από τον εισαγωγικό τους χαρακτήρα, όταν εκθέτουν θεματικό υλικό που θα παρουσιαστεί εκ νέου και κατά τη διάρκεια της scena αλλά και του λυρικού μέρους που έπεται, όπως είναι, για παράδειγμα, το μοτίβο του αποχωρισμού του Giorgio από τη Matilde: το μοτίβο αυτό εισάγεται στην ορχηστρική εισαγωγή της scena και επανέρχεται στο μέρος *tempo di mezzo*, υπογραμμίζοντας τη δραματική κατάσταση του αποχαιρετισμού. Το γνώρισμα αυτό καθιστά το οργανικό μέρος εγγενές τμήμα της scena που ενοποιεί όλο το μέρος (αρ. 4: *recitativo e Duetto, Matilde – Giorgio*). Ιδιαίτερα ξεχωριστή είναι η περίπτωση που αφορά στην ξαφνική και απρόβλεπτη αλλαγή της δραματικής κατάστασης, που παραπέμπει στην *Περιπέτεια* του Αριστοτέλη, έτσι όπως αυτή περιγράφεται στο έργο του *Περί Ποιητικής*,⁹ κατά την οποία αποκαλύπτεται ότι ο αγνοούμενος Giorgio επιστρέφει ζωντανός έπειτα από επτά χρόνια απουσίας. Η αναπάντεχη επιστροφή αλλά και μεταστροφή της μοίρας του ήρωα αποδίδεται μέσω της δραματικότητας και της έντασης του *tremolo* στα βιολιά (I, II) και στις βιόλες, που εισάγεται από το πρώτο μέτρο της οργανικής εισαγωγής και καλύπτει την είσοδο του ήρωα στη σκηνή καθώς και τη συνάντηση με τη μητέρα του μέχρις ότου ολοκληρωθεί η scena (αρ. 8).

⁸ Gossett, ό.π., σ. 249.

⁹ Pfister, ό.π., σ. 95.

Rainoldo

Il suo cas-tel-lo Do-v'io ve-de-a Si-gno-re

Viol. I, II

V-le

Recitativo

C. bassi

μ: V

Ντο: V

Oh! di sua mor-te fu men-zo-gne-roil gri-do Ei tor nan cor

Cl, Corni

Fagotti, V-Celli

I

Παράδειγμα 1: Παύλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno* (1853), Α' Πράξη, Μέρος 1ο, αρ. 3: ρετσιτατίβο· παρτιτούρα, φ. 35 recto, μ. 16-23¹⁰

Επιπλέον, διαπιστώνεται η περιορισμένη χρήση του ρετσιτατίβου με εμπλουτισμένη ορχηστρική συνοδεία, στοιχείο που δύναται να ερμηνευθεί όταν τίθεται στο ιστορικό πλαίσιο που περιβάλλει την πρώιμη καλλιτεχνική δημιουργία του Καρρέρ. Η βασική χρήση του ρετσιτατίβου με συνοδεία εγχόρδων συνδέεται με τα ρομαντικά γνωρίσματα που εντοπίζονται στο έργο του, ενώ συμπλέει και με τις αξιώσεις της εποχής και των λυρικών θεάτρων.¹¹ Εντούτοις, είναι αρκετές οι περιπτώσεις στις οποίες η βαρύτητα του κειμενικού περιεχομένου οδηγεί τον Καρρέρ να παρεμβάλλει λυρικά περάσματα σε διαλογικά τμήματα, διαχωρίζοντας το μέρος του ποιητικού κειμένου που επιθυμεί. Για παράδειγμα, στη scena αρ. 7 της *Isabella d'Aspeno*, ο Καρρέρ κρίνει αναγκαία τη νοηματική ανάδειξη ενός στίχου μέσω διαηγούς φραστικού σχεδιασμού που φανερώνει την ικανότητα της μάντισσας Ebba, αφενός διότι θα βοηθήσει την πρωταγωνίστρια να λυτρωθεί από το πάθος της και αφετέρου επειδή μπορεί να υποστηριχθεί η αξιοπιστία των λεγομένων της κατά τη «σκηνή της προφητείας» που ακολουθεί. Ο Καρρέρ παρεμβάλλει στο διαλογικό τμήμα ένα σύντομο μέρος *arioso*, που συνίσταται στην παρουσίαση μίας τετράμετρης λυρικής φράσης στη φωνητική γραμμή, η οποία διπλασιάζεται διακριτικά από τα πρώτα βιολιά, τα κλαρινέτα και τα φλάουτα, ενώ τα δεύτερα βιολιά, τα κόρνα και τα τσέλα διαμορφώνουν το στρώμα της αρμονίας πάνω από τα κοντραμπάσα. Κατόπιν, τα πνευστά αποσύρονται άμεσα και η ομάδα των εγχόρδων παραμένει, στηρίζοντας φειδωλά το αρμονικό περιβάλλον του διαλογικού μέρους που εξελίσσεται.

¹⁰ Χειρόγραφη παρτιτούρα σε μορφή μικροφίλμ, η οποία βρίσκεται στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» (δωρεά Γιώργου Λεωτσάκου).

¹¹ Gossett, ό.π., σ. 251.

Isabella

Voi ne- glias tri eincor leg - ge - te I - gno-rar non lo do - ve - te

+VI.I+Clar.+Fl.8va

Corni+Viol.II

V_celli+C.bassi

Σολ: V/ii ii V7 I6

Παράδειγμα 2: Πάυλος Καρρέρ, *Isabella d'Aspeno* (1853), αρ. 7: Scena sortita ed Aria (Isabella)· παρτιτούρα, φ. 81 verso-recto, μ. 44-47, και σπαρτίτο, σ. 43, μ. 19-22

Εκτός των προαναφερθέντων, ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο συσχετισμός του μέρους της scena με την προβολή των *situazioni*,¹² οι οποίες αποτελούν κομβικά σημεία ψυχολογικής έξαρσης και χαρακτηρίζουν συλλήβδην τη δραματουργία της ιταλικής όπερας των μέσων του 19ου αιώνα. Οι εν λόγω δραματικές καταστάσεις εντοπίζονται στο ποιητικό κείμενο από τους συνθέτες κατά την προσυνθετική διαδικασία και διαφοροποιούνται αισθητά από τις επιμέρους δράσεις της πλοκής στην όπερα, ενώ αναδεικνύονται σε στερεοτυπικές εκφάνσεις του είδους που ωθούν τη δημιουργία ενός μουσικού μέρους,¹³ ενδυναμώνοντας τη δραματική του χροιά· τέτοιες είναι, για παράδειγμα, ένας ύμνος, ο όρκος, η μονομαχία, η αυτοχειρία, η προσευχή, η αναγνώριση, η αναπάντεχη συνάντηση κ.ά.¹⁴ Από την ανάλυση του δραματικού περιεχομένου διαπιστώνεται ότι αρκετές από τις καταστάσεις αυτές υφίστανται στα έργα του Καρρέρ μέσω διαφορετικών μουσικών μορφών (όπως αποτυπώνεται στον ακόλουθο πίνακα), όμως γίνεται αντιληπτό ότι αυτές αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης εξελικτικής διαδικασίας, η οποία ξεκινά με την προβολή τους μέσω της scena, ενώ η διαδικασία μορφοποιείται οριστικά στο σολιστικό μέρος που έπεται.¹⁵ Συνεπώς, η scena είναι το μέρος εκείνο που ορίζει τη δραματική κατάσταση και επισπεύδει την ανάπτυξη του σολιστικού μέρους που ακολουθεί, συσφίγγοντας το δραματουργικό πλέγμα σύνδεσης των δύο μερών.

¹² Κατά τον Beggelli, η αφηγηματική διάσταση της μουσικής είναι ανεπαρκής δίχως την παρουσία μιας έντονης δραματικής κατάστασης που να αναδεικνύει καταλυτικά ένα λυρικό μέρος. Ως δραματουργική έννοια, η *situazione* εμπεριέχει κυρίως την ψυχολογική διεργασία που συντελείται στην ψυχή των δραματικών προσώπων. Βλ. σχετικά Marco Beggelli, "Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini", στο: Jean-Jacques Nattiez (επιμ.), *Enciclopedia della musica. Storia della musica europea, IV*, Einaudi, Torino 2004, σ. 894-921: 909.

¹³ "It is the situation which creates the music, sets the piece alight with a spark of drama". Βλ. σχετικά Marco Beggelli, "The dramaturgy of the operas", στο: Emanuele Senici (επιμ.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press, New York 2004, σ. 85-103: 89.

¹⁴ Beggelli, "The dramaturgy of the operas", ό.π., σ. 89.

¹⁵ "Da ogni situazione, abilmente preparata e costruita attraverso dialoghi espressi sotto forma recitativo, scaturisce dunque il singolo affresco musicale, il pezzo chiuso, appunto, che assume di volta in volta la forma di aria solistica, di duetto, di terzetto, di coro, di gran pezzo finale d'atto per lo scontro rovinoso fra tutti i personaggi" («Από κάθε *situazione* [δραματική κατάσταση], η οποία προετοιμάζεται κατάλληλα και δομείται μέσω των εκφραστικών διαλόγων του ρεσιτατίβου, προκύπτει μια ενιαία μουσική τοιχογραφία που λαμβάνει ενίοτε τη σολιστική μορφή της άριας, του ντουέτου, του terzetto, του χορωδιακού μέρους και του finale. Όλα τα προαναφερθέντα μέρη πραγματεύονται την καταστροφική σύγκρουση μεταξύ των χαρακτήρων»). Βλ. Beggelli, "Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini", ό.π., σ. 908.

Situazione / δραματική κατάσταση¹⁶ (scena) → Σολιστικό μέρος (aria / duetto κ.ά.)

<i>Isabella d' Aspeno, 1853</i>	
Αρ. 3: Recitativo e Cavatina	Μίσος (Rainoldo)
Αρ. 6: Evocazione ed Aria	Ύμνος στον Σατανά (Ebba)
Αρ. 8: Scena della predizione	Προφητεία (Ebba – Arnolfo)
Αρ. 10: Gran Scena e Cavatina	Προσευχή (Isabella)
Αρ. 11: Recitativo e Duetto	Συνάντηση (Isabella – Arnolfo)
Αρ. 13: Finale II	Αποκάλυψη προσώπου (Isabella – Rudigero)
Αρ. 16: Coro e Ballabile, festa da ballo	Χορός στο κάστρο του Άσπεν
Αρ. 19: Quartetto finale	Μονομαχία – τελευταία πνοή (Arnolfo)
<i>La Rediviva, 1855</i>	
Αρ. 5: Scena e Romanza	Προσευχή (Sofia)
Αρ. 6: Recitativo e Terzetto	Μίσος (Montgeron)
Αρ. 8: Scena e Duetto	Επιστροφή (Giorgio)
Αρ. 10: Scena uragano ed Aria	Νεκρανάσταση (Matilde)
Αρ. 12: Scena e Terzetto	Αναγνώριση (Matilde)
Αρ. 15: Scena e Finale II	Αποκάλυψη (Montgeron – Matilde)
Αρ. 20: Scena e Finale ultimo	Αυτοχειρία (Montgeron)

Πίνακας 3

Η πολυμερής Grand Scena και η scena αντιδιαστέλλονται ως δύο διαφορετικοί τύποι μορφοδομικών σχεδιασμών, εξαιτίας του εύρους που λαμβάνει το ρετσιτατίβο στην περίπτωση της πρώτης. Ενώ η scena οριοθετείται ως ένα εσωτερικό και σύντομο τμήμα, η Grand Scena συνιστά, αντίθετα, ένα εκτενές δραματικό επεισόδιο, το οποίο διαρθρώνεται κατά βάση σε ένα εκτεταμένο ρετσιτατίβο που τέμνεται από εμβόλιμα μέρη, τα οποία εισάγονται και εντάσσονται σε ένα ενιαίο μέρος. Ως προς τη δραματική της λειτουργία, η Grand Scena διαχέει την ένταση της δραματικής κατάστασης ενός κεντρικού χαρακτήρα λόγω της συσσώρευσης των ψυχολογικών καταστάσεων που έλαβαν χώρα σε προηγούμενα μέρη του έργου. Στον Καρρέρ, η Grand Scena εντοπίζεται μόνο στο έργο *Isabella d' Aspeno* και αναπτύσσει την εσωτερική σύγκρουση που βιώνει η πρωταγωνίστρια καταλαμβάνοντας μία ολόκληρη Σκηνή, ενώ η σύνθεσή της προσδιορίζεται βάσει του κανονιστικού προτύπου που διαμορφώθηκε από τις αρχές του 19ου αιώνα και ανιχνεύεται σε πληθώρα ιταλών συνθετών:¹⁷

Domenico Cimarosa	<i>Orazi e Curiazi</i>	1796
Niccolò Zingarelli	<i>Giuletta e Romeo</i>	1796
Simone Mayr	<i>Ginevra di Scozia</i>	1801

¹⁶ Sul concetto drammaturgico di situazione si gioca sostanzialmente la natura del melodrama italiano ottocentesco” («Η φύση του ιταλικού μελοδράματος του 19ου αιώνα αντανακλάται ουσιαστικά στη δραματουργική έννοια της *situazione*»). Βλ. Beghelli, “Morfologia dell’opera italiana da Rossini a Puccini”, ό.π., σ. 907.

¹⁷ Marco Beghelli, “Che cos’è una Gran Scena?”, στο: Friedrich Lippmann, Daniel Brandenburg και Thomas Lindner (επιμ.), *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag* (“Primo Ottocento”, III), Praesens, Wien 2004, σ. 1-12: 4 και 7.

Gioachino Rossini	<i>Ciro in Babilonia</i>	1812
	<i>Tancredi</i>	1813
	<i>Aureliano in Palmira</i>	1813
	<i>Ermione</i>	1819
Gaetano Donizetti	<i>Anna Bolena</i>	1830
	<i>Sancia di Castiglia</i>	1832
	<i>Torquato Tasso</i>	1833
	<i>Maria Stuarda</i>	1834
	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1835
Giuseppe Persiani	<i>Ines de Castro</i>	1835
Gaetano Donizetti	<i>Colombo</i>	1838
Παύλος Καρρέρ	<i>Isabella d' Aspeno</i>	1854

Πίνακας 4

Το εν λόγω πρότυπο, μεταξύ άλλων, παρέχει το δραματικό και χωροχρονικό πλαίσιο βάσει του οποίου πραγματοποιείται η είσοδος του χαρακτήρα στη σκηνή. Δεδομένου ότι η χρήση της Grand Scena ενισχύθηκε επί Rossini, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ομοιότητες που παρατηρούνται στις σκηνικές οδηγίες που περιγράφουν την είσοδο της Isabella και την αντίστοιχη του Tancredi στην ομώνυμη όπερα των Rossini και Rossi,¹⁸ παρά τα σαράντα ένα χρόνια που χωρίζουν τις πρεμιέρες των δύο έργων:

Isabella d' Aspeno (1854)

R.G.S. – Παύλος Καρρέρ, Β' Πράξη, Σκηνή 1η:

Τόπος απομακρυσμένος, άγριος με γκρεμούς και κυπαρίσσια. Στα δεξιά διακρίνεται το εξωτερικό από ένα κοινόβιο, στα παράθυρα του οποίου διακρίνεται φως. **Είναι νύχτα** και στον ουρανό λάμπουν τα αστέρια. Ανάμεσα από τους γκρεμούς εμφανίζεται **η Isabella** με κάλυμμα στο πρόσωπο και με μαύρο μανδύα, **φοβισμένη, λυπημένη και αποκαμωμένη.**

Tancredi (1813)

Gaetano Rossi – Gioachino Rossini, Β' Πράξη, Σκηνή 17η:

Βουνά, απότομες χαράδρες, χείμαρροι. Δάσος που καλύπτει μέρος του κάμπου και του βουνού. Η Αίτνα στο βάθος. **Ο ήλιος δύει.** Διακρίνεται μια σπηλιά. **Ο Tancredi** εμφανίζεται να ανεβαίνει και μετά να κατεβαίνει. **Είναι σκυθρωπός, βρίσκεται σε περισυλλογή και προχωρά αναστενάζοντας.** Έπειτα σταματά.

Πίνακας 5

Στις άνωθεν σκηνικές οδηγίες εντοπίζεται το ρομαντικό ιδεώδες που επιτάσσει την ψυχική εξουθένωση του ήρωα, το χρονικό πλαίσιο της νύκτας, το τρομακτικό φυσικό τοπίο, σε συνδυασμό με την παρουσία άρπας στην ενορχήστρωση, καθώς και την παρουσία εμβόλιμου χορωδιακού μέρους, το οποίο άλλοτε επεξηγεί και διευκρινίζει με προσωπική κρίση την κατάσταση του δραματικού προσώπου, και άλλοτε τη μεταβάλλει, όπως στο ακόλουθο παράδειγμα. Η χορωδία παρεμβάλλεται στον εσωτερικό μονόλογο της πρωταγωνίστριας και επεμβαίνει εσωσκηνικά (*di dentro*), ενδυναμώνοντας την Isabella με ψαλμωδίες και συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου που υμνούν τον Θεό, καθώς στο σκηνικό του άγριου τοπίου υπάρχει ένα μοναστήρι. Ο Καρρέρ συσχετίζει την ανοδική χρωματική κίνηση που διαμέσου της #2 (μι-δίεση) οδηγεί στην τονικοποίηση

¹⁸ Beghelli, "Che cos'è una Gran Scena?", ό.π., σ. 4.

της Φα-δίεση-μείζονος (III στη Ρε-μείζονα) με τον στίχο «η Δόξα σου, Θεέ μου, υψώνει την Γη και τους ουρανούς».¹⁹ Το ηθικό της περιφοβής πρωταγωνίστριας ανυψώνεται και, παίρνοντας θάρρος, αυτή συνεχίζει τη νυκτερινή της περιπλάνηση, ενώ ταυτόχρονα συντελείται η επιστροφή στο τονικό κέντρο της Ρε-μείζονος.

Isabella
Di - - o!

Soprani
Tue glo - riae - sal - tan la ter - raei cie - li

Organ

Andante Maestoso

Ρε: I V^{3/4} vii⁰⁶/III III V⁷

Παράδειγμα 3: Παύλος Καρρέρ, *Isabella d' Aspeno* (1853), Β' Πράξη, Σκηνή 1η, αρ. 10: *Gran Scena e Cavatina*, "Coro interno"· σπαρτίτο, σ. 74, μ. 44-46, και παρτιτούρα, φ. 6 verso, μ. 42-44

Preludio	Andante sostenuto	μ. 1-20	ρε - Φα
Recitativo, υφή <i>parlante</i> (Isabella)		μ. 21-32	Φα → φα
Arioso	Andante	μ. 33-43	φα → Λα ^b → Φα
Coro interno	Andante maestoso	μ. 44-56	Ρε
Scena-recitativo	Andante mosso	μ. 57-81	Σι ^b - Ρε - Φα
Cavatina: μέρος cantabile	Andante sostenuto	μ. 82-107	Φα
Πέρασμα μετάβασης σε υφή <i>parlante</i>	Moderato	μ. 108-113	→ Λα ^b
Cabaletta	Allegro	μ. 114-158	Λα ^b - Μι ^b - Λα ^b

Πίνακας 6: Συνοπτική διάρθρωση των μερών της *Grand Scena e Cavatina*, αρ. 10 (*Isabella d' Aspeno*, Β' Πράξη, Σκηνή 1η)

Τέλος, ο όρος *scena* ως ανεξάρτητο και αυτοτελές μουσικό μέρος εντοπίζεται και στα δύο εξεταζόμενα έργα, και συγκεκριμένα από δύο φορές στο κάθε ένα. Η εσωτερική διάρθρωση και η έκτασή τους ποικίλλουν κατά περίπτωση, ενώ δεν ανιχνεύεται κάποιο κανονιστικό πρότυπο για τα μέρη αυτά. Κατά βάση γίνεται αντιληπτό ότι η συγκεκριμένη μορφή *scena* συνδέεται κυρίως με μέρη ρετσιτατίβου· ωστόσο, ως ευέλικτη μορφή, αυτή άλλοτε αποτελείται από διαδοχικές αλλαγές διαλογικών και ορχηστρικών μερών ή και με παρουσία σύντομου λυρικού μέρους και άλλοτε από αποκλειστικά χορωδιακά

¹⁹ "Tue glorie esaltano la terra e i cieli", Β' Πράξη, Μέρος 3ο, Σκηνή 1η, στο: Paolo Carrer & R.G.S., *Isabella d' Aspeno*, Tipografia di Alessandro Lombardi, Milano 1855, σ. 22.

μέρη, όπως η *Scena funebre* / Πένθιμη σκηνή, αρ. 9, από την όπερα *La Rediviva*. Αυτού του τύπου η scena παίρνει την ονομασία της από τη δράση που παρουσιάζει ενώ, όχι τυχαία, τόσο στο ένα όσο και στο άλλο έργο του Καρρέρ συνδέεται με την τεχνική της δραματικής οικονομίας. Στο έργο *Isabella d' Aspeno* προοικονομείται ο θάνατος του Arnolfo κατά τη διάρκεια της χειρομαντείας στην περίφημη «Σκηνή της προφητείας» (*Scena della predizione*, αρ. 8), όπου κατά τραγικό τρόπο όλοι δέχονται με δέος τα προφητικά λόγια της Ebba πλην του ιδίου. Στο έργο *La Rediviva* εντοπίζονται δύο Σκηνές που αφορούν τη νεκραναστημένη πρωταγωνίστρια του έργου, τη Matilde, η οποία εν μέσω θυελλώδους σκηνικού και κατά την ομώνυμη «Σκηνή της θύελλας» (*Scena uragano*, αρ. 10) δείχνει να κινείται επί του τάφου της, προαναγγέλλοντας την επάνοδό της στη ζωή, η οποία όμως γνωστοποιείται με βεβαιότητα κατά την έναρξη της Β' Πράξης. Παράλληλα, η Σκηνή του ακραίου καιρικού φαινομένου (θύελλα) αντανακλά τον ψυχικό κόσμο του Giorgio και συνοδεύει τον πόνο και τη θλίψη του για την απώλεια της αγαπημένης του. Αντίστοιχη μουσικοδραματουργική διασύνδεση εντοπίζεται και στην ομώνυμη «Σκηνή της θύελλας» στην όπερα του Donizetti *Lucia di Lammermoor* (Νάπολη, 1835), κατά τη διάρκεια της οποίας ο Edgardo παρομοιάζει τη φοβερή νύχτα με τη μοίρα του, θρηνώντας για τη Lucia («Φρικτή είναι αυτή η νύχτα, όπως και η μοίρα μου»)²⁰ Στα ακόλουθα παραδείγματα παρατηρείται ότι οι διακυμάνσεις της απαγγελίας στο ρετσιτατίβο υπογραμμίζουν τη στιγμή κατά την οποία οι δύο ήρωες εκφράζουν τον ψυχικό τους πόνο, δίχως ορχηστρική συνοδεία.

Giorgio Recitativo

Tut - ti - t'ab - ban - do - na - ro

Tut - ti! io sol qui res - to

Παράδειγμα 4: Το μοτίβο του πένθους στη «Σκηνή της θύελλας» (*Scena uragano*)· Παύλος Καρρέρ, *La Rediviva*, χειρόγραφο παρτιτούρα, φ. 189 recto-verso, μ. 7-10

Edgar. Recit. Allegro vivace.

Or - ri-da è que - sta not - te co - me il de - sti - no mí - o!
Dark is the night, and stormy, like to my ad - verse for - tune!

(Thunder is heard.)
p
Tymp.

Παράδειγμα 5: *Uragano, scena e duetto, "Asthon! Sì"* (αρ. 11)· Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, G. Schimer, New York - London 1898, σ. 157, μ. 38-42 (IMSLP)²¹

²⁰ "Orrida è questa notte come il destino mio!", Β' Πράξη, αρ. 11: *Uragano, scena e duetto, "Asthon! Sì"*, στο: Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, G. Schimer, New York - London 1898, σ. 157, μ. 39-42.

²¹ International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.

Isabella d' Aspeno, Β' Πράξη, Σκηνή 4η, αρ. 8: Scena della predizione			
Allegro Moderato assai, Scena, 4/4	μ. 1-4	Διαλογικό μέρος – υφή <i>parlante</i> , Isabella – Ebba (versi sciolti)	Σολ
1. [Tempo d'attacco]	μ. 5-36	Solo της Ebba (versi lirici) / μ. 6-13: το θέμα του <i>parlante melodico</i> ²² στο μέρος του όμποε	Ντο → Σολ → Ρε
Meno	μ. 37-45	Διάλογος Isabella – Ebba / υφή <i>parlante</i>	Λα → λα
Allegro	μ. 46-59	<i>Di dentro</i> / εσωσκηνικά: χορωδιακή παρεμβολή (έλευση πλήθους στην οικία της Ebba)	Ρε
Moderato	μ. 60-76	Διαλογικό μέρος: Isabella – Rudigero – Arnolfo, με συνοδεία ορχήστρας / μ. 63-76: τεχνική <i>parlante melodico</i> στην ορχήστρα (ottavino, fl, ob)	Σολ
	μ. 77-84	Χορωδιακή παρεμβολή: στρατιώτες και απλοί πολίτες συρρέουν για χειρομαντεία	μι
Andante quasi Largo, 2. [Largo concertato]	μ. 85-100	Λυρικό μέρος (Arnolfo)	Ρε
Allegro agitato, 3. [Tempo di mezzo]	μ. 101-120	Σκηνή χειρομαντείας (Ebba)	Λα
Andante, 4. [Stretta]	μ. 121-176	Λυρικό μέρος	Ρε
La Rediviva, Α' Πράξη, Σκηνή 9η, αρ. 9: Scena funebre			
Andante sostenuto, 4/4	μ. 1-17	Ορχηστρική εισαγωγή	ντο
	μ. 18-31	Χορωδιακό μέρος και Luigi	
	μ. 32-76	Χορωδιακό μέρος και Giorgio	Φα – ντο
La Rediviva, Α' Πράξη, Σκηνή 10η, αρ. 10: Scena uragano			
Andante, 4/4	μ. 1-29	Ρετσιτατίβο (Giorgio)	λα
Allegro vivo	μ. 30-53	Ορχηστρικό μέρος (θύελλα)	ντο – Λαβ
	μ. 54-60	Arioso (Giorgio)	σολ
	μ. 61-85	Ορχηστρικό μέρος	ντο
	μ. 86-91	Ρετσιτατίβο (Giorgio)	ντο – λα
Larghetto, 3/8	μ. 92-112	Ορχηστρική εισαγωγή άριας	Λα
Sostenuto maestoso, 4/4	μ. 113-151	Άρια (Giorgio)	Μι – Λα
Largo, 12/8	μ. 152-185	Ρετσιτατίβο (Giorgio)	Σιβ – Φα (μ. 164), ντο (μ. 169)
Risoluto	μ. 186-200	Arioso (Giorgio)	Φα

Πίνακας 7: Συγκριτική παρουσίαση της συνοπτικής διάρθρωσης των μερών αρ. 8 της όπερας *Isabella d' Aspeno* και αρ. 9 & 10 της όπερας *La Rediviva* του Παύλου Καρρέρ

²² Julian Budden, "Parlante", στο: *Grove Music Online*, 2002, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0007252> (πρόσβαση στις 23 Ιανουαρίου 2025).

Συνοψίζοντας, ο όρος *scena* δηλώνει την ποικιλόμορφη εφαρμογή της μορφής στο πρώιμο έργο του Παύλου Καρρέρ. Ως εναρκτήριο αυτοτελές μέρος, η *scena*, δίχως αμφιβολία, φέρει εισαγωγικό χαρακτήρα, ενώ εμφανίζεται «υποδεέστερη» των λυρικών μερών εξαιτίας της έλλειψης λυρικής επεξεργασίας και του εκτενούς μελωδικού φραστικού σχεδιασμού. Επιπλέον, είναι γεγονός ότι στην ιταλική όπερα των αρχών και μέσων του 19ου αιώνα το ντουέτο αναδεικνύεται ως ο κεντρικός δραματουργικός πυρήνας ενός έργου, γύρω από τον οποίο περιστρέφονται όλα τα υπόλοιπα μουσικά μέρη. Εντούτοις, στα έργα *Isabella d' Aspeno* και *La Rediviva* καταδεικνύεται ότι η αυστηρή ρυθμική οργάνωση των διαλογικών μερών, η οποία εντοπίζεται στη γραπτή αποτύπωσή τους στην παρτιτούρα και ανεξάρτητα από τη φωνητική τους ερμηνεία, δεν στερείται δραματικής βαρύτητας, ενώ ο συνθέτης ενίοτε τα εμπλουτίζει με λυρικά περάσματα, είτε στην ορχήστρα (*parlante melodico*) είτε στη φωνητική γραμμή (*ariosi*), που δύνανται να αποδώσουν μια ιδιαίτερη έκφραση της δραματικής κατάστασης. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μορφή της *scena*, εκτός του ότι εισάγει, συνιστά επιπλέον και το γενεσιουργό αίτιο των λυρικών μερών (*pezzi cantabili*), ενώ θεμελιώνει συγχρόνως με ισορροπία τον δομικό σχεδιασμό του ντουέτου ή οποιουδήποτε άλλου λυρικού μέρους.

Ως επιμέρους τμήμα του ποιητικού κειμένου, η *scena* παρέχει στον συνθέτη τη δυνατότητα να προβάλλει περιεκτικά δραματουργικές τεχνικές και δραματικές καταστάσεις (*situazioni*), ενώ αξίζει να υπογραμμιστεί ότι η παρουσία της *Grand Scena* μαρτυρεί την άρτια γνώση του Καρρέρ επί παλαιότερων μορφικών σχημάτων, δίχως ωστόσο την υπερβολική προσήλωση στη μορφή τους, στην οποία πάντως δεν διστάζει να καταφύγει προκειμένου να ενισχύσει τη δραματική αληθοφάνεια της στιγμής στο έργο του.

Τέλος, είναι γεγονός ότι στην πολυσημία του όρου *scena* απηχούν έννοιες και μορφές, οι οποίες στο σύνολό τους σχετίζονται σημασιολογικά αλλά και δραματουργικά μεταξύ τους και η μία απορρέει από την άλλη με μοναδικό στόχο τη μουσική απεικόνιση του συγκρουσιακού ιστού του δράματος.

Περί ζακυνθινών αντιζηλιών

Θανάσης Τρικούπης

Ποιες ήταν, άραγε, οι απόψεις των επτανησίων συνθετών της εποχής του Παύλου Καρρέρ (1829-1896) για τον ίδιο και το έργο του; Μία πτυχή του θέματος προκύπτει από τη σωζόμενη αλληλογραφία του Φραγκίσκου Δομενεγίνη (1806-1874) με τον Νικόλαο Μάντζαρο (1795-1872). Οι δύο άντρες είχαν αναπτύξει μακροχρόνια φιλία και το γεγονός αυτό επέτρεπε στον μεσήλικα Δομενεγίνη, στα τέλη της δεκαετίας του 1850, να εκφράσει ελεύθερα τις απόψεις του για τον νεότερο συμπατριώτη του. Αφορμή υπήρξαν τα σχόλια αθηναϊκών εφημερίδων μετά από επίσκεψη του Καρρέρ στην ελληνική πρωτεύουσα.

Το 1858 ο Παύλος Καρρέρ ήταν μόλις 29 ετών. Με την ολοκλήρωση της όπεράς του *Μάρκος Βότζαρης*, αποφάσισε να πάει για πρώτη φορά στην Αθήνα και να προσφέρει το έργο στον βασιλέα Όθωνα (1815-1867). Στις 13 Απριλίου 1858 αναχώρησε από τη Ζάκυνθο για την Αθήνα. Στις 23 Απριλίου έγινε δεκτός στα Ανάκτορα, σε μία εθιμοτυπική συνάντηση από το βασιλικό ζεύγος, στο οποίο αφιέρωσε, όπως ο ίδιος αναφέρει στα απομνημονεύματά του, το πρώτο μελόδραμά του σε ελληνικό θέμα. Τρεις ημέρες αργότερα, στις 26 Απριλίου, προσκλήθηκε πάλι από το βασιλικό ζεύγος στο παλάτι, αυτή τη φορά για να τους παίξει στο πιάνο, μεταξύ άλλων, αποσπάσματα από τον *Βότζαρη*. Την επόμενη ημέρα ενημερώθηκε ότι δόθηκε διαταγή στον εργολάβο του χειμερινού θεάτρου, Γρηγόριο Καμπούρογλου (1810-1868), για να προετοιμαστεί παράσταση του μελοδράματος *Μάρκος Βότζαρης* τον προσεχή χειμώνα, 1858-1859. Μάλιστα, ο Καρρέρ βρέθηκε με τον Καμπούρογλου, ο οποίος, όπως αναφέρει ο συνθέτης στα απομνημονεύματά του, του έδωσε γραπτή εντολή για να καταρτίσει θίασο από την Ιταλία για την παρουσίαση του έργου. Ολοκληρώνοντας την αναφορά στο πρώτο ταξίδι του στην Αθήνα, ο Καρρέρ γράφει πως «ο αθηναϊκός τύπος τότε δεν έλειψεν να δημοσιεύση αρθρίδια δια τα άνωθεν γεγονότα και να εύχεται όπως όσον τάχιον ακούση το νέον μελόδραμα». Ακολούθως, ο Καρρέρ αναφέρει ότι, ενώ είχε ειδοποιήσει τον Καμπούρογλου πως επισκέφθηκε την Ancona και την Bologna (το διάστημα από τις 12 Μαΐου έως τις 26 Ιουλίου 1858) και κατάφερε να καταρτίσει θίασο για την εκτέλεση του έργου, έλαβε μία επιστολή από τον ιδιαίτερο γραμματέα (Privatsekretär) του βασιλέα, Julius Wening,¹ περί ακύρωσης της παράστασης του έργου «ένεκεν πολιτικών λόγων υψίστης σημασίας». Σύμφωνα πάντα με όσα γράφει ο Καρρέρ, από αυτά που κατάφερε

¹ Ο Καρρέρ τον αναφέρει ως υπογραμματέα Wenig: βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη και Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Αθήνα 2003, σ. 115 και 117. Σε διάφορες μελέτες αναφέρεται ως Georg Julius Wenig: πρβλ. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2011, σ. 1030, 1319, 1331 και 1338· Αντώνης Κλάψης, *Αφοσιωμένος σε μια ιδέα – Ο βασιλιάς Όθων και η Ελλάδα*, Hanns-Seidel Stiftung, Αθήνα 2021, σ. 192· Irmgard Lerch-Kalavrytinou, “Aspekte des Musiklebens im griechischen Königreich zur Zeit König Ottos”, στο: *Online-Compendium der deutsch-griechischen Verflechtungen*, 28 Μαρτίου 2022, <https://comdeg.eu/essay/110300/?oes-language-switch=language0> (πρόσβαση στις 15 Οκτωβρίου 2024). Ως Julius Wening εντοπίζεται στα Αρχεία της περιόδου του Όθωνα στην Κεντρική Υπηρεσία των Γενικών Αρχείων του Κράτους (εφεξής: ΓΑΚ-ΚΥ), στις επιστολές όπου αναγράφεται ως παραλήπτης· πρβλ. Olga Fountoulakis, *Deutsche Geometer in Griechenland (1833-1843). Wirken und Schicksal*, Eptalofos, Athen 2018, σ. 132.

να πληροφορηθεί, αιτία υπήρξαν οι ρωμαϊκές αντιζηλίες που δεν άφηναν να προβληθεί μεμονωμένα το όνομα του Μάρκου Μπότσαρη εν συγκρίσει με ονόματα άλλων επιφανών αγωνιστών.²

Προσπάθεια διάσωσης της κατάστασης έγινε από τον Καμπούρογλου, ο οποίος σε σχετική επιστολή του προς τον Wening στις 28 Ιουλίου 1858 αναφέρει πως ο Καρρέρ έχει ήδη στείλει περίπου 55 συμβόλαια με ιταλούς τραγουδιστές και μουσικούς που δεσμεύτηκαν για το Θέατρο Αθηνών, ενώ «η Κυβέρνησις διέκοψε βιαίως τας θεατρικάς εργασίας», και θέτει σωρεία ερωτημάτων: «Τι θέλουσι γίνει οι τεχνίτες ούτοι; Ποίος θέλει τους πληρώνει τας 60.000 δραχμάς περίπου ως δικαιούνται να λάβωσι κατά τα συμβόλαιά των; Ποίον αποτέλεσμα θέλουν φέρει τα παράπονα 55 ξένων εχόντων δικαίας αξιώσεις; Εις ποίαν θέσιν θέλει ευρεθή ο δυστυχής Καρρέρ, όστις τόσον προθύμως προσεφέρθη και με τόσον ζήλον μας υπηρέτησεν; Η Κυβέρνησις προκαλούσαν αυθαιρέτως και άνευ λόγου την διάλυσιν των συμβολαίων μου, διέκοψε πάσαν θεατρικήν εργασίαν και με απήλαξε πάσης ευθύνης».³

Γιατί όμως η κυβέρνηση διέκοψε τόσο απότομα τις θεατρικές εργασίες εκείνης της περιόδου; Στην Κεντρική Υπηρεσία των Γενικών Αρχείων του Κράτους σώζονται επιστολές που αποτυπώνουν μία άλλη αιτία, πέραν της αναφερόμενης από τον Καρρέρ. Από την προηγούμενη σαιζόν, ο Καμπούρογλου είχε αφήσει απλήρωτους τους τραγουδιστές και τους μουσικούς. Τα νέα είχαν φτάσει στον ενδιαφερόμενο ιταλικό θίασο στη Bologna, ο οποίος τον Αύγουστο του 1858 επικοινωνήσε με τον ιταλό μπρεσάριο Nicola Loviselli στην Αθήνα, προσπαθώντας να αντιληφθεί τι συμβαίνει και αν υπάρχουν εναλλακτικές λύσεις. Στην απαντητική επιστολή του προς την Agenzia Teatrale di Ercole Tinti στην Bologna, ο Loviselli αναφέρεται απαξιωτικά στον Καμπούρογλου, ο οποίος χρωστούσε περισσότερες από 90.000 δραχμές, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων σε ιταλούς μουσικούς, αλλά κατά τα άλλα ενδιαφερόταν για τις 60.000 δραχμές που είχαν να λαμβάνουν μέσω των συμβολαίων τους οι έτεροι μουσικοί για ένα έργο που δεν είχε παιχθεί ακόμα. Βάσει συνημμένης οικονομικής κατάστασης, αναδεικνύονται αναλυτικά τα χρέη του Καμπούρογλου προς τους Ιταλούς, τα παράπονα των οποίων έφτασαν ποικιλοτρόπως στο παλάτι, τόσο μέσω της συγκεκριμένης επιστολής⁴ όσο και μέσω προσωπικών διαμαρτυριών.

Στον ίδιο φάκελο σώζεται επιστολή με έκκληση για βοήθεια της υψιφώνου Teresina Gori προς τη βασίλισσα της Ελλάδος, όπου αναφέρεται η δεινή θέση στην οποία είχε πέσει η νεαρή καλλιτέχνη καθώς και η οικογένειά της λόγω απόλυτης ανέχειας. Η ίδια μάλιστα αναφέρει ότι, ενώ είχε καταφύγει στα δικαστήρια κατά του Καμπούρογλου, αυτός κατάφερε να αναβάλλει την εκδίκαση της υπόθεσης.⁵ Συνεπώς, είναι πολύ πιθανό το παλάτι να διέκοψε τη συνεργασία με τον Καμπούρογλου λόγω των οικονομικών προβλημάτων και της έντονης δυσαρέσκειας του συνόλου των εμπλεκόμενων

² Λεωτσάκος, ό.π., σ. 114-117.

³ Επιστολή του Γ. Καμπούρογλου προς τον J. Wening, 28 Ιουλίου 1858, ΓΑΚ-ΚΥ, Αρχεία περιόδου Όθωνα, Αρχείο Ανακτορικών (Β' τμήμα), Φ. 1308.5.

⁴ Αντίγραφο της επιστολής του N. Loviselli προς την Agenzia Teatrale di Ercole Tinti in Bologna που εστάλη από αυτήν στον ιδιαίτερο γραμματέα του βασιλέα των Ελλήνων, 5 Σεπτεμβρίου 1858, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π. Σχετικά με τη ζωή και τη δραστηριότητα του Nicola Loviselli, βλ. Μαρία Χριστίνα Χατζηιωάννου, «Η τύχη των πρώτων Ιταλών μεταξουργών στο ελληνικό κράτος», *Μνήμων* 13, Αθήνα 1991, σ. 121-138: 128-138.

⁵ Επιστολή της Teresina Gori προς την Α. Μεγαλειότητα τη Βασίλισσα της Ελλάδος, 1 Απριλίου 1858, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π. Η Teresina Gori και άλλοι Ιταλοί αναχώρησαν τον Μάιο του 1858 από την Αθήνα για την Σύρο, όπου έδωσαν παραστάσεις όπερας. Βλ. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Η πολυετής δραστηριότητα του Ιταλού μουσικού Francesco Zecchini στον ελλαδικό χώρο (1849-1865)», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 13, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2012, σ. 3-14: 10-11.

Ιταλών, και αυτή να ήταν η πραγματική αιτία για την οποία δεν παρουσιάστηκε το έργο του Καρρέρ.⁶

Ένα ακόμα τεκμήριο που δεν συνάδει με την υπόθεση του Καρρέρ, ή τουλάχιστον με την αξιοπιστία των πληροφοριών που αυτός έλαβε από τους γνωστούς του στην Αθήνα, αποτελεί η απαντητική επιστολή του Βασιλικού Προξενείου της Ελλάδας στην Ανκόνα προς τον ιδιαίτερο γραμματέα του Όθωνα, J. Wening, τον Μάιο του 1859, δηλαδή έναν χρόνο αργότερα από τα αρχικά συμβάντα. Εδώ επιβεβαιώνεται το ενδιαφέρον του παλατιού για την ποιότητα του έργου του Καρρέρ, για το οποίο ο ιδιαίτερος γραμματέας του βασιλέως ζητά πληροφορίες και λαμβάνει πολύ θετική απάντηση σχετικά με τη μουσική αξία του.⁷ Τελικά, η πρώτη εκτέλεση της όπερας του Καρρέρ πραγματοποιήθηκε στην Πάτρα το 1861.⁸

Στις 27 Απριλίου 1858, με το παλαιό ημερολόγιο, ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης στέλνει μία επιστολή στον Νικόλαο Μάντζαρο, γραμμένη στην ιταλική γλώσσα,⁹ η οποία αναφέρει τα εξής:

Ζάκυνθος, 27 Απριλίου 1858,
Παλαιό Ημερολόγιο

Αγαπητέ μου φίλε,

Οι εφημερίδες της Ελλάδας, η *Ελπίς* και ο *Αιών*, είμαι βέβαιος πως θα ενεργοποιήσουν την προσοχή σας και εκείνη όλων των φιλαρμονικών που βρίσκονται στην υδρόγειο σφαίρα. Αυτές οι εφημερίδες διακηρύσσουν ότι ο κύριος Paolo Carner είναι ο πρώτος αρχιμουσικός των φιλαρμονικών της Ελλάδας¹⁰ και είναι ο μόνος που έχει γράψει και συνθέσει μια μουσική, η οποία προσφέρει τον αψό των δημιουργιών του Donizetti και του Verdi.¹¹ Όσο μπορώ, σας παρακαλώ να διαβάσετε αυτές τις δύο εφημερίδες που πιστεύω ότι βρίσκονται στην Κέρκυρα από την περασμένη εβδομάδα. Διαβάστε τις και θελήσετε να μου δώσετε μια γνώμη και μια συμβουλή επί του προκειμένου. Όσο για μένα, σκέφτομαι ότι οι φιλαρμονικές

⁶ Για εναλλακτικές υποθέσεις, πρβλ. Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο*, ό.π., σ. 1331-1341· Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, Fagotto, Αθήνα 2013, σ. 84-86· Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Η μουσική κίνηση στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862)», στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα – Τόμος Α΄*, Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών, Αθήνα 2022, σ. 460-529: 479-480.

⁷ Επιστολή υπ' αρ. 936 του Βασιλικού Προξενείου της Ελλάδας στην Ανκόνα προς τον J. Wening με σχετικό διαβιβαστικό έγγραφο του Raniero Baluffi, 31 Μαΐου 1859, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π. Ο Raniero Fortunato Baluffi (1811-1865) διετέλεσε πρόξενος της Ελλάδας στην Ανκόνα το 1859· βλ. Stefano Angeletti, "Famiglia Baluffi. Da mastri del legno e tipografi a nobili di Camerino", στο: *Associazione Culturale di Teatro, Musica & Arte "Bichi Reina Leopardi Dittajuti"*, 2011, <http://www.associazioneleopardi.it/default.aspx?pageid=78> (πρόσβαση στις 15 Οκτωβρίου 2024).

⁸ Βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σ. 121-122· Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 97 και 103-104· Κώστας Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2010, σ. 97· Νίκος Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991, σ. 99 και 134· Κωστής Γαϊτάνος, *Η ιστορία της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα έως σήμερα – Τόμος Α΄*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2012, σ. 34.

⁹ Επιστολή του Francesco Domeneghini προς τον Nicolo Manzano, Ζάκυνθος, 27 Απριλίου 1858, Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσενίγιο Ιστορικό Αρχείο Νεοελληνικής Μουσικής, Φ. 640I/A4. Η μετάφραση της εν λόγω επιστολής από την ιταλική στην ελληνική γλώσσα, όπως και των υπολοίπων ιταλικών κειμένων που παρατίθενται μεταφρασμένα στο παρόν, έγινε από τον διδάκτορα Μεσαιωνικής Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Σέργιο Μοσχονά.

¹⁰ Στο πρωτότυπο: «il primo maestro filarmonico della Grecia». Στις 10 Απριλίου 1858, η εφημερίδα *Αιών* γράφει: «ο πρώτος εκ των Ελλήνων ως μουσικός». Πρβλ. Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο*, ό.π., σ. 1320.

¹¹ Στις 15 Απριλίου 1858, η εφημερίδα *Ελπίς* γράφει: «η μουσική του κ. Καρρέρη έχει την γλυκύτητα του Δονιζέτη και την δύναμιν του Βέρδη επιτυχώς συγκερασμένας». Πρβλ. Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο*, ό.π., σ. 1323.

της Κέρκυρας και της Ζακύνθου θα ήθελαν να γράψουν και να υπογράψουν ένα άρθρο γραμμένο ad hoc και με αυτό να κάνουν γνωστό στον καθένα πως αυτοί δεν θα μπορέσουν ποτέ να συμφωνήσουν με τη βλασφημία των παραπάνω εφημερίδων, δηλαδή με τη δήλωση «ότι ο κύριος Carrer είναι ο πρώτος αρχιμουσικός των φιλαρμονικών της Ελλάδας». Ο Carrer μπορεί να είναι ανώτερος από πολλούς από εμάς, αλλά μπροστά σε εσάς είναι ένα [...]»¹² και τίποτα παραπάνω. Ο κύριος Carrer τον προηγούμενο μήνα επισκέφθηκε την Αθήνα και μόλις έφτασε παρουσίασε και αφιέρωσε στον βασιλιά της Ελλάδας μία παρτιτούρα του με τον τίτλο “il Marco Bozzari” και στη βασίλισσα αφιέρωσε ένα λεύκωμα που περιείχε διάφορες άριες που είχε ο ίδιος συνθέσει. Περιμένω τη γνώμη σας και τη συμβουλή σας πάνω σε αυτό που σας γράφω και στο μεταξύ σας παρακαλώ να θυμάστε εμένα και τη Δέσπω μου.

Τις φιλοφρονήσεις μου στην κυρία σύζυγό σας. Αντίο.

Ο φίλος¹³ σας,

Φραγκίσκος Δομενεγίνης

Ο Μάντζαρος είχε τη συνήθεια να σημειώνει πάνω στον φάκελο των επιστολών που λάμβανε τη θεματική τους και τις σχετικές ενέργειές του. Στον συγκεκριμένο φάκελο αναφέρει τα εξής στην ιταλική: «Ο Domeneghini εκφράζει τα παράπονά του για τις εφημερίδες της Αθήνας που επαινούν τον Carrer και θα επιθυμούσε να δοθεί ζωνρή απάντηση σε αυτές τις κρίσεις που ο ίδιος αποκαλεί βλασφημίες. Περιλαμβάνεται η απάντησή μου».

Ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης, γεννημένος 23 χρόνια πριν τον Καρρέρ, ήταν 52 ετών όταν έγραφε την προαναφερόμενη επιστολή. Αποδεδειγμένα, τουλάχιστον από το 1833, όταν ο ίδιος ήταν 27 ετών και ο Καρρέρ μόλις τεσσάρων ετών, είχε συνθέσει κάποιο τραγούδι για τον Μάρκο Μπότσαρη, το οποίο είχε ερμηνευθεί από την ομάδα των Φιλοκάλων στη Ζάκυνθο.¹⁴ Είχε ήδη ασχοληθεί με τη σύνθεση αντίστοιχης όπερας για τον εθνικό ήρωα Μάρκο Μπότσαρη, σε λιμπρέτο του επίσης ζακύνθιου ποιητή Γεωργίου Λαγουιδάρα (Giorgio Languidara ή Laguidara). Αν και το έργο δεν ολοκληρώθηκε,¹⁵ μία σκηνή του παρουσιάστηκε στις 28 Μαΐου 1849, στο θέατρο Απόλλων της Ζακύνθου, υπό τη διεύθυνση του συνθέτη.¹⁶ Για την παράσταση και την ένθερμη υποδοχή του έργου από το κοινό της Ζακύνθου έγραψαν τόσο οι τοπικές εφημερίδες *Σπινθήρ* και *Μέλλον* όσο και η αθηναϊκή εφημερίδα *Αθηνά* και το αθηναϊκό περιοδικό *Ευτέρπη*. Σημειωτέον πως εκείνη την εποχή ο εικοσάχρονος Καρρέρ βρισκόταν στη Ζάκυνθο, παρακολουθούσε τα καλλιτεχνικά δρώμενα της νήσου και στο τέλος της σεζόν 1849-1850 παρουσίασε ένα από τα πρώτα έργα του, το *Il Pellegrino di Castiglia*, που αποτελείτο από ένα ρετσιτατίβο και μία καβατίνα για υψίφωνο με συνοδεία χορωδίας και ορχήστρας, σε ποίηση επίσης του Γεωργίου Λαγουιδάρα.¹⁷

¹² Λόγω μίας έντονης κηλίδας, η λέξη καθίσταται δυσανάγνωστη. Σε κάθε περίπτωση, από τα συμφραζόμενα γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για έναν υποτιμητικό χαρακτηρισμό.

¹³ Στο πρωτότυπο: «Amicone». Σύμφωνα με τον μεταφραστή, σημαίνει «ο πολύ φίλος», «ο φιλάρας» (στην αργκό).

¹⁴ Πηνελόπη Αβούρη, «Οι χαμένες μουσικές συνθέσεις του Φραγκίσκου Δομενεγίνης», *Τα Ιονικά* 3, Αθήνα 2023, σ. 7-33: 8-9.

¹⁵ Βλ. Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Καλλιτέχνης Πολιτευόμενος», *Πινακοθήκη*, έτος Ζ', τεύχος 84, Αθήνα, Φεβρουάριος 1908, σ. 193-195: 195· Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Φραγκίσκος Δομενεγίνης», *Τρις*, έτος Α', αρ. 7, Αθήνα, 15 Δεκεμβρίου 1897, σ. 51· Παναγιώτης Χιώτης, *Ιστορικά απομνημονεύματα Επτανήσου – Τόμος 6*, τυπ. Φώσκολος, Ζάκυνθος 1887, σ. 400.

¹⁶ Βλ. δακτυλογραφημένο αντίγραφο σχετικού άρθρου της εφημερίδας *Σπινθήρ* (έτος Β', αρ. 16, Ζάκυνθος, 2 Ιουνίου 1849), Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσενίγειο Ιστορικό Αρχείο Νεοελληνικής Μουσικής, Φ. 656/16ΙΓ. Πρβλ. επίσης Στέλιος Τζεραμπίνας, *200 χρόνια μουσικής ζωής στη Ζάκυνθο*, εκδ. Χορωδίας Ζακύνθου «Η Φανερωμένη», Ζάκυνθος 2000, σ. 16.

¹⁷ Αβούρη, ό.π., σ. 17-24, και Λεωτσάκος, ό.π., σ. 93.

Για την πολιτική δράση του στα Επτάνησα με το κόμμα των Ριζοσπαστών, το οποίο επιδίωκε την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα, ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης εξορίστηκε από τους Άγγλους στα Αντικύθηρα για δύο ολόκληρα χρόνια, από τον Νοέμβριο του 1851 έως τον Νοέμβριο του 1853, παρ' όλο που ήταν εκλεγμένος βουλευτής στη Βουλή της Ιονίου Πολιτείας. Πέραν αυτού, σε ένα γράμμα του στον Νικόλαο Μάντζαρο που εστάλη στις 14 Μαρτίου 1858, δηλαδή περίπου μία δεκαετία μετά την παρουσίαση της προαναφερθείσας σκηνης, αναφέρεται αναλυτικά στα προβλήματα που αντιμετώπιζε στις συνθετικές του προσπάθειες σε τεχνικά αρμονικά ζητήματα και στην ενορχήστρωση.¹⁸ Στο ίδιο γράμμα αναφέρει και τα εξής: «Εάν θα διαβάσετε την τελευταία εφημερίδα της Ελλάδας *Η Ελπίς*, θα βρείτε ένα άρθρο που περιγράφει το καρναβάλι της Ζακύνθου και που μιλά για το έργο του Καρρέρ και για τη δική μου σκηνή της *Δέσπω*»· δηλαδή, το 1858 είχε ήδη γραφτεί η *Δέσπω* του Δομενεγίνη, όπως προκύπτει από τη σχετική αλληλογραφία του με τον Μάντζαρο.

Αρκετά χρόνια αργότερα, το καλοκαίρι του 1875, έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Δομενεγίνη, ο Καρρέρ συνθέτει και αυτός μία μονόπρακτη όπερα με τίτλο *Δέσπω*, σε ποίηση Αντωνίου Μανούσου, την οποία χαρακτηρίζει ως το πρώτο ελληνικό τραγικό μελόδραμα, θέλοντας να τονίσει τη χρήση και μελοποίηση ελληνικού κειμένου, πέρα από τη χρήση ελληνικής θεματικής που ήδη είχε αξιοποιήσει και σε προηγούμενα έργα του.¹⁹ Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι και στη *Δέσπω* του Δομενεγίνη χρησιμοποιήθηκε ελληνικό κείμενο του Κεφαλλονίτη Ιουλίου Πρετεντέρη Τυπάλδου, και μάλιστα ο Σπυρίδων Δε Βιάζης αναφέρει τη *Δέσπω* του Δομενεγίνη ως την πρώτη επιτυχημένη απόπειρα σύνθεσης όπερας στην ελληνική δημοτική γλώσσα.²⁰

Αναλογιζόμενοι τα δεινά που βίωσε ο Δομενεγίνης λόγω της φιλοπατρίας του, καθώς και τον ανεκπλήρωτο πόθο του για μία επιτυχή συνθετική καριέρα, μπορούμε να αιτιολογήσουμε τη συναισθηματική φόρτιση με την οποία εκφράζεται κατά του Καρρέρ στην αλληλογραφία του με τον Μάντζαρο. Ορμώμενος από αισθήματα πικρίας, εκλαμβάνει την προσπάθεια αυτοπροβολής του νεαρού μουσουργού στην πρωτεύουσα της Ελλάδας ως αποτέλεσμα έπαρσης και συνειδητής εκ μέρους του απόκρυψης στοιχείων που για τους Επτανήσιους, τους ασχολούμενους με τη μουσική τέχνη, ήγειραν θέματα τιμής και αξιοπρέπειας. Αντίστοιχα, ορμώμενος από νεανικό αυθορμητισμό, ο Καρρέρ πράττει ό,τι είναι δυνατόν για την προβολή του έργου του. Η χρονική απόσταση και η προσεκτική μελέτη του συνόλου των δεδομένων συνηγορεί στην αιτιολόγηση των ενεργειών αμφοτέρων.

¹⁸ Όπως αναφέρεται επί λέξει: «Συχνά είμαι σε αμηχανία στο να χωρίσω τις νότες στις συγχορδίες, διότι δεν θα ήξερα ποιες νότες να εφαρμόσω στα τρομπόνια, ποιες στα φαγκότα, ποιες στις βιόλες κ.λπ.». Βλ. Επιστολή του Francesco Domeneghini προς τον Nicolo Manzano, Ζάκυνθος, 14 Μαρτίου 1858, Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσενίγιο Ιστορικό Αρχείο Νεοελληνικής Μουσικής, Φ. 640I/A10.

¹⁹ Θανάσης Τρικούπης, «Παύλος Καρρέρ (1829-1896): *“Δέσπω”*. Πρώτον Ελληνικόν τραγικόν Μελόδραμα (1875). Συνθετική πρόθεση και υλοποίηση εθνικής μουσικής», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953* (Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα, 23-24 Απριλίου 2010), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. – Κρατική Ορχήστρα Αθηνών – Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2011, σ. 182-206.

²⁰ Αβούρη, ό.π., σ. 27.

Remember me? I used to live for music

Επιχειρώντας στη μουσικοθεατρική αγορά του ελληνικού 19ου αιώνα

Αύρα Ξεπαπαδάκου

Στο παρόν άρθρο συζητείται μία διαφορετική πτυχή της εργοβιογραφίας του Παύλου Καρρέρ, η επαγγελματική και επιχειρηματική του δραστηριότητα στη μουσικοθεατρική αγορά της εποχής του και η σχέση του με τους μηχανισμούς λειτουργίας της. Παρά την αριστοκρατική του καταγωγή και την υπολογίσιμη οικογενειακή περιουσία, η οποία από νωρίς περιήλθε κατ' αποκλειστικότητα στον αδελφό του Φρειδερίκο,¹ ο Καρρέρ φαίνεται ότι κυριολεκτικά βιοποριζόταν από τη μουσική – και δεν εννοούμε εδώ αποκλειστικά από τη συνθετική δημιουργία: η σταδιοδρομία του επεκτάθηκε στον χώρο της μουσικοθεατρικής παραγωγής, καθώς και της εκπαίδευσης. Κατά τα σαράντα έξι χρόνια της ενεργού του δράσης, ο Καρρέρ αναπτύχθηκε ως πολυσχιδής καλλιτέχνης σε ποικίλα πεδία της πολιτιστικής ζωής. Διαδοχικά λοιπόν θα τον συναντήσουμε ως μεταποιητικό συνθέτη, αρχιμουσικό, μουσικό προγυμναστή, επιστάτη δοκιμών, δηλαδή πρώιμο σκηνοθέτη, ιμπρεσάριο, παραγωγό, καλλιτεχνικό διαχειριστή και διαφημιστή του εαυτού του και βεβαίως μουσικοπαιδαγωγό. Στις σελίδες που ακολουθούν, θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε το σύνθετο αυτό πορτρέτο αλλά και να προτείνουμε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο των ιδιοσυγκρασιακών επιλογών του καλλιτέχνη και της αίσθησης ματαιώσης που τον συνόδευε δια βίου.

Μεταποιητικός συνθέτης

Από την αρχή της οκταετούς παραμονής του στην Ιταλία (1850-1857), ο Καρρέρ επιχειρεί και κατορθώνει να εισχωρήσει στη μιλανέζικη μουσική αγορά, επιδιδόμενος, παράλληλα με την πρωτότυπη δημιουργία, στη δευτερογενή παραγωγή «χρηστικών» συνθέσεων. Ως *compositore scritturato*, δηλαδή συμβεβλημένος συνθέτης, δέχεται παραγγελίες από τους μεγάλους μουσικούς εκδοτικούς οίκους Canti, Lucca και Ricordi, για λογαριασμό των οποίων συνθέτει χορούς, πιανιστικές μεταγραφές, ασκήσεις και άλλα έργα μουσικής σαλονιού.² Η όπερα στην Ιταλία των μέσων του 19ου αιώνα αποτελεί μία προσοδοφόρο πολιτιστική και δημιουργική βιομηχανία, ενέχει επομένως μια εμπορική διάσταση, στην οποία περιλαμβάνονται μεταποιητικές εργασίες – το post-production της εποχής – που εξασφαλίζουν τη μέγιστη ανταποδοτικότητα των έργων.³

Ο Καρρέρ στο Μιλάνο γνωρίζει από πρώτο χέρι τη λειτουργία της μουσικοθεατρικής αγοράς και ενσωματώνεται και ο ίδιος στον ιστορικό, πολιτικό, μουσικό και ευρύτερα πολιτιστικό περίγυρο. Τα χρόνια εκείνα ο ανταγωνισμός δεν περιορίζεται στους

¹ Για λεπτομερέστερες αναφορές στον Φρειδερίκο Καρρέρ και τη σχέση του Παύλου Καρρέρ με τους προγόνους του και τις οικογενειακές του επιχειρήσεις, βλ. Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, Fagottobooks, Αθήνα 2013, σ. 106-107.

² Avra Xerapadaku & Alexandros Charkiolakis, *Interspersed with musical entertainment: Music in Greek Salons of the Nineteenth Century*, Hellenic Music Centre, Athens 2017, σ. 26-27.

³ Avra Xerapadaku «Towards the Institutionalization of Musical Life in Nineteenth Century Greece and Southeastern Europe: The First Steps of the Formation of New Creative and Cultural Industries», στο: Saijaleena Rantanen & Derek B. Scott (επιμ.), *Institutionalization in Music History*, DocMus Research Publications, Helsinki 2022, σ. 21.

συνθέτες ή τους λυρικούς ερμηνευτές που αντιπαλεύουν για μία καλή θέση στο μουσικό στερέωμα, αλλά επεκτείνεται στις διοικήσεις των μιλανέζικων θεάτρων, στους ιμπρεσάριους, τους καλλιτεχνικούς πράκτορες – ατζέντηδες – και τους αντίπαλους μουσικούς εκδοτικούς οίκους, οι οποίοι επί της ουσίας κινούν τα νήματα και διαμορφώνουν την πολιτιστική ζωή, επιδιδόμενοι σε έναν ανηλεή μεταξύ τους πόλεμο.⁴

Ο Καρρέρ λοιπόν μπαίνει στον χορό και χορεύει, προσφέροντάς μας μία ολοκληρωμένη εικόνα του τότε συστήματος μουσικής παραγωγής, το οποίο στηρίζεται στο δίπτυχο: μουσικοί εκδότες – θεατρικοί επιχειρηματίες. Η πρακτική που τηρείται έχει ως εξής: οι μεγαλοεκδότες παραγγέλλουν όπερες για λογαριασμό τους, στη συνέχεια αναλαμβάνουν την επί σκηνης παρουσίασή τους, επιλέγοντας το θέατρο, διαπραγματευόμενοι με τους ιμπρεσάριους, γνωμοδοτώντας ως προς την επιλογή των συντελεστών και της διανομής και επιβλέποντας την εν γένει παραγωγή· παράλληλα, φροντίζουν να έχουν έτοιμο αμέσως μετά την πρεμιέρα ένα σύνολο μεταποιητικών προϊόντων: μεταγραφές, παραλλαγές, φαντασίες, αναγωγές, διασκευές, παραφράσεις, χορούς, ποτ-πουρί, απλοποιημένα τεμάχια για διδασκαλία, άπαντα προερχόμενα από την πιο πρόσφατη λυρική επιτυχία. Ανάμεσα στους παραγωγικότερους συνθέτες μεταποιητικού μουσικού υλικού συγκαταλέγεται και ο νεαρός μάεστρος Paolo Carrer.⁵

Όλα τα παραπάνω προορίζονται για οικιακή κατανάλωση αλλά και για δημόσιες εκδηλώσεις, κοσμικές συναθροίσεις, παννυχίδες, μάσκες και χοροεσπερίδες, που διοργανώνονται στα θέατρα και τις λέσχες. Πρόκειται για ένα έθος το οποίο συνεχίζει ο Καρρέρ και άμα τη επιστροφή του στην Επτάνησο. Οι χορευτικές συνθέσεις που δημιουργεί στη Ζάκυνθο πλέον, άλλοτε πάνω σε ευρωπαϊκούς και άλλοτε σε ελληνικούς ρυθμούς και ύφος, όσο κι αν σήμερα μας φαίνονται δευτερεύουσες, συναποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του μουσικού του έργου αλλά και του όλου πολιτιστικού τοπίου της εποχής. Θα πρέπει όμως να διευκρινίσουμε ότι όλοι σχεδόν οι αναγνωρισμένοι επτανήσιοι μουσουργοί επιδίδονται σε τέτοιες μεταγραφές, από τις οποίες μάλιστα βρήκει η Βιβλιοθήκη της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.⁶

Αρχιμουσικός

Η πιο συνήθης παράλληλη ενασχόληση ενός συνθέτη του 19ου αιώνα ήταν βεβαίως να εκτελεί χρέη διευθυντή ορχήστρας. Ιδίως στην πρώτη διδασκαλία ενός νέου έργου, η μουσική του διεύθυνση από τον ίδιο τον δημιουργό του ήταν κάτι παραπάνω από αυτονόητο: *maestro* και συνθέτης ταυτίζονται, συνεπώς δεν προξενεί καμία έκπληξη το γεγονός ότι ο Καρρέρ διηύθυνε όλα σχεδόν τα έργα του στις πρεμιέρες τους στα θέατρα της Κερκύρας, της Ζακύνθου, των Πατρών και των Αθηνών.⁷

Ως βασικός συντελεστής των παραγωγών του που παρουσιάζονται καλείται πολλάκις επί σκηνης, υποκλίνεται και καταχειροκροτείται, επευφημείται και τιμάται με δώρα από το κοινό, ενώ συχνά διοργανώνονται ευεργετικές παραστάσεις προς τιμήν του. Παράλληλα, από το 1860 και για είκοσι περίπου έτη, συνεργάζεται με τους ιμπρεσάριους (τους εργολάβους) των προαναφερθέντων θεάτρων, συμβάλλεται ως αρχιμουσικός με τις εταιρείες που συστήνονται άλλοτε για μία, άλλοτε για περισσότερες θεατρικές περιόδους, και διευθύνει το τρέχον δημοφιλές ρεπερτόριο, ήτοι: Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi και... Καρρέρ! Από τις δεκάδες αναφορές στον Καρρέρ ως διευθυντή ορχήστρας

⁴ John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, σ. 160.

⁵ Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 380.

⁶ Χεραπαδάκου & Χαρκιολάκης, ό.π., σ. 26-27.

⁷ Βλ. ενδεικτικά την παραστασιογραφία των λυρικών έργων του Καρρέρ στο: Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 388-407.

ξεχωρίζει εκείνη που τον περιγράφει φορτισμένο συναισθηματικά να διευθύνει την ελληνόφωνη παράσταση της όπερας *Μάρκος Βότζαρης* τον Αύγουστο του 1889 στο θερινό θέατρο «Φαλήρου»:

Ἐπὶ τῆς ὑψηλῆς ἔδρας τοῦ ἀρχιμουσικοῦ κάθηται αὐτὸς ὁ συνθέτης· εἶναι ὑψηλός, εὐθυτενὴς ἀνὴρ, ὑπερβάς τὴν μέσων ἡλικιᾶν, ψαρὸν ἔχων τὸν πώγωνα καὶ ὀλίγον φαλακρὸν τὸ μέτωπον. Διευθύνει μεθ' ὅσης ζέσεως διευθύνει τις τὴν ἐκτέλεσιν ἰδίου μουσικοῦ ἔργου. Τὸ μικρὸν ραβδίον πάλλεται, τρέμει, ζωογονεῖται εἰς τὴν χεῖρα του ἔρμηνευθὸν τὴν μυχίαν αὐτοῦ συγκίνησιν.⁸

Ἡ δὲ συγκίνησις τοῦ μουσικοδιδασκάλου [...] παριστάνοντος τὰ ἔργα του [...] ἔλληνιστὶ ἐπὶ τέλους ἐν Ἀθήναις [...] ἦτο ἀληθῶς... παιδική.⁹

Μέσα από τις πρωτογενείς πηγές που αφορούν στη δράση του Καρρέρ ως αρχιμουσικού συλλέγουμε πλούσιες πληροφορίες αναφορικά με τη λειτουργία της μουσικοθεατρικής αγοράς στα Επτάνησα και το νεοσύστατο ελληνικό κράτος κατά το δεύτερο ἡμισυ του 19ου αιώνα. Ονόματα εργολάβων, όπως Εμμανουήλ Σαβόγιας, Διονύσιος Μονδίνος, Γεώργιος Δομενεγίνης, Sisto Accorci, Ιωάννης Κενδριρόπουλος, signor Sammarco, απηχούν την ιταλική ή επτανησιακή καταγωγή τους· κατονομάζονται επίσης θεατρικές επιχειρήσεις, ενώ αλιεύονται και οικονομικά δεδομένα, όπως η διάρκεια των συμβολαίων, οι μηνιαίες αποδοχές που αναλογούσαν σε κάθε αντισυμβαλλόμενο, καθώς και οι απορρέουσες υποχρεώσεις αμφοτέρων των μερών.

Μουσικός προγυμναστής – επιστάτης δοκιμών

Ο Καρρέρ εργάστηκε ως μουσικός προγυμναστής θιάσων και καλλιτεχνών. Πρόκειται για μία παράλληλη δραστηριότητα των μικρής ή μεσαίας εμβέλειας συνθετών, η οποία κατά κανόνα συντελείται στο πλαίσιο των πρώτων από σκηνης διδασκαλιών των έργων τους. Σε περιπτώσεις περιοδευόντων θιάσων, το καθήκον αυτό αναλαμβάνει το πρόσωπο που έχει την ευθύνη της μουσικής διεύθυνσης, ενώ πιο σπάνια η μουσική προγύμναση αποτελεί μία διακριτή εργασία που φέρει εις πέρας κάποιο εξειδικευμένο πρόσωπο. Ανακαλούμε το παράδειγμα της Ελπίδας Καούκη-Λαμπελέτ, η οποία εκκίνησε από μουσική προγυμνάστρια για να αναλάβει εν συνεχεία τη μουσική διεύθυνση του Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου στα τέλη του 1889 και δικαιοματικά να θεωρηθεί η πρώτη ελληνίδα αρχιμουσικός.¹⁰ Κάπως έτσι προτείνεται και στον Καρρέρ η θέση του μουσικού προγυμναστή μιας εξάμηνης καλλιτεχνικής περιοδείας στα θέατρα του Νέου Κόσμου, δηλαδή της Δυτικής Ακτής της Αμερικής· το εγχείρημα απορρίπτεται μεν από τον συνθέτη, αποβαίνει δε μοιραίο για όσα πρόσωπα τελικά συμμετείχαν σε αυτό.¹¹

Κεντρίζει περισσότερο το ενδιαφέρον μας η, κατά την ορολογία της εποχής, «επιστασία των δοκιμών».¹² Σήμερα θα μιλούσαμε σαφώς για σκηνοθεσία, στα μέσα όμως του 19ου αιώνα δεν απαντά ακόμη ο σκηνοθέτης ως διακριτή επαγγελματική ιδιότητα ούτε η σκηνοθεσία ως αυτόνομη τέχνη και απαραίτητη λειτουργία για το ανέβασμα μιας παράστασης· την ευθύνη της σκηνικής τοποθέτησης / *mise en scène*, του

⁸ Ἀθηναῖος, «Ἐκ τοῦ ἀθηναϊκοῦ βίου. Μάρκος Βότσαρης», *Ἐφημερίς*, 14 Αυγούστου 1889, σ. 1-2.

⁹ *Νέα Ἐφημερίς*, «Ἐπὶ τῷ θανάτῳ τοῦ Παύλου Καρρέρ», 13 Ιουνίου 1896, σ. 5.

¹⁰ Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Μελόδραμα εἰς τὴν ἐλληνίδα φωνήν. Ο Ἑλληνικὸς Μελοδραματικὸς Θίασος τοῦ Ἰωάννη Καραγιάννη, ἑνας περιπλανώμενος φορέας ἐλληνικότητος», *Αριάδνη, Ἐπιστημονικὸ Περιοδικὸ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης* 17, 2011, σ. 300 καὶ 308.

¹¹ Κατὰ τὸν Rosselli, ὀ.π., σ. 175, ἡ πιο πρόσφορη ἀγορὰ γιὰ τοὺς Ἱμπρεσάριους, μετὰ τὴν κυριάρχησι τῶν ἐκδοτῶν, ἦταν ἡ Ἀμερικὴ. Βλ. καὶ Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Ἀπομνημονεύματα καὶ Ἐργογραφία*, Μοῦσεῖο Μπενάκη & Ἰόνιο Πανεπιστήμιον / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἀθήνα 2003, σ. 99 καὶ 104.

¹² Λεωτσάκος, ὀ.π., σ. 108.

«στησίματος», επωμίζονται άλλα πρόσωπα: άλλοτε ο αρχιμουσικός, άλλοτε ο επικεφαλής ενός θιάσου, άλλοτε ο πρωταγωνιστής, άλλοτε ο υπεύθυνος των σκηνογραφιών (ας μην χρησιμοποιήσουμε ακόμη τον όρο «σκηνογράφος», παρ' ότι περί αυτού πρόκειται), άλλοτε ο ίδιος ο συνθέτης, όπως στην περίπτωση του Καρρέρ. Φαίνεται ότι ο Καρρέρ επέβλεψε σκηνοθετικά τις παραγωγές όλων σχεδόν των έργων του και όχι μόνον αυτών. Για εκείνον η όπερα είναι θέατρο, θέαμα, η επιτυχία του οποίου δεν άπτεται μόνο της μουσικής σύνθεσης και ερμηνείας αλλά και των τεχνών της σκηνης, τουτέστιν της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας.¹³

Ιμπρεσάριος, υπεύθυνος παραγωγής

«Ma che! Questo Carrer è un diavolo!», αναφωνεί ο Μάντζαρος, όταν ο Καρρέρ επεμβαίνει πάνω σε μια κρίσιμη συγκυρία και κατορθώνει να σχηματίσει ωσάν «ρούφουλας» – κατά τα δικά του λεγόμενα – ένα υποδειγματικό λυρικό σχήμα για λογαριασμό του κερκυραϊκού θεάτρου Σαν Τζάκομο.¹⁴ Στις δύο πρώτες δεκαετίες μετά τον επαναπατρισμό του, τον παρακολουθούμε να εμπλέκεται συστηματικά στους μηχανισμούς λειτουργίας της ελληνικής θεατρικής αγοράς υπό την ιδιότητα του ιμπρεσάριου ή του καλλιτεχνικού πράκτορα, αναλαμβάνοντας μερικώς ή εξ ολοκλήρου τη συγκρότηση θιάσων και την κατάρτιση καλλιτεχνικών προγραμμάτων.

Ιμπρέζα, δηλαδή θεατρική επιχείρηση, δεν νοείται χωρίς συναλλαγή με την αγορά της Ιταλίας. Οι αφηγήσεις των περιπετειών του Καρρέρ μεταφέρουν με πιστότητα το τεταμένο κλίμα στον κατεχόμενο ιταλικό βορρά,¹⁵ αλλά κυρίως αποκαλύπτουν τους μηχανισμούς λειτουργίας της βαριάς βιομηχανίας της ψυχαγωγίας εκείνης της εποχής, η οποία είχε αναπτυχθεί γύρω από την όπερα: μας μεταφέρουν στα κέντρα αναζήτησης λυρικών καλλιτεχνών και, ως εκ τούτου, στο πεδίο δράσης των απανταχού ιμπρεσάριων και καλλιτεχνικών πρακτόρων, οι οποίοι σχημάτιζαν μελοδραματικούς θιάσους και τους διοχέτευαν σε θέατρα της Ιταλίας και της γύρω Μεσογείου. Πώς συνάπτονται τα συμβόλαια; Πώς αποτιμώνται τα κασέ; Πώς καταρτίζονται οι θίασοι και πώς μοιράζονται οι διανομές; Πώς ξεδιαλέγεται το διαθέσιμο έμπυχο εμπόρευμα σε πρώτη, δεύτερης και τρίτης διαλογής; Πώς διαπραγματεύεται κανείς με τους λυρικούς καλλιτέχνες και πώς τους «σκριτουράρει», δηλαδή πώς τους στρατολογεί και τους πείθει να υπογράψουν; Πώς σχηματίζονται οι προσωρινές ορχήστρες και τα «κόρα» που θα εμφανίζονταν για μία ή δύο σαιζόν στα θέατρα της Ανατολής; Πώς εξασφαλίζονται τα σκηνικά και τα κοστούμια;¹⁶

Η άλλοτε θεσμική και άλλοτε άτυπη ανάμιξη του Καρρέρ στις θεατρικές επιχειρήσεις των Επτανήσων και των Πατρών φωτογραφίζει τον τρόπο με τον οποίον συστηματοποιείται και σταδιακά θεσμοποιείται η καλλιτεχνική ζωή στο δεύτερο ήμισυ του ελληνικού 19ου αιώνα. Οι αναφορές στις διαδικασίες, την πολιτική λήψεως αποφάσεων, τα λειτουργικά ζητήματα των θεάτρων, αλλά ακόμη και στην ειδική ορολογία, συμπληρώνουν τις γνώσεις μας¹⁷ μαρτυρούν πολλά, επίσης, για την ανάγκη του Καρρέρ να συμμετέχει – έως το σημείο της παρεμβατικότητας – στη θεατρική ζωή της εποχής του, μεριμνώντας τόσο για τη δική του επαγγελματική πορεία όσο και για

¹³ Ενδεικτική η περίπτωση του σκηνικού ανεβάσματος της όπερας *Μαριάνθη* [*Fior di Maria*], μιας παράστασης που ατύχησε σκηνικά λόγω πλημμελούς σκηνοθετικής φροντίδας εν τη απουσία του Καρρέρ. Βλ. Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, ό.π., σ. 124.

¹⁴ Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, ό.π., σ. 73.

¹⁵ Αντώνης Λιάκος, *Η ιταλική ενοποίηση και η Μεγάλη Ιδέα, 1859-1862*, Θεμέλιο, Αθήνα 1985, σ. 21, και Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, ό.π., σ. 30-31.

¹⁶ Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, ό.π., σ. 84-86· John Rosselli, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 160.

¹⁷ Χεραπαδάκου, «Towards the Institutionalization», ό.π., σ. 15-36.

την ευδοκίμηση της αγαπημένης του Ισαβέλλας Ιατρά. Όπως προκύπτει, ο Καρρέρ υπέγραφε συμβόλαια «περί ὄλων τῶν θεατρικῶν ὑποθέσεων».¹⁸

Η εργασία του ιμπρεσάριου είναι στρεσογόνος, με υψηλό ρίσκο και κατ' εξοχήν τυχοδιωκτική. Από τις πολυάριθμες εμπειρίες του Καρρέρ στον χώρο της *free lancing* θεατρικής επιχειρηματικότητας ξεχωρίζουν οι ακόλουθες τρεις:

Πρώτη εκείνη η τραυματική του 1861, της χρονιάς της παγκόσμιας πρώτης του *Μάρκου Βότζαρη* από τη σκηνή του «Θεάτρου» των Πατρών, όταν αναγκάστηκε να συγκρουστεί με την τοπική εκκλησιαστική αρχή και να αφηφήσει τις απαγορευτικές εγκυκλίους που εξέδιδε ο προκαθήμενός της, αρχιεπίσκοπος Μισαήλ, ο οποίος «παντοιοτρόπως [τον] κατεπολέμησεν».¹⁹ Με το άγχος και την πίεση στα άκρα, ο Καρρέρ σχοινοβατεί μεταξύ των συμβατικών του υποχρεώσεων, της βιωσιμότητας της επιχείρησης, της πολεμικής των θρησκευτικών παραγόντων επ' απειλή αφορισμού και της εύνοιας του κοινού. Το πλέγμα που καλείται να λύσει παραπέμπει στη στερεότυπη εικόνα του ιμπρεσάριου που τραβάει τα μαλλιά του ακόμη και ένα λεπτό πριν ανοίξει η αυλαία: «tutti gli impresari erano calvi a trent'anni», όπως χαριτολογούσε ο Rossini.²⁰

Δεύτερη, η *grande serenata*, η φιλόδοξη διακαλλιτεχνική εορταστική βραδιά υποδοχής του νέου βασιλέως Γεωργίου Α' στις Ιονίους Νήσους το καλοκαίρι του 1864. Ο Καρρέρ συλλαμβάνει την ιδέα η μουσική αυτή «διασκέδασις» να πραγματοποιηθεί εν πλω και αναλαμβάνει «να καταρτίσει [και να εκπαιδεύσει] ομάδα ψαλτῶν και μουσικῶν οἴτινες θα τραγουδήσωσι διάφορα τεμάχια τὴν νύκτα τῆς ἀφίξεως τοῦ Βασιλέως, ὑπὸ τὴν βασιλικὴν ναυαρχίδα».²¹ Έτσι, στήνει ένα εντυπωσιακό καλλιτεχνικό σύνολο πάνω σε λέμβους, μία «βαρκαρόλα», με μουσική, φωτισμούς και πυροτεχνήματα. Η βραδινή αυτή «ἄρμονία τῶν ἀγγελοφῶνων ἀοιδῶν» εντυπωσιάζει τον εκλεκτό επισκέπτη και χαράζεται στη μνήμη των Ζακυνθίων.²²

Τρίτη, η μη πραγματοποιηθείσα αλλά λίαν αποκαλυπτική επιχείρηση που εν τέλει δεν αναλαμβάνει το καλοκαίρι του 1867. Ο Καρρέρ προσκαλείται στην Αθήνα από την επί του θεάτρου επιτροπή, προκειμένου να γνωμοδοτήσει, ως ειδήμων περί τα θεατρικά, σχετικά με τη λειτουργία του Χειμερινού Θεάτρου Αθηνών για την επερχόμενη χειμερινή περίοδο, με την ευκαιρία μάλιστα της έλευσης της νέας βασίλισσας Όλγας. Ο συνθέτης συντάσσει και παρουσιάζει στην επιτροπή έναν λεπτομερή προϋπολογισμό για τη συγκρότηση θιάσου με «πρωτίστους ἀοιδούς ἐγνωσμένης ἰκανότητος» και την παραγωγή «ἐξαιρετικοῦ τινος θεάματος», ανταξίου και πρέποντος της περιστάσεως. Η επιτροπή, όμως, μιλώντας τη γλώσσα της αγοράς, παζαρεύει σκληρά τις «πρίμες και τενόρους» και πολύ σύντομα το σχέδιο ναυαγεί, προσκρούοντας στο οικονομικό σκέλος και φανερώνοντας τα βασικά δομικά υλικά επί των οποίων κτίζεται η καλλιτεχνική ζωή της πρωτεύουσας, ήτοι: επαρχιωτισμός, γλισχρότης και μερίσματα εξ υπόπτων εκδουλεύσεων.²³

Καλλιτεχνικός διαχειριστής και διαφημιστής (του εαυτού του)

Ένα ακόμη άξιο σχολιασμού στοιχείο είναι ο τρόπος με τον οποίον ο Καρρέρ προωθεί την καριέρα και τις υποθέσεις του. Σε όλη τη διάρκεια του καλλιτεχνικού του βίου, ο

¹⁸ Λεωτσάκος, ό.π., σ. 116.

¹⁹ Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Ο Μάρκος Βότζαρης του Παύλου Καρρέρ. Μία εθνική όπερα», *Μουσικός Λόγος* 5, Καλοκαίρι 2003, σ. 27-63.

²⁰ Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini*, ERI – Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Roma 1968, σ. 337: «Όλοι οι ιμπρεσάριοι στα τριάντα τους ήταν πλέον φαλακροί» (σε δική μου μετάφραση).

²¹ Λεωτσάκος, ό.π., σ. 123.

²² Παναγιώτης Χιώτης, *Ιστορία τοῦ Ἰονίου Κράτους ἀπὸ συστάσεως αὐτοῦ μέχρι τῆς ἑνώσεως, ἔτη 1815-1864 – Τόμος Β΄*, Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία, Αθήνα 1980, σ. 792-793, και Λεωτσάκος, ό.π., σ. 123-124.

²³ Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, ό.π., σ. 122-123.

συνθέτης δικτυώνεται και διαπραγματεύεται με ιμπρεσάριους, εκδότες, λιμπρετίστες, χορηγούς, ατζέντηδες, διατηρώντας τις επαφές και τις καλλιτεχνικές του διασυνδέσεις με το εξωτερικό για πολλά χρόνια, ακόμη και μετά τον επαναπατρισμό του.

Από πολύ νέος, ενώ είναι ακόμη στο Μιλάνο, υιοθετεί και εν συνεχεία εφαρμόζει δια βίου την πρακτική της προστασίας της πνευματικής του ιδιοκτησίας και της εισπραξης των δικαιωμάτων των έργων του: άλλωστε, ο εκδότης του, ο πολυμήχανος Francesco Lucca, υπήρξε πρωτοπόρος στην καθιέρωση μέτρων για την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας και την πάταξη της πειρατείας. Από πολύ νωρίς, λοιπόν, ο Καρρέρ δηλώνει λακωνικά στη δεύτερη σελίδα των τυπωμένων του λιμπρέτων ότι η «proprietà artistico-letteraria» ανήκει αποκλειστικά σε εκείνον και, ως εκ τούτου, απαγορεύεται «πᾶσα ἄλλη δημοσίευσις ἢ ἐξήγησις ἄνευ τῆς ἐγγράφου ἀδείας του».²⁴ Ενδεικτική αυτής της πρακτικής ήταν η στάση του απέναντι στον λιμπρετίστα της ημιτελούς οπερέτας *Ο Κόντε Σπουργίτης*, Ιωάννη Τσακασιάνο, από τον οποίο απαιτούσε έγγραφη εγγύηση ότι η κυριότητα «τῆς ποιήσεως καὶ πεζοῦ θὰ εἶναι ἰδική [του], ἐνωμένη ὅλως μὲ τὴν μουσικὴν [του]».²⁵

Ακόμη πιο χαρακτηριστική είναι η αντίδρασή του, όταν αντιλαμβάνεται ότι παρουσιάζονται έργα του επί σκηνής από καλλιτέχνες και θιάσους χωρίς να έχει αποσπαστεί η νόμιμη άδειά του και – προφανώς – χωρίς να έχει προβλεφθεί η αποζημίωσή του για τη δημόσια εκτέλεση των έργων του: προκειμένου να προασπιστεί την πνευματική του κυριότητα λαμβάνει ασφαλιστικά μέτρα, απαιτώντας και πετυχαίνοντας τη ματαίωση των παραστάσεων, την κατάσχεση των έργων του καθώς και των θεατρικών ενδυμάτων και των μουσικών οργάνων.²⁶ Σε μια εποχή κατά την οποία οι δημιουργοί δεν είναι σε θέση να προστατεύσουν τους πνευματικούς τους καρπούς, ο Καρρέρ προτάσσει μια επαγγελματική ηθική ευρωπαϊκού επιπέδου, κατά την οποία παρέχεται η δυνατότητα σε έναν δημιουργό να προβάλλει καλλιτεχνικές απαιτήσεις, επεμβαίνοντας στα σκηνικά ανεβάσματα και επιβλέποντας τις δοκιμές, αλλά και να διασφαλίζει την οικονομική αμοιβή του, αξιώνοντας είτε ποσοστά επί των εισπράξεων είτε την πάγια πληρωμή των δικαιωμάτων των έργων του.

Επιλογικές σκέψεις

Στο παρόν άρθρο δεν θα επεκταθούμε στη δράση του Καρρέρ ως μουσικο-παιδαγωγού, η οποία είναι περίπου αυτονόητη για όλους σχεδόν τους συνθέτες της εποχής. Αρκούμεστε μόνο να σημειώσουμε ότι ο Καρρέρ παραδίδει δια βίου ιδιαίτερα μαθήματα μουσικής, όχι απλώς για να διατηρεί επαφή με την τέχνη του, αλλά και για να καλύπτει πρακτικές βιοποριστικές του ανάγκες.

Από τη μελέτη που προηγήθηκε, καθίσταται πρόδηλο ότι στον καλλιτεχνικό του βίο ο Καρρέρ υπήρξε επαγγελματίας σε όλα τα επίπεδα, πάντα μαχόμενος και πάντα εν ενεργεία. Η διαπίστωση αυτή συνοδεύεται, ωστόσο, και από ένα μεγάλο ερωτηματικό: γιατί ο συνθέτης δεν κατόρθωσε να εκπληρώσει τις επαγγελματικές του φιλοδοξίες στην πρωτεύουσα; Γιατί δεν ευδοκίμησε ως «εθνικός μουσουργός» της Ελλάδας; Γιατί εν τέλει πέθανε με την πικρία της ελλιπούς αναγνώρισης και υποστήριξης από την

²⁴ *Isabella d'Aspeno*, 1853. Melodramma tragico in quattro parti diviso in tre atti. Da rappresentarsi nel Teatro Comunale di Corfù il Carnevale 1853-54. Posto in Musica dal Maestro Paolo Carrer, Socio Onorario della Filarmonica Corcirese. Parte prima e seconda – Il ritorno, La predizione. Parte terza – La sorpresa. Parte quarta – La vendetta. Corfù, dalla Tipografia del Governo.

²⁵ Ιωάννης Γ. Τσακασιάνος, *Θεατρικά έργα. Από το κωμειδύλλιο στο μελόδραμα, 1876-1898* (εισαγωγή – επιμέλεια: Γεωργία Κόκλα-Παπαδάτου), Δημόσια Ιστορική Βιβλιοθήκη Ζακύνθου, Ζάκυνθος 2008, σ. 330-332.

²⁶ Εφημερίδα *Όμόνοια Αλεξανδρείας* 24 Δεκεμβρίου 1891 [5 Ιανουαρίου 1892], σ. 3, και 26 Δεκεμβρίου 1891 [7 Ιανουαρίου 1892], σ. 2.

ελληνική πολιτεία; Ο ίδιος εκκινεί πολύ δυναμικά στο Μιλάνο, συναναστρεφόμενος, αν και ξένος, σημαντικότερες προσωπικότητες της πολιτιστικής ζωής και της μουσικής «βιομηχανίας»: επιδιώκει να προσεγγίσει επιφανή πρόσωπα από τον χώρο της διανοήσης, της πολιτικής αλλά και των καλλιτεχνικών επιχειρήσεων, όπως τον έγκριτο ιστορικό και φιλόλογο Giuseppe Rovani, εμπνευστή του κύκλου των *scapigliati*, τον Francesco Pasetti, επιστήθιο φίλο του Verdi και βουλευτή Πάρμας, ή τη δαιμόνια εκδότρια Giovannina Lucca. Οι γνωριμίες αυτές συντελούν στην επιτυχία των έργων του σε μια εποχή κατά την οποία η μιλανέζικη σκηνή ανήκει σχεδόν μονοπωλιακά στους γηγενείς Ιταλούς. Στο επόμενο βήμα του και πάλι στοχεύει ψηλά: να παρουσιάσει στην Αθήνα τον *Μάρκο Βότζαρη*, το πρώτο ελληνικό «έθνικόν μελόδραμα», το οποίο αφιερώνει στο βασιλικό ζεύγος Όθωνος – Αμαλίας. Τότε έρχεται αντιμέτωπος με τις πολιτικοκοινωνικές αγκυλώσεις και την πρώτη μιας μακράς σειράς απορρίψεων.²⁷

Η απάντηση στα ερωτήματα που ετέθησαν παραπάνω ίσως πρέπει να αναζητηθεί στην ιστορική συγκυρία με την οποία συνέπεσε ο βίος του. Την εποχή κατά την οποία ο Καρρέρ ήταν ακμαίος και παραγωγικός επέλεξε να παραμείνει στη Ζάκυνθο, στοχεύοντας εξ αποστάσεως στην Αθήνα. Ένας λοιπόν λόγος είναι η ετερότητα ανάμεσα στο επτανησιακό (Κέρκυρα, Ζάκυνθος) και στο αθηναϊκό «σύστημα» μουσικής παραγωγής. Φαίνεται ότι για πολλά χρόνια μετά την Ένωση, τα Επτάνησα και η Αθήνα παραμένουν δύο διακριτές καλλιτεχνικές αγορές, που λειτουργούν εκάστη με τους δικούς της όρους. Η προσπάθεια των Επτανησίων να διεισδύσουν στην αθηναϊκή πολιτιστική ζωή προσκρούει συχνά σε πολιτικά και συντεχνιακά προσκόμματα που εκφράζονται δι' αισθητικών αλλά και ιδεολογικών παραμέτρων – θα παρατηρήσει κανείς το φαινόμενο αυτό να επαναλαμβάνεται και αργότερα, με τον πολύ πιο ευπροσάρμοστο και διεθνή Σπύρο Σαμάρα, ο οποίος επίσης συντρίβεται από το αθηνοκεντρικό κατεστημένο.

Η Επτάνησος στα χρόνια που προηγούνται και έπονται της Ενώσεως αποτελεί την κατ' εξοχήν κοιτίδα της μουσικοθεατρικής κίνησης στον ελληνόφωνο χώρο, προσφέροντας ένα αρκετά ικανοποιητικό πεδίο δράσης για έναν καλλιτέχνη που επιθυμεί την τοπική αναγνώριση αλλά συνάμα και τη διατήρηση των σχέσεών του με την Ιταλία. Όμως, οι εξελίξεις στην Αθήνα τρέχουν και ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1850 έχει σχηματιστεί ένα πολιτιστικό κατεστημένο, το οποίο καθίσταται με τον καιρό όλο και πιο αδιαπέραστο. Ο Καρρέρ δεν εγκατέλειψε τη Ζάκυνθο για να εγκατασταθεί στην Αθήνα και η αδυναμία του να ενταχθεί σε ένα αθηναϊκό σύστημα παραγοντισμού, προστασίας και αμοιβαίας προώθησης, σε ένα δίκτυο προσωπικών και επαγγελματικών σχέσεων που πιθανώς θα του εξασφάλιζε την καθιέρωσή του στην πρωτεύουσα, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην απόφασή του αυτή. Αποδίδεται ασφαλώς και στη συμπλεγματική στάση των Αθηνών απέναντι στην ιόνια κουλτούρα, την οποία άλλωστε ο Καρρέρ, και λόγω της αριστοκρατικής του καταγωγής, εξέφραζε πολύ πειστικά.

Απομονωμένος στη Ζάκυνθο και εκτός αθηναϊκών κυκλωμάτων, ο Καρρέρ αδυνατούσε να εξασφαλίσει επίσημη συμμετοχή στα μεγάλα κοινωνικά γεγονότα της πόλης των Αθηνών (ενδεικτικά: υποδοχή της νέας βασίλισσας Όλγας, εγκαίνια του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών, γάμοι του πριγκιπικού ζεύγους Κωνσταντίνου – Σοφίας, πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες). Συγχρόνως, η απομάκρυνσή του από το ευρωπαϊκό μουσικό γίγνεσθαι του αποστέρησε και τον «αέρα του εξωτερικού», τον οποίον ανέδιδε όταν πρωτοεπισκέφθηκε την Αθήνα στα τέλη της δεκαετίας του 1850. Με το πέρασμα των χρόνων και η ίδια η Επτάνησος χάνει την πρότερη ευρωπαϊκή της αίγλη, υποβιβάζομενη από πολιτιστικό κέντρο σε περιφέρεια.

²⁷ Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, ό.π., σ. 81-82 και 84-86.

Η ζωή και η δράση του Παύλου Καρρέρ βρίθουν στιγμών έντονης επιτυχίας και έντονης απογοήτευσης· εμπεριέχουν λαμπρές προοπτικές, υψηλούς στόχους και οραματισμούς, και ταυτόχρονα ελεύθερες πτώσεις και ανώμαλες προσγειώσεις στην αποκαρδιωτική πραγματικότητα, είτε πρόκειται για τον ιταλικό καλλιτεχνικό στίβο, είτε για το κλεινόν άστυ, είτε για τον ιόνιον οίκο του· χαρακτηρίζονται από κακουχίες και αφυχολόγητες δοκιμασίες που τον εξαντλούν και τον καταρρακώνουν, και ταυτόχρονα από την σισύφεια προσπάθειά του να αντέξει, να ξανασηκωθεί, να ξαναδοκιμάσει, για να ξαναπέσει. Αυτή η αίσθηση της ματαίωσης των προσδοκιών οδήγησε στην επιλογή του τίτλου της παρούσας συμβολής: ο στίχος “Remember me, I used to live for music” προέρχεται από ένα τραγούδι με θέμα την αέναη προσπάθεια και την αέναη ματαίωση.²⁸

²⁸ Leonard Cohen (μουσική), C. Roscoe Beck (παραγωγή), Jennifer Warnes (ερμηνεία), “First we take Manhattan”, στο άλμπουμ *Famous Blue Raincoat*, Ariola & Attic Records, 1987.

Πάυλος Καρρέρ: ο (δι)εθνικός

Κώστας Καρδάμης

Ενδεχομένως σήμερα, και δεδομένης της αντίληψης περί μουσικής εν Ελλάδι, να φαντάζει περίεργο το ότι ο Καρρέρ ξεσηκώνεται από την Ζάκυνθο και αναζητά κατάρτιση και επαγγελματική ανέλιξη στο Μιλάνο, ότι ο Κεφαλλονίτης Λαυράγκας αρχικά σταδιοδρόμησε ως αρχιμουσικός σε ιταλικά θέατρα, ότι ο γόνος μακεδόνα εμιγκρέ Σαμάρας μοίραζε τον χρόνο του μεταξύ Μιλάνου και Παρισιού, ότι ο κεφαληνοβρετανός Φρειδερίκος Στήβενς έχτιζε καριέρα στο Παρίσι ή ότι ο Μάντζαρος έχαιρε αναγνώρισης στον ιταλικό χώρο και πέρα από αυτόν ως μουσικοθεωρητικός και εκπρόσωπος της ιταλικής κλασικής τεχνοτροπίας, αλλά και ότι το 1843 ήταν έτοιμος (καίτοι σε ηλικία 48 ετών) να εγκαταλείψει την Κέρκυρα για να ανοίξει μουσική σχολή στην Ιταλία. Με μια πρώτη, επιφανειακή ανάγνωση, αυτές οι (εντελώς ενδεικτικές) περιπτώσεις μπορούν να δικαιολογηθούν ως αποτέλεσμα μιας εξαιρετικά ανεπτυγμένης αυτοπεποίθησης και σιγουριάς των παραπάνω μουσουργών στις δυνάμεις τους.

Η αυτοπεποίθηση και η σιγουριά, όμως, καίτοι στοιχεία απαραίτητα σε όλα τα επαγγέλματα, και πολύ περισσότερο στην τέχνη, είναι μόνον η μία πλευρά· διότι τα στοιχεία αυτά από μόνα τους δεν μπορούν να προσφέρουν τη δέουσα απάντηση στο συχνό ερώτημα, πώς όλοι αυτοί οι συνθέτες (και πολλοί άλλοι μουσικοί) της Επτανήσου, παρ' ότι καταγόμενοι από έναν νησιωτικό και περιφερειακό χώρο, κατάφεραν να ανταποκριθούν (καίτοι σε διαφορετικό βαθμό), ωσάν ευρισκόμενοι στον «φυσικό βίοτόπο» τους, στις απαιτήσεις και τις συχνά κλειστές δομές ξένων τόπων και κοινωνικών δεδομένων.

Το ερώτημα, λοιπόν, είναι σαφές, αλλά ταυτόχρονα και άστοχο ως προς την διατύπωσή του· διότι πράγματι, εάν τα Επτάνησα προσεγγιστούν μέσω της ευρέως διαδεδομένης εικόνας περί ελληνικής νησιωτικότητας, θα μπορούσαν να περιέχουν την έννοια του απομονωτισμού. Ωστόσο, τα Επτάνησα τον 19ο αιώνα, ως καίρια σκέλη σημαντικών εμπορικών δρόμων, αποτελούσαν ήδη από αιώνες μέρος ενός σήμερα διαμελισμένου κοινού πολιτισμικού χώρου, ο οποίος περιλάμβανε την ιταλική χερσόνησο, το Ιόνιο Πέλαγος και τις ακτές της ανατολικής Αδριατικής (κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα συμπεριλαμβάνονταν σε αυτόν τόσο η Κύπρος όσο και η Κρήτη), και πράγματι συνιστούσαν, εξαιτίας και των πολιτικοκοινωνικών δεδομένων σε αυτά, τον μεσοχώρο ανάμεσα στην Ανατολή και στη Δύση. Η περιοχή αυτή, όπως κάθε μεσοχώρος, χαρακτηριζόταν ειδικά στα αστικά κέντρα από πολιτισμικές και κοινωνικές ωσμώσεις, διεθνικότητα, πολλαπλές ταυτότητες και πνεύμα πολιτιστικού συγκρητισμού.

Αν μη τι άλλο, μια διαγώνια ματιά στις αφιξαναχωρήσεις των επτανησιακών λιμένων ειδικά κατά τον 19ο αιώνα θα εντόπιζε εύκολα μια διαρκή κίνηση προσώπων τόσο «εξ Ανατολών» όσο και «εξ Εσπερίας», τα οποία βρίσκονταν στα νησιά για διάφορους λόγους (όχι πάντοτε επαγγελματικούς). Σε σχέση με τη μουσική, μια εξίσου διαγώνια ματιά στα διάφορα «εξ Εσπερίας» μουσικοθεατρικά περιοδικά της εποχής αρκεί για να καταδείξει ότι τα επτανησιακά θέατρα αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος όχι μόνο του παραπάνω κοινού πολιτισμικού και οικονομικού χώρου αλλά και ευρύτερα των θεατρικών δικτύων του Λεβάντε. Δεδομένων μάλιστα και των παράλληλων δραστηριοτήτων (μουσικοεκπαιδευτικών, καλλιτεχνικών και κοινωνικών) που συνδέονταν

με τα θέατρα, γίνεται σαφές ότι οι παραπάνω συνθέτες όταν βρέθηκαν στον κυρίως ευρωπαϊκό χώρο δεν ήταν «ωσάν στον φυσικό βιότοπό τους», αλλά, τηρουμένων των αναλογιών και του διπόλου «κέντρου – περιφέρειας», βρίσκονταν πράγματι στον «φυσικό βιότοπό» τους και αυτός ο «φυσικός βιότοπός» τους έκανε συχνότατα ιδιαίτερη αναφορά στην «ελληνική καταγωγή» τους.

Ήταν η απόλυτη ενσωμάτωση σε αυτή την διεθνή και ωσμωτική πραγματικότητα, η οποία επέτρεπε στον Καρρέρ να ανταποκριθεί πλήρως στις απαιτήσεις των έργων που συνέθεσε κατά την μιλανέζικη περιόδο του (βλ. την αναφορά στη συνεδρία στην *Isabella d' Aspeno*, αφιερωμένη στην κερκυραϊκή Φιλαρμονική και πρωτοπαιγμένη στην Κέρκυρα, ενώ σε αυτή θα πρέπει φυσικά να προστεθούν και οι όπερες *Dante e Bice* και *La Rediviva*), καθώς και να κερδίσει την αποδοχή.¹ Αλλά και αργότερα, παράλληλα με τις «πατριωτικές» όπερές του, το διεθνικό στοιχείο αποτελούσε πάντοτε μέρος της δημιουργικής παλέτας του: βλ. την *Fior di Maria* (παρουσιασμένη στην Κέρκυρα, κατόπιν παραγγελίας της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής, την ίδια σαιζόν με τον εμβληματικό *Υποψήφιο* του Ξύνδα) αλλά και την *Maria Antonietta*, με την οποία φαίνεται ότι ο συνθέτης επιχειρούσε να επανασυστηθεί στο εκτός Ελλάδος κοινό.² στην όπερα *Μαραθών – Σαλαμίς*, εξάλλου, η αναφορά στην αρχαιότητα ως κοινό πεδίο διαπολιτισμικής αναφοράς, καίτοι εν μέσω βαλκανικών εθνικισμών, είναι σαφής και αντανάκλαται και στη μουσική, η οποία παραλλήλως ακολουθεί όλες τις δομικές συμβάσεις του οπερικού είδους. Είναι σαφές πλέον ότι ο Καρρέρ, όπως και οι υπόλοιποι ιόνιοι ομότεχνοί του, είχε ενσωματώσει και κατανοήσει πλήρως τις πρακτικές, τις απαιτήσεις, τις συμβάσεις και τις δομές (καλλιτεχνικές, μουσικές και επιχειρηματικές) της όπερας και το είχε καταφέρει αυτό τόσο γρήγορα και καιρία, όχι μόνο εξαιτίας της ευστροφίας και του ταλέντου του, αλλά και διότι καταγόταν από ένα ωσμωτικό, διεθνικό και πολλαπλών ταυτοτήτων περιβάλλον, το οποίο έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο να αισθάνεται απολύτως «δική του» την όπερα και τις μουσικές και μουσικοδραματικές συμβάσεις της, ώστε να παρουσιάσει μέσω αυτών και την εξίσου «δική του» πρωτότυπη συνεισφορά.

Άλλωστε, δεν πρέπει να μας διαφεύγει και το εξής: παρ' ότι τα τελευταία – αρκετά – χρόνια, ιδιαιτέρως από το 1980 και μετά, προτρέχουμε να αποκηρύξουμε την όποια παρουσία ειδικά του μελοδράματος στον ελλαδικό χώρο ως επείσακτη και επιβεβλημένη από την κυρίαρχη τάξη (η όπερα πάντως διατηρήθηκε και άνθησε στη Σοβιετική Ένωση και τους δορυφόρους της), δεν φαίνεται να γίνεται κατανοητό ότι με τον τρόπο αυτόν υιοθετούνται άκριτα όντως επείσακτα ερμηνευτικά μοντέλα που φέρουν τη λάμψη του εύκολου προοδευτισμού. Στο πλαίσιο αυτό, στον ελληνικό χώρο λησμονούμε αφενός την πεποίθηση της σύνδεσης της ελληνικής αρχαιότητας με τα επιτεύγματα του λεγόμενου «δυτικού μουσικού κανόνα» και ειδικά της σχέσης της όπερας με την αρχαιοελληνική τραγωδία, και αφετέρου ότι τα Επτάνησα αποτέλεσαν την κύρια περιοχή της σημερινής Ελλάδας, η οποία παρέμεινε σε συνεχή επαφή, παρ' όλους τους εύλογους περιορισμούς ενός μεσοχώρου, με τα παραπάνω επιτεύγματα. Ας προστεθούν εδώ τόσο η εκπεφρασμένη αντίληψη περί της σημασίας της όπερας στο πλαίσιο του νέου Ελληνισμού ακόμη και από τον εμβληματικό Κωνσταντίνο Παπαρηγόπουλο το 1840,³ καθώς και η – έστω σε

¹ Βλ. Διονύσης Μουσμύτης, *Παύλος Καρρέρ. Η «σκοτεινή» περίοδος (1850-1857)*, Πλέσσας, Ζάκυνθος 2017 και, ενδεικτικότερα, Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο, 1829-1896*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2006, καθώς και της ίδιας, *Παύλος Καρρέρ*, Fagotto Books, Αθήνα 2013.

² Αύρα Ξεπαπαδάκου, «*Maria Antonietta*: Η τελευταία ιταλική όπερα και η δεύτερη ευρωπαϊκή απόπειρα του Παύλου Καρρέρ», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953* (Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα, 23-24 Απριλίου 2010), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. – Κρατική Ορχήστρα Αθηνών – Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2011, σ. 134-144.

³ Στέλλα Κουρμπανά, «Το ιταλικόν μελόδραμα πρόκειται να μορφώσει την μουσικήν ανατροφήν του λαού». Ο «Κ.Π.» και η γέννηση της μουσικής κριτικής στην Ελλάδα», στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος

διαφορετικό βαθμό – διαταξική υποδοχή και αναγνώριση του μελοδράματος στα νεόκοπα ελλαδικά αστικά κέντρα ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα.⁴ Υπό την έννοια αυτή, ενδεχομένως η πιο ριζοσπαστική έκφραση του αιτήματος των τελευταίων ετών για από-αποικιοποίηση θα ήταν στην περίπτωση της Ελλάδας η παραδοχή ότι μουσικά επιτεύγματα όπως η όπερα έχουν άμεση σχέση με τον ελλαδικό χώρο, τουλάχιστον το ίδιο σημαντική με την πεισματικά και μονόπλευρα προβαλλόμενη νεοσυντηρητική ενατένιση της ποικιλότητας και νεφελώδους ασματικής λαϊκότητας: διότι φαντάζει πράγματι απολύτως αποικιοκρατική η κουραστική επανάληψη της παλαιάς εκείνης, απλοϊκής διαβεβαίωσης ότι ο ελλαδικός χώρος του 19ου αιώνα δεν είχε τίποτε παραπάνω να επιδείξει παρά μόνον την – επίσης διεθνική – εκκλησιαστική ψαλτική και το ποικιλώνυμο (και συχνά εξίσου διεθνικό) λαϊκό τραγούδι των χωριών και των άστεων.

Ο Καρρέρ, όμως, παράλληλα με τη σαφή (μέσω των έργων και των εν γένει δραστηριοτήτων του) δημιουργική στάση του ως εκφραστή αυτής της πολιτισμικής διεθνικότητας και της συλλογικής εμπειρίας τόσων αιώνων αδιάκοπης επαφής με τον «δυτικό κανόνα» και τις άλλοτε έμμεσες και άλλοτε άμεσες οφειλές του στον χώρο της κλασικής Ελλάδας, βρέθηκε ταυτόχρονα και σε μια περίοδο κρίσιμης, σχεδόν ταυτοτικής, μετάβασης του κόσμου του. Παρατίθενται ορισμένες πολύ ενδεικτικές και επιλεγμένες αναφορές που δείχνουν σε αδρές γραμμές κάποια στοιχεία αυτής της μετάβασης:

Ιούλιος του 1807 στην περιοχή της Λευκάδας: το γεύμα «είχε όλα τα χαρακτηριστικά των γευμάτων των ηρωικών χρόνων, των αδομένων υπό του Ομήρου. Τελικώς η μουσική, το άσμα, ο χορός».⁵ Από επιστολή του Ιωάννη Καποδίστρια μετά τη συνάντησή του με ηπειρώτες οπλαρχηγούς.

Κέρκυρα, Δεκέμβριος 1834: άφιξη από τη Μάλτα του 42ου Σκωτσέζικου Συντάγματος του Βρετανικού Στρατού. Η στολή του προκάλεσε στον συντάκτη της κυβερνητικής εφημερίδας των Ιονίων ιδιαίτερη αίσθηση, αφού στο κάτω μέρος «έχει κάποιαν όμοιότητα με τὸ ἰδικόν μας Ἑπειρωτικὸν [ἔνδυμα]».⁶

Περίχωρα Μεσολογγίου, Ιούνιος 1842: «Εἰς ἓν μέρος τοῦ δάσους ἦτον τὸ ξωκλήσι, καὶ ὅπου εἶδα ἦσαν μαζωμένοι κάμποσοι χωρικοὶ ἀμφοτέρων τῶν φύλων, ὅλοι ἐνδεδυμένοι τὴν ἑλληνικὴν ἐνδυμασίαν. [...] Μετὰ τὸ τέλος τῆς ἱεουργίας [...] ἐβάλθησαν [...] ἄλλοι ἐπιτέλους νὰ τραγωδοῦν καὶ νὰ χορεύουν, παίζοντες τὰς ἔθνικὰς φλογέρας καὶ τὰ νταούλια. Τοιαύτη θεὰ ἐνεῖχεν μεγίστην πρωτοτυπίαν καὶ πολὺ περισσότερον δι' ἡμᾶς, ὅπου κατὰ πρῶτην φορὰν τὴν ἐβλέπομεν».⁷ Λόγια του Παύλου Καρρέρ στα *Απομνημονεύματά* του στον δρόμο για τον τάφο του Μάρκου Μπότσαρη, όπου ο νεαρός μουσουργός βρέθηκε σε ένα λαϊκό πανηγύρι της περιοχής. Ο Καρρέρ συνέδεσε την εμπειρία αυτή με τη μελοποίηση του *Μάρκου Βότζαρη*. Άλλωστε, και στις επτανησιακές οπερικές σκηνές ήδη στα 1840 εμφανίζονταν φουστανελοφόροι ιταλοί τραγουδιστές, τραγουδώντας ελληνόφωνα άσματα.⁸

Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα – Τόμος Α΄*, Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών, Αθήνα 2022, σ. 438-459.

⁴ Χαρακτηριστικά τα όσα καταγράφονται επί του θέματος στα αντίστοιχα κεφάλαια της Στέλλας Κουρμπανά και του Κώστα Σαμπάνη στους δύο πρώτους τόμους της *Ιστορίας της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π., 2022 και 2023.

⁵ Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Αρχείον Ιωάννου Καποδίστρια*, Κέρκυρα 1978, σ. 162-164, επιστολή 23, μτφρ. Αριστείδης Στεργέλης (μόνο της επιστολής αυτής στα ελληνικά).

⁶ *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 207, 1/13.12.1834, σ. 6. Έναν και πλέον αιώνα αργότερα, το 1941 εν μέσω της λαίλαπας του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το ίδιο «κοινό σημείο» θα υπογραμμίζονταν από διαφορετική αφετηρία δια των στίχων του Πωλ Μενεστρέλ και της φωνής της Σοφίας Βέμπο στην επωδό του τραγουδιού *Αγγλοελληνική συμμαχία*, όπου επισημαινόταν το: «Σκότω αυτοί, εμείς τσολιά / έναν σκοπό, την λευτεριά».

⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2003, σ. 86-87.

⁸ Βλ. ενδεικτικά *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 103, 7/19.12.1846, σ. 22-23.

Ζάκυνθος, Φεβρουάριος 1857: «Απόψε μπαλ-μασκέ στου Κόντε Λούντζη. Πήγα ντυμένος Έλληνας (φουστανελάς). [...] Ξέχασα να πω ότι στη γιορτή άργησα να πάω επειδή ο Έις με παρακάλεσε να περάσουμε πρώτα από την κυρία Μπαρφ που είχε και αυτή γιορτή και ήθελε να δει τη φορεσιά μου. Του έκανα τη χάρη και ύστερα πήγα σπίτι μου, όπου με περίμεναν κάποιοι φίλοι που ήθελαν κι αυτοί να με δουν μεταμφιεσμένο [...]».⁹ Η αφήγηση από τον Κεφαλλονίτη Αντώνιο Μελισσηνό. Άλλωστε, η λεγόμενη «αισθητική της φουστανελάς» έμελλε να συνεχιστεί και τον 20ό αιώνα,¹⁰ όχι μόνο μέσω του κινηματογράφου.

Ο Καρρέρ, γεννημένος το 1829 από οικογένεια με απώτατη κυπριακή καταγωγή, ανήκει και στην πρώτη εκείνη γενιά που αντιλαμβάνεται μέσα στο πλέγμα των ποικιλώνυμων εθνικισμών της εποχής ότι το Ιόνιο Κράτος και το γεμάτο πολιτικές και πολιτισμικές αντιφάσεις Βασίλειον της Ελλάδος νομοτελειακά κάποια στιγμή θα αποτελούσαν ενιαία κρατική οντότητα, μεταβαίνοντας ως τόποι και ως κοινωνίες από την τοπική-πολιτισμική στην εθνική-πολιτική πατρίδα. Ας δούμε λίγο τον άμεσο κόσμο του Καρρέρ υπό το πρίσμα αυτό. Όταν γεννιέται ο Καρρέρ, ο κερκυραίος κόμης Ιωάννης Καποδίστριας έχει ουσιαστικά μόλις αναλάβει τις τύχες του νεοσύστατου ελλαδικού κρατικού μορφώματος, ενώ το αιματηρό τέλος της καποδιστριακής περιόδου βρίσκει τον συνθέτη μας σε ηλικία δύο ετών. Ωστόσο, το πείραμα που άκουγε στο όνομα «δημιουργία ελληνικού κράτους» είχε πετύχει, μέσα από ένα περίπλοκο πλέγμα λυσσαλέου αγώνα, διπλωματικών και πολιτικών συμφερόντων, και ρομαντικών εξιδανικεύσεων και ουτοπιών. Ένας εκ των σιωπηλών αρχιτεκτόνων της αίσιας λήξης του ζητήματος, με σημαίνουσα και περιπετειώδη δράση και κατά την οθωνική περίοδο, ήταν ο ζακύνθιος κόμης Διονύσιος Ρώμας, ο οποίος προσέφερε την παρουσία του στον Αγώνα και πέθανε στη Ζάκυνθο το 1857, όταν ο συνθέτης μας (και συγγενής του εξ αγχιστείας) ήταν 28 ετών.

Την ίδια χρονιά πέθανε στην Κέρκυρα και ο Διονύσιος Σολωμός, ένας εμβληματικός και με πανευρωπαϊκή αναγνώριση ποιητής. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1830, η μελοποίηση του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* σε μουσική του Νικολάου Μάντζαρου δεν αποτελούσε μόνον ένα πατριωτικό άκουσμα «κατά τον ήχον της Εσπερίας», το οποίο ακουγόταν ακόμη και μέσα στο παλάτι του βρετανού Αρμοστή,¹¹ αλλά είχε εξισωθεί στην κοινή συνείδηση, όπως και κάθε αναφορά στην Ελληνική Επανάσταση, ως το ακροαματικό έμβλημα του φιλελεύθερου μέρους της επτανησιακής κοινωνίας, το οποίο δεν έβλεπε άλλη λύση στο «επτανησιακό ζήτημα» παρά μόνο την ένωση των δύο κρατικών οντοτήτων: Ιονίου Κράτους και Βασιλείου της Ελλάδος. Αυτή η πεποίθηση εκφράστηκε και επίσημα το 1851 μέσα στο ίδιο το Ιόνιο Κοινοβούλιο. Την περίοδο που το «επτανησιακό ζήτημα» λάμβανε την πρώτη του κορύφωση ο Καρρέρ βρισκόταν στο Μιλάνο, ενώ λίγο μετά την ολοκλήρωση της αρχικής μορφής του θρυλικού *Μάρκου Βότζαρη* ο Gladstone θα βρισκόταν στα Επτάνησα για να διαπιστώσει τα εθνικά αιτήματά τους. Παραλλήλως, ο εορτασμός της 25ης Μαρτίου είχε επισημοποιηθεί στο Βασίλειον της Ελλάδος μόλις το 1838 και εορταζόταν και στα Επτάνησα από το 1841 ανελλιπώς.

⁹ Γιάννης Δ. Ανδριόλας, *Το «ημερολόγιον» Αντωνίου Μελισσηνού του Κεφαλλήνου*, Οι Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2007, σ. 175.

¹⁰ Για μια ευρύτερη θεώρηση των πολλαπλών και διαχρονικών πτυχών του ζητήματος αυτού, ειδικά μέσω του δημόσιου χώρου, βλ. Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανελέες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα, 1821-1930*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2021.

¹¹ Βλ. ενδεικτικά Francesco Cusani, *La Dalmazia, le Isole Jonie e la Grecia visitate nel 1840 – Τόμος Β΄*, Pirota e Co, Milano 1847, σ. 80 και 110-113, και *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 419, 24.12.1838/5.1.1839, σ. 13. Το εναρκτήριο μέρος της «λαϊκότεροπης» μελοποίησης του 1829 έμελλε ήδη το 1830 να έχει καταγραφεί στην επτανησιακή συνείδηση ως «ο ελληνικός ύμνος» και να αναγνωριστεί το 1865 ως ο ακόμη ανακρουόμενος Εθνικός Ύμνος της χώρας μας.

Από αυτήν την άποψη, λοιπόν, ο Καρρέρ είναι απολύτως συγχρονισμένος με τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής και την πορεία του τόπου του, ο οποίος προοδευτικά στο πλαίσιο των πολιτικών διαγκωνισμών φαινόταν να έβλεπε πολλές φορές με καχυποψία (αν όχι με διάθεση αυτοκατάρρευσης) το «δυτικό παρελθόν» του, κοιτάζοντας ολοένα περισσότερο προς την «καθ' αυτού Ανατολήν» για χάρη της εξυπηρέτησης των πολιτικών αιτημάτων που πήγαζαν από την αρχή των εθνοτήτων. Υπό αυτή την έννοια, επομένως, ο Καρρέρ βλέπει ολοένα περισσότερο «πατρίδα» παρά «πατρίδες», παρ' ότι 35 έτη έζησε ως πολίτης του υπό βρετανική επικυριαρχία Ιονίου Κράτους. Ο Καρρέρ, καίτοι γαλουχημένος σε διεθνικό περιβάλλον, ανήκε σε μια ηλικιακή ομάδα που δεν χαρακτηριζόταν από την ίδια πολυδιάσπαση ταυτοτήτων που είχαν προσωπικότητες των Επτανήσων, όπως ο Μουστοξύδης, ο Βράιλας, ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Φώσκολος, ο Καποδίστριας ή ο Μάντζαρος. Αυτοί βίωσαν κοσμογονικές αλλαγές (κατάρρευση αυτοκρατοριών και βασιλείων και μετάβαση στα εθνικά κράτη) και είδαν τον κόσμο στον οποίο γαλουχήθηκαν να γκρεμίζεται αναμένοντας την εμφάνιση του νέου.¹² Ίσως ο Μάντζαρος, μιας και βρισκόμαστε σε μουσικό περιβάλλον, να είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση πολλαπλών ταυτοτήτων: γεννήθηκε το 1795 Βενετός, για δύο χρόνια υπήρξε γάλλος «πολίτης» (1797-1799), πέρασε τα μαθητικά του χρόνια στο πλαίσιο της Επτανησιακής Δημοκρατίας (1800-1807) και της ναπολεόντειας διοίκησης (1807-1814) των Επτανήσων, δημιούργησε και ωρίμασε ως πολίτης του υπό βρετανική «προστασία» Ιονίου Κράτους (1815-1864) και όταν πέθανε το 1872 ήταν για μόλις οκτώ χρόνια Έλληνας υπήκοος (και η έναρξη της πρώτης μελοποίησης του *Ύμνου του καθιερωμένη* μόλις προ επτά ετών ως ο επίσημος Εθνικός Ύμνος του ελλαδικού βασιλείου).

Ο Καρρέρ έζησε σε μια περίοδο κατά την οποία γινόταν ολοένα περισσότερο κοινός τόπος αφενός η πεποίθηση της ενότητας και συνέχειας του ελληνικού χώρου μέσω της γλώσσας, της θρησκείας και των ποικίλων (όχι αποκλειστικά ανατολίτικων αναφορών) λαϊκών παραδόσεων, και αφετέρου το τι ήταν εν δυνάμει δέον να πράξει η Επτανήσος στο πλαίσιο αυτό των «ελάχιστων κοινών τόπων». Στο συγκεκριμένο κλίμα, τα εξωαστικά λαϊκά τραγούδια αναδείχθηκαν σε κεντρικό στοιχείο, μαζί με τη γλώσσα, εντός του ευρύτερου ιδεολογικού ζητήματος της «εθνικής συνέχειας».¹³ Η συμβατική ενσωμάτωση στην πολιτισμική μουσική παλέτα των επτανησιακών αστικών κέντρων εκείνων των

¹² Για το ζήτημα αυτό, καθώς και πλήθος άλλων παραπλήσιων ζητημάτων, βλ. Konstantina Zanou, *Transnational Patriotism in the Mediterranean, 1800-1850. Stammering the Nation*, Oxford University Press, Oxford 2018, καθώς και, ενδεικτικά: Δημήτρης Αρβανιτάκης, «Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο Νικολό Τομμαζέο και οι σπασμένοι καθρέπτες του Ιονίου», *Νέα Εστία* 1888, Σεπτέμβριος 2021, σ. 691-707· του ίδιου, «Φώσκολο, Κάλβος, Σολωμός: Χτίζοντας πατρίδες», στο: Δημήτρης Αρβανιτάκης (επιμ.), *Ούγκο Φώσκολο. 190 χρόνια από τον θάνατό του*, Πολιτιστικός Σύλλογος Ζακύνθου «Ούγκος Φώσκολος» – Περιφέρεια Ιονίων Νήσων / Περιφερειακή Ενότητα Ζακύνθου, Ζάκυνθος 2017, σ. 11-24· του ίδιου, *Στον δρόμο για τις πατρίδες: Η Ape italiana, ο Ανδρέας Κάλβος, η ιστορία*, Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2010· του ίδιου, «Οι τόποι, οι χρόνοι και οι γλώσσες της ιστοριογραφίας του Ιονίου κατά τον 19ο αιώνα», στο: Αλίκη Νικηφόρου (επιμ.), *Θ' Πανιώνιο Συνέδριο* (Πρακτικά συνεδρίου – Τόμος Β', Παξοί, 26-30 Μαΐου 2010), Εταιρεία Παξινών Μελετών, Παξοί 2014, σ. 293-321· του ίδιου, «“Ο πληκτικός κατάλογος των προγόνων”. Μεθοδολογικά ζητήματα για τη μελέτη της Επτανησιακής Ιστορίας», *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας* 27, 2011, σ. 155-187· του ίδιου, «Από τις αυτοκρατορίες στα έθνη. Εννοιολογήσεις της ρήξης στο Ιόνιο των αρχών του 19ου αιώνα», στο: Δημήτρης Κ. Ζυμάρης (επιμ.), *200 χρόνια από την εγκατάσταση των Εφοριών της Φιλικής Εταιρείας στην Επτανήσο* (Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας, Αθήνα, 30 Νοεμβρίου 2019), Αναγνωστική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2021, σ. 39-64.

¹³ Καίριες οι πρόσφατες παρατηρήσεις στα: Πάνος Βλαγκόπουλος, «*Βλέπεις, ξένη μου φίλε, ότι δεν λησμονώ τα τραγούδια*»: Από τον *Haxthausen* στον *Vinée* ή *Εκατό χρόνια δυτικοευρωπαϊκού βλέμματος στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Εκδόσεις Νικολαΐδη, Αθήνα 2022, και του ίδιου, *Δίκοπη εναρμόνιση ή Η νεοελληνική μουσική και οι άλλοι*, Το Ροδακίό, Αθήνα 2024.

μελωδικών στοιχείων που «δεικνύ[ουσι] τὸν οἴστρον τοῦ μελοποιουῦ εἰς τὸ παθητικὸν εἶδος, τὸ ὁποῖον ἢ ἀνατολικὴ μουσικὴ ἀείποτε ἐνθυμίζει ὡς ἑλληνικὸν χαρακτηριστικόν»,¹⁴ ἦταν μέρος αυτής της – με σαφὴ πολιτικὴ χρήση – μετάβασης που πολλές φορές ἐφτάσε ὡς τὴν ανοικτὴ δυσπιστία ἐναντι τοῦ «δυτικὸυ παρελθόντος» τῆς Ἐπτανήσου. Ἡ υιοθέτηση τέτοιων ἀνατολίτικων στοιχείων που συμβατικά ἐξέφραζαν, σε τελικὴ ἀνάλυση, τὴν ἐν πολλοῖς ἐπίσης «ἐξ Ἑσπερίας» ἐπινοημένη μονόπλευρη προσέγγιση τῆς (νέο)ελληνικότητας ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους σε ἔργα τῶν ἀδελφῶν Λιμπεράλη, τοῦ Δομενεγίνη ἢ τοῦ Μεταξά-Τζανή.¹⁵ Οἱ ἀκροαματικὲς πηγές τους δεν ἦταν δύσκολο νὰ βρεθοῦν στα ἴδια τὰ Ἐπτάνησα: οἱ ἠπειρωτικὲς ἀκτὲς βρίσκονταν κοντὰ καὶ ἐπήλυδες ἀπὸ τὴν Ἑπείρο καὶ τὸν Μοριά εἶχαν γίνῃ μέρος τῆς πολυπολιτισμικῆς ἐπτανησιακῆς πραγματικότητας, τόσο τοῦ ἀστεως ὅσο καὶ τῆς υπαίθρου. Ἄλλωστε, οἱ παραπάνω συνθέτες καὶ ὁ Καρρέρ δημιούργησαν σε μιὰ περίοδο, κατὰ τὴν ὁποία τὸ ἐνδιαφέρον γενικότερα γιὰ τὴν «δημοτικὴ μούσα» (ὄχι μόνο τὴν ἀνατολίζουσα) βρισκόταν σε μιὰ ἀπὸ τὶς κορυφώσεις τοῦ τόσο στὸν ἐπτανησιακὸ ὅσο καὶ στὸν ἐυρύτερο χῶρο τῆς Ἀδριατικῆς.¹⁶

Ὁ Καρρέρ βρέθηκε δημιουργικὰ μέσα σε αὐτὴ τὴν πολιτικὰ φορτισμένη πύκνωση γεγονότων καὶ καταπιάστηκε νὰ τὴν ἐκφράσει καὶ ἠχητικὰ στὸν *Μάρκο Βότζαρη* ἀλλὰ καὶ στὶς ἄλλες λεγόμενες «πατριωτικὲς ὄπερές» του, προορισμένες μὲν γιὰ τὸ ἐλλαδικὸ κοινὸ, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀκολουθώντας καὶ ὅλες τὶς δομικὲς συμβάσεις τῆς ὄπερας τῆς ἐποχῆς. Ὡστόσο, εἰδικὰ στὸν *Μάρκο Βότζαρη* ἐντοπίζεται ξανά ἓνα διεθνικὸ διακείμενο: ἡ συμβολικὴ θέση που εἶχε ἡ Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση εἰδικὰ στὸ πλαίσιο τοῦ ἰταλικοῦ Risorgimento, δεδομένου μάλιστα ὅτι ἀφενὸς ἡ ὄπερα αὐτὴ ἔλαβε τὴν ἀρχὴ τῆς στὴν Ἰταλία μὲ ἐνθάρρυνση Ἰταλῶν στὸ πλαίσιο τοῦ ἐυρύτερου φιλελληνικοῦ πνεύματος καὶ ἀφετέρου ὅτι ὁ Μάρκος Μπότσαρης μόνον ἀγνωστος δεν ἦταν στὴν ἰταλόφωνη θεατρικὴ καὶ μουσικοθεατρικὴ σκηνή,¹⁷ καθὼς καὶ στὸ γενικότερο ἐυρωπαϊκὸ ὑποσυνείδητο.¹⁸ Σε κάθε περίπτωση, θὰ μπορούσε νὰ υποστηριχθεῖ ὅτι ἀν τὸν πατριωτισμὸ προ τοῦ 1840 ἐξέφραζε μουσικὰ τὸ δίδυμο Μάντζαρος – Σολωμός, τὴν περίοδο τῆς διατύπωσης τοῦ ἐπτανησιακοῦ ἐνωτικοῦ αἰτήματος ἐκφράζει τὸ δίδυμο Καρρέρ – Βαλαωρίτης, ἀμφότεροι ἐπίσης σχεδὸν συνομήλικοι, ὁ δεῦτερος δε καὶ μέλος τοῦ ἐπτανησιακοῦ κοινοβουλίου ὡς ριζοσπάστης. Παραλλήλως, τὴν ἴδια περίοδο διατυπωνόταν καὶ ἀνδρωνόταν στὸ ἐλλαδικὸ βασίλειο τὸ ἰδεολόγημα τῆς Μεγάλῆς Ἰδέας, τὸ ὁποῖο μὲ τὶς διαφορὲς κορυφώσεις του θὰ λειτουργοῦσε καὶ ὡς ἓνα τρόπον τινὰ δημιουργικὸ συνεχὲς γιὰ τὴν τέχνη μέχρι τὸ καταστροφικὸ 1922, ἀλλὰ καὶ μετὰ ἀπὸ αὐτό.

¹⁴ Αὐρα Ξεπαπαδάκου, «Ὁ Μάρκος Βότζαρης τοῦ Παύλου Καρρέρ: μιὰ “ἐθνικὴ” ὄπερα», *Μουσικὸς Λόγος* 5, 2003, σ. 27-63: 42, ὑποσημ. 4, ὅπου καὶ ἀναφορὰ σε ἄρθρο τῆς ἐφημερίδας τῆς Ζακύνθου *Μέλλον* στὶς 4 Ἰουνίου 1849, σχετικὸ μὲ τὴν ὄπερα τοῦ Φραγκίσκου Δομενεγίνη, *Μάρκος Μπότσαρης*.

¹⁵ Γιὰ μιὰ ἐποπτικὴ θεώρηση, βλ. Κostas Kardamis, “Orientalism in the Ionian Islands’ music”, στο: Reihard Strohm (ἐπιμ.), *The Music Road. Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*, The British Academy (σειρά: Proceedings of the British Academy), London 2019, σ. 296-317.

¹⁶ Βλ. Ζανου, ὁ.π., σ. 165-206.

¹⁷ Βλ. Ξεπαπαδάκου, «Ὁ Μάρκος Βότζαρης [...]», ὁ.π.: τῆς ἴδιας, «Τὸ ἐθνικὸ στοιχεῖο στὴν ἐπτανησιακὴ ὄπερα. Ἡ περίπτωση τοῦ Παύλου Καρρέρ», *Αριάδνη* 16, 2010, σ. 169-199· Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Ὁ Μάρκος Μπότσαρης στα λυρικά ἔργα ξένων συνθετῶν τοῦ 19ου αἰῶνα», *Νέος Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 10, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2021, σ. 51-78. Μελοδράμα μὲ θέμα τὸν Μάρκο Μπότσαρη εἶχε συνθέσει καὶ ὁ καθηγητὴς τοῦ Κονσερβατορίου τῆς Νάπολης καὶ ἐπίτιμο μέλος τῆς ἰδρυμένης το 1840 Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας, Michele Ruta· βλ. Francesco Florimo, *Cenno Storico sulla Scuola Musicale di Napoli – Τόμος Β΄*, Lorenzo Rocco, Napoli 1871, σ. 1015.

¹⁸ Ἐνδεικτικὴ ἡ θέση τοῦ Μάρκου Μπότσαρη στὸ ἐμβληματικὸ ἔργο τοῦ François Charles Hugues Laurent Rouqueville, *Histoire de la Régénération de la Grèce*, Firmin Didot, Paris 1824. Ἀς σημειωθεῖ ἐδῶ καὶ ἡ πολλαπλὴ ἀναφορὰ στὸν Μάρκο Μπότσαρη ἀπὸ τὸν Κερκυραῖο μὲν, ἀλλὰ μὲ πανιταλικὴ ἀναγνώριση, Μάριο Πιέρρι στὸ *Compendio della Storia del Risorgimento della Grecia dal 1740 al 1825*, Piatti, Firenze 1825.

Πράγματι, μετά την Ένωση η *Κυρά-Φροσύνη* ή η *Δέσπω*, ακόμη όμως και η *Μαραθών – Σαλαμής*, βρέθηκαν ηθελημένα ή αθέλητα μέσα σε μια περίοδο που τα αλυτρωτικά και εθνικά ζητήματα του ελλαδικού βασιλείου χαρακτηρίζονταν από έναν συνεχή αναβρασμό εντός των βαλκανικών εθνικισμών και των διπλωματικών παιγνίων. Ακόμα και στα *Απομνημονεύματα* του Καρρέρ, η πατριωτική του προδιάθεση παραμένει σαφής και συνδεδεμένη με τα τεκταινόμενα. Ο ζακυνθινός συνθέτης, όμως, ακριβώς επειδή κινούταν εντός της τέχνης των ήχων, δεν ήταν αναγκασμένος να επανεφεύρει τον εαυτό του στο πλαίσιο των εθνικών οραματισμών της περιόδου (όπως γλωσσικά έπραξαν ο Κάλβος, ο Σολωμός κ.ά.), αλλά απλώς να ενσωματώσει στην ηχητική και γλωσσική παλέτα του τα γνωρίσματα εκείνα που συμβατικά και συμβολικά όριζαν στο κοινό υποσυνείδητο την ελληνικότητα (έστω κι αν αυτή συχνά πήγαζε από τα «εξ Εσπερίας» στερεότυπα).¹⁹ Την ίδια στιγμή ο Καρρέρ έδινε και μια ιδιότυπη, αλλά σαφή, εικόνα περί ελληνικής συνέχειας, αφενός χρησιμοποιώντας, καίτοι όχι αποκλειστικά, την ελληνική γλώσσα (δρόμος γνωστός στην έντεχνη ελληνική μελουργία από την περίοδο των ρεπουμπλικανικών ασμάτων του 18ου αιώνα και της συνεργασίας Μάντζαρου – Σολωμού) και αφετέρου εκμεταλλευόμενος τα επιτεύγματα αυτού που σήμερα ονομάζεται «δυτικός μουσικός κανόνας» (ο οποίος θεωρούταν ότι είχε αρραγείς συνδέσεις με την αρχαιότητα). Ωστόσο, παρ' ότι τα επιλεκτικά λαϊκά ή λαϊκοφανή ακούσματα «ανατολικής μουσικής» υπογράμμιζαν αυτή τη συμβατική πτυχή του εθνικού «κοινού τόπου», στην κορύφωση της όπερας *Μάρκος Βότζαρης* (και μάλιστα πριν ενσωματωθεί σε αυτήν ο θρυλικός «Γερο-Δήμος»), ο Καρρέρ συνοδεύει τη νίκη των Ελλήνων και τον θανάσιμο τραυματισμό του ήρωα με το άκουσμα σε εμβατηριακό ρυθμό του θούριου *Τι καρτερείτε*.²⁰ Αυτό το πατριωτικό άσμα, βασισμένο στη μουσική του ανέμελου γερμανικού τραγουδιού *Freut euch des Lebens*, αποτέλεσε από την εποχή του Ρήγα ένα από τα χαρακτηριστικότερα πατριωτικά ακούσματα του αναγεννώμενου Ελληνισμού και ταυτόχρονα μια σαφή πτυχή του διεθνικού πατριωτισμού της εποχής.

Λέγεται ότι όταν ο Σολωμός ρωτήθηκε γιατί δεν επισκεπτόταν την Ελλάδα που τόσο πολύ λάτρευε, απάντησε αφοπλιστικά: «Φοβούμαι!»,²¹ προφανώς μην αντέχοντας την πιθανότητα της απογοήτευσης από την ρεαλιστική εικόνα που θα αντίκριζε, αν εγκατέλειπε την απόσταση ασφαλείας που του πρόσφερε η Επτάνησος. Υπήρχε, άλλωστε, και η πικρή εμπειρία του επανακάμψαντος στην Κέρκυρα από την καποδιστριακή Ελλάδα Ανδρέα Μουστοξύδη, ο οποίος το 1832, έχοντας εγκαταλείψει το Ναύπλιο μετά τη δολοφονία του Κυβερνήτη και απαλλαγμένος από άδικες κατηγορίες, δήλωνε από την Αίγινα (έτοιμος πια να αναχωρήσει για «χώρα πολιτισμένη») ότι όσοι εν Ελλάδι τον αδίκησαν «δεν αξίζουν τη λάσπη από τα παπούτσια [τ]ου». ²² Ο Καρρέρ, πάντως, δεν φοβήθηκε να βρεθεί και να παραμείνει στην Ελλάδα και, ακόμη περισσότερο, να δημιουργήσει αφουγκραζόμενος τα αιτήματα για ελληνικότητα εν μέσω της αναζήτησης (ή, κατ' άλλους, της επινόησης) της συνέχειας του νέου Ελληνισμού. Παράλληλα, δεν δίσταζε να εξακολουθεί να έχει πολλαπλές ταυτίσεις μουσικά και δημιουργικά, εξυπηρετώντας τις εθνικές αναγνώσεις και την πρωτότυπη μουσικοθεατρική σύνθεση μέσω της εμπειρίας του και της εφαρμογής της σε ένα διεθνικό μουσικοθεατρικό είδος (βλ. όπερα)· και πέρα και πάνω από όλα, χωρίς ουδέποτε οι ανατολίτικες αναφορές στο

¹⁹ Σαφείς οι σχετικές τοποθετήσεις στο Haris Xanthoudakis, "Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece", *Nineteenth-Century Music Review* 8/1, June 2011, σ. 41-55.

²⁰ Βλ. σχετικά Χάρης Ξανθουδάκης, «Ο Ρήγας του Μάρκου δια χειρός Παύλου (Καρρέρ)», *Νέος Μουσικός Ελληνομνημών* 6, Μάιος – Αύγουστος 2020, σ. 5-15.

²¹ Ζανου, ό.π., σ. 61.

²² Γεώργιος Π. Στεριώτης, «Αλληλογραφία του ιππότη Ανδρέα Μουστοξύδη με το φίλο του Ανδρέα Παπαδόπουλο Βρετό», *Δελτίον Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας* 10, 1973, σ. 103-133: 110.

έργο του, καίτοι συμβατικά και εύκολα αυτές «αείποτε ένθυμιζαν ως ἑλληνικὸν χαρακτηριστικόν», να γίνουν δημιουργική εμμონή, όπως θα γίνονταν αργότερα τόσο στην έντεχνη όσο και στην λαϊκή κουλτούρα, διεκδικώντας μέχρι αυτή τη στιγμή την αποκλειστικότητα της «ελληνικότητας».

Και αυτό όχι μόνον επειδή ο Καρρέρ γνώριζε καλά να ψυχολογεί τα ακροατήρια στα οποία απευθυνόταν, αλλά και επειδή έβλεπε στο σταυροδρόμι αυτό των ιδεών και των ακουσμάτων την πλαστικότητα (ίσως και την ενότητα) του διεθνικού περιβάλλοντος, στο οποίο γαλουχήθηκε. Ωστόσο, ο Καρρέρ ως άνθρωπος είχε πλέον αποδεχθεί και βιώσει τη μετάβαση από την τοπική (ζακυνθινή, επτανησιακή) πατρίδα του στην εθνική (ελλαδική), ακολουθώντας όμως πάντοτε τους διεθνικούς δημιουργικούς δρόμους της πρώτης και δρώντας συχνά ως πολιτισμικός διάμεσος. Ταυτόχρονα βάσιζε τις «πατριωτικές» όπερές του σε στοιχεία που, ιδωμένα από την ελλαδική πλευρά, εξυπηρετούσαν τα ενοποιητικά σχήματα και τις ταυτοτικές ιδεολογικές συνέχειες της εποχής, αλλά, προσεγγιζόμενα από την διεθνή πλευρά, βασίζονταν συχνά στις φαντασιακές πεποιθήσεις ενός ορμητικού και μάλλον στερεοτυπικού ως προς την έννοια της ελληνικότητας ρομαντικού οριενταλισμού. Και αυτές είναι μόνο μερικές από τις πτυχές που δύναται να συντελέσουν στη σφαιρική κατανόηση του αμφιπολιτισμικού, διεθνικού και διγλωσσικού περιβάλλοντος του Παύλου Καρρέρ και εν πολλοίς και του ίδιου του συνθέτη μας.

«Et fit sonus dulcissimus quamvis non audimus propter debilitatem sensus»: για τα 1500 χρόνια από τον θάνατο του Βοήθιου

Βασιλική Κουτσομπίνα

Με αφορμή τα 1500 χρόνια από τον θάνατο του Ανίκιου Μάνλιου Σεβερίνου Βοήθιου που συμπληρώθηκαν το 2024, η διεθνής εταιρεία για τη μελέτη του έργου του (International Boethius Society) διοργάνωσε μια σειρά εκδηλώσεων πάνω σε όλο το φάσμα των πολιτικών, θεολογικών, φιλοσοφικών και μουσικοθεωρητικών έργων του. Όπως είναι γνωστό, το συγγραφικό έργο του Βοήθιου στον τομέα της μουσικής είχε τεράστια απήχηση στο ύστερο μεσαιωνικό και αναγεννησιακό μουσικό γίγνεσθαι και συνδιαμόρφωσε σε πολύ μεγάλο βαθμό τη δυτικοευρωπαϊκή μουσικοθεωρητική σκέψη.¹ Η παρούσα μελέτη επισημαίνει σημεία-σταθμούς στη διάχυση της μουσικής σκέψης του Βοήθιου, με έμφαση στο θέμα της αρμονίας των σφαιρών, καταλήγοντας στην πρόσληψη του Βοήθιου στις ιταλικές ουμανιστικές αυλές στο γύρισμα του 16ου αιώνα. Εστιαζόμενη στον ουμανιστή θεωρητικό Franchinus Gaffurius (1451-1522), η εισήγηση διερευνά μια ανεξερεύνητη πτυχή του συγγραφικού έργου του, η οποία ερμηνεύεται μέσα από το πρίσμα της σχολιαστικής παράδοσης που συνόδευε τη διάχυση της «βοήθιας» γνώσης.

Ο Βοήθιος γεννήθηκε περί το 475/477 μ.Χ. σε ρωμαϊκή αριστοκρατική οικογένεια. Η πλεονεκτική κοινωνική του θέση συνεπαγόταν τη σε βάθος γνώση του των ελληνικών και της ελληνικής γραμματείας, με αποτέλεσμα στη συνέχεια να αναδειχθεί σε έναν από τους σημαντικότερους λογίους της εποχής του. Ο Βοήθιος υπηρέτησε σε υψηλό κρατικό αξίωμα, ως *magister officiorum*, τον οστρογότθο βασιλιά Θεοδώριχο (Θευδέριχο) τον Μέγα (θάνατος το 527 μ.Χ.) σε μια περίοδο αναλαμπής για τον ρωμαϊκό πολιτισμό.² Καθώς όμως στη συνέχεια θεωρήθηκε ύποπτος για συνωμοσία με τους Βυζαντινούς, ο Βοήθιος κατηγορήθηκε από τον Θεοδώριχο και αμέσως δικάστηκε από τη Σύγκλητο της Ρώμης, η οποία τον έκρινε ένοχο. Τις ημέρες αναμονής πριν την εκτέλεσή του το 524 μ.Χ. έγραψε το δημοφιλέστερο σήμερα έργο του, αλλά και το πλέον ξεχωριστό ανάμεσα στο *corpus* του, την αλληγορική πραγματεία *Η παραμυθία της Φιλοσοφίας* (*De consolatione philosophiae*), έναν φανταστικό διάλογο μεταξύ του εαυτού του και της προσωποποιημένης φιγούρας της Φιλοσοφίας.³

¹ Η βιβλιογραφία για το έργο του Βοήθιου είναι εξαιρετικά εκτενής· εδώ σημειώνονται μόνο πρόσφατες μελέτες που έχουν άμεση σχέση με το περιεχόμενο του παρόντος άρθρου: Henry Chadwick, *Boethius: The Consolations of Music, Logic, Theology, and Philosophy*, Clarendon Press, Oxford & New York 1981· Margaret Gibson (επιμ.), *Boethius: His Life, Thought and Influence*, Oxford University Press, Oxford 1981· Calvin M. Bower, "The Role of Boethius' *De institutione musica* in the Speculative Tradition of Western Musical Thought", στο: Michael Masi (επιμ.), *Boethius and the Liberal Arts: A Collection of Essays*, Peter Lang, Bern 1981, σ. 157-174· Claude V. Palisca, "Boethius in the Renaissance", στο: André Barbera (επιμ.), *Music Theory and its Sources: Antiquity and the Middle Ages*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (IN) 1990, σ. 259-280.

² Στα νεανικά του χρόνια ο Θεοδώριχος υπήρξε «βασιλικός όμηρος» στην Κωνσταντινούπολη, όπου και έλαβε τη μόρφωσή του.

³ Boethius, *Consolation of Philosophy*, μτφρ. και επιμ. Joel C. Relihan, Hackett, Indianapolis & Cambridge 2001. Ελληνική έκδοση: Βοήθιος, *Παραμυθία της φιλοσοφίας*, δύο τόμοι, μτφρ. και σχόλια: Αντώνης Σακελλαρίου, Πατάκης, Αθήνα 1997.

Ελληνιστής και φιλόσοφος, ο Βοήθιος αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους διαμεσολαβητές της αρχαίας φιλοσοφίας στους πρώιμους λατινικούς αιώνες. Μετέφρασε στα λατινικά και σχολίασε έργα του Αριστοτέλη πάνω στη λογική και, μεταξύ άλλων, συγκρότησε το έργο *De institutione musica* (500-507 μ.Χ.), στο οποίο παραθέτει ό,τι ήταν γνωστό για την αρχαιοελληνική μουσική θεωρία από πηγές οι οποίες μάλιστα τώρα έχουν χαθεί.⁴ Η πραγματεία *De institutione musica* διασώθηκε σε περισσότερους από 150 μεσαιωνικούς κώδικες, στο σύνολό της ή μερικώς, και αποτελεί την πλουσιότερη παράδοση μουσικής πραγματείας του Μεσαίωνα, παρ' όλο που η επιρροή της φαίνεται να γίνεται πιο ισχυρή, ή τουλάχιστον πιο ορατή, μετά τον 10ο αιώνα.⁵ Μέσω της πραγματείας του ο Βοήθιος παρέδωσε στους μετέπειτα μεσαιωνικούς συγγραφείς την αρχαιοελληνική αντίληψη της μουσικής ως πεδίου γνώσης και ενατένισης, μια αντίληψη που έχει τις ρίζες της στην πυθαγόρεια παράδοση.

Όπως είναι γνωστό, η σημασία των αριθμών στην πυθαγόρεια κοσμοθεωρία αποτελεί το σημείο διεπαφής της με το πεδίο της μουσικής. Ο Πυθαγόρας διατύπωσε τη σχέση των μουσικών ήχων με απλά μαθηματικά κλάσματα, καταδεικνύοντας τη συσχέτιση μεταξύ μουσικών διαστημάτων και αριθμητικών αναλογιών. Αυτή η αντίληψη για τη μουσική ως «αριθμοί που αποδίδονται μέσω του ήχου» είχε και άλλες προεκτάσεις στην πυθαγόρεια θεωρία. Σύμφωνα με την πυθαγόρεια φιλοσοφία, ο φυσικός κόσμος μπορεί να ερμηνευθεί σαν μια αναπαράσταση αριθμητικών συσχετισμών. Οι συσχετισμοί αυτοί γίνονται ευκολότερα αντιληπτοί από τον άνθρωπο μέσω της μουσικής και των αριθμητικών αναλογιών που καθορίζουν τα μουσικά διαστήματα. Έτσι, η μουσική μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο σε υψηλότερα επίπεδα γνώσης και κατανόησης του κόσμου. Σημαντική θέση στην πυθαγόρεια θεώρηση έχει η έννοια της *αρμονίας*, τόσο της ανθρώπινης (μεταξύ σώματος και ψυχής) όσο και αυτής του σύμπαντος. Σύμφωνα με τη θεωρία της αρμονίας των σφαιρών, οι αποστάσεις των πλανητών από τη Γη ή, σε μια μεταγενέστερη εκδοχή, οι ταχύτητες περιστροφής και τα μήκη της τροχιάς των πλανητών αντιστοιχούν σε αριθμητικές αναλογίες ίδιες με αυτές των μουσικών διαστημάτων της διατονικής κλίμακας.⁶ Αυτή η ποσοτική-αριθμητική διάσταση των μουσικών ήχων οδήγησε τους μεσαιωνικούς στοχαστές να κατατάξουν τη μουσική στο τετράπτυχο των μαθηματικών επιστημών, το περίφημο *quadrivium*, μαζί με την αριθμητική, τη γεωμετρία και την αστρονομία. Έτσι, η μελέτη των μηχανισμών της μουσικής συνδέθηκε άμεσα με τη φιλοσοφία, καθώς αντιμετώπιζε τη μουσική αρμονία ως επίγεια έκφραση μιας συμπαντικής λογικής ή τάξης.

Η υιοθέτηση της πυθαγόρειας μουσικής κοσμοθεωρίας από τον Πλάτωνα τον 4ο π.Χ. αιώνα εξασφάλισε τη μακροβιότητά της τόσο κατά την ύστερη αρχαιότητα όσο και κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους. Είναι γνωστό πως ο Πλάτων επισκέφτηκε την Κάτω Ιταλία και τη Σικελία, όπου μυήθηκε στον Πυθαγορισμό από τον Αρχύτα τον Ταραντίνο

⁴ Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica*, επιμ. Gottfried Friedlein, Teubner, Leipzig 1867· ανατύπωση: Minerva, Frankfurt 1966. Σύγχρονη έκδοση: *Fundamentals of Music: Anicius Manlius Severinus Boethius*, μτφρ. Calvin M. Bower – επιμ. Claude V. Palisca, Yale University Press, New Haven & London 1989.

⁵ Calvin M. Bower, "Boethius' *De Institutione Musica*: A Handlist of Manuscripts", *Scriptorium* 42/2, 1988, σ. 205-251.

⁶ Οι διαφορετικοί τρόποι υπολογισμού των μουσικών διαστημάτων ως αντανάκλασης των σχετικών αποστάσεων ή των κινήσεων των πλανητών, κυρίως των συγγραφέων Plinius (*Naturalis historia*), Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*) και Johannes Scottus Eriugena (*Iohannis Scotti Annotationes in Marcianum*), περιγράφονται συνοπτικά από τη Susan K. Rankin, "Naturalis concordia vocum cum planetis: Conceptualizing the Harmony of the Spheres in the Early Middle Ages", στο: Suzannah Clark & Elizabeth Eva Leach (επιμ.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Boydell and Brewer, Woodbridge 2005, σ. 3-19: 9.

(δεύτερης γενιάς πυθαγόρειο), βαθύτατο γνώστη πάνω σε θέματα ακουστικής. Στον *Τίμαιο: περί φύσεως* (κεφ. 35-36), ο Πλάτων παραθέτει μια από τις πρώτες εκθέσεις της κοσμικής αρμονίας, καθώς η δημιουργία της συμπαντικής Ψυχής περιγράφεται με όρους πυθαγόρειων αναλογιών, ως ένα, θα λέγαμε, «ουράνιο μονόχορδο» με άλλα λόγια, η μουσική είναι αντανάκλαση μιας ανώτερης αρμονίας και του κόσμου των Ιδεών. Κυρίως, όμως, η πυθαγόρεια ιδέα της συμπαντικής αρμονίας μετουσιώνεται στον πλατωνικό Μύθο του Ηρός, με τον οποίο κλείνει η *Πολιτεία*. Στον Μύθο του Ηρός, το σύμπαν περιγράφεται εν είδει έκκεντρων δακτυλιδιών (που αντιστοιχούν στις πλανητικές τροχιές), πάνω στα οποία κάθετα τραγουδώντας από μία Σειρήνα. Ο άξονας των δακτυλιδιών, το αδράχτι της Ανάγκης, γυρνά με τη βοήθεια των τριών Μοιρών. Η αρμονία που προκύπτει από το ταυτόχρονο τραγούδι των Σειρήνων αποτελεί τη μουσική των σφαιρών. Η κίνηση των ουρανίων σωμάτων δημιουργεί επομένως μια ηχητική αρμονία, παρ' όλο που αυτή μπορεί να μην είναι αντιληπτή από το ανθρώπινο αυτί. Οι δύο αυτοί πλατωνικοί μύθοι είχαν τεράστια απήχηση στους μεσαιωνικούς και αναγεννησιακούς χρόνους, παρ' ότι η ουράνια αρμονία αμφισβητήθηκε από τον Αριστοτέλη.

Η αριθμητική διάσταση της μουσικής δεν απορρίφθηκε από τους Πατέρες των πρώτων χριστιανικών αιώνων. Ο Άγιος Αυγουστίνος, ένας από τους εκφραστικότερους και πολυγραφότερους συγγραφείς της λατινικής Πατρολογίας, συνέγραψε τον 4ο μ.Χ. αιώνα την πραγματεία *Περί μουσικής (De musica)*.⁷ Στο 6ο βιβλίο αυτής καταλήγει πως, παρ' ότι η μουσική προσλαμβάνεται από τις αισθήσεις, η οργάνωσή της σε αριθμητικές σχέσεις μπορεί να ωθήσει την ψυχή να προσεγγίσει και να κατανοήσει την αρμονία αυτής της οργάνωσης, που ενυπάρχει στον κόσμο, και να πλησιάσει έτσι στη γνώση του Θεού.

Σημαντική φυσιογνωμία για τη σύγκλιση των κλασικών αντιλήψεων περί μουσικής με την προς διαμόρφωση θρησκευτική μουσική πράξη στη Δύση υπήρξε ο Κασσιόδωρος από το Σκυλλήτιο της Καλαβρίας (Squillace, 6ος μ.Χ. αιώνας), ο οποίος υποστήριξε με θέρμη τη σημασία της κλασικής μόρφωσης στη χριστιανική εκπαίδευση. Ο Κασσιόδωρος υπήρξε σύγχρονος του Βοήθιου και ανέλαβε τα καθήκοντά του μετά την εκτέλεση του τελευταίου το 524 μ.Χ. Υπήρξε επίσης ιδρυτής του μοναστηριού Vigarium, σημαντικού κέντρου καλλιέργειας της κλασικής γνώσης. Στις πραγματείες και στις επιστολές του, ο Κασσιόδωρος συνεξετάζει τη μουσική με την αριθμητική, τη γεωμετρία και την αστρονομία και υιοθετεί την πυθαγόρεια προσέγγιση: «[...] nam Pythagoras hunc mundum per musicam conditum et gubernari posse testatur» («[...] όπως αποδεικνύει ο Πυθαγόρας, αυτός ο κόσμος διαμορφώθηκε από τη μουσική και ορίζεται από αυτή»)⁸ Ο Κασσιόδωρος εξάγει τη σημασία της μουσικής για τη χριστιανική λατρεία, καθώς η ομόνοια ή η ομοθυμία ή η *αρμονία*, θα λέγαμε, κατά τη διάρκεια της ψαλμωδίας αντανάκλα τη μεταφυσική αρμονία του Δημιουργού. Έτσι, ο Κασσιόδωρος γίνεται ίσως ο πρώτος χριστιανός λόγιος που συνταίριαξε την κλασική αντίληψη περί μουσικής με την πρακτική εφαρμογή της στη χριστιανική λατρεία, βάζοντας το θεμέλιο για την ανάπτυξη της δυτικής μουσικής θεωρίας των μεσαιωνικών χρόνων, η οποία βασίζεται μεν σε κλασικά πρότυπα, τίθεται όμως στην υπηρεσία της χριστιανικής μουσικής πρακτικής.

Οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς κατά τους πρώιμους χριστιανικούς αιώνες προσεγγίζουν το ζήτημα της αρμονίας των σφαιρών με επιφύλαξη. Κατά γενική ομολογία συμφωνούν για την ουράνια μουσική που προέρχεται από την ψαλμωδία των αγγέλων, στις

⁷ Ο Αυγουστίνος χειροτονήθηκε επίσκοπος Ιπώνος (Hippo Regius) στη Βόρεια Αφρική το 395 μ.Χ.

⁸ Cassiodorus, *Institutiones – Book 2 – Chapter V*, μτφρ. Helen Dill Good & Gertrude C. Drake, Colorado College Music Press, Colorado Springs 1980, II.V.ii' αναπαράγεται εδώ από το: Rankin, ό.π., σ. 8. Οι ελληνικές μεταφράσεις είναι της συγγραφέως, εκτός αν σημειώνεται κάτι διαφορετικό.

περισσότερες όμως περιπτώσεις αρνούνται την παραγωγή ήχου από τα ουράνια σώματα ή επιλέγουν να προσπεράσουν το ζήτημα με γενικολογίες ή με αμφίσημες διατυπώσεις, φοβούμενοι μην κατηγορηθούν για αιρετικές απόψεις. Μόνο μετά την αποδυνάμωση του παγανισμού οι απόψεις αυτές μπορούσαν να έρθουν πάλι στην επιφάνεια χωρίς επιφάσεις.⁹ Έτσι, στην εισαγωγή κιάλας της πραγματείας του, ο Βοήθιος καταπιάνεται με το ζήτημα της παραγωγής ήχου από την περιστροφή των πλανητών σημειώνοντας:

Qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machina taciti silentisque cursu moveatur? [...] non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum nullo omnino sonos ciere, cum praesertim tanta sint stellarum cursus coaptatione coniuncti, ut nihil aeque compaginatum, nihil ita commissum possit intellegit.

Γιατί πώς μπορεί να είναι δυνατόν αυτή η ευκίνητη ουράνια μηχανή να κινείται σε μια σιωπηρή πορεία; [...] είναι εντούτοις αδύνατον αυτή η εξαιρετικά γρήγορη κίνηση τόσο μεγάλων ουράνιων σωμάτων να μην παράγει καθόλου ήχο, ειδικά καθώς οι τροχιές των αστεριών συνδυάζονται τόσο αρμονικά μεταξύ τους, που τίποτα πιο τέλεια ενωμένο, πιο τέλεια συνταιριασμένο [από αυτό] δεν μπορεί να παραχθεί.¹⁰

Αδιαμφισβήτητα, μια σημαντική, υπό την έννοια της μελλοντικής της επιρροής, προσθήκη του Βοήθιου στη θεωρία περί της αρμονίας των σφαιρών είναι ο τριμερής διαχωρισμός της αισθητής και μη μουσικής σε *musica mundana*, *musica humana* και *musica instrumentalis*. Από τα τρία αυτά είδη μόνο το τελευταίο είναι αντιληπτό από την ανθρώπινη αίσθηση της ακοής. Η *musica humana* απαιτεί, θα λέγαμε, ένα είδος ενδοσκόπησης ώστε να γίνει αντιληπτή, καθώς αφορά στην αρμονία-ισορροπία ανάμεσα στην ψυχή και το σώμα, αλλά και ανάμεσα στα μέρη της ψυχής και σε αυτά του σώματος: «Humanam vero musicam quisquis in sese isrum descendit intellegit» («Την ανθρώπινη μουσική αντιλαμβάνεται αληθινά αυτός που διεισδύει μέσα στον ίδιο του τον εαυτό»)¹¹

Στους αιώνες γύρω από την Καρολίγγεια Αναγέννηση, η φιλοσοφική προσέγγιση της μουσικής θεώρησης συνδιαμορφώθηκε από την πρακτική ανάγκη της δημιουργίας ενός θεωρητικού πλαισίου για το σώμα των θρησκευτικών μελωδιών που είχε εν τω μεταξύ αναπτυχθεί για τις ανάγκες της χριστιανικής λατρείας. Η ανάγκη αυτή είχε διατυπωθεί ήδη από τον Κασσιόδωρο. Οι μουσικοθεωρητικές πραγματείες προσανατολίζονται σε πρακτικά ζητήματα διδασκαλίας και εκμάθησης του θρησκευτικού ρεπερτορίου, χωρίς όμως να χάνουν το θεωρητικό πλαίσιο της *musica speculativa*. Συνακόλουθα, η απήχηση των απόψεων του Βοήθιου ισχυροποιείται μετά την περίοδο της Καρολίγγειας Αναγέννησης. Στα τέλη του 9ου αιώνα, ο ιρλανδός φιλόσοφος Ιωάννης Σκώτος Εριγένης (Johannes Scottus Eriugena, περ. 810 – περ. 877) επαναφέρει το ζήτημα της ουράνιας αρμονίας σε πολλά από τα κείμενά του. Στο *Περί φύσεων* (*De divisione naturae*) συνδέει τους «μουσικούς» αριθμούς 6 (ο αριθμός των τόνων σε μία οκτάβα), 7 (ο αριθμός των διαστημάτων σε μία οκτάβα) και 8 (οι φθόγγοι της οκτάβας) με τους αντίστοιχους χριστιανικούς αριθμούς που αντανakλούν συμβολικά τη Σταύρωση, την Ανάσταση και το ξεκίνημα μιας νέας εποχής.¹²

Η διεξοδικότερη συζήτηση περί της αρμονίας των σφαιρών μετά τον Βοήθιο γίνεται στην πραγματεία *De harmonica institutione* του Regino von Prüm (περ. 842-915) στα τέλη του 9ου αιώνα. Ο συγγραφέας παραθέτει σχεδόν επί λέξει τις απόψεις του Βοήθιου,

⁹ Francesco Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, University of Toronto Press, Toronto 2010, σ. 201.

¹⁰ Στο ίδιο.

¹¹ Rankin, ό.π., σ. 7, υποσημ. 10.

¹² Στο ίδιο, σ. 10.

υπογραμμίζει όμως και την παραγωγή μιας συνήχησης που ο ίδιος χαρακτηρίζει *succentus*, πολυφωνική, αντί για *concentus*, όρος που κυρίως αναφέρεται στην μονοφωνία, προσαρμόζοντας κατά κάποιον τρόπο τη θεωρία στην αναδυόμενη θρησκευτική πολυφωνία της εποχής του.¹³

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο σχολιασμός του *De institutione musica* σε ένα αντίγραφο του 11ου αιώνα.¹⁴ Οι πρώτες σελίδες του χειρογράφου συμπεριλαμβάνουν ένα διάγραμμα παράλληλα με ένα μονοφωνικό άσμα, οι στίχοι του οποίου διασαφηνίζουν τις μουσικές αποστάσεις των πλανητών, τα γένη της οκτάβας, της πέμπτης και της τετάρτης, αλλά και την ύπαρξη μιας δεύτερης οκτάβας που αναφέρεται στις ουράνιες δυνάμεις, πέραν της σφαίρας των απλανών σωμάτων.¹⁵ Στο τραγούδι αυτό με τίτλο “*Naturalis concordia vocum cum planetis*” («Η φυσική αρμονία μεταξύ των φθόγγων και των πλανητών»), ο ανώνυμος ποιητής περιγράφει τις αποστάσεις μεταξύ των πλανητών, υπό όρους μουσικών διαστημάτων και, θα λέγαμε, ήθους, με βάση τη θέση τους στην «ουράνια» οκτάβα. Οι τελευταίοι έξι στίχοι του ποιήματος δεν μελοποιούνται· σε αυτούς υπογραμμίζεται η σημασία, υπό κοσμολογικούς, μουσικούς, φιλοσοφικούς και χριστιανικούς όρους, του αριθμού επτά, καθώς το ποίημα καταλήγει ως εξής: «[...] *credo Heptadis hic numerus cunctis rebus fere nodus*» («[...] πιστεύω πως αυτός ο αριθμός, το επτά, είναι ο συνδετικός δεσμός σχεδόν για όλα τα πράγματα»). Ο επιγραμματικός αυτός στίχος απηχεί ασφαλώς το κικερώνειο “*Somnium Scipionis*”, το «Όνειρο του Σκιπίωνα», που κατ’ αναλογία με τον πλατωνικό Μύθο του Ηρός έκλεινε το έργο του Κικέρωνα *De re publica*: «*Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est*» («Όμως εκείνες οι οκτώ τροχιές, στις οποίες η δύναμη των δύο είναι ίδια, δημιουργούν επτά διακεκριμένα ηχητικά διαστήματα, αριθμός ο οποίος είναι ο συνεκτικός δεσμός σχεδόν όλων των πραγμάτων»).¹⁶ Σύμφωνα με τη Susan Rankin, ολόκληρη η κατασκευή του τραγουδιού “*Naturalis concordia*” βασίζεται στους αριθμούς 7 και 28 (το άθροισμα όλων των αριθμών από το 1 έως το 7)· για παράδειγμα, 28 είναι συνολικά οι στίχοι του τραγουδιού και επτά όσοι εξ αυτών δεν μελοποιούνται (οι έξι τελευταίοι στίχοι μαζί με τον τίτλο αποτελούν στην ουσία μια νοηματική ενότητα), ενώ οι συμβολικές προεκτάσεις των δύο αυτών αριθμών εντοπίζονται σε πολλά σημεία του ποιήματος. Οι αριθμοί 6 και 8, εκατέρωθεν δηλαδή του 7, επίσης υπογραμμίζονται στο κλείσιμο του τραγουδιού σε σύνδεση με τους χριστιανικούς αριθμολογικούς συμβολισμούς, όπως και στο έργο του Εριγένη.¹⁷

Κατά τον 12ο και τον 13ο αιώνα, η θεωρία της αρμονίας των σφαιρών τέθηκε υπό αμφισβήτηση, υπό την επίδραση του Αριστοτελισμού, και απορρίφθηκε από πολλούς μεσαιωνικούς συγγραφείς, οι οποίοι, μεταξύ άλλων, υιοθετούσαν την αριστοτελική θέση ότι η παραγωγή ήχων από τόσο μεγάλα ουράνια σώματα θα ήταν εκκωφαντική και επομένως θα είχε καταστροφικές συνέπειες για τη ζωή στη Γη, κάτι που ασφαλώς δεν συμβαίνει.¹⁸ Συχνά όμως διαφαίνεται η τάση να συγκεραστούν οι δύο παραδόσεις. Ο

¹³ Ciabattone, ό.π., σ. 203.

¹⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Lat. 7203.

¹⁵ Σύμφωνα με την παράδοση, η σειρά των επτά πλανητών που περιστρέφονται γύρω από την ακίνητη Γη είναι: Σελήνη, Ερμής, Αφροδίτη, Ήλιος, Άρης, Δίας, Κρόνος· πέρα από αυτούς ακολουθεί το στερέωμα των απλανών αστέρων («ουράνια σφαίρα», «στερέωμα», «απλανείς» είναι κάποιοι όροι που απαντούν συχνά). Στο διάγραμμα που συνοδεύει το “*Naturalis concordia*”, μετά το στερέωμα ακολουθούν επτά αγγελικά τάγματα.

¹⁶ Marcus Tullius Cicero, *De re publica. De legibus*, μτφρ. Clinton W. Keyes, Harvard University Press (Loeb Classical Library 213), Cambridge (MA) 1928, VI.18.

¹⁷ Rankin, ό.π., σ. 15-19.

¹⁸ Η μεσαιωνική μετάφραση του *Περὶ οὐρανοῦ* (*De caelo*) οδήγησε πολλούς συγγραφείς του 13ου και του 14ου αιώνα να απορρίψουν τη μουσική των σφαιρών. Για τις διαφορετικές τάσεις που αναπτύχθηκαν

ανώνυμος σχολιαστής ενός χειρογράφου του *De institutione musica* από τον 13ο αιώνα αποδίδει τον ήχο των σφαιρών σε κοσμικές ακτίνες που εκπέμπουν οι πλανήτες στον περιβάλλοντα χώρο τους: «Et fit sonus dulcissimus quamvis non audimus propter debilitatem sensus» («Το αποτέλεσμα είναι ένας ήχος πολύ γλυκός, που όμως δεν ακούμε εξαιτίας της περιορισμένης ακοής μας»): ο Αριστοτέλης δεν απέρριψε αυτόν τον ήχο, μας πληροφορεί ο συγγραφέας, παρά μόνον εκείνον που παράγεται από τις σφαίρες.¹⁹

Ο Νεοπλατωνισμός που επανεμφανίζεται στις βόρειες ιταλικές αυλές του 15ου αιώνα, τροφοδοτούμενος από την επαφή με τους βυζαντινούς λογίους, τόσο κατά τη Σύνοδο της Φερράρας – Φλωρεντίας (1438-1445) όσο και μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, δημιουργεί τις προϋποθέσεις μιας «μουσικής αναγέννησης». Κομβική υπήρξε η συμβολή του Marsilio Ficino (1433-1499) στην αυλή του Λαυρέντιου των Μεδίκων στη Φλωρεντία με τις μεταφράσεις και τα σχόλια των πλατωνικών έργων, κυρίως του *Τίμαιου*, μέσω των οποίων η αρμονία των σφαιρών επανήλθε στο προσκήνιο. Το 1496 ο αρχαιολάτρης θεωρητικός Franchinus Gaffurius, ένας από τους σημαντικότερους παραγγελιοδότες μεταφράσεων ελληνικών μουσικών πραγματειών, ολοκληρώνει το έργο του *Practica musice*.²⁰ Η προμετωπίδα της έκδοσης περιλαμβάνει ένα πλούσιο σε πληροφορίες διάγραμμα, το οποίο απηχεί εν πολλοίς τις απόψεις του Βοήθιου. Ο Gaffurius παρέχει ερμηνεία του διαγράμματος αυτού σε ένα μεταγενέστερο βιβλίο του με τίτλο *De harmonia musicorum instrumentorum opus*.²¹

Στο εν λόγω διάγραμμα, η απήχηση του Βοήθιου, αλλά και της σχολιαστικής παράδοσης πάνω στο έργο του, γίνεται φανερή στον τρόπο με τον οποίο οι αποστάσεις των πλανητών συνδέονται με τους φθόγγους της διατονικής κλίμακας, τους τρόπους και τις Μούσες.²² Σύμφωνα με την παράδοση, η Γη παραμένει χαμηλά, ακίνητη και σιωπηλή· οι επτά πλανήτες (συμπεριλαμβανομένης της Σελήνης και του Ήλιου), η σφαίρα των απλανών αστερών και η Γη, σύνολο εννέα, αντιστοιχούν στις εννέα Μούσες, μια πυθαγόρεια άποψη που συναντάται στον *Βίο του Πυθαγόρα* από τον Πορφύριο τον Τύριο,²³ ενώ κάθε ουράνιο σώμα συνδέεται με έναν τρόπο και έναν φθόγγο της οκτάβας.

σχετικά με το ζήτημα αυτό υπό την επίδραση του Αριστοτελισμού, βλ. Gilles Rico, “Auctoritas cereum habet nasum’: Boethius, Aristotle, and the Music of the Spheres in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries”, στο: Clark & Leach (επιμ.), *Citation and Authority*, ό.π, σ. 20-28.

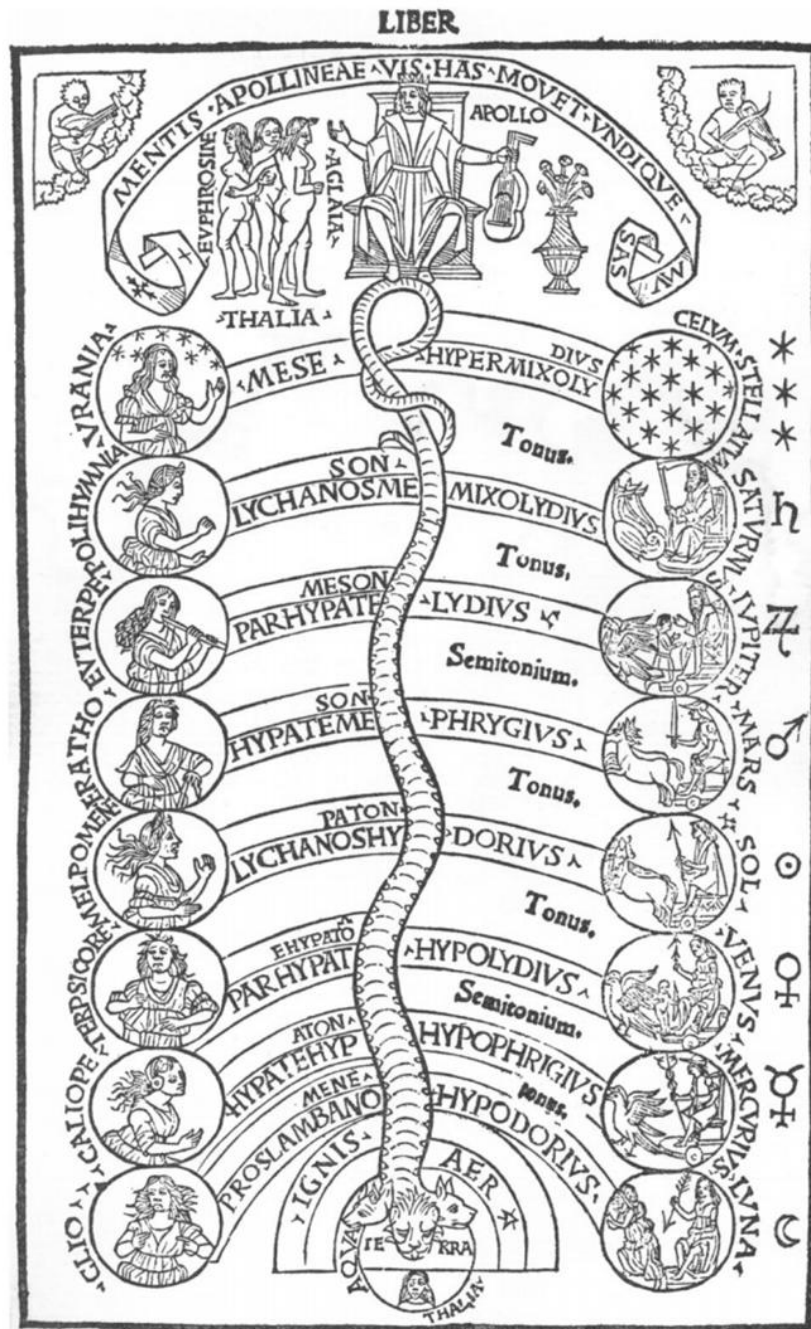
¹⁹ Πρόκειται για το χειρόγραφο Oxford, Balliol College, MS 317 (χειρόγραφο Balliol). Βλ. Rico, ό.π., σ. 23. Από το απόσπασμα αυτό προέρχεται και ο τίτλος του παρόντος άρθρου.

²⁰ Franchinus Gaffurius, *Practica musice*, Guillaume Le Signerre, per Giovanni Pietro da Lomazzo, Milano 1496· σύγχρονη έκδοση: Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae*, μτφρ. Clement A. Miller, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents, vol. 20), Rome & Dallas 1968. Για τις παραγγελίες μεταφράσεων του Gaffurius, βλ. Alberto Gallo, “Le traduzioni dal Greco per Franchino Gaffurio”, *Acta Musicologica* 35/4, 1963, σ. 172-174.

²¹ Franchinus Gaffurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, G. Pontanus, Milano 1518· σύγχρονη έκδοση: Franchinus Gaffurius, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, μτφρ. Clement A. Miller, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents, vol. 33), Rome & Dallas 1977.

²² Την προμετωπίδα και τις πιθανές πηγές του Gaffurius σχολιάζουν τόσο ο Claude Palisca όσο και ο James Haar. Βλ. Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven 1985, σ. 166-178, και James Haar, “The Frontispiece of Gaffurius’s *Practica Musicae* (1496)”, *Renaissance Quarterly* 27/1, 1974, σ. 7-22.

²³ Πορφύριος, *Η ζωή του Πυθαγόρα*, μτφρ. Σταυρούλα Λαμπροπούλου, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1978.



Εικόνα 1: *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Liber IV, Cap. 12, fol. 94v²⁴

Ο Gaffurius επεξηγεί λεπτομερώς το διάγραμμα στο 12ο κεφάλαιο του τέταρτου βιβλίου της μετέπειτα πραγματείας του *De harmonia musicorum instrumentorum opus*.²⁵ Λίγο νωρίτερα, στο 10ο κεφάλαιο του ίδιου βιβλίου, ενσωματώνει μια δεκαπεντάστροφη σαπφική ωδή, γραμμένη από τον ποιητή Lancinus Curtius, ο οποίος κινούταν, όπως και ο Gaffurius, στον κύκλο του Λουδοβίκου Σφόρτσα (Ludovico Sforza, il Moro) στο Μιλάνο.²⁶

²⁴ *Franchini Gafurii Laudensis Regii Musici publice profitentis: Delubrique Mediolanensis Phonasei: de Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, Lessing J. Rosenwald Collection, <https://www.loc.gov/item/08031738>. Σύμφωνα με τη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου που φιλοξενεί το ψηφιοποιημένο αντίγραφο, το τεκμήριο αυτό δεν υπόκειται σε πνευματικά δικαιώματα.

²⁵ Βλ. υποσημ. 21.

²⁶ Davide Daolmi (επιμ.), *Ritratto di Gaffurio*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017, σ. 21. Ελάχιστα βιογραφικά στοιχεία είναι γνωστά για τον Lancino Curzio (Lancinus Curtius ή Corti / Corte / Curti): οι

Η ωδή, αφιερωμένη στον Gaffurius, μοιάζει να έχει γραφτεί ειδικά με αφορμή την έκδοση: στις 15 στροφές της, ο ποιητής εκθειάζει τη μουσική και το πώς η φύση και οι μουσικοί τρόποι συνδέονται με τα ουράνια σώματα. Στις στροφές 7-14, ειδικότερα, η ωδή περιγράφει τις σχέσεις ανάμεσα στους επτά πλανήτες και τους επτά τρόπους (με τον όγδοο, τον Υπερμιξολύδιο, να συνδέεται με τη σφαίρα των απλανών αστέρων και την τοποθέτηση του Υποδώριου στον προσλαμβανόμενο, όπως απαντά και στον Βοήθιο).²⁷ Συγκεκριμένα, η έβδομη στροφή αναφέρει:

Musices septemque modos planete
 corrigunt septem, totidemque chordis
 Thracis antiqui lyra personabat
 cognita sylvis.²⁸

Τους επτά τρόπους της μουσικής καθορίζουν οι επτά πλανήτες, και με τόσες χορδές αντηχούσε η ξακουστή λύρα της αρχαίας Θράκης στα δάση.²⁹

Ακριβώς αυτή την έβδομη στροφή μελοποιεί στη συνέχεια ο Gaffurius σε μια δίφωνη σύνθεση σε Δώριο και Υποδώριο τρόπο για κάθε φωνή, αντίστοιχα. Το ποίημα συνεχίζει κατονομάζοντας τη διασύνδεση κάθε ουράνιου σώματος με έναν συγκεκριμένο τρόπο αλλά και τις συναισθηματικές ή ψυχικές αποκρίσεις που αυτή η διασύνδεση προκαλεί κάθε φορά στους ανθρώπους. Στη 14η στροφή, ο ποιητής κάνει αναφορά και σε διάφορα όργανα: βάρβιτο, λύρα, αυλό, κιθάρα κ.ά.³⁰

Η έμφαση στον αριθμό «επτά» που αντανακλάται στην ποιητική μορφή ανακαλεί το “Naturalis concordia” που αναφέρθηκε παραπάνω, χωρίς όμως να μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο Gaffurius ή ο Corti το γνώριζαν. Η σύγκριση όμως των δομικών στοιχείων των δύο σχολιασμών φέρνει στην επιφάνεια μια σειρά από ομοιότητες. Στην πραγματεία του Gaffurius, ο ποιητής διάλεξε ακριβώς την έβδομη στροφή για να αρχίσει την περιγραφή της διασύνδεσης κόσμου και μουσικής («Τους επτά τρόπους της μουσικής καθορίζουν οι επτά πλανήτες [...]»). Η επιλεγμένη ποιητική δομή σε τετράστιχες στροφές έχει ως αποτέλεσμα η 7η στροφή να ολοκληρώνεται με τον 28ο στίχο· προηγούνται έξι στροφές και έπονται οκτώ.³¹ Διερωτάται λοιπόν κανείς αν η επιλογή των 15 στροφών για την ωδή δεν έχει να κάνει με το σύνολο των φθόγγων στην έκταση των δύο οκτάβων και αν η μακροδομή του ποιήματος δεν υπογραμμίζει έμμεσα τη σημασία των αριθμών 6, 7 και 8, με τον αριθμό 7 να αποτελεί το επίκεντρο. Πριν ακριβώς από την κεντρική 7η στροφή, οι στίχοι αναφέρουν: «at mentem numeris negabit nemo teneri» («κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί πως η διάνοια ορίζεται από τους αριθμούς»). Φαίνεται λοιπόν πως η σημασία του αριθμού 7 (καθώς και του 28) δεν είχε χαθεί στη διάχυση της γνώσης του έργου του Βοήθιου αλλά και στη σχολιαστική παράδοση που το συνόδευε, διαμεσολαβούμενη μάλιστα μέσω μιας ενσωματωμένης ποιητικής μορφής που σχολιάζει ή συμπυκνώνει το περιεχόμενο της μουσικής πραγματείας.

περισσότερες πληροφορίες παρέχονται στο: Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro – IV*, Hoerli, Milano 1923, σ. 154-156. Ένα σημαντικό έργο του που εκδόθηκε εν ζωή ήταν το *Meditatio in hebdomoda [sic] olivarum*, Minuziano, Milano 1508, που εξυμνεί την εβδομάδα των Παθών.

²⁷ Οι τρόποι αποτυπώνονται παρόμοια και σε διάγραμμα που ακολουθεί λίγες σελίδες παρακάτω.

²⁸ Gaffurius, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Liber IV, Cap. 10, fol. 89r. Κάθε στροφή ακολουθεί την τυπική δομή της σαφικής ωδής: τέσσερις στίχοι, εκ των οποίων οι τρεις πρώτοι ενδεκασύλλαβοι και ο τελευταίος πεντασύλλαβος.

²⁹ Εδώ εννοείται η λύρα του Ορφέα.

³⁰ Ίσως δεν είναι συμπτωματικό το ότι η βάρβιτος είναι το πρώτο όργανο που αναφέρει ο Corti: η βάρβιτος συνδεόταν με τη σχολή της Λέσβου και τη Σαφώ, ενώ στην αμέσως προηγούμενη στροφή ο ποιητής απευθύνεται στην «ποιήτρια της Λέσβου».

³¹ Το ίδιο το ποίημα ολοκληρώνεται σε 14 στροφές, με την 15η να αποτελεί επίμετρο.

Φυσικά, η αντανάκλαση των απόψεων του Βοήθιου δεν περιορίζεται μόνο στο έργο του Gaffurius ή στο περιβάλλον μιας συγκεκριμένης ιταλικής αυλής. Σύμφωνα με τον James Haar, ο Gaffurius αντλεί τις αντιστοιχίες τρόπων και ήθους τρόπων – πλανητών από τον σύγχρονό του και ανταγωνιστή, τον θεωρητικό Bartolomeo Ramis de Pareja (περ. 1440 – μετά το 1490), χωρίς όμως να αποκαλύπτει την πηγή του.³² Ισπανός στην καταγωγή, ο Ramis δίδαξε στη Μπολόνια και πιθανόν συνδεόταν και με την αυλή των Μεδίκων. Οι θεωρητικές απόψεις του Ramis σχετικά με το ζήτημα της αρμονίας των σφαιρών και του ήθους των τρόπων αναπαράγουν τα εισαγωγικά κεφάλαια του Βοήθιου και προηγούνται, ασφαλώς, του Gaffurius, καθώς η πραγματεία *Musica practica* του Ramis εκδόθηκε το 1482.³³ Στην πραγματεία αυτή, ο ισπανός θεωρητικός περιλαμβάνει ένα παρόμοιο διάγραμμα με λεπτομερείς επεξηγήσεις, οι οποίες αποτέλεσαν τη βάση για την απεικόνιση του Gaffurius.

Η σύνδεση του Ramis με το έργο του Βοήθιου και ειδικότερα με το ζήτημα της αρμονίας των σφαιρών καθίσταται ακόμα ισχυρότερη ή, θα λέγαμε, κυριολεκτικά ορατή στο πολυτελές φλωρεντινό χειρόγραφο Banco Rari 229, που ολοκληρώθηκε το 1493 περίπου.³⁴ Η προμετωπίδα του χειρογράφου αυτού παρουσιάζει έναν άεναο τετράφωνο κανόνα με το μότο: “Mundus et musica et totus concentus. Bartholomeus Rami” («Ο κόσμος και η μουσική και όλη η αρμονία από τον Bartolomeo Ramis»).³⁵ Η μελωδία του κανόνα είναι αποτυπωμένη πάνω σε ένα κυκλικό σχήμα, το οποίο δεν είναι παρά μια εικόνα του σύμπαντος, κυριολεκτικά αποτελούμενου από μουσική: οδηγίες για τη λύση του κανόνα δίνονται στο εσωτερικό του κύκλου, ενώ τέσσερις προσωποποιημένοι άνεμοι φυσούν, σηματοδοτώντας τα σημεία εισόδου των φωνών του κανόνα, με έναρξη από τον ανατολικό άνεμο (στο επάνω μέρος) που πνέει μέσα από ένα κοχύλι.³⁶

Η αντιπαραβολή των απόψεων των δύο κορυφαίων θεωρητικών και ο τρόπος με τον οποίον αυτοί εκκινούν ή διαφοροποιούνται από την παρεχόμενη από τον Βοήθιο γνώση έχουν αποτελέσει πλούσιο πεδίο έρευνας. Η λεπτομερέστερη εξέταση της ενσωματωμένης στην πραγματεία του Gaffurius ωδής είναι φανερό πως μπορεί να φωτίσει πολύπλευρα την ουμανιστική προσέγγιση γύρω από την αρμονία των σφαιρών αλλά και τον ρόλο της μουσικής. Σαν ένα τελευταίο σχόλιο, θα ήθελα να επισημάνω τη συνολική θεματική διάρθρωση του ποιήματος από την 7η μέχρι την 14η στροφή, στις οποίες περιγράφεται η διασύνδεση κόσμου και μουσικής: ξεκινώντας από την αναφορά στους επτά πλανήτες και τους τρόπους, οι επόμενες στροφές μιλούν για το ήθος κάθε τρόπου υπό την επίδραση ή την καθοδήγηση κάθε πλανήτη, ενώ η τελευταία στροφή μιλά για τη μουσική των οργάνων. Θα ήθελα, δικαιολογημένα νομίζω, μέσα στο πλαίσιο της συμβολογικής προσέγγισης που φαίνεται να διαπνέει την ωδή του Corti, να προτείνω πως αυτή η διαστρωμάτωση των πληροφοριών στο συγκεκριμένο τμήμα του ποιήματος, από τη γενική διατύπωση της ύπαρξης της μουσικής των σφαιρών στην περιγραφή του συναισθηματικού αντίκτυπου κάθε πλανήτη και τρόπου στην ανθρώπινη ψυχή και εν τέλει στην αναφορά στα μουσικά όργανα, αντανακλά την τριμερή κατηγοριοποίηση του Βοήθιου σε *musica mundana*, *musica humana* και *musica instrumentalis*, αρθρώνοντας έτσι έναν έμμεσο φόρο τιμής στον λατίνο θεωρητικό.

³² Haar, ό.π., σ. 14-22. Στο άρθρο του, ο Haar επισημαίνει τα σημεία εκείνα που ο Gaffurius δανείστηκε από τον Ramis.

³³ Bartolomeo Ramis de Pareja, *Musica practica*, Baldassarre da Rubiera & Enrico da Colonia, Bologna 1482.

³⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 229 (olim Magliabechi XIX.59).

³⁵ Η προμετωπίδα περιγράφεται με λεπτομέρεια στο: Howard M. Brown (επιμ.), *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, The University of Chicago Press (Monuments of Renaissance Music, vol. 7), Chicago & London 1983, vol. I, σ. 16-22.

³⁶ Για πιθανές λύσεις του κανόνα, βλ. στο ίδιο, σ. 18-21.

Virtuose cantatrici: η γυναικεία παρουσία στη μουσική εκτέλεση και σύνθεση στην Ιταλία των αρχών του 17ου αιώνα

Έλενα Κρασάκη

Virtuosissima cantatrice είναι η τιμητική προσφώνηση με την οποία ξεκινά ο Cristofano Bronzini την αναφορά του στην συνθέτρια και τραγουδίστρια Francesca Caccini, στο τετράτομο σύγγραμμά του *Della dignità e nobiltà delle donne*.¹ Γραμμένο μεταξύ του 1622 και του 1632, το *Della dignità e nobiltà delle donne* είναι ένα από τα τελευταία κείμενα που ενεπλάκησαν στον διάλογο σχετικά με τη θέση της γυναίκας και τη φύση του γυναικείου φύλου (γνωστό και ως “querelle des femmes”). Η ανάθεση του έργου έγινε από τις αντιβασίλισσες της Τοσκάνης, Αρχιδούκισσα Maria Maddalena d’Austria και Μεγάλη Δούκισσα Christina di Lorena, και αποτελούσε μέρος ενός ευρύτερου πολιτισμικού προγραμματισμού προκειμένου να υποστηριχθεί και να δικαιολογηθεί η γυναικεία εξουσία, με απώτερο στόχο την ενίσχυση της θέσης των δύο αντιβασιλισσών.² Μέσα σε αυτό το πλαίσιο χτίζεται και η πρωτοφεμινιστική ρητορική του Bronzini, ο οποίος απορρίπτει τις ιεραρχίες φύλου ως απότοκα της βάνουσης κυριαρχίας των ανδρών σε κάθε έκφανση της καθημερινότητας, οραματιζόμενος έναν ιδεατό κόσμο που κυβερνάται όχι με τη βία αλλά με ευλάβεια και σύνεση από θαρραλέες και ενάρτερες γυναίκες.³ Η γραπτή αναπαράσταση αυτού του ιδεατού κόσμου γίνεται μέσα από την παρουσίαση γυναικών της αρχαίας αλλά και της σύγχρονης του εποχής, οι οποίες επέδειξαν γενναιότητα και καλλιτεχνική δεξιότητα. Στο σύγγραμμα του Bronzini παρουσιάζονται συνολικά 33 καλλιτέχνιδες και αρκετές γυναίκες μουσικοί.⁴ Η συμπερίληψη γυναικών μουσικών σε ένα σύγγραμμα που έχει στόχο την υπεράσπιση της γυναικείας φύσης έναντι της αντρικής, καθώς και ο χαρακτηρισμός *virtuosissima* που αποδόθηκε στη Francesca Caccini, σε μια εποχή που η ενασχόληση των γυναικών με τη μουσική αποτελούσε επίδικη υπόθεση, δίνουν την έναρξη του προβληματισμού αλλά και την αφορμή για την παρούσα εργασία.

Δεδομένου ότι ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της μουσικής στην Ιταλία από τα μέσα του 16ου αιώνα και έπειτα είναι η άνθηση της γυναικείας φωνής και η επαγγελματική ενασχόληση των γυναικών με το τραγούδι, η παρούσα εργασία θα εστιαστεί σε τραγουδίστριες, κάποιες από τις οποίες επιδόθηκαν και στη σύνθεση. Προκειμένου να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο αυτές δραστηριοποιήθηκαν μουσικά και κέρδισαν τον χαρακτηρισμό της *virtuosa*, κρίνεται σκόπιμο να εξεταστούν αρχικά το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο διαμέσου της έννοιας της γυναικείας αρετής (*virtù*), ο ρόλος της μουσικής μέσα σε αυτό, καθώς και οι ταυτίσεις ή αντιφάσεις που προκύπτουν

¹ Cristofano Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne*, Zanobi Pignoni, Firenze 1622-1632.

² Suzanne G. Cusick, “Epilogue: Francesca Among Women, a ‘600 Gynecentric View”, στο: Thomasin LaMay (επιμ.), *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, Routledge, London 2005, σ. 425-443: 426.

³ Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, University of Chicago Press, Chicago & London 2009, σ. xx.

⁴ Sheila Barker, “The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini’s Notes on Women Artists”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 61/2, 2020, σ. 405-436: 410-411.

στην εννοιολογική διάχυση μεταξύ γυναικείας αρετής (*virtù*) και μουσικής αρτιότητας (*virtuosità*). Τι σημαίνει για μια τραγουδίστρια ο χαρακτηρισμός *virtuosa*; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα θα δοθεί μέσα από την εξέταση των ιστοριών των γυναικών αυτών, καλύπτοντας παράλληλα το έτερο ζητούμενο της παρούσας εργασίας που είναι η ιστοριογραφική εξέταση της γυναικείας παρουσίας στη μουσική της Ιταλίας στις αρχές του 17ου αιώνα. Τέλος, δεδομένου πως η έννοια της *virtuosa* έχει εξετασθεί κυρίως σε σχέση με τις εικαστικές τέχνες, τη λογοτεχνία και την ποίηση, με την παρούσα εργασία θα διερευνηθεί η απόδοση του τίτλου στις τραγουδίστριες, με στόχο την ένταξη της μουσικής στην προϋπάρχουσα έρευνα.⁵

Κατά την πρωταρχική της σημασία, η λέξη *virtuoso* προσδιόριζε αυτόν που πληρούσε τα κριτήρια ενός ενάρετου ανθρώπου (δηλαδή με *virtù*), χωρίς να υπάρχει άμεσος ή έμμεσος συσχετισμός με κάποιο επίτευγμα σχετιζόμενο με τις τέχνες. Οι σκέψεις που αναπτύχθηκαν σχετικά με την έννοια της αρετής (*virtù*) περιστράφηκαν γύρω από δύο τάσεις: η μία εννοούσε την αρετή ως μια θαυμαστή ποιότητα που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη πράξη, ενώ η άλλη εννοούσε την αρετή ως το σύνολο συγκεκριμένων ποιτήτων που υπαγορεύονται από θρησκευτικές ή φιλοσοφικές αντιλήψεις.⁶ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο έγινε και η απόδοση των διαφορετικών χαρακτηριστικών ανάμεσα στη γυναικεία και την ανδρική αρετή: το κουράγιο, η μεγαλοθυμία, η σοφία, το σθένος, η δικαιοσύνη και η δύναμη ήταν αρσενικές αρετές, ενώ η αγνότητα, η ταπεινότητα, η γλυκύτητα, η πραότητα και η εγκράτεια χαρακτήριζαν την ενάρετη γυναίκα.⁷ Το σύνολο των αρετών που καθόριζαν τόσο την ανδρική όσο και τη γυναικεία *virtù* ήταν ένα αμάλγαμα κλασικιστικής και χριστιανικής ηθικής, απότοκο της οποίας υπήρξε και η σκέψη κάποιων ουμανιστών πως η εκπαίδευση και η μόρφωση ήταν ο ιδανικός τρόπος προκειμένου να καλλιεργήσει κάποιος τις επιθυμητές αρετές. Επομένως, και με βάση αυτό το σκεπτικό, θα έπρεπε και οι γυναίκες να γίνουν κοινωνοί της ανθρωπιστικής παιδείας.⁸

Οι θέσεις αυτές προέρχονταν από προοδευτικούς ουμανιστικούς κύκλους και αποτελούσαν αρχικά έναν μειονοτικό αντίλογο αμφισβήτησης και κριτικής παγιωμένων, μισογύνικων αντιλήψεων, σε μια εποχή όπου η κατωτερότητα της γυναικείας φύσης αποτελούσε πάγια θέση και κυρίαρχο αφήγημα.⁹ Ως αποτέλεσμα, αρκετοί στοχαστές επισήμαιναν πως ο τρόπος που οι γυναίκες θα μπορούσαν να γίνουν κοινωνοί της μόρφωσης έπρεπε να είναι διαφορετικός από αυτόν των αντρών, αναγνωρίζοντάς τους,

⁵ Η πληρέστερη έρευνα σχετικά με την έννοια της *virtuosa* έχει γίνει από την Fredrika H. Jacobs, της οποίας η εργασία ωστόσο εστιάζεται στις εικαστικές τέχνες· βλ. σχετικά Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1997. Σχετικές αναφορές βρίσκονται και στις εργασίες των Patricia Cohen και Adelina Modesti: βλ. Patricia Cohen, *The Devout Hand: Women, Virtue, and Visual Culture in Early Modern Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, και Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": Women's Cultural Production in Early Modern Bologna*, Brepols, Turnhout 2014. Όσον αφορά τη λογοτεχνία και την ποίηση, βλ. Virginia Cox, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2008.

⁶ Philip P. Wiener (επιμ.), *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas – vol. IV*, Charles Scribner's Sons, New York 1973, σ. 476.

⁷ Kelley Ann Harness, *Amazzoni di Dio: Florentine Musical Spectacle Under Maria Maddalena d' Austria and Cristina di Lorena (1620-30)*, διδακτορική διατριβή, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1996, σ. 19.

⁸ Sarah Gwyneth Ross, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) & London 2009, σ. 4.

⁹ Cox, ό.π., σ. xv. Για μια σύντομη ιστορική αναδρομή και παρουσίαση του μισογύνικου λόγου μέχρι τα μέσα του 16ου αιώνα, βλ. Margaret L. King & Albert Rabil, Jr., "The Other Voice in Early Modern Europe: Introduction to the Series", στο: Virginia Cox (επιμ. & μεταφρ.), *Moderata Fonte (Modesta Pozza): The Worth of Women Wherein Is Clearly Revealed Their Nobility and Their Superiority to Men*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1997, σ. vii-xxvi.

επί παραδείγματι, το δικαίωμα στην ανάγνωση αλλά όχι στη συγγραφή, περιορίζοντάς τες αναπόφευκτα στην κατανάλωση έτοιμης γνώσης, χωρίς το δικαίωμα να την παράγουν οι ίδιες.¹⁰ Αυτός ο πρωτοφεμινιστικός λόγος δημιούργησε τις συνθήκες, τουλάχιστον στους προοδευτικούς ουμανιστικούς κύκλους κυρίως των αυλών, προκειμένου να γίνει αποδεκτή η δυνατότητα των γυναικών να έχουν πρόσβαση στη γνώση και δικαίωμα στη μόρφωση. Ως αποτέλεσμα, αρκετές γυναίκες ασχολήθηκαν με τη μόρφωσή τους, διεκδικώντας σε κάποιες περιπτώσεις και τη δυνατότητα στη δημιουργία. Η Gaspara Stampa θεωρείται μέχρι και σήμερα η σημαντικότερη ποιήτρια της ιταλικής Αναγέννησης (η ίδια ήταν και τραγουδίστρια), η Moderata Fonte έγραψε ένα από τα σημαντικότερα συγγράμματα προς υπεράσπιση της γυναικείας φύσης,¹¹ η Margherita Costa εξέδωσε (συν τοις άλλοις) έξι ποιητικές συλλογές και τρία θεατρικά έργα, οι Giovanna Garzoni και Artemisia Gentileschi διέπρεψαν στη ζωγραφική και, φυσικά, οι γυναίκες που θα εξεταστούν παρακάτω ως τραγουδίστριες, ενίοτε δε και συνθέτριες.¹²

Ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα, η θετική προδιάθεση – αν όχι και υπεράσπιση – προς το γυναικείο φύλο άρχισε να γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της ευγενούς ταυτότητας ενός άνδρα. Αν και αρχικά εμφανίστηκε στα πλαίσια των αυλών και των ανώτερων τάξεων, σύντομα την υπεράσπιση της γυναικείας φύσης ως ένδειξη ευγένειας και πολιτισμού οικειοποιήθηκαν και άνδρες που δεν ανήκαν απαραίτητα στις τάξεις της αριστοκρατικής ή διανοουμενιστικής ελίτ.¹³ Η νέα αυτή συνθήκη όχι μόνο πυροδότησε τη συγγραφή σχετικών κειμένων αλλά και ανατροφοδοτήθηκε από αυτά.

Ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα προς υπεράσπιση και ανάδειξη των ποιημάτων της γυναικείας φύσης βρίσκεται το 1545 στη μετάφραση του συγγράμματος του Boccaccio *De claris mulieribus* από τα λατινικά στα κοινά ιταλικά που έγινε από τον Giuseppe Betussi.¹⁴ Θέλοντας να εμπλουτίσει το αρχικό κείμενο του Boccaccio, ενδεχομένως και αντλώντας αφορμή από αυτό, ο Betussi προσέθεσε πενήντα βιογραφίες εξαιρετών γυναικών της εποχής του. Χαρακτηριστική της επίδρασης που άσκησαν κείμενα σαν αυτό του Betussi είναι η υιοθέτηση ονομάτων αντλημένων από τις ιστορικές και μυθικές γυναικείες προσωπικότητες που βρίσκονται σε αυτά, ως απότοκο της ταύτισής τους με συγκεκριμένες αρετές (Virginia και Lucrezia με την αγνότητα, Artemisia, Portia και Laodamia με τη συζυγική πίστη κ.λπ.), ενώ εξίσου δημοφιλής ήταν και η υιοθέτηση ονομάτων εμπνευσμένων από Αμαζόνες και πολεμίστριες (Hippolyta, Zenobia, Bradamante κ.λπ.).¹⁵ Επιπλέον, οι χαρακτήρες αυτοί αποτέλεσαν μετέπειτα

¹⁰ Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, ό.π, σ. 6.

¹¹ Moderata Fonte, *Il Merito delle donne, scritto da Moderata Fonte in due giornate [...]*, D. Imberti, Venezia 1600.

¹² Βλ. ενδεικτικά: Laura A. Stortoni & Mary P. Lillie (επιμ. & μτφρ.), *Gaspara Stampa: Selected Poems*, Italica Press, New York 1994· Unn Falkeid & Aileen Feng (επιμ.), *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, Routledge, London 2015· Cox, *Moderata Fonte*, ό.π.· Natalia Costa-Zalesow (επιμ.) & Joan E. Borelli (μτφρ.), *Voice of a Virtuosa and Courtesan: Selected Poems of Margherita Costa*, Bordighera Press, New York 2015· Sheila Baker, “‘Marvellously Gifted’: Giovanna Garzoni’s first visit to the Medici court”, *The Burlington Magazine* 160/8, 2018, σ. 654-659· Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, Reaktion Books, London 2020· Barker, ό.π.

¹³ Cox, *Women’s Writing*, ό.π, σ. 91. Σχετικά με την αναγωγή της υπεράσπισης των γυναικών ως μέρος της ανδρικής ταυτότητας στη βόρεια Ιταλία, βλ. Androniki Dialeti, “Defending Women, Negotiating Masculinity in Early Modern Italy”, *Historical Journal* 54/1, 2011, σ. 1-23.

¹⁴ Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus*, Georg Husner, Strassburg 1474-1475. Το σύγγραμμα αυτό γράφτηκε σε διάφορα στάδια στη λατινική γλώσσα, με τις δύο πρώτες μεταφράσεις του στην κοινή ιταλική να γίνονται σχεδόν αμέσως από τους Donato Albanzani και Antonio da Sant’Elpidio, χωρίς ωστόσο να γίνουν ευρύτερα γνωστές, εν αντιθέσει με τη μετάφραση του Betussi. Βλ. σχετικά Adriana Baggio, “Italian Reception, Tradition, and Translation of Giovanni Boccaccio’s *De mulieribus claris*”, *Heliotropia* 18-19, 2021-2022, σ. 223-246.

¹⁵ Cox, *Women’s Writing*, ό.π., σ. 92-93.

προσφιλείς ηρωίδες σε καντάτες, όπερες και άλλα φωνητικά έργα της εποχής του μπαρόκ, γοητεύοντας συνθέτες και λιμπρετίστες με τη δραματική περιπλοκότητα ηρωίδων που ενσωμάτωναν ανδρικές και γυναικείες αρετές, και καθιστώντας τη μουσική σκηνή ένα έτερο πεδίο διαπραγματεύσεως και επεξεργασίας της έννοιας της γυναικείας *virtù*, αλλά και της αναπαράστασής της (ή μη) διαμέσου της φωνητικής δεξιοτεχνίας (*virtuosità*).

Επιστρέφοντας στα κείμενα που συνέργησαν υπέρ της ανάδειξης της γυναικείας αρετής, μία άλλη κατηγορία συστήνουν τα διάφορα εγκωμιαστικά ποιήματα – ενίοτε με τη μορφή ολόκληρων συλλογών ή τόμων – που είναι αφιερωμένα σε αξιοθαύμαστες γυναίκες κυρίως ευγενούς καταγωγής. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν το *Tempio alla divina signora Giovanna d'Aragona* (1554) του Girolamo Ruscelli και το *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della Signora Irene delle signore di Spilimbergo* (1561) του Dionigi Atanagi, στα οποία το εγκώμιο χτίζεται γύρω από την εξωτερική και εσωτερική ομορφιά (δηλαδή τις αρετές) των ευγενών γυναικών στα οποία αυτά είναι αφιερωμένα. Υπάρχουν ωστόσο και οι περιπτώσεις εγκωμιαστικών τόμων που αναφέρονται στα επιτεύγματα των γυναικών, και δη τραγουδιστριών, με αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα τις συλλογές μελοποιημένων μαδριγαλιών *Il lauro secco* (1582) και *Il lauro verde* (1583) προς τιμή της τραγουδίστριας του Concerto delle Donne di Ferrara, Laura Peverara, ή το *Il Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile* (1628) προς τιμή της τραγουδίστριας Adriana Basile.

Η αναγνώριση της αξίας της καλλιτεχνικής και διανοητικής εργασίας αυτών των γυναικών έγινε με την απόδοση του χαρακτηρισμού *virtuosa*, ενός χαρακτηρισμού ο οποίος λειτουργούσε, συν τοις άλλοις, ως τιμητικός τίτλος, που αυτόματα τις ενέτασσε και τις συμπεριελάμβανε στο σύνολο των προοδευτικών ουμανιστών που διέπρεπαν στα γράμματα, τις τέχνες και τη διανόηση. Όπως επισημαίνει, ωστόσο, η Fredrika H. Jacobs, η κατανόηση της έννοιας της καλλιτεχνικής *virtuosità*, στο πλαίσιο της ανάπτυξης της κατά την εποχή της Αναγέννησης αλλά και της απόδοσής της και στα δύο φύλα, προϋποθέτει την επισήμανση των εξής δεδομένων: καταρχάς, την ετυμολογική ταύτιση της ρίζας της λέξης *virtus* (ηθική αρετή ή αρετή εν γένει) με τη λέξη *vir* (άνδρας), καθώς και την εννοιολογική διάχυση της λέξης *virtù* και στις τέχνες, προκειμένου να χαρακτηριστεί όποιος (ή όποια) διαπρέπει σε αυτές.¹⁶ Μια τέτοια αναγωγή, ωστόσο, έθεσε και το ζήτημα των έμφυλων χαρακτηριστικών και ποιοτήτων, εξ ορισμού διαφορετικών στο πλαίσιο μιας ηθικής και συμπεριφορικής *virtù*, δηλαδή το κατά πόσο τα χαρακτηριστικά αυτά παρέμεναν ή διαφοροποιούνταν ανάμεσα σε έναν *virtuoso* και μια *virtuosa*.

Ένα από τα επιδραστικότερα συγγράμματα στη διαχείριση αυτού του ζητήματος ήταν τα *Ηθικά* του Πλούταρχου και ιδιαίτερα το *Mulierum Virtutes* (*Γυναικών Αρεταί*). Σε αυτό παρουσιάζονται και σχολιάζονται βίοι ενάρετων γυναικών, οι οποίες – όπως επισημαίνει ο Πλούταρχος – αξίζουν αναγνώρισης ισάξιας με αυτή των ενάρετων ανδρών. Ωστόσο, όπως επισημαίνουν οι Glenda McLeod και Fredrika Jacobs, ο Πλούταρχος δεν αποσκοπεί στη διατάραξη του βαθιά ριζωμένου αξιακού συστήματος, σύμφωνα με το οποίο η γυναίκα είναι κατώτερη του άνδρα:¹⁷ η ενάρετη γυναίκα του Πλούταρχου, χωρίς να χάσει τα χαρακτηριστικά της έμφυλης αρετής της (πιστή σύζυγος, στοργική μητέρα κ.λπ.), αναλαμβάνει ρόλους και ιδιότητες που χαρακτηρίζουν τον ενάρετο άνδρα, όπως στην περίπτωση της Cloelia, της οποίας το θάρρος και τη δύναμη ο Πλούταρχος παρομοιάζει με αυτή των ανδρών.¹⁸ Με άλλα λόγια, προϋπόθεση για να χαρακτηριστεί

¹⁶ Jacobs, ό.π., σ. 9. Ένα από τα πρώτα συγγράμματα που υιοθέτησαν τη χρήση του όρου *virtuoso* σε συνάφεια με τις τέχνες ήταν το *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* του Giorgio Vasari (Appresso i Giunti, Fiorenza 1568).

¹⁷ Glenda McLeod, *Virtue and Venom: Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1991, σ. 21, και Jacobs, ό.π., σ. 11.

¹⁸ Jacobs, ό.π., σ. 10.

μια γυναίκα ενάρετη κατά τον Πλούταρχο αποτελεί η ενσωμάτωση στοιχείων της ανδρικής αρετής.

Αυτή την ιδέα του Πλούταρχου ασπάστηκε εν πολλοίς ο ποιητής και λόγιος Torquato Tasso στο σύγγραμμά του *Discorso della virtù femminile e donnesca* (1582). Ήδη από τον τίτλο του συγγράμματος γίνεται σαφές ότι ο Tasso διαφοροποιεί ποιοτικά τα χαρακτηριστικά της γυναικείας αρετής σε *feminile* (θηλυκή αρετή) και *donnesca* (γυναικεία αρετή), διαχωρίζοντας το γυναικείο φύλο σε θηλυκά (*femine*) και γυναίκες (*donne*): η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει γυναίκες πληβείες, που ιδιωτεύουν (*cittadina*, *gentildonna privata* και *industriosa madre di famiglia*), και η άλλη γυναίκες ευγενούς καταγωγής, στις φλέβες των οποίων «ρέει βασιλικό και ηρωικό αίμα». ¹⁹ Κατ' αυτόν τον τρόπο, η γυναικεία αρετή τίθεται σε ένα πλαίσιο γενετικού προκαθορισμού, όπου τα αρσενικά στοιχεία της αρετής κληροδοτούνται εξ αίματος στις γυναίκες απογόνους, καθιστώντας τες εξ ορισμού ενάρετες ως άνδρες.

Τα δύο αυτά κείμενα είναι ενδεικτικά ενός ευρύτερου διαλόγου που, αν και δεν επιδίωξε να αμφισβητήσει άμεσα τα βαθιά ριζωμένα δίπολα που έχουν να κάνουν με τη θέση και τους ρόλους των δύο φύλων, προσπάθησε να κατανοήσει και να ερμηνεύσει την ανερχόμενη (και σε αρκετές περιπτώσεις εξαιρετικά επιτυχημένη) είσοδο των γυναικών στις τέχνες και τη διανόηση, γυναικών που επεδείκνυαν αναμφισβήτητα αυτό που ο Tasso αποκαλούσε “*altezza dell'ingegno*” δηλαδή «υψηλή διανόηση». Ιδιαίτερα όσον αφορά τη μουσική, στην συντριπτική τους πλειονότητα οι γυναίκες χαρακτηρίστηκαν *virtuose* κυρίως μέσα από την ιδιότητα της τραγουδίστριας, περιορίζοντας την αναγνώριση της *virtuosità* στο πλαίσιο της αναπαραγωγής, με κάποιες εξαιρέσεις που – όπως θα εξεταστεί παρακάτω – διεκδίκησαν το δικαίωμά τους στη δημιουργία, συνθέτοντας και εκδίδοντας τα δικά τους έργα.

Η είσοδος των γυναικών στο μουσικό επάγγελμα από τα τέλη του 16ου αιώνα και έπειτα καταγράφεται γλαφυρά σε δύο κείμενα της εποχής, αμφότερα επιστολικού χαρακτήρα. Το 1628 εκδίδεται το *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628)²⁰ του διανοούμενου τραπεζίτη και συλλέκτη έργων τέχνης Vincenzo Giustiniani, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 1640, ο εθνογράφος και λιμπρετίστας Pietro della Valle γράφει την επιστολή *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*.²¹ Παρ' όλο που είναι γραμμένα με διαφορά λίγων χρόνων, ο τίτλος της επιστολής του della Valle είναι ενδεικτικός των αλλαγών που συνέβησαν κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, αφού, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται σε αυτόν, ο ίδιος γράφει για «τη μουσική της εποχής [του], η οποία σε καμία περίπτωση δεν είναι κατώτερη, τουναντίον είναι καλύτερη από εκείνη της περασμένης εποχής». Οι αλλαγές αυτές αποτυπώνονται και στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι γυναίκες τραγουδίστριες στα δύο κείμενα, με τις αναφορές του della Valle σε γυναίκες τραγουδίστριες να υπερτερούν αριθμητικά των αναφορών του Giustiniani, καταγράφοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την επικράτηση της γυναικείας φωνής στη μουσική πραγματικότητα της βόρειας Ιταλίας κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα.

Ο Giustiniani ξεκινά την αναφορά του στις τραγουδίστριες με την παρουσίαση των *Concerti delle Donne*. Γράφει σχετικά:

[...] και υπήρχε μεγάλη επιδεξιότητα στις κυρίες της Μάντοβα και της Φερράρα, οι οποίες συναγωνίζονταν μεταξύ τους όχι μόνον ως προς τη χροιά και την τοποθέτηση

¹⁹ Ό.π., σ. 15.

²⁰ Vincenzo Giustiniani, “Discorso sopra la musica de' suoi tempi”, στο: Angelo Solerti (επιμ.), *Le origini del melodramma*, Fratelli Bocca, Torino 1903, σ. 103-128.

²¹ Pietro della Valle, “Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata”, στο: Solerti (επιμ.), ό.π., σ. 148-179.

της φωνής αλλά και τον στολισμό της με εξάισιους διανθισμούς [passaggi], τους οποίους εκτελούσαν την κατάλληλη στιγμή χωρίς υπερβολές [...] και επιπλέον ρυθμίζοντας τη φωνή δυνατά ή σιγά, λεπταίνοντάς την ή δίνοντάς της όγκο ανάλογα με τον σκοπό, πότε παρατείνοντάς την, πότε χωρίζοντάς την με έναν γλυκό, διακοπτόμενο αναστεναγμό, πότε τραγουδώντας εκτεταμένους διανθισμούς εκτελεσμένους καθαρά, πότε με gruppi, πότε με άλματα, με μακρόσυρτες ή σύντομες τρύλιες, και πάλι με γλυκόσυρτους διανθισμούς που τραγουδούσαν απαλά, στους οποίους ενίοτε απαντούσε απρόσμενα μια ηχώ. Και κυρίως συνοδεύοντας τη μουσική και τα νοήματα με κατάλληλες εκφράσεις του προσώπου, βλέμματα και χειρονομίες, χωρίς παράξενες κινήσεις του σώματος, του στόματος ή των χεριών, οι οποίες μπορεί και να μην εξέφραζαν το συναίσθημα του τραγουδιού. Έκαναν τις λέξεις εύληπτες κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να ακούγεται και η τελευταία συλλαβή κάθε λέξης, η οποία ποτέ δεν διακοπτόταν ή αποκρυπτόταν από διανθισμούς και άλλα στολίδια, χρησιμοποιώντας και πολλά άλλα τεχνάσματα, τα οποία θα είναι γνωστά σε άτομα πιο έμπειρα από εμένα. Και υπό αυτές τις τόσο ευγενείς συνθήκες, οι προαναφερθείσες εξάιρετες μουσικοί κατέβαλλαν κάθε προσπάθεια, ώστε να κερδίσουν φήμη και την εύνοια των πριγκιπίων πατρώνων τους, από την οποία επωφελούνταν.²²

Η αναφορά αυτή παρουσιάζει ενδιαφέρον για διάφορους λόγους. Καταρχάς αποτελεί την πιο μακροσκελή καταγραφή τραγουδιστών σε όλο το *Discorso*, ενώ περιγράφονται με παραστατικότητα όχι μόνον ο τρόπος που οι κυρίες τραγουδούσαν αλλά και οι χειρονομίες τους που συνόδευαν τη μουσική εκτέλεση. Επιπλέον, αναδεικνύεται και η βαθιά εξαρτώμενη σχέση των γυναικών αυτών με τους πάτρωνες· η σχέση αυτή δεν καθόριζε μόνο τη θέση τους στην αυλή, παρέχοντάς τους και ηθική προστασία, αλλά πυροδότησε σε μεγάλο βαθμό και τις προσπάθειες για τελειοποίηση της τραγουδιστικής τέχνης και εκτέλεσης, όπως φαίνεται και από την απόδοση του χαρακτηρισμού *virtuosa* σε κάποιες από αυτές τις τραγουδίστριες.

Είναι δεδομένο, πιθανότατα και για τον αναγνώστη της εποχής, ότι ο Giustiniani αναφέρεται στα διάφορα Concerti delle Donne (ή Dame) που σχηματίστηκαν από τα τέλη του 16ου αιώνα σε διάφορες αυλές κατά τα πρότυπα του Concerto delle Donne di Ferrara. Εκτός από αυτό της Φερράρα, ο Giustiniani αναφέρει την ύπαρξη αντίστοιχου φωνητικού συνόλου στη Μάντοβα, το οποίο δημιουργήθηκε το 1585 με πρωτοβουλία του Δούκα Vincenzo Gonzaga, τη μουσική εποπτεία του οποίου είχε ο Claudio Monteverdi.²³ Αντίστοιχα φωνητικά σύνολα σχηματίστηκαν επίσης στη Φλωρεντία, με πρωτοβουλία

²² Στο πρωτότυπο: «[...] et era gran competenza fra quelle dame di Mantova et di Ferrara, che facevano a gara, non solo quanto al metallo et alla disposizione delle voci, ma nell'ornamento di esquisite passaggi tirati in opportuna congiuntura e non soverchi [...], e di più col moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola, che secondo che veniva a'tagli, ora con strascinarla, ora smezzarla, con l'accompagnamento d'un soave interotto sospiro, ora tirando passaggi lunghi, seguiti bene, spiccati, ora gruppi, ora a salti, ora con trilli lunghi, ora con brevi, et or con passaggi soavi e cantati piano, dalli quali tal volta all'improvviso si sentiva echi rispondere, e principalmente con azione del viso, e dei sguardi e de'gesti che accompagnavano appropriatamente la musica e li concetti, e sopra tutto senza moto della persona e della bocca e delle mani sconcioso, che non fusse indirizzato al fine per il quale si cantava, e con far spiccar bene le parole in giusta tale che si sentisse anche l'ultima sillaba di ciascuna parola, la quale dalli passaggi et altri ornamenti non fusse interrotta o soppressa, e con molti altri particolati artifici et osservazioni che saranno a notizia di persone più sperimentate di me. E con queste sì nobili congiunture i suddetti musici eccellenti facevano ogni sforzo d'acquistar fama et la grazia de' Principi loro padroni, dalla quale derivava anche il loro utile». Giustiniani, ό.π., σ. 107-108.

²³ Βλ. σχετικά Bonnie Gordon, *Monteverdi's Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 12, και Júlia Coelho, "Claudio Monteverdi and *L'Orfeo*, favola in musica: Character Construction and Depiction of Emotion", *Philomusica on-line, Rivista del Dipartimento di Musicologia e beni culturali* 17, 2018, σ. 309-343: 314.

του Giulio Caccini (όπου συμμετείχε η σύζυγός του Margherita και οι δύο κόρες του, Francesca και Settimia),²⁴ και στη Ρώμη από τη Maria de' Medici, η οποία συμμετείχε και ενεργά ως τραγουδίστρια.²⁵

Ο Della Valle από την άλλη υπερθεματίζει την πληθώρα τραγουδιστριών που υπάρχουν σε σχέση με τα περασμένα έτη, καταγράφοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ταχύτητα ανερχόμενη είσοδο αλλά και επικράτηση της γυναικείας φωνής στη μουσική πραγματικότητα, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα, οπότε και άρχισε να αναδύεται η φωνή των castrati, κυρίως διαμέσου του νέου μουσικού είδους της όπερας. Στο πλαίσιο της παρουσίας αυτής, ο Della Valle αναφέρεται στη Ναπολιτάνα Adriana Basile, αποδίδοντάς της τον χαρακτηρισμό "sirena", ενώ επισημαίνει ότι εκτός από το χάρισμα της εξωτερικής ομορφιάς αυτή ήταν προικισμένη και με αρετή (virtù). Επιπλέον, αναφέρει και τις δύο κόρες της, την Caterina Basile και την Leonora Baroni (η οποία έπαιζε και λαούτο "così francamente e bizzarramente", δηλαδή «τόσο ελεύθερα και ευφάνταστα»), για τις οποίες – όπως λέει – είναι δύσκολο να αποφασίσει κάποιος ποια είναι η καλύτερη.

Οι αναφορές του Della Valle συνεχίζονται με τις αδερφές Maddalena και Eleonora, οι οποίες είχαν το προσωνύμιο "Lolli" και ήταν οι πρώτες που ο ίδιος άκουσε να τραγουδούν όμορφα στη Ρώμη, τη Signora Sofonisba, τη Lucrezia Moretti, μία γυναίκα με το προσωνύμιο "la Laudomia", την άλλο Signora Santa, την κόρη του Giulio Caccini, Francesca, αλλά και κάποιες μοναχές, επισημαίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την παρουσία αξιόλογων τραγουδιστριών και στο μοναστικό περιβάλλον. Παρ' ότι η ταυτότητα των περισσότερων παραμένει σήμερα άγνωστη, μιας και το μόνο που γνωρίζουμε είναι τα ονόματά τους, η μαρτυρία του Della Valle αναδεικνύει μια σημαντική αλλαγή στη μουσική πραγματικότητα περί τα 1640 σε σχέση με τα τέλη του προηγούμενου αιώνα (όπως εκείνη παρουσιάζεται από τον Giustiniani), η οποία σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την είσοδο, την ανάδειξη αλλά και την επικράτηση της γυναικείας φωνής στη νέα μουσική της *seconda pratica*.

Η αρχή της ανάδειξης της γυναικείας φωνής είθισται ιστοριογραφικά να ταυτίζεται με την έναρξη του Concerto delle Donne di Ferrara.²⁶ Οι βάσεις για τον σχηματισμό του συνόλου είχαν τεθεί ήδη πριν το 1580, καθώς αυτό απαρτιζόταν από κυρίες της αυλής – συζύγους ή κόρες ευγενών – οι οποίες τραγουδούσαν ερασιτεχνικά, με τη συμμετοχή και του δεξιότεχνη τραγουδιστή Giulio Cesare Brancaccio. Το 1580, ωστόσο, η σύστασή του άλλαξε: το νέο Concerto αποτελούταν από τις Livia d'Arco, Laura Peverara, Anna

²⁴ Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici*, Leo S. Olschki, Firenze 1993, σ. 309.

²⁵ Σχετικές αναφορές γίνονται στις ακόλουθες εργασίες: Anthony Newcomb, "Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy", στο: Jane M. Bowers & Judith Tick (επιμ.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago 1987, σ. 90-115: 98-99· Timothy J. McGee, "Pompeo Caccini and 'Euridice': New Biographical Notes", *Renaissance and Reformation, New Series* 14/2, Spring 1990, σ. 81-99: 85· Iain Fenlon, "Review: Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power by Suzanne G. Cusick", *Journal of the American Musicological Society* 65/1, Spring 2012, σ. 257-266: 260.

²⁶ Η μονογραφία του Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton University Press, New Jersey 1980, αποτελεί μέχρι σήμερα την πληρέστερη έρευνα σχετικά με τις συνθήκες δημιουργίας, τα μέλη αλλά και το κοινωνικό, μουσικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε το Concerto delle Donne. Όσον αφορά τις γυναίκες και την ενασχόλησή τους με τη μουσική στην αυλή των Este, σημαντική είναι η μονογραφία της Laurie Stras, *Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, ενώ στο Concerto delle Donne κάνει εκτεταμένη αναφορά και η Susan McClary, στο κεφάλαιο "Soprano as Fetish: Professional Singers in Early Modern Italy", *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2012, σ. 79-103.

Guarini και, για ένα διάστημα, την Tarquinia Molza. Η Laura Peverara ήταν κόρη ενός ευκατάστατου εμπόρου, ο οποίος φρόντισε να της παρέχει κατάλληλη εκπαίδευση, προκειμένου αυτή να μπορέσει να γίνει δεκτή στους κύκλους της υψηλής κοινωνίας. Η Anna Guarini υπήρξε ένα από τα επτά παιδιά του ποιητή και γραμματέα της αυλής Giovanni Battista Guarini, ο οποίος μερίμνησε η κόρη του να γίνει κοινωνός μιας παιδείας αντάξιας των κοριτσιών της αυλής, όπως συνέβη αντίστοιχα και με την Tarquinia Molza, κόρη του ποιητή Francesco Maria Molza. Πιο ιδιαίτερη ήταν η περίπτωση της Livia d'Arco, η οποία, αν και προερχόταν από οικογένεια ευγενών, δεν ήταν οικονομικά ευκατάστατη. Όταν μπήκε στην αυλή, δεν είχε ούτε την κατάλληλη εκπαίδευση μιας κυρίας επί των τιμών αλλά ούτε και γνώσεις μουσικής. Προκειμένου, λοιπόν, να μπορέσει να επιτελέσει τον ρόλο της ως μουσικού, μαθήτευσε δύο χρόνια με τον συνθέτη Luzzasco Luzzaschi, ο οποίος έγραφε σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τη μουσική που τραγουδούσε το Concerto delle Donne.

Η νέα σύσταση του Concerto delle Donne, με τη συμμετοχή των d'Arco, Peverara, Guarini και Molza, δεν αποτελούσε μια απλή αλλαγή προσώπων, αλλά επέφερε σημαντικές αλλαγές στον τρόπο που πραγματωνόταν η μουσική έως τότε. Καταρχάς, τα τέσσερα νέα μέλη, αν και η θέση τους στην αυλή αιτιολογούταν ως κυρίες επί των τιμών, δεν προέρχονταν από οικογένειες ευγενών (εξαιρουμένης της d'Arco), παρ' ότι οικονομικά αυτές ήταν ευκατάστατες και μορφωμένες.²⁷ Η κοινωνική τους θέση και ο τίτλος ευγενείας διασφαλιζόνταν αποκλειστικά χάρη στη μουσική τους ιδιότητα, εν αντιθέσει με τις προκατόχους τους, οι οποίες ήταν ευγενείς που συμπτωματικά τραγουδούσαν· επρόκειτο δηλαδή για μουσικούς οι οποίες δεν τραγουδούσαν πλέον για τη δική τους ευχαρίστηση και μόνον, αλλά μελετούσαν άοκνα, τελειοποιώντας στο μέγιστο την τέχνη τους, προκειμένου να ικανοποιήσουν και να εντυπωσιάσουν με την τεχνική τους αρτιότητα και τη φωνητική τους δεξιότητα ένα συγκεκριμένο κοινό.²⁸ Κάπως έτσι αρχίζει να διαφαίνεται και μια πρώτη αλλαγή στους συσχετισμούς των ρόλων μεταξύ μουσικού εκτελεστή και ακροατή: η μουσική εμπειρία, έτσι όπως πραγματωνόταν από το Concerto delle Donne, προϋπέθετε ένα σαφώς οριοθετημένο δίπολο διάδρασης, στο οποίο οι ρόλοι του μουσικού εκτελεστή και του θεατή / ακροατή ήταν ευκρινώς καθορισμένοι και χωροθετημένοι, εν αντιθέσει με την μέχρι τότε πρακτική, όπου κατά βάση ερασιτέχνες μουσικοί εναλλάσσονταν στους ρόλους του ακροατή και του εκτελεστή.

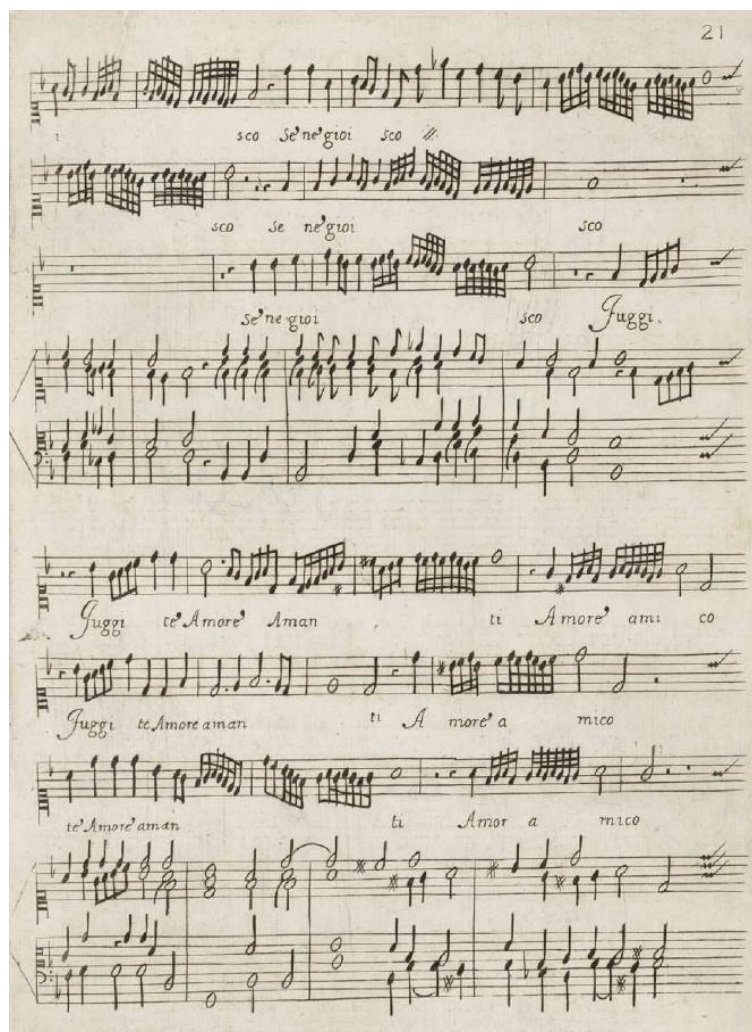
Μέσα από αυτόν τον μηχανισμό αναπτύχθηκε και η σχέση αλληλεξάρτησης των γυναικών του Concerto με τον δούκα / πάτρονα, ο οποίος, εκτός του ότι αντλούσε ευχαρίστηση στις ιδιωτικές του στιγμές, είδε στο Concerto delle Donne και τη δυναμική ενός ισχυρού εργαλείου εντυπωσιασμού όσον αφορά την εικόνα του προς τα έξω.²⁹ Σε αυτή τη δυναμική εργαλειοποίηση της γυναικείας φωνής ως μηχανισμού προβολής δύναμης και κύρους, που είδε ο Δούκας της Φερράρα, οφείλεται και η γρήγορη διάδοση των Concerti delle Donne και σε άλλες αυλές, με τη δημιουργία των αντίστοιχων συνόλων. Σε αυτό το πλαίσιο, οι γυναίκες του Concerto delle Donne όφειλαν να συγκινούν και να εντυπωσιάζουν, μια υποχρέωση που απέρρευε από το γεγονός ότι αμείβονταν ακριβώς για αυτόν τον λόγο ως μουσικοί, ενώ ο δούκας και οι επίλεκτοι καλεσμένοι του κοινωνούσαν τη μουσική εμπειρία ως μοναδικοί αποδέκτες. Φυσικά, η

²⁷ Βλ. σχετικά Newcomb, "Courtesans, Muses, or Musicians?", ό.π., σ. 99-100. Σχετικά με την Tarquinia Molza, βλ. επίσης την εργασία της Joanne M. Riley, "Tarquinia Molza (1542-1617): A Case Study of Women, Music and Society in The Renaissance", στο: Judith Zaimont, Catherine Overhauser και Jane Gottlieb (επιμ.), *The Musical Woman: An International Perspective*, Greenwood Press, New York 1988, σ. 470-493.

²⁸ Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth Century Mantua - vol. I*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, σ. 126.

²⁹ Newcomb, "Courtesans, Muses, or Musicians?", ό.π., σ. 97.

αποδοχή ενός τέτοιου συσχετισμού δεν ήταν εύκολο να γίνει κατανοητή ή αποδεκτή, κοινωνικά ή ηθικά, ακόμα και αν ήταν σαφώς προσδιορισμένη στα λειτουργικά πλαίσια της μουσικής εκτέλεσης: γι' αυτό και ο τρόπος που κοινωνήθηκε η ύπαρξη του Concerto delle Donne έγινε σχεδόν εν κρυπτώ, στο πλαίσιο μιας ιδιωτικής διενέργειας κλεισμένων των θυρών, με επιλεγμένο ακροατήριο και υπό τον μανδύα προσδιορισμών όπως *musica privata*, *musica reservata* ή *musica secreta*.³⁰ Η μυστικότητα που χαρακτήριζε τις παρουσιάσεις αυτές και που ενίσχυε – όπως είναι αναμενόμενο – και την περιέργεια, δεν περιοριζόταν μόνο στις μουσικές εκτελέσεις αυτές καθ' εαυτές, αλλά περιλάμβανε και την έκδοση των ίδιων των μουσικών έργων. Όπως παρατηρεί η Susan McClary, η μουσική για το Concerto delle Donne γραφόταν σε παρτιτούρα (full score), γεγονός ασυνήθιστο για την εποχή, με πλήρη καταγραφή όλων των στολιδιών, ενώ χαρακτηριστικό της άκρατης μυστικότητας είναι το γεγονός ότι μερικά από τα αντιπροσωπευτικότερα μουσικά παραδείγματα εκδόθηκαν μετά τον θάνατο του δούκα.³¹



Εικόνα 1: Απόσπασμα από το μαδριγάλι *O dolcezz'amarissime d'amore* του Luzzasco Luzzaschi, γραμμένο αποκλειστικά για το Concerto delle Donne di Ferrara. Από τη συλλογή του Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali a uno, e doi, e tre soprani, fatti per la Musica del gia. Ser. Duca Alfonso d'Este*, appresso Simone Verovio, Roma 1601

³⁰ Ό.π., σ. 93.

³¹ McClary, ό.π., σ. 83.

Επιστρέφοντας στο κείμενο του Giustiniani, εκτός από τη μνεία στα Concerti delle Donne, οι αναφορές του σε τραγουδίστριες περιορίζονται σε άλλες δύο: στην αγνώστου ταυτότητας Femia (η οποία, ωστόσο, σύμφωνα με τα συμφραζόμενα, φαίνεται να ήταν *virtuosa* τραγουδίστρια) και στη Vittoria Archilei, «από την οποία σχεδόν προήλθε ο πραγματικός τρόπος τραγουδιού για τις γυναίκες».³² Μάλιστα, ο Giustiniani επισημαίνει πως οι άντρες τραγουδιστές που ακολούθησαν βασίστηκαν στο δικό της παράδειγμα, αναγνωρίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την Archilei ως πρωτοπόρα στο νέο μονωδικό τραγούδι με συνοδεία.³³ Μία επιπλέον μαρτυρία του πρωτοποριακού ρόλου της Archilei στο νέο μονωδικό ύφος βρίσκεται σε μια επιστολή του Giulio Caccini με αποδέκτη τον Δούκα Virginio Orsini. Σε αυτήν, ο Caccini αναφέρει πως συμβουλευτήκε την Archilei προκειμένου να καταλήξει στην τελική εκδοχή ενός τραγουδιού,³⁴ επιβεβαιώνοντας πως η συνεισφορά μιας τραγουδίστριας ενίοτε ξεπερνούσε τα πλαίσια της μουσικής αναπαραγωγής. Πέραν αυτών των γραπτών μαρτυριών, σημαντικό τεκμήριο της τραγουδιστικής της τέχνης αποτελεί ένα από τα πιο περίτεχνα και εντυπωσιακά δείγματα μονωδικού τραγουδιού, η άρια “Dalle più alte sphere” (από τα intermedi του θεατρικού έργου *La pellegrina*), γραμμένη πάνω στη φωνή της Archilei με στόχο να αναδείξει τη φωνητική και καλλιτεχνική της αρτιότητα.



**Εικόνα 2: Η Vittoria Archilei ως Armonia Doria, *La Pellegrina*, 1589.
Εικονογραφημένο σχέδιο του Bernardo Buontalenti**

³² Στο πρωτότυπο: «dalla quale ha quasi avuto origine il vero modo di cantare nelle donne». Giustiniani, ό.π., σ. 109-110.

³³ Alexandra Ziane, “Women Musicians in Rome about 1600. A cardinal question”, στο: Jorge Morales (επιμ.), *Les Cardinaux et l’Innovation musicale à l’époque moderne*, Classiques Garnier, Paris 2024, σ. 115-136: 119.

³⁴ Tim Carter, “Finding a Voice: Vittoria Archilei and the Florentine ‘New Music’”, στο: Lorna Hutson (επιμ.), *Feminism & Renaissance Studies*, Oxford University Press, Oxford 1999, σ. 450-467: 451.

Παρ' ότι απόλαυσε την αναγνώριση και τέθηκε υπό την προστασία του συνθέτη Emilio de' Cavalieri (μέσω του οποίου μπήκε και στην υπηρεσία των Μεδίκων ως μουσικός), η Archilei ήρθε συχνά αντιμέτωπη με την οικονομική ανασφάλεια, καθώς παρέμενε (όπως όλες οι τραγουδίστριες των αυλών) δέσμια και άμεσα εξαρτώμενη των βουλών του εκάστοτε πάτρονα. Η αγωνία που προκαλούσε η σχέση αυτή έχει αποτυπωθεί γλαφυρά από την ίδια την Archilei στις 28 Ιανουαρίου 1602 συντάσσει μια σπαρακτική επιστολή προς την Μεγάλη Δούκισσα Christina di Lorena, ζητώντας όχι μόνο οικονομική αλλά και ηθική προστασία, καθώς αισθάνεται μόνη, απροστάτευτη και εκτεθειμένη, αντιμέτωπη με την οικονομική ένδεια, παρά τη φήμη και τη δόξα, λέγοντας πως:

Όλοι εκείνοι που υπηρέτησαν κατά τη διάρκεια της εποχής μου, από τον μικρότατο μέχρι τον μέγιστο, έχουν αμειφθεί με κάποιον τρόπο, εκτός από την καημένη τη Vittoria, η οποία έχει αναφωνήσει τόσο πολύ με τη φτωχή της τη φωνή, που πλέον έχει γίνει ενοχλητική σε όλο τον κόσμο και σχεδόν δεν μπορεί πλέον να είναι χρήσιμη για αυτό τον σκοπό. Βρίσκεται τώρα γερασμένη και φτωχή, κι έτσι, αφού σκέφτηκε καλά την κατάστασή της και της έχει μείνει ακόμα λίγη ανάσα, με τη χάρη και την εύνοια της Αυτής Υψηλότητάς σας, θέλει να δει αν μπορεί να εξασφαλίσει τουλάχιστον μια μικρή σύνταξη τώρα για τον γιο της.³⁵

Από τα λόγια αυτά φαίνεται πως η Archilei είχε απόλυτη επίγνωση πως η ύπαρξή της ήταν άμεσα εξαρτώμενη από τη φωνή της, ταυτόσημη με αυτήν, και – κατά συνέπεια – ότι η ίδια ήταν έρμαιο των πατρónων, οι οποίοι την αντιμετώπιζαν ως κινητό, αναλώσιμο περιουσιακό στοιχείο.³⁶ Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που σε αυτή τη δύσκολη στιγμή στράφηκε στα ευήκοα ώτα της Christina di Lorena, μιας γυναίκας η οποία όχι μόνο βρισκόταν σε θέση ισχύος, αλλά υπήρξε και υποστηρίκτρια του φύλου της (βλ. την ανάθεση της συγγραφής του *Della dignità e nobiltà delle donne*) σε ένα κατά τα άλλα βαθιά ανδροκρατούμενο περιβάλλον.

Κάπως διαφορετική μεταχείριση φαίνεται να είχε η Adriana Basile, την οποία ο Della Valle χαρακτήρισε «σειρήνα της εποχής της» (*sirena*). Καταγόμενη από οικογένεια μουσικών, έφτασε στην αυλή της Μάντοβα συνοδευόμενη από τον αδερφό της³⁷ και διαθέτοντας στην τραγουδιστική της φαρέτρα πάνω από 300 ιταλικά και ισπανικά τραγούδια, τα οποία ήταν σε θέση να τραγουδήσει από μνήμης, συνοδεύοντας τον εαυτό της στην κιθάρα, την άρπα ή τη λύρα.³⁸ Υπήρξε μια από τις αγαπημένες τραγουδίστριες του Claudio Monteverdi, ο οποίος είπε χαρακτηριστικά για αυτή πως διέθετε ικανότητες άξιες θαυμασμού «ακόμα κι όταν σιωπά» (*sino quando tace*), πως τραγουδώντας «ευχαριστεί τόσο τις αισθήσεις, που το μέρος γίνεται σχεδόν ένα άλλο θέατρο»,³⁹ ενώ η ίδια φαίνεται πως συνέθετε και δικά της έργα.⁴⁰ Το κύρος που απολάμβανε χάρη στις

³⁵ Στο πρωτότυπο: «[...] perché tutti gl'altri che anno servito del tempo mio, dal minimo sin'al maggiore, tutti sono stati in qualche maniera remunerati, ecceto la povera Vittoria, la quale à esclamato tanto con la sua povera voce che ormai è venuta in fastidio a tutto il mondo e poco più può esser'bona per tal'effetto: ritrovandosi ogi mai vecchia e povera, onde che pensando molto bene al fatto suo essendoci ancora un poco di fiato con la gratia e favore di V[ostra] A[ltezza] S[erenissima] vol' vedere in questa bona congruentura se puole accomodar' almeno di qualche pensioncella per hora questo suo figliuolo». Παρατίθεται στο: Carter, ό.π., σ. 464, υποσημ. 11.

³⁶ Ό.π., σ. 455.

³⁷ Ninno Pirrotta, "Monteverdi's Poetic Choices", στο: Richard Wistreich (επιμ.), *Monteverdi*, Routledge, London & New York 2011, σ. 4-73: 33.

³⁸ Susan Parisi, "Musicians at the Court of Mantua During Monteverdi's Time: Evidence from the Payrolls", στο: Wistreich (επιμ.), ό.π., σ. 413-438: 430.

³⁹ Massimo Ossi, "Improvisation, Authorial Voice, and Monteverdi's Ambivalence", *Historical Performance* 1, 2018, σ. 31-52: 35.

⁴⁰ Susan Parisi, "Basile [Baroni], Adriana", στο: *Grove Music Online*, 2019, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380504> (πρόσβαση στις 2 Απριλίου 2024).

φωνητικές της δεξιότητες και το γεγονός πως προερχόταν από οικογένεια γνωστών μουσικών, της έδωσαν τη δυνατότητα να ελέγχει και ενίοτε να υπαγορεύει τις συνθήκες της εργασιακής της σχέσης με την αυλή (π.χ. τον τρόπο με τον οποίο θα γινόταν η πρόσκληση, τη θέση που θα είχε μέσα στην αυλή κ.λπ.), αναδεικνύοντας παράλληλα και μέσα από τα αιτήματα που έθετε την υπαρκτή ανησυχία για τη φήμη της ως γυναίκας που ασκούσε το μουσικό επάγγελμα.⁴¹



Εικόνα 3: Πορτραίτο της Adriana Basile, από την ποιητική ανθολογία που αφιερώθηκε στην ίδια, με τίτλο *Il Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile* (Venezia, 1623)



Εικόνα 4: Francesca Caccini, *Il primo libro delle musiche*, Stamperia di Zanobi Pignoni, Firenze 1618

Η Basile δεν ήταν η μόνη της οποίας η ενασχόληση με τη μουσική προέκυψε με την παραίνεση και ενθάρρυνση του συγγενικού της περιβάλλοντος. Η παρότρυνση μουσικών των αυλών να ασχοληθούν οι σύζυγοι και οι κόρες τους με τη μουσική αφενός παρείχε μια κάποια οικονομική διασφάλιση (για όσο φυσικά αυτή ήταν εφικτή) και αφετέρου δημιουργούσε την προοπτική ενός καλού γάμου. Τέτοιες περιπτώσεις ήταν η σύζυγος του Claudio Monteverdi, Claudia Cataneo, και οι κόρες του Giulio Caccini, Francesca και Settimia. Από αυτές, η Francesca Caccini ή "La Cecchina" αποτελεί ίσως την πιο ιδιαίτερη περίπτωση, όχι μόνο για τις εξαιρετικές φωνητικές της ικανότητες, αλλά κυρίως χάρη στο εκτεταμένο συνθετικό της έργο, μιας και υπήρξε μία από τις πρώτες γυναίκες συνθέτριες. Μεγάλο μέρος της μουσικής που παρουσιάστηκε στην αυλή των Μεδίκων, στις αρχές του 17ου αιώνα, ήταν δικό της δημιούργημα, ενώ το 1625 της ανατέθηκε η σύνθεση ενός μεγάλου έργου με αφορμή την επίσκεψη του μελλοντικού βασιλιά της Πολωνίας Władysław IV, με τίτλο *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, το οποίο η ίδια χαρακτήρισε balletto και εκδόθηκε το 1625, ενώ το 1628 παρουσιάστηκε στη Βαρσοβία, γεγονός που το κατέστησε το πρώτο έργο σκηνικής μουσικής που παρουσιάστηκε εκτός Ιταλίας. Ο αριθμός των μουσικών θεαμάτων που συνέθεσε η Caccini είναι σχεδόν εφάμιλλος με αυτόν ανδρών συνθετών, όπως οι Jacopo Peri και Marco da Gagliano. Σε διάστημα περίπου είκοσι ετών, εκτός από μουσικά θεάματα ποικίλου χαρακτήρα,

⁴¹ Isabelle Emerson, *Five Centuries of Women Singers*, Praeger, Westport (Connecticut) & London 2005, σ. 3.

συνέθεσε ottave, μαδριγάλια, canzonette καθώς και μία sacra rappresentazione, ενώ είχε και καθοριστική συμμετοχή στη συγγραφή των έργων του Michelangelo Buonarroti *Il giovane – La Tancia, Il passatempo* και *La fiera*, τριών από τις σημαντικότερες κωμωδίες της εποχής του πρώιμου μπαρόκ.⁴² Τα μόνα έργα της που έφτασαν μέχρι το τυπογραφείο είναι το *Il primo libro delle musiche* και το *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*,⁴³ ενώ τα υπόλοιπα έχουν δυστυχώς χαθεί.

Όπως προαναφέρθηκε, οι περισσότερες τραγουδίστριες ξεκίνησαν τη μουσική τους δραστηριοποίηση με την παρότρυνση και υπό την προστασία του οικογενειακού τους περιβάλλοντος (συζύγων, αδελφών ή πατεράδων), χωρίς ωστόσο αυτό να αποτελεί και κανόνα. Ενδεικτική είναι η περίπτωση της Caterina Martinelli (ή Caterinuccia ή Romanina), η οποία ξεκίνησε την μουσική της εκπαίδευση το 1603 σε ηλικία 13 ετών, όταν μπήκε στην υπηρεσία του Δούκα Francesco Gonzaga. Η ίδια πήρε μέρος στη μουσική αναπαράσταση *Dafne* (1608) του Marco da Gagliano, τραγουδώντας κατά πως φαίνεται τόσο όμορφα που «γέμισε ολόκληρο το θέατρο με θαυμασμό», σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Gagliano.⁴⁴ Επιπλέον, επρόκειτο να πρωταγωνιστήσει στην όπερα *Arianna* του Claudio Monteverdi (έχοντας τον ομώνυμο ρόλο), η οποία προοριζόταν να αποτελέσει την κορωνίδα των εκδηλώσεων προς τιμή του γάμου του Francesco Gonzaga με την Infanta Margherita της Σαβοΐας, την άνοιξη του 1608, με τον ίδιο τον Monteverdi να αναλαμβάνει τη μουσική της προετοιμασία.

Η ανακάλυψη της Martinelli οφείλεται στον Paolo Falconi, ο οποίος είχε αναλάβει τον ρόλο της εύρεσης νέων ταλέντων για την αυλή των Gonzaga. Στο πρόσωπο της Martinelli, ο Δούκας Vincenzo είδε μια ευκαιρία για να επιδείξει την οξυδέρκειά του, το εξαιρετικό του γούστο αλλά και την αδιάλειπτη απαίτησή του για το καλύτερο, δεδομένου ότι η Martinelli ήταν «δικό του» μουσικό δημιούργημα και όχι κάποια τραγουδίστρια που δανείστηκε από κάποια άλλη αυλή.⁴⁵ Από την αλληλογραφία ανάμεσα στους Gonzaga και Falconi αποκαλύπτονται εξαιρετικά ενδιαφέροντα στοιχεία σχετικά με τις προϋποθέσεις που έπρεπε να καλυφθούν προκειμένου η Martinelli, ένα νεαρό καλλίφωνο κορίτσι ταπεινής καταγωγής, να ενταχθεί στο μουσικό προσωπικό της αυλής. Εκτός από το αυτονόητο προαπαιτούμενο μιας πολλά υποσχόμενης φωνής, ο Gonzaga ζήτησε και επιβεβαιωμένη διαπίστευση για την παρθενία της Martinelli και μάλιστα προτού το νεαρό κορίτσι φτάσει στην αυλή. Επιπλέον, προκειμένου να έχει πλήρη έλεγχο και εποπτεία, ο δούκας ανέθεσε την εκπαίδευσή της στον Monteverdi, στην οικογενειακή οικία του οποίου θα διέμενε. Με την απόφαση αυτή, ο δούκας διασφάλισε ένα αυστηρά ελεγχόμενο περιβάλλον, εξαλείφοντας τις πιθανότητες η Martinelli να φύγει σε κάποια άλλη, ανταγωνιστική αυλή. Η νεαρή τραγουδίστρια δεν αποτελούσε πλέον ένα απλό εργαλείο εντυπωσιασμού (όπως οι τραγουδίστριες του Concerto delle Donne di Ferrara) αλλά απόκτημα και δημιούργημα του δούκα· ένα πολύτιμο δημιούργημα, το οποίο έπρεπε να διαφυλαχθεί και να προστατευτεί προκειμένου να εκπληρώσει την τελεολογική του αποστολή: την επιβεβαίωση του κύρους του δούκα, μέσα από την εργαλειοποίηση του γυναικείου τραγουδιστικού σώματος.

⁴² Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, ό.π., σ. 68. Εκτός από τη μονογραφία αυτή, σημαντικό είναι και το άρθρο της Suzanne Cusick, “Thinking from Women’s Lives’: Francesca Caccini after 1627”, *The Musical Quarterly* 77/3, Autumn 1993, σ. 484-507, στο οποίο επανεξετάζεται η μέχρι τότε εκτίμηση που ήθελε την Francesca Caccini να τερματίζει τη μουσική της δραστηριότητα το 1626, με τον θάνατο του συζύγου της και την αποχώρησή της από την αυλή των Μεδίκων.

⁴³ Francesca Caccini, *Il primo libro delle musiche*, Zanobi Pignoni, Firenze 1618, και *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, Pietro Cecconelli, Firenze 1625.

⁴⁴ Marco da Gagliano, “Dedicatoria e prefazione alla *Dafne* (1608)”, στο: Solerti (επιμ.), ό.π., σ. 79· όπως αναφέρεται στο: Edmond Strainchamps, “The Life and Death of Caterina Martinelli: The New Light on Monteverdi’s ‘Arianna’”, *Early Music History* 5, 1985, σ. 155-186: 164.

⁴⁵ Strainchamps, ό.π., σ. 156.

Μια άλλη κατηγορία τραγουδιστριών που μπήκαν στο μουσικό επάγγελμα χωρίς το προστατευτικό φίλτρο ή την παραίνεση του οικογενειακού τους περιβάλλοντος ήταν ηθοποιοί που προέρχονταν από τον χώρο της *comedia dell'arte*. Η μετάβαση αυτή δεν πρέπει να ξενίζει, αφενός γιατί το τραγούδι και η μουσική αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι της *comedia dell'arte* και αφετέρου λόγω των ολοένα αυξανόμενων απαιτήσεων της νέας μουσικής για δραματική αναπαράσταση. Μία ενδιαφέρουσα τέτοια περίπτωση ήταν αυτή της Virginia Ramponi-Andreini, μιας ηθοποιού *comica ordinaria* της *comedia dell'arte*, η οποία ήταν κατά πως φαίνεται και πολύ καλή μουσικός. Η Andreini ήταν αυτή που αντικατέστησε την Caterina Martinelli στον ρόλο της Arianna μετά τον αιφνίδιο θάνατο της τελευταίας σε ηλικία μόλις 17 ετών, λίγο πριν την πρεμιέρα της όπερας την άνοιξη του 1608.⁴⁶ Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του ακροατή Federico Follino σχετικά με τον τρόπο που η Andreini αναπαρέστησε τον θρήνο της Αριάδνης: «αναπαραστάθηκε με τόσο συναίσθημα και τέτοιο θρηνητικό τρόπο, ώστε δεν μπορεί να βρεθεί ακροατής που να μην συγκινήθηκε, ούτε υπήρξε γυναίκα που να μην έχυσε μερικά δάκρυα με τον θρήνο της [Αριάδνης]». ⁴⁷ Παρ' ότι προερχόταν από οικογένεια ταπεινής καταγωγής, η φήμη που αυτή γνώρισε της χάρισε την εύνοια και την εκτίμηση μοναρχών όπως ο Βασιλιάς της Γαλλίας Henri IV, ο Vincenzo Gonzaga, η Maria de' Medici, ο Carlo Emmanuele της Σαβοΐας κ.ά., ενώ η ίδια υπήρξε και μέλος της Accademia degli Intenti.⁴⁸



Εικόνα 5: Πορτραίτο της Virginia Ramponi-Andreini, φιλοτεχνημένο με φτερά πουλιών από τον Dionisio Minaggio, 1618



Εικόνα 6: Η Anna Renzi, σε χαρακτικό του Jacobus Pecinus Venetus, 1644

⁴⁶ Stuart Reiner, "La Vag'Angioletta (and others)", *Acta Musicologica* 14, 1974, σ. 26-89: 53-54.

⁴⁷ Στο πρωτότυπο: «[...] fu rappresentato con tanto affetto e con si pietosi modi, che non si trovò ascoltante alcuno che non s'intenerisse, ne fu pur una Damma che non versasse qualche lagrimetta al suo pianto». Federico Follino, *Compendio dalle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova ecc*, Presso Aurelio & Lodovico Osanna stampatori ducali, Mantova 1608, σ. 30.

⁴⁸ Newcomb, "Courtesans, Muses, or Musicians?", ό.π., σ. 103.

Αντίστοιχο παράδειγμα ηθοποιού που μεταπήδησε στη μουσική σκηνή είναι αυτό της Anna Renzi, η οποία χαρακτηρίστηκε και ως η πρώτη prima donna,⁴⁹ πρωταγωνιστώντας σε μερικές από τις σημαντικότερες μουσικές αναπαραστάσεις και όπερες.⁵⁰ Ο Giulio Strozzi έγραψε πως η Renzi στον ρόλο της Deidamia, «έκλεψε πραγματικά όχι μόνο τις αισθήσεις των απλών ανθρώπων αλλά και τις ψυχές των μεγαλύτερων ειδημόνων των μουσικών αναπαραστάσεων».⁵¹ Η σημαντικότερη μαρτυρία για την τραγουδιστική και υποκριτική τέχνη της Renzi αποτυπώθηκε σε μία έκδοση που έγινε προς τιμήν της το 1644, με τον τίτλο *Le glorie della signora Anna Renzi*, από την Accademia degli Incogniti. Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει αρκετά υμνητικά ποιήματα, κατά πάσα πιθανότητα γραμμένα από μέλη της ακαδημίας, αλλά και ένα εγκωμιαστικό κείμενο του Giulio Strozzi.⁵² Σε αυτό, αναφερόμενος στις υποκριτικές της ικανότητες, παρατηρεί πως η Renzi «είναι προικισμένη με τόσο ζωντανή έκφραση, που οι αντιδράσεις και τα λόγια της δεν φαίνονται να είναι αποστηθισμένα αλλά γεννημένα πάνω στη στιγμή. Μεταμορφώνεται απόλυτα στο πρόσωπο που αναπαριστά [...] γεμάτη από τραγικό μεγαλείο».⁵³ Λίγο παρακάτω, αναφέρεται επίσης στις φωνητικές της ικανότητες, δίχως όμως να χρησιμοποιεί τα συνήθη για την εποχή γλαφυρά, εγκωμιαστικά επίθετα, αλλά αναλύοντας λεπτομερώς τα επιμέρους χαρακτηριστικά της φωνητικής της τέχνης, ενώ σκιαγραφεί και κάποια χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς της.

Μέσα από τα επαινετικά λόγια του Strozzi, όχι μόνο για τη φωνή και τα υποκριτικά χαρίσματα της Renzi αλλά και για την προσωπικότητά της, διαφαίνεται και η αναγνώριση της προσωπικής, ιδιοσυγκρασιακής συνεισφοράς της τραγουδίστριας στον ρόλο με έναν τρόπο πιο βαθύ από αυτόν που ήταν μέχρι τότε γνωστός ή δεδομένος και ο οποίος περιοριζόταν στην καλλολογικά ορθή και ευφάνταστη εκτελεστική προσθήκη των στολιδιών. Όπως επισημαίνει η Wendy Heller, το *Le glorie della signora Anna Renzi* «παρέχει μια ενδιαφέρουσα ματιά στους τρόπους με τους οποίους το ακροατήριο του 17ου αιώνα μπορεί να διαχειρίστηκε την ασυμφωνία μεταξύ τραγουδίστριας και ρόλου, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα την εμβληματική φιγούρα και την prima donna, της οποίας η φωνή έδινε ζωή στον ρόλο».⁵⁴ Η δημιουργία μιας νέας ταυτότητας, όπως αυτής της prima donna, πιθανόν να λειτούργησε και ως ένα μέσο κατανόησης (κυριολεκτικής ή διαισθητικής) ιδιοτήτων που διαδραματιζόνταν ταυτόχρονα επί σκηνής (τραγουδίστρια, ρόλος, μουσικό έργο), για πρώτη φορά ενοποιημένες, αναπαριστώμενες και εκδραματιζόμενες από το γυναικείο τραγουδιστικό σώμα της prima donna.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, κάποιες γυναίκες μουσικοί δεν περιορίστηκαν στο τραγούδι, αλλά συνέθεσαν και τα δικά τους έργα, με πιο γνωστή περίπτωση (τουλάχιστον στη σύγχρονη μουσική ιστοριογραφία) αυτή της Barbara Strozzi, η οποία

⁴⁹ Wendy Heller, *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, California & London 2003, σ. 174.

⁵⁰ Ενσάρκωσε, μεταξύ άλλων, τη Deidamia (*La finta pazza*) στο άνοιγμα του Teatro Novissimo και την Aretusa (*La finta savia*), αλλά έμεινε πιο πολύ γνωστή ως Ottavia (*L'incoronazione di Poppea*). Για την Anna Renzi έχουν γράψει η Beth L. Glixon, "Private Lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth Century Venice", *Music & Letters* 76/4, 1995, σ. 509-531, και η Wendy Heller, "Una lingua sciolta": Listening to the voice of Anna Renzi", στο: Ellen Rosand και Stefano La Via (επιμ.), *Claudio Monteverdi's Venetian Operas*, Routledge, London 2022, σ. 149-177.

⁵¹ Glixon, ό.π., σ. 512.

⁵² Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1991, σ. 230. Η Rosand αναφέρει επίσης την έκδοση παρόμοιων κειμένων που προηγήθηκαν ή ακολούθησαν, προς τιμήν της Leonora Baroni (*Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni*, Costazuti, Roma 1639 & 1641) ή της Isabella Trevisan (*Echi poetici all'armonia musicale della signora Isabella Trevisani romana*, Ferroni, Bologna 1648).

⁵³ Rosand, ό.π., σ. 428-429.

⁵⁴ Heller, *Emblems of Eloquence*, ό.π., σ. 174.

μεγάλωσε σε ένα γόνιμο περιβάλλον όσον αφορά τη μουσική και τις τέχνες, αφού ήταν κόρη – νόθα, κατά πάσα πιθανότητα – του ποιητή και λιμπρετίστα Giulio Strozzi, απολαμβάνοντας το σπάνιο προτέρημα να έρθει σε επαφή από νεαρή ηλικία με μερικές από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της λογοτεχνίας και της μουσικής στη Βενετία. Ήδη πριν από την ενηλικίωσή της, ο πατέρας της διοργάνωνε ανεπίσημες συναντήσεις στο σπίτι του, στις οποίες έπαιζε και τραγουδούσε η «εκλεκτή του κόρη» (*figliuola eletta*). Το 1637 οι συναντήσεις αυτές θεσμοθετήθηκαν με την ίδρυση της *Accademia degli Unisoni* αποσκοπώντας, εκτός των άλλων, στην επίδειξη των ταλέντων της νεαρής Strozzi σε μεγαλύτερο κοινό αλλά και στη διεύρυνση του κοινωνικού της ρόλου. Στις συναντήσεις αυτές, τα μέλη επιδίδονταν σε συζητήσεις, ασκήσεις ρητορείας επάνω σε διάφορα ζητήματα, με αυτό του έρωτα να κυριαρχεί, και την Strozzi να εκτελεί χρέη οικοδέσποινας και εξάρχουσας των συναθροίσεων: αυτή έθετε τα θέματα των συζητήσεων, αυτή έκρινε το αποτέλεσμα και αυτή στο τέλος απένεμε κατά την κρίση της βραβεία στους νικητές.⁵⁵

Ο θαυμασμός και η εκτίμηση που απολάμβανε η Strozzi έχουν αποτυπωθεί σε αρκετές γραπτές μαρτυρίες, με την πιο γνωστή ίσως από αυτές να βρίσκεται στον πρόλογο των *Bizzarrie poetiche*, μίας μουσικής συλλογής του Nicolò Fontei αφιερωμένης στη Strozzi και στην οποία ο συνθέτης εξαιρεί τον τρόπο που αυτή τραγουδάει, χαρακτηρίζοντάς την “*virtuosissima cantatrice*”.⁵⁶ Η επιτομή, ωστόσο, των επαίνων για την Strozzi βρίσκεται σε μία εγκωμιαστική έκδοση της *Accademia degli Unisoni* του 1638, με τίτλο *Le veglie de’ Signori Unisoni*, στην οποία εξαίρονται όχι μόνον η γυναικεία γοητεία αλλά και οι τραγουδιστικές της ικανότητες, συγκρίνοντας τη χάρη της με την εικόνα της Άνοιξης ή συσχετίζοντας τη φωνή της με αυτή μυθικών προσώπων όπως ο Αμφίων ή ο Ορφείας,⁵⁷ σε μια εξαιρετικά σπάνια παρομοίωση γυναίκας μουσικού με αντρική μυθολογική φιγούρα.

Αξίζει να αναφερθεί ότι τα εγκώμια για τη Strozzi περιστρέφονται γύρω από την προσωπικότητα και το τραγούδι της, αλλά σπανίως επαινείται η ιδιότητά της ως συνθέτριας, παρ’ ότι κι αυτή αποτελεί βασικό, αν όχι κύριο χαρακτηριστικό της μουσικής της δραστηριότητας. Από τους λίγους που εξήραν το συνθετικό της έργο, ο Giovanni Francesco Loredano γράφει σε μια επιστολή του πως η Barbara Strozzi, «αν είχε γεννηθεί σε άλλη εποχή, θα είχε σίγουρα σφετεριστεί ή διευρύνει τη θέση των Μουσών». ⁵⁸ Δεν μπορούμε να ξέρουμε ποιον φανταστικό χωροχρόνο είχε κατά νου ο Loredano, στον οποίο θα μπορούσε η Strozzi να πάρει την τιμητική θέση που της άρμοζε: πάντως, από αυτά τα λεγόμενά του διαφαίνεται η απροθυμία της εποχής του να ξεπεράσει ολοκληρωτικά τους δεδομένους ρόλους που διαφύλαττε για μια γυναίκα.

Η τολμηρή εξωστρέφεια με την οποία η Strozzi εξέθεσε τον εαυτό της σε ένα αμιγώς ανδροκρατούμενο περιβάλλον, συχνά μάλιστα όχι απλώς επί ίσοις όροις αλλά και από τον ανώτερο ρόλο του κριτή (βλ. τον ρόλο της στις συναντήσεις της ακαδημίας), την έκανε στόχο επιθέσεων, οι οποίες έθιγαν κυρίως την ηθική της υπόσταση, όπως φαίνεται

⁵⁵ David Rosand & Ellen Rosand, “Barbara di Santa Sofia’ and ‘Il Prete Genovese’: On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi”, *The Art Bulletin* 63/2, June 1981, σ. 249-258: 252.

⁵⁶ «Questi armoniosi concerti, detti Bizzarrie Poetiche [furono] animati in gran parte della penna gentile del Sig. Giulio Strozzi per uso della di lui virtuosissima cantatrice [...]». Nicolò Fontei, *Delle bizzarrie poetiche* [...] *libro secondo*, Magni, Venezia 1636, όπως αναφέρεται στο: Ellen Rosand, “Barbara Strozzi ‘virtuosissima cantatrice’: The Composer’s Voice”, *Journal of the American Musicological Society* 31/2, Summer 1978, σ. 241-281: 242.

⁵⁷ Ο.π., σ. 253.

⁵⁸ Στο πρωτότυπο: «se fosse natta in altro secolo, havrebbe al sicuro ò usurpato ò accresciuto il luogo alle muse». Όπως παρατίθεται στο: Rosand, “Barbara Strozzi ‘virtuosissima cantatrice’”, ό.π., σ. 253, υποσημ. 48.

από μια σειρά ανυπόγραφων σατιρικών κειμένων. Τα κείμενα αυτά, αν και είχαν ως βασικό στόχο τις δραστηριότητες των Unisoni, έθιγαν ευθέως και την ηθική υπόσταση της οικοδέσποινας. Ενδεικτικό είναι το σχόλιο ανώνυμου συγγραφέα, ο οποίος, έχοντας περιγράψει μια συνάντηση στην οποία η Barbara Strozzi μοίρασε λουλούδια στους παρευρισκόμενους, ανέφερε ειρωνευόμενος: «ωραία είναι να μοιράζεις τα λουλούδια, όταν έχεις ήδη παραδώσει τον καρπό» – αφήνοντας ευθέως υπόνοιες για την ηθική της υπόσταση.⁵⁹

Η σύνδεση της μουσικής – και δη του τραγουδιού – με γυναίκες χαλαρής ηθικής ή ακόμα και εταίρες αποτελούσε ισχυρό συνειρμό αλλά και πραγματικότητα ήδη από τον 16ο αιώνα, ενώ συνεχίστηκε και κατά τον 17ο, όπως φαίνεται και από περιπτώσεις σαν αυτή της τραγουδίστριας Anna Maria Sardelli, η οποία ήταν γνωστή για το γεγονός ότι συνδύαζε τις ερωτικές με τις μουσικές της δραστηριότητες.⁶⁰ Ιδιαίτερα για μια πόλη όπως η Βενετία, η οποία «φантаζόταν τον εαυτό της μέσα από τις φαινομενικά αντιθετικές εικόνες του παρθένου σώματος της Μαρίας και του αισθησιακού και ελκυστικού σώματος της Αφροδίτης»,⁶¹ ένας τέτοιος συσχετισμός συνιστούσε ιδανικό εργαλείο για όποιον ήθελε να θίξει μια γυναίκα όπως η Barbara Strozzi, της οποίας ο πρωταγωνιστικός, ηγετικός ρόλος στις δραστηριότητες της ακαδημίας αμφισβητούσε άμεσα την ανδρική κυριαρχία. Φυσικά, η συνειρμική ταύτιση του τραγουδιού με γυναίκες αμφισβητούμενης αγνότητας ή ηθικής υπόστασης δεν υπήρχε μόνο στην Βενετία, αλλά διαπερνούσε ως κοινωνική αντίληψη ολόκληρη την Ιταλία ήδη από τον 16ο αιώνα, δεδομένου ότι μόνον εταίρες και ηθοποιοί επιδίδονταν σε δημόσια παρουσίαση τραγουδιού και μουσικής εκτέλεσης. Εδώ βρίσκεται και το κλειδί για την κατανόηση κάποιων – φαινομενικά περίεργων ή δύστροπων – συμπεριφορών τραγουδιστριών ή του συγγενικού τους περιβάλλοντος (όπως στην περίπτωση της Martinelli), οι οποίες έσπευδαν πάση θυσία να διασφαλίσουν μια είσοδο στον χώρο του τραγουδιού κατά τρόπο τέτοιο, ώστε να μην απειληθεί ή θιγεί στο ελάχιστο η ηθική τους υπόσταση, ενώ συχνά οι ίδιοι οι πάτρονές τους έσπευδαν να τις προφυλάξουν, φροντίζοντας να διασφαλίσουν για αυτές έναν καλό (κοινωνικά) γάμο ως ανταμοιβή.⁶²

Ο ισχυρισμός ότι η Strozzi πιθανώς να ήταν εταίρα ενισχύεται από έναν πίνακα που φιλοτέχνησε ο γενοβέζος ζωγράφος Bernardo Strozzi, έχει τον τίτλο *Suonatrice di viola da gamba* και θεωρείται ότι αποτελεί πορτραίτο της Barbara Strozzi.⁶³ Η γυναίκα που απεικονίζεται έχει ροδαλά μάγουλα, κοιτώντας νωχελικά και φιλήδονα προς τη μεριά του θεατή, ενώ το φόρεμά της είναι χαλαρό πέραν του δέοντος, αποκαλύπτοντας μεγάλο μέρος του ενός από τους δύο μαστούς· το κεφάλι της είναι επίσης στολισμένο με λουλούδια, παραπέμποντας στη *Flora meretrice*, φιγούρα συνδεδεμένη με τις εταίρες. Εκτός από τη βιόλα ντα γκάμπα που κρατά η γυναίκα, υπάρχει ένα βιολί, ενώ στην άκρη φαίνεται και μια παρτιτούρα γραμμένη για ντουέτο, στοιχεία που υπονοούν την ύπαρξη κάποιου συμπαίκτη. Η φιληδονία που αποπνέει η έκφραση της γυναίκας, σε συνδυασμό με τα μουσικά στοιχεία (παρτιτούρα, μουσικά όργανα), αποτυπώνει ένα περιβάλλον στο οποίο ο ερωτισμός και η μουσική συνυπάρχουν, ενώ τα ροδοκόκκινα μάγουλα και

⁵⁹ Rosand, "Barbara Strozzi 'virtuosissima cantatrice'", ό.π., σ. 251.

⁶⁰ Ό.π., σ. 252.

⁶¹ Bonnie Gordon, "The Courtesan's Singing Body as Cultural Capital in Seventeenth Century Italy", στο: Martha Feldman & Bonnie Gordon (επιμ.), *The Courtesan's Art Cross-Cultural Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2006, σ. 182-198: 191.

⁶² Laurie Stras, "Musical Portraits of Female Musicians at the North Italian Courts in the 1570s", στο: Katherine A. Mclver (επιμ.), *Art and Music in the Early Modern Period: Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot 2003, σ. 145-172: 147.

⁶³ Βλ. σχετικά Rosand & Rosand, ό.π., και Beth L. Glixon, "New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi", *The Musical Quarterly* 81/2, 1997, σ. 311-355.

το χαλαρό φόρεμα αφήνουν υπόνοιες για την τέλεση μιας έντονης σωματικής δραστηριότητας, είτε αυτή είναι μουσική είτε ερωτική. Ο πίνακας αυτός δεν αναπαριστά μόνο μία εταίρα (ενδεχομένως) αλλά και μία *virtuosa*, αποτελώντας κατ' επέκταση αποτύπωση όχι μόνο της Strozzi (αν όντως είναι αυτή η γυναίκα που απεικονίζεται) αλλά και των εννοιολογικών μετασχηματισμών της λέξης *virtuosa*: από τις πρώτες συγγραφείς της όψιμης Αναγέννησης, τις κυρίες των Concerti delle Donne, οι οποίες αντάλλαξαν τη δεξιοτεχνική τους αρτιότητα με έναν γάμο, ή τις τραγουδίστριες που ευελπιστούσαν σε μια ευνοϊκή θέση στην αυλή, σταδιακά η λέξη *virtuosa* κατέληξε να περιγράφει τιμητικά δεξιτέχνισσες τραγουδίστριες, ακόμα και αν αυτές εξέδιδαν ή εμπορεύονταν το κορμί τους.⁶⁴



Εικόνα 7: Bernardo Strozzi, *Suonatrice di viola da gamba*, περί το 1635

Η τελευταία περίπτωση τραγουδίστριας που θα εξεταστεί είναι ίσως και η πιο ενδιαφέρουσα, κυρίως γιατί προηγήθηκε χρονικά όλων όσων προαναφέρθηκαν. Η Maddalena Casulana έχει καταγραφεί ιστοριογραφικά όχι μόνον ως εξαιρετική τραγουδίστρια αλλά και ως η πρώτη συνθέτρια που εξέδωσε μαδριγάλια στο όνομά της. Έχοντας χαρακτηριστεί από τον Gerolamo Gardano ως μούσα και σειρήνα της εποχής της,⁶⁵ δημοσίευσε την πρώτη της ολοκληρωμένη συλλογή σε ηλικία περίπου 28 ετών. Αν και δεν είναι ακόμα γνωστό με ποιον τρόπο ξεκίνησε τη μουσική της εκπαίδευση, το πιο πιθανό είναι να αυτοπαρουσιάστηκε αρχικά ως μουσικός σε κάποια από τα πολλά *ridotti* της Βενετίας, ένα είδος σαλονιών στα οποία η συμμετοχή ήταν σχετικά ανοιχτή,

⁶⁴ Βλ. σχετικά Amy Brosius, "Courtesan Singers as Courtiers: Power, Political Pawns, and the Arrest of Virtuosa Nina Barcarola", *Journal of the American Musicological Society* 73/1, 2018, σ. 207-266.

⁶⁵ Όπως αναφέρεται στο: Newcomb, "Courtesans, Muses, or Musicians?", ό.π., σ. 107.

ανεξάρτητα από την κοινωνική τάξη, και όπου οι επισκέπτες επιδίδονταν σε συζητήσεις σχετικές με την τέχνη, έπαιζαν διάφορα παιχνίδια κ.λπ.⁶⁶ Η πρώτη φορά που το όνομα της Casulana εμφανίζεται δημόσια ταυτίζεται και με την πρώτη μουσική της έκδοση: το 1566 τέσσερα μαδριγάλια της συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή *Il desiderio*,⁶⁷ πλάι σε έργα σημαντικών συνθετών της εποχής, όπως οι Orlando di Lasso, Cipriano de Rore και Giovanni Flori[o], ενώ έναν χρόνο μετά εκδίδει ένα τετράφωνο και ένα τρίφωνο μαδριγάλι στις συλλογές *Il terzo libro del Desiderio*⁶⁸ και *Il gaudio*⁶⁹ αντίστοιχα. Επιπλέον, το 1568 ο Orlando di Lasso παρουσίασε στο Μόναχο το πεντάφωνο μοτέτο της *Nil mage iucundum* κατά τη διάρκεια των γαμήλιων εορτασμών του Αρχιδούκα Wilhelm V και της Renée της Λωρραίνης.⁷⁰



Εικόνα 8: Η αφιέρωση της Maddalena Casulana στην Isabella de' Medici Orsini, από την έκδοση της πρώτης συλλογής μαδριγαλιών της, *Il primo libro dei madrigali a quattro voci*, Girolamo Scotto, Venezia 1568

⁶⁶ Thomasin LaMay, "Madalena Casulana: my body knows unheard of songs", στο: Todd M. Borgerding (επιμ.), *Gender, Sexuality and Early Music*, Routledge, New York 2022, σ. 41-71: 49. Σχετικά με τα ridotti, βλ. Jonathan Walker, "Gambling and Venetian Noblemen, c.1500-1700", *Past & Present* 162/1, February 1999, σ. 28-69.

⁶⁷ *Primo libro de diversi eccelentissimi auttori a quattro voci, intitolato Il desiderio*, Girolamo Scotto, Venezia 1566.

⁶⁸ *Terzo libro del desiderio. Madrigali a quattro voci di Orlando Lasso et d'altri excel. musici con un dialogo a otto*, Girolamo Scotto, Venezia 1567.

⁶⁹ *Il gaudio primo libro de madrigali de diversi eccellenti musici a tre voci novamente ristampati*, Girolamo Scotto, Venezia 1567.

⁷⁰ Beatrice Pescerelli, "Maddalena Casulana (ca. 1540 – ca. 1590)", στο: James R. Briscoe (επιμ.), *Historical anthology of music by women*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1987, σ. 18.

Το 1568 η Casulana εκδίδει την πρώτη της συλλογή μαδριγαλιών, την οποία και αφιερώνει στην Isabella de' Medici Orsini.⁷¹ Περιφρονώντας το αυστηρά ανδροκρατούμενο περιβάλλον (εκδοτών, συνθετών, πατρώνων κ.λπ.), η Casulana αποφασίζει να δώσει φωνή στον εαυτό της, επιλέγοντας ως χορηγό μία άλλη γυναίκα, ιδιαίτερα μάλιστα σε μια εποχή που ο γυναικείος λόγος (ρητορικός ή μουσικός) θεωρούνταν σεξουαλικά φορτισμένος.⁷² Η αφιέρωση στον πρόλογο της έκδοσης μαρτυρεί αδιάψευστα την πρόθεση της Casulana όχι μόνο να διεκδικήσει δημόσια την επαγγελματική ιδιότητα της συνθέτριας αλλά και να χρησιμοποιήσει την ιδιότητα αυτή προκειμένου να υπερασπιστεί το φύλο της. Λέει χαρακτηριστικά πως στόχος της είναι

να δείξω και στον κόσμο (όσο μου επιτρέπεται με αυτό το μουσικό επάγγελμα) το απατηλό σφάλμα των αντρών, οι οποίοι πιστεύουν τόσο πολύ ότι είναι οι προστάτες της υψηλής διανόησης και ότι αυτά τα δώρα δεν μπορούν να κοινωνηθούν από τις γυναίκες.⁷³

Όσον αφορά τις συνθέσεις αυτές καθ' εαυτές, η τάση της Casulana να διαφοροποιηθεί διαφαίνεται ήδη από τα πρώτα μαδριγάλια που είχε εκδώσει. Όπως επισημαίνει η LaMay, παρ' ότι γύρω στα 1550 και 1560 ήταν πολύ δημοφιλείς οι τρίφωνες ή τετράφωνες (κυρίως ομοφωνικές) *canzonette* και *villanelle*, η Casulana επέλεξε να συνθέσει τετράφωνα μαδριγάλια εξαιρετικής πολυφωνικής δεξιοτεχνίας και ρυθμικής πολυπλοκότητας, αποφεύγοντας επίσης αρκετά από τα στυλιζαρισμένα συνθετικά κλισέ της εποχής της.⁷⁴

Σε μια εποχή κατά την οποία η γυναίκα ήταν υπό την επίβλεψη του πατέρα, του συζύγου ή του αδελφού, η Casulana διεκδίκησε και ανέπτυξε τη μουσική της ταυτότητα, δρώντας αυτόνομα και ανεξάρτητα, αλλά και ταξιδεύοντας σε όλη τη βόρεια Ιταλία χωρίς να ενταχθεί ποτέ σε κάποια αυλή ή να γίνει μέλος κάποιου *Concerto delle Donne*.⁷⁵ Όπως επισημαίνουν οι Newcomb και LaMay, η Casulana προσέγγισε την επαγγελματική ταυτότητα του μουσικού όπως οι άντρες της εποχής της· επέλεξε να αγνοήσει και να ξεπεράσει τις κοινωνικές νόρμες που οριοθετούσαν τη θέση της γυναίκας, και δη αυτής που εκτελεί και παίζει μουσική, επιμένοντας όχι μόνο να εκδίδονται τα έργα της αλλά και να γράφει η ίδια τη μουσική που εκτελούσε,⁷⁶ ανοίγοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και τον δρόμο για γνωστές – σήμερα – μουσικές προσωπικότητες, όπως η Francesca Caccini ή η Barbara Strozzi, αλλά και για κάποιες που παραμένουν ακόμα στην αφάνεια, όπως οι Vittoria Aletotti, Cesarina Ricci de Tignoli, Laura Ruggeri, Virginia Vagnoli, Francesca Bellamano, Polissena Pecorina και Caterina Willaert.

Οι προαναφερθείσες γυναίκες αποτελούν ενδεικτικά παραδείγματα του ποικιλόμορφου τρόπου με τον οποίο άρχισε να αναδύεται η γυναικεία παρουσία από τα μέσα του 16ου αιώνα στη μουσική πραγματικότητα και εξελίχθηκε σε ένα φαινόμενο που η Susan McClary αποκαλεί «εμπορικό μονοπώλιο» (*commercial monopoly*).⁷⁷ Η είσοδος των γυναικών στο μουσικό επάγγελμα έγινε ως επί το πλείστον μέσα από τρεις τροχιές: είτε με την παρότρυνση του συγγενικού τους περιβάλλοντος (καλλιτέχνες ή μουσικοί οι ίδιοι,

⁷¹ Maddalena Casulana, *Il primo libro de madrigali a quattro voci, novamente posti in luce, e con ogni diligentia corretti*, Girolamo Scotto, Venezia 1568.

⁷² LaMay, ό.π., σ. 43.

⁷³ Στο πρωτότυπο: «[...] di mostrar anche al mondo (per quanto mi fosse concesso in questa profession della Musica) il vano error de gl'huomini, che degli alti doni dell'intelletto tanto si credono patroni, che par loro, ch'alle Donne non possono medesimamente esser communi». Casulana, ό.π., σ. 2.

⁷⁴ Thomasin LaMay, "Composing from the Throat: Madalena Casulana's *Primo libro de madrigali*, 1568", στο: LaMay (επιμ.), *Musical Voices of Early Modern Women*, ό.π., σ. 365-397: 366-367.

⁷⁵ LaMay, "Madalena Casulana", ό.π., σ. 43.

⁷⁶ Βλ. σχετικά Newcomb, "Courtesans, Muses, or Musicians?", ό.π., σ. 106, και LaMay, "Madalena Casulana", ό.π., σ. 42.

⁷⁷ McClary, ό.π., σ. 95.

όπως στις περιπτώσεις των Guarini, Caccini και Strozzi), είτε κατά τύχη (όπως στην περίπτωση της Martinelli), είτε μέσα από το θέατρο και την *comedia dell'arte* (όπως οι Andreini και Renzi). Ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα, μουσικοί και θεωρητικοί, όπως οι Maffei, Galilei, de' Bardi και Zarlino, ανέφεραν στα γραπτά τους ότι οι ψηλότερες φωνές ήταν οι καταλληλότερες για την ανάδειξη των ρητορικών και εκφραστικών δυναμικών του λόγου, θέτοντας ένα ευνοϊκό θεωρητικό πλαίσιο.⁷⁸ Η ταύτιση της ψηλότερης φωνής με το γυναικείο φύλο (και όχι αγοριών-σοπράνο, φαλσετιστών ή *castrati*) καθώς και η τάση ανάδειξης της γυναικείας φωνητικής δεξιοτεχνίας ως κορωνίδας της τραγουδιστικής τέχνης συντελέστηκαν με τα διάφορα *Concerti delle Donne*, ωστόσο μέσα σε ένα πλαίσιο αυστηρά ελεγχόμενο και προκαθορισμένο από πάτρונες και συνθέτες. Η προκαθορισμένη διαχείριση των δεξιοτεχνικών στολιδιών μέσω της καταγραφής τους στην παρτιτούρα (βλ. επί παραδείγματι την περίπτωση του Luzzasco Luzzaschi και του *Concerto delle Donne di Ferrara*), η στενή επιτήρηση των τραγουδιστριών που εντάσσονταν στις αυλές (βλ. Caterina Martinelli) αλλά και η άμεση εξάρτησή τους από τους πάτρונες (βλ. Vittoria Archilei) μαρτυρούν την εργαλειοποίηση της γυναικείας φωνής και την υποταγή του γυναικείου τραγουδιστικού σώματος σε προκαθορισμένους ηθικούς και κοινωνικούς κανόνες. Η γυναικεία φωνή, προκειμένου να κερδίσει την εύνοια και τον έπαινο, έπρεπε να χαρακτηρίζεται από απαλότητα και γλυκύτητα – αμφότερα στοιχεία ταυτόσημα με τη γυναικεία *virtù* – τα οποία σε συνδυασμό με την υψηλή δεξιοτεχνία και την εκφραστική δεινότητα συνέθεταν το σύνολο των χαρακτηριστικών που διασφάλιζε τον χαρακτηρισμό της *virtuosa*, ακόμα κι αν ο χαρακτηρισμός αυτός αποδιδόταν αργότερα και σε γυναίκες αμφισβητούμενης ηθικής στάθμης – μέχρι και σε εταίρες.

Από την άλλη, γυναίκες όπως οι Casulana, Caccini και Strozzi φαίνεται πως είδαν στη μουσική δημιουργία την προοπτική μιας έμφυλης αυτονομίας, διεκδικώντας όχι μόνον επαγγελματική χειραφέτηση αλλά και τη δυνατότητα να δώσουν στην γυναικεία τους φύση λόγο και νόημα ύπαρξης διαφορετικά από αυτά που επεφύλασσε η εποχή τους για αυτές, όπως εμφατικά διατύπωσε η Casulana στην αφιέρωση της πρώτης έντυπης συλλογής μαδριγαλιών της ή έπραξε η Strozzi με τον ηγετικό της ρόλο στην *Accademia degli Unisoni*. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η αναγνώριση της καλλιτεχνικής αξίας, ενίοτε με την απόδοση του χαρακτηρισμού *virtuosa*, αποτελούσε συν τοις άλλοις και έναν συμβολικό μηχανισμό αποτύπωσης μιας πρωτόλειας έμφυλης χειραφέτησης, αναγνωρίζοντας τη γυναικεία φύση ως άξια γεννήτρια θαυμαστών έργων διανοήσης και τέχνης. Η αντικατάσταση της γυναικείας φωνής με την ανάδειξη των *castrati*, που ακολούθησε από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα και έπειτα, λειτούργησε ως ένα συμβολικό ανάχωμα σε αυτή τη βραχύβια γυναικεία επικράτηση, επαναφέροντας το αρσενικό στοιχείο (*vir*) στη λέξη *virtuosità*.⁷⁹

⁷⁸ Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, ό.π., σ. 12.

⁷⁹ Όπως αναφέρει η McClary, ό.π., σ. 100.

Η συμβολή του ποιητικού ύφους του Giambattista Marino στη διαμόρφωση της προσωδιακής εκφοράς του *bel canto*, όπως αυτό εμφανίζεται στα μαδριγάλια και τις πρώιμες όπερες του 17ου αιώνα

Ρωξάνη Παπαδημητρίου

Ο Giambattista Marino υπήρξε αδιαμφισβήτητα η πιο εμβληματική μορφή της ιταλικής λογοτεχνίας κατά την περίοδο του μπαρόκ. Η απήχηση του έργου του εντοπίζεται τόσο στους σύγχρονους του ιταλούς ποιητές όσο και σε μεταγενέστερους δημιουργούς στην Ιταλία, στην Ισπανία, στη Γαλλία και στη Μεγάλη Βρετανία, κυρίως στα κινήματα του γκονγκορισμού, των «Περισπούδαστων» (*Les Précieuses*) και της αγγλικής μεταφυσικής ποίησης. Ο Marino χάραξε τις αρχές του μπαρόκ ύφους στην λογοτεχνία της εποχής σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι όροι «μπαρόκ» και «μαρινισμός» στην Ιταλία σήμερα να ταυτίζονται απολύτως.¹ Εξέδωσε την πρώτη του ποιητική συλλογή, *Rime*, στη Βενετία το 1602, η οποία επανακυκλοφόρησε με τον τίτλο *La Lira* το 1608 με προσθήκες και το 1614 στην τελική της μορφή.² Ήδη από τα πρώτα ποιήματα της συλλογής αυτής διαφαίνεται το ιδιαίτερο ποιητικό του ύφος, με το οποίο ο Marino προσπάθησε να απομακρυνθεί από προγενέστερες αισθητικές αντιλήψεις. Αν και η γραφή του εν τέλει δεν διαφοροποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τις επικρατούσες λογοτεχνικές τάσεις, ωστόσο σε αυτήν εντοπίζεται η διάθεση κατάργησης των κανόνων και η διαστρέβλωση της ουμανιστικής και κλασικιστικής χρήσης της μίμησης.³ Ο μαρινισμός ήταν η νέα τάση στην ποίηση κατά την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης, καθώς πρότασε τη σκόπιμη επιτήδευση και την υπερβολικά ηδονιστική γραφή, προκειμένου να προκαλέσει τον εντυπωσιασμό (*meraviglia*)⁴ ο ποιητής εξέφραζε ξεκάθαρα την άποψή του με τη φράση «è del poeta il fin la meraviglia».⁵ Προκειμένου να προκαλέσει το ενδιαφέρον του κοινού του και να επιτύχει τον εντυπωσιασμό, ο ποιητής χρησιμοποιούσε συμβολισμούς, αλληγορίες και περίτεχνους συνδυασμούς λέξεων, λαμβάνοντας υπ' όψιν τόσο το νοηματικό τους περιεχόμενο όσο και την ηχητική τους ποιότητα.⁶ Αυτός είναι ο κύριος λόγος για τον

¹ Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. II: Dalla decadenza al Risorgimento*, Einaudi, Torino 2009, σ. 735-745.

² Ό.π., σ. 735-764.

³ Ιωάννης Δ. Τσόλκας, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας: φιλολογική, ιστορική και κοινωνικοπολιτική προσέγγιση*, Πεδίο, Αθήνα 2015, σ. 215.

⁴ Ό.π., σ. 210-214.

⁵ Η φράση αυτή προέρχεται από το έργο του Marino *La Murtoleide* (1619), το οποίο υπήρξε η αφορμή για να εξοριστεί ο ποιητής από το Τορίνο και να διαφύγει στην αυλή του Λουδοβίκου ΙΓ' και της Μαρίας των Μεδίκων στη Γαλλία. Η *Μουρτολιάδα* αποτελούταν από μία σειρά σατιρικών ποιημάτων εναντίον του ποιητή και λογοτεχνικού αντιπάλου του Marino, Gaspare Murtola. Ο Murtola είχε αρχικά διατάξει τη φυλάκιση του Marino, όμως ο Marino εν τέλει κατάφερε να διαφύγει χάρη στη βοήθεια σημειώντων προσωπών από τον κύκλο των γνωριμιών του. Η πλήρης φράση του Marino έχει ως εξής: «è del poeta il fin la meraviglia, chi non se far stupir vada alla striglia», και σε ελεύθερη μετάφραση σημαίνει: «είναι σκοπός του ποιητή να προκαλεί τον θαυμασμό και όποιος δεν καταφέρνει να εντυπωσιάσει, να πάει να χτενίζει τις τριχιές των αλόγων» (οι ελληνικές μεταφράσεις είναι της συγγραφέως). Βλ. Giambattista Marino, "Fischiate XXXIII", *La Murtoleide*, Henrico Starckio, Spira 1629, σ. 22.

⁶ Carlo Calcaterra, *I lirici del Seicento e dell'Arcadia*, Rizzoli Editori, Milano 1936, σ. 12.

οποίον, εκτός από τις ποιητικές συνθέσεις των λογοτεχνών της εποχής του, το ιδιαίτερο ποιητικό ύφος του Giambattista Marino άσκησε σημαντική επιρροή στα μουσικά έργα συνθετών και, κατ' επέκταση (όπως αναφέρει ο Rodolfo Celetti), στην ανάπτυξη του ιδιώματος του *bel canto* στις αρχές του 17ου αιώνα.⁷

Η Roseen Giles αναφέρεται στην απήχηση της ποίησης του Marino στα όψιμα μαδριγάλια, με έμφαση σε αυτά του Claudio Monteverdi, υπογραμμίζοντας την εμφανή διαφοροποίηση στο ύφος του συνθέτη, όταν αυτός μετέβη στη Βενετία (από το 1613 και έπειτα).⁸ Η Giles επισημαίνει την αλλαγή των ισορροπιών μεταξύ ποιητικού και μουσικού κειμένου στο έργο του Monteverdi, όπου παρατηρείται μια σαφής απομάκρυνση από την υπεροχή του λόγου έναντι της μουσικής. Ο Gary Tomlinson υποστήριξε ότι αυτή η μετάβαση οφειλόταν στην αρνητική επίδραση την οποία είχε η αισθητική αντίληψη του Marino και των ακολούθων του, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι ο Monteverdi ενδεχομένως νοσταλγούσε το ποιητικό ύφος του Ottavio Rinuccini, λιμπρετίστα της όπερας *Arianna*.⁹ Η διαφοροποίηση από το εσωστρεφές ποιητικό ύφος του Ottavio Rinuccini σε αυτό του Giambattista Marino, το οποίο χαρακτηριζόταν από εξωστρέφεια, βερμπαλισμό και δεξιοτεχνικούς συνδυασμούς λέξεων, ήταν ιδιαίτερα εμφανής. Το 1525, ο Pietro Bembo, στο έργο του *Prose della volgar lingua*, υπερτόνιζε τη σημασία της αυστηρότητας (*gravità*) έναντι της τερπνότητας (*piacevolezza*) που όφειλε να διέπει κάθε λογοτεχνική καλλιτεχνική δημιουργία.¹⁰ Ωστόσο, η ενδοσκοπήση και η αυστηρότητα δεν είχαν καμία θέση στο έργο του Marino. Το ενδιαφέρον του ποιητή εστιαζόταν κυρίως σε καλολογικά στοιχεία και στην ηχητική απόδοση του ποιητικού λόγου. Αν και κατά τον 19ο αιώνα ο μαρινισμός απέκτησε αρνητική σημασία και αμφισβητήθηκε η καλλιτεχνική αξία του ποιητή, η σύγχρονη έρευνα έχει αποκαταστήσει τη θέση του έργου του: κατά τον 20ό αιώνα, ο Franco Croce αναφερόταν στον Marino ως «τον Δάντη του μπαρόκ».¹¹

Από τα παραπάνω προκύπτουν ορισμένα ερωτήματα:

1. Αν το ποιητικό ύφος του Marino ήταν τόσο απομακρυσμένο από τους κανόνες της πετραρχικής ποιητικής παράδοσης, για ποιον λόγο, ήδη από τον πρώτο χρόνο της κυκλοφορίας της συλλογής του *Rime*, έσπευσαν οι συνθέτες της εποχής να μελοποιήσουν τα σονέτα του;
2. Με ποιον τρόπο επικράτησε η αισθητική του Marino στη Βενετία του 17ου αιώνα και προσέλκυσε ποιητές και λογοτέχνες της εποχής του, σχηματίζοντας μία ομάδα ακολούθων (τους λεγόμενους μαρινιστές), μεταξύ των οποίων υπήρξαν οι σημαντικότεροι λιμπρετίστες έργων της βενετικής όπερας του 17ου αιώνα;
3. Πώς επέδρασε το ποιητικό ύφος του Marino στην προσωδιακή εκφορά του *bel canto*;

Οι πρώτοι συνθέτες οι οποίοι μελοποίησαν ποιήματα του Marino το 1602 (το έτος κυκλοφορίας της ποιητικής του συλλογής *Rime* στη Βενετία) ήταν οι Marco da Gagliano, Tomaso Pecci και Domenico Melli. Τον επόμενο χρόνο ακολούθησαν οι Salamone Rossi και Antonio il Verso, ενώ το 1604 οι Domenico Montella, Alfonso Fontanelli, Ascanio Mayone, Pietro Maria Mersalo, Bernardo Bolognini, Orazio Vecchi και Tiburzio Massaino.

⁷ Rodolfo Celetti, *A History of Bel Canto*, Clarendon Paperbacks – Oxford University Press, Oxford 2001, σ. 1-5.

⁸ Roseen Giles, *The (un)Natural Baroque: Giambattista Marino and Monteverdi's late madrigals*, διδακτορική διατριβή, University of Toronto, 2016.

⁹ Gary Tomlinson, "Music and the claims of text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino", *Critical Inquiry* 8/3, 1982, σ. 565-589.

¹⁰ Pietro Bembo, *Opere in volgare*, επιμ. Mario Marti, Sansoni, Firenze 1961, σ. 321-322.

¹¹ Franco Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966.

Οι μαδριγαλιστές αυτοί διέδωσαν τη φήμη του Marino, ενώ το 1609 (έναν χρόνο μετά την κυκλοφορία της ίδιας συλλογής με την ονομασία *La Lira* και με ενσωματωμένο το δεύτερο μέρος της) στον κατάλογο των συνθετών αυτών προστέθηκε και ο Sigismondo d'India, ο οποίος φαίνεται πως γνώριζε προσωπικά τον Marino και μελοποίησε είκοσι τέσσερα ποιήματά του. Ο Claudio Monteverdi μελοποίησε δώδεκα ποιήματα του Marino από το 1614 έως το 1638, τα οποία περιλαμβάνονται στο έκτο και έβδομο βιβλίο μαδριγαλιών του. Η Roseen Giles έχει συλλέξει περισσότερα από πεντακόσια ποιήματα του Giambattista Marino μελοποιημένα από τους σημαντικότερους μαδριγαλιστές της εποχής, ενώ από το 1626 (τρία χρόνια μετά την κυκλοφορία του επικού ποιήματός του *L'Adone*, το 1623), όταν πρωτοπαραστάθηκε η όπερα του Domenico Mazzocchi *La catena d'Adone* στο Palazzo Conti στη Ρώμη, πάνω σε ποιητικό κείμενο του Ottavio Tronsarelli, ολοένα και περισσότεροι λιμπρετίστες ακολούθησαν το ύφος γραφής του Marino.

Όπως προαναφέρθηκε, η αισθητική του Marino επέδρασε σημαντικά κυρίως στους δημιουργούς ποιητικών κειμένων για τα οπερικά έργα στη Βενετία κατά τον 17ο αιώνα. Εξετάζοντας το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Βενετίας κατά την εν λόγω περίοδο, εύκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί τις αιτίες για τις οποίες το ποιητικό του ύφος αποτελούσε το ιδανικό πρότυπο για την καλλιτεχνική έκφραση των λογοτεχνών της εποχής του. Από το 1637, όταν πρωτοπαραστάθηκε η όπερα *Andromeda* του Francesco Manelli στο Teatro San Cassiano, εγκαινιάστηκε ένα νέο είδος όπερας, το οποίο απομακρυνόταν από τα αυστηρά πρότυπα των πρώιμων οπερικών έργων της Φλωρεντίας και το οποίο συνέχισε αλλά και εξέλιξε την παράδοση της όπερας στη Ρώμη. Ήδη στο έργο *La catena d'Adone* διαμορφώνεται η μορφή της *mezz'aria* και διαφοροποιούνται τα ασματικά μέρη από το συνεχές ρετσιτατίβο. Στην εξέλιξη της οπερικής δημιουργίας, την απομάκρυνση από τους προϋπάρχοντες κανόνες και, κατ' επέκταση, στην διάνθιση της προσωδιακής εκφοράς του ιδιώματος του *bel canto* συνετέλεσαν κυρίως δύο Ακαδημίες στη Βενετία: η *Accademia degli Incogniti* (την οποία ίδρυσε το 1623 ο Giovanni Francesco Loredan) και η *Accademia degli Unisoni* (την οποία ίδρυσε το 1637 ο Giulio Strozzi, ο οποίος ήταν μέλος και των *Incogniti*). Ως προς τη φιλοσοφική και την αισθητική θεώρηση για την όπερα, σημαντικότερο ρόλο φαίνεται πως είχαν οι *Incogniti*. Η Βενετία κατά τον 17ο αιώνα φαινόταν ο ιδανικός τόπος για την διάδοση νέων ιδεών μέσω της τυπογραφίας, ενώ ο κοσμοπολίτικος χαρακτήρας της πόλης κατά την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης αποτελούσε πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη του νέου είδους της εμπορικής όπερας.¹²

Η *Accademia degli Incogniti* ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την παραγωγή οπερικών έργων, καθώς οι σημαντικότεροι λιμπρετίστες και συνθέτες της περιόδου ήταν μέλη της. Τα φιλοσοφικά ενδιαφέροντα των διανοουμένων της Ακαδημίας εστιάζονταν σε ζητήματα τα οποία έρχονταν σε αντίθεση με τις διδασκαλίες της επίσημης Εκκλησίας:¹³ η καβαλιστική μαγεία, η βλασφημία και διακωμώδηση της χριστιανικής θρησκείας, ο ερωτισμός και η απρόσκοπτη αποδοχή της ομοφυλοφιλίας μεταξύ των μελών της Ακαδημίας επέτασσαν τη χρήση ενός συμβολικού λόγου, ώστε οι απόψεις της Ακαδημίας να μην γίνονται άμεσα αντιληπτές, ενώ πολλά από τα μέλη της χρησιμοποιούσαν ψευδώνυμα.¹⁴ Ο Giambattista Marino ήταν η εμβληματική μορφή της *Accademia degli Incogniti*, καθώς ο δεξιολογικός και συμβολικός τρόπος γραφής του ήταν ενδεδειγμένος

¹² Edward Muir, "Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera", *The Journal of Interdisciplinary History* 36/3, 2006, σ. 331-353.

¹³ Ό.π., σ. 338.

¹⁴ Edward Muir, *The Culture wars of the late Renaissance: Sceptics, libertines, and opera*, Harvard University Press, London 2007, σ. 61-108· Wendy Heller, *Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2003, σ. 48-81.

ώστε να αποτελέσει πρότυπο για τα μέλη της Ακαδημίας, τους λεγόμενους «μαρινιστές». Μεταξύ των μαρινιστών εντοπίζουμε τους λιμπρετίστες Ridolfo Campeggi, Ottavio Tronsarelli, Giulio Strozzi, Giacomo Bodoaro και Giovanni Francesco Busenello: σημαντικά έργα τους παρατίθενται ευσύνοπτα στον ακόλουθο πίνακα:

Λιμπρετίστας	Όπερα	Συνθέτης	Έτος	Τόπος / Θέατρο
Ridolfo Campeggi	<i>L'Aurora ingannata</i>	Girolamo Giacobbi	1605	Μπολόνια
	<i>Andromeda</i>	Girolamo Giacobbi	1610	Μπολόνια
	<i>Proserpina rapita</i>	Girolamo Giacobbi	1613	Μπολόνια
	<i>Il Reno sacrificante</i>	Girolamo Giacobbi	1617	Μπολόνια
Ottavio Tronsarelli	<i>La catena d'Adone</i>	Domenico Mazzocchi	1626	Palazzo Conti, Ρώμη
Giulio Strozzi	<i>La Proserpina rapita</i>	Claudio Monteverdi	1630	Palazzo Mocenigo, Βενετία
	<i>La Delia, ossia la sera sposa del sole</i>	Francesco Manelli	1639	Teatro Santi Giovanni e Paolo, Βενετία
	<i>La finta pazza</i>	Francesco Sacrati	1641	Teatro Novissimo, Βενετία
	<i>La finta savia</i>	Filiberto Laurenzi, Tarquinio Merula, Arcangelo Crivelli, Benedetto Ferrari	1643	Teatro Santi Giovanni e Paolo, Βενετία
	<i>Il Romolo e Remo</i>	Francesco Cavalli	1645	Teatro Santi Giovanni e Paolo, Βενετία
	<i>La Veremonda</i>	Francesco Cavalli	1652/1653	Πρεμιέρα στη Νάπολη ¹⁵ / Teatro Santi Giovanni e Paolo, Βενετία
	Giacomo Bodoaro	<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>	Claudio Monteverdi	1640
<i>L'Ulisse errante</i>		Francesco Sacrati	1644	Βενετία
<i>L'Helena rapita da Theseo</i>		Francesco Cavalli (:) ¹⁶	1653	Teatro Santi Giovanni e Paolo, Βενετία
Giovanni Francesco Busenello	<i>Gli amori di Apollo e Dafne</i>	Francesco Cavalli	1640	Teatro San Cassiano, Βενετία
	<i>La Didone</i>	Francesco Cavalli	1640	Teatro San Cassiano, Βενετία
	<i>L'incoronazione di Poppea</i>	Claudio Monteverdi	1643	Teatro Santi Giovanni e Paolo, Βενετία
	<i>La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore</i>	Francesco Cavalli	1646	Teatro Novissimo (:), Βενετία
	<i>La Statira</i>	Francesco Cavalli	1655	Teatro Santi Giovanni e Paolo, Βενετία

Ως προς την εξέλιξη του ιδιώματος του *bel canto*, από τα μέσα του 17ου αιώνα και έπειτα, ιδιαίτερης σημασίας είναι οι επισημάνσεις των μαρινιστών στους προλόγους των λιμπρέτων τους. Κύριο μέλημά τους ήταν η διάσπαση του αριστοτελικού τριπτύχου: χρόνου – τόπου – δράσης. Ο λιμπρετίστας του Monteverdi, Francesco Busenello, στην όπερα *L'incoronazione di Poppea* υφαίνει σκηνικά παράλληλες δράσεις, οι οποίες θυμίζουν

¹⁵ Beth L. Glixon & Jonathan E. Glixon, *Inventing the business of opera: The impresario and his world in seventeenth-century Venice*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 171.

¹⁶ Ό.π., σ. 327.

την κατεξοχήν λογοτεχνική μορφή της εποχής του 19ου αιώνα, αυτήν του ρομαντικού μυθιστορήματος.¹⁷ Ο ίδιος ο Busenello, σε προγενέστερα έργα του, είχε σχολιάσει την ανάγκη απελευθέρωσης από το αριστοτελικό τρίπτυχο.¹⁸ Οι παράλληλες δράσεις δεν επέτρεπαν την προσήλωση στο ποιητικό κείμενο, με αποτέλεσμα οι λέξεις να αποκόπτονται σημειολογικά από τα σημασιολογικά τους και να προβάλλουν στους ακροατές ως ηχητικά πλέγματα. Η αμφισβήτηση της δύναμης της γλώσσας από τα μέλη της Accademia degli Incogniti και η μίμηση των συνοπτικών, παράλληλων και ενίοτε ασύνδετων επεισοδίων, με αριστοτεχνική ωστόσο χρήση της γλώσσας από τον Marino και τους μιμητές του, έδωσαν ώθηση στην περαιτέρω εξέλιξη του δεξιοτεχνικού τραγουδιού. Η προσωδία της όπερας ακολουθεί τις λογοτεχνικές τάσεις της εποχής: δεν αποσκοπεί στο να αποδώσει με λυρισμό τα ποιητικά κείμενα, αλλά πλέον στοχεύει στο να αναδείξει τις φωνητικές και δεξιοτεχνικές δυνατότητες των μονωδών. Οι συνθέτες της εποχής, παράλληλα με τους μαδριγαλισμούς, με τους οποίους υπογραμμίζεται το ποιητικό κείμενο, συνθέτουν δεξιοτεχνικά μελίσματα σε συλλαβές λέξεων ή σονος σημασίας στο ποιητικό κείμενο, δημιουργώντας ασυγχρονίες μεταξύ ποιητικού και μουσικού κειμένου. Η νέα αυτή προσωδιακή εκφορά με την έντονη μελισματικότητα, που είναι σύμφωνη με το πνεύμα και την ποιητική γραφή του Marino, απομακρύνθηκε από το προγενέστερο *recitar cantando*, το οποίο ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα θεωρείτο ξεπερασμένο και ανιαρό.¹⁹

Σύμβολο για τον δεξιοτέχνη τραγουδιστή του μπαρόκ είναι το αηδόνι: η άναρθρη φώνηση του αηδονιού προσομοιάζει στην εκτεταμένη μελισματικότητα των λυρικών πρωταγωνιστών. Ο Giambattista Marino, στο έβδομο άσμα του επικού του ποιήματος *L'Adone* περιγράφει μέσω του συμβόλου του αηδονιού τον δεξιοτέχνη μονωδό της βενετσιάνικης όπερας του 17ου αιώνα, αρκετά χρόνια πριν την εμφάνισή της στη *Serenissima*. Ο ποιητής στις ottave 32 και 33 αποκαλεί το αηδόνι «σειρήνα των δασών» (“sirena de’ boschi”) που το τραγούδι του χωρίζεται σε χίλιες μορφές και μεταμορφώνει μία γλώσσα σε χίλιες (“In mille fogge il suo cantar distingue, e trasforma una lingua in mille lingue”): αποκαλεί επίσης το αηδόνι «μουσικό τέρας» (“musico mostro”) και «θαύμα» (“meraviglia”), το οποίο πότε κόβει τη φωνή του και πότε την υψώνει, πότε τη γεμίζει και την αραιώνει, και με γλυκές μάζες σχηματίζει μια φαρδιά αλυσίδα (“come or tronca la voce, or la ripiglia, or la ferma, or la torce, or scema, or piena, or la mormora grave, or l’assottiglia, or fa di dolci groppi ampia catena”).²⁰ Ο ποιητής μέσω του συμβόλου του αηδονιού περιγράφει τις τεχνικές της *messa di voce* και της *coloratura*, κατεξοχήν στοιχείων δεξιοτεχνίας του *bel canto*, με τα οποία αναγνωριζόταν η καλλιτεχνική αξία των πρωταγωνιστών της βενετσιάνικης όπερας: στους δύο τελευταίους στίχους της 34ης ottava αναφέρεται επίσης στον τρόπο με τον οποίο το αηδόνι μιμείται τον ήχο οργάνων όπως του φλάουτου, της λύρας και του λαούτου (“ch’imita insieme e ’nsieme in lui s’ammira cetra, flauto, liuto, organo e lira”),²¹ περιγράφοντας την πολύ διαδεδομένη κατά το μπαρόκ μίμηση των οργάνων από τους τραγουδιστές: στην 35η

¹⁷ Mauro Calcagno, *From madrigal to opera: Monteverdi’s staging of the self*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2012, σ. 244-245.

¹⁸ Ό.π., σ. 244.

¹⁹ Αυτή την άποψη εξέφρασε ο Vincenzo Giustiniani στο έργο του *Discorso sopra la musica dei suoi tempi* (1628). Βλ. Εύη Νίκα-Σαμψών, «Claudio Monteverdi: όψεις και δραματουργικές μεταμορφώσεις της *seconda prattica*», στο: Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 1-3 Δεκεμβρίου 2017), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 226-247.

²⁰ Giovan Battista Marino, *Adone*, επιμ. Emilio Russo, Rizzoli, Milano 2013, σ. 748.

²¹ Ό.π., σ. 748-749.

ottava περιγράφει ακόμη τα δεξιοτεχνικά περάσματα και τις τρίλιες: «κάνει με τον γλυκό και κολακευτικό λαιμό του μια τόσο μεγάλη και αρθρωμένη κλίμακα» (“Fa de la gola lusinghiera e dolce talor ben lunga articolata scala”) και «ανεβαίνοντας με ανοιχτό τον λαιμό μέχρι την έκρηξη, σχηματίζει τρίλιες σε διπλή αντίστιξη» (“alzando a piena gorga indi lo scoppio, forma di trilli un contrapunto doppio”).²²

Η γλαφυρή περιγραφή του Marino προβλέπει την προσωδιακή οπερική εκφορά των δεξιοτεχνών του 17ου αιώνα, για τους οποίους μέλη της Accademia degli Incogniti έγραφαν εγκωμιαστικά ποιήματα.²³ Οι συνεχείς ανταλλαγές ιδεών μεταξύ συνθετών, λογοτεχνών και τραγουδιστών στην Ακαδημία συνέβαλαν στην εξέλιξη της οπερικής δεξιοτεχνίας και στην καλλιέργεια του νέου προσωδιακού ύφους του *bel canto*.

Οι τεχνικές τις οποίες περιγράφει ο Marino στο 7ο άσμα του ποιήματος *L'Adone* το 1623 δεν ήταν άγνωστες: είναι οι αρχές τις οποίες διατύπωσε ο Giulio Caccini στο *Le nuove musiche* το 1602 και στο *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* το 1614,²⁴ οι οποίες ωστόσο ήταν δυνατόν να καλλιεργηθούν περισσότερο στο στροφικό τραγούδι απ' ό,τι στις πρώιμες όπερες. Οι πειραματισμοί στη φωνητική τεχνική, οι οποίοι συνέβαλαν στην εξέλιξη του ιδιώματος του *bel canto*, εξελίχθηκαν μέσα από τα μαδριγάλια, τα στροφικά τραγούδια και τα *ariosi* στις πρώιμες όπερες, ήταν άρρηκτα συνδεδεμένοι με την ποιητική σύνθεση και συνακόλουθα επηρέασαν και την προσωδιακή εκφορά. Ήδη από τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, ο ποιητής Gabriello Chiabrera (στον οποίον αναφέρεται ο Caccini) πειραματίστηκε με απλούς στροφικούς στίχους και θεωρήθηκε ο δημιουργός του νέου λυρικού ύφους στην Φλωρεντία.²⁵

Η εξέλιξη των στροφικών ποιητικών μορφών και η μουσική αυτοτέλεια των μαδριγαλιών έδιναν τη δυνατότητα στους τραγουδιστές να επεκτείνουν τις φωνητικές και δεξιοτεχνικές τους δυνατότητες. Το ποίημα *L'Adone* του Marino χαρακτηρίστηκε, εξαιτίας της έλλειψης νοηματικής ενότητας, ως ένα «δράμα συντεθειμένο από μαδριγάλια». Όπως αναφέρει η Giles, το έπος του Marino και οι μελοποιήσεις του από τους συνθέτες της εποχής αποτέλεσαν το έναυσμα, ώστε να υπερκεραστεί το εμπόδιο της αληθοφάνειας στα δραματικά έργα και να υπερτονιστεί το στοιχείο της *meraviglia*,²⁶ η οποία ήταν δυνατόν να αναδειχθεί ακόμα περισσότερο μέσα από τα δεξιοτεχνικά πυροτεχνήματα των *belcantisti*.

Η νέα αισθητική τάση διαφαίνεται στην ανάγκη των συνθετών να δημιουργήσουν αυτοτελείς ενότητες, στις οποίες η επεξεργασία του *recitativo* διαφοροποιείτο στα *ariosi*, που είχαν στροφική δομή. Αυτό διαφαίνεται στους νεωτερισμούς του Monteverdi στην όπερα *L'incoronazione di Poppea*²⁷ αλλά και στην όπερα *Il ritorno d'Ulisse in patria*, όπου στοιχεία του *arioso* φαίνεται πως αναπτύσσονταν σε άριες, όπως επί παραδείγματι στην περίπτωση του αποσπάσματος “O coraggioso Ulisse” από τον ρόλο της Minerva.

Συνδεδεμένος κρίκος μεταξύ του μαρινιστικού ποιητικού ύφους της προσωδιακής δεξιοτεχνίας του *bel canto* και της αισθητικής των Ακαδημιών στη Βενετία του 17ου αιώνα υπήρξε η συνθέτρια και τραγουδίστρια Barbara Strozzi (η οποία γαλουχήθηκε

²² Ό.π., σ. 749.

²³ Ο Giulio Strozzi είχε γράψει μία πραγματεία και εγκωμιαστική ποίηση για την σημαντικότερη δεξιότηχη σοπράνο της περιόδου, την Anna Renzi. Βλ. Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice: The creation of a genre*, University of California Press, Oxford 1991, σ. 228-235.

²⁴ Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Marescotti, Firenze 1602, και Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Pignoni e Compagni, Firenze 1614.

²⁵ Barbara Russano Hanning, “Chiabrera, Gabriello [Il Savonese]”, στο: *Grove Music Online*, 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05560> (πρόσβαση στις 10 Οκτωβρίου 2024).

²⁶ Roseen Giles, “Giambattista Marino’s *L'Adone*: A drama of madrigals”, *The Italianist* 40/3, 2020, σ. 419-440.

²⁷ Νίκα-Σαμψών, ό.π.

στην Accademia degli Unisoni και έλαβε τη μουσική της εκπαίδευση από τον Francesco Cavalli). Η Strozzi εξέδωσε μεταξύ του 1644 και του 1664 στη Βενετία μία σειρά από μαδριγάλια, άριες και καντάτες ακολουθώντας το ερωτικό ποιητικό ύφος του Marino. Αν και δεν ασχολήθηκε με το είδος της όπερας, θεωρείτο σημαντική δεξιότηχνης τραγουδίστρια από μέλη των Incogniti.²⁸ Στις καντάτες της Strozzi εντοπίζονται αντίστοιχα στοιχεία απόκλισης μεταξύ ποιητικού και μουσικού κειμένου με αυτά που παρατηρούνται στις πρώτες βενετσιάνικες όπερες. Οι αυτοτελείς συνθέσεις της Strozzi ενδείκνυνται για πειραματισμούς και μελισματικούς αυτοσχεδιασμούς. Στα έργα αυτά διαφαίνονται οι νεωτερισμοί στην προσωδιακή εκφορά του bel canto, όπου η ποίηση και η μουσική αποτελούν ένα νέο ηχητικό πλέγμα, στο οποίο οι λυρικοί ερμηνευτές είχαν τη δυνατότητα να επιδείξουν τη δεξιότηχνηά τους και να προκαλέσουν τον πολυπόθητο «θαυμασμό».

Συμπερασματικά, η τέχνη και η τεχνική του bel canto, όπως αυτό καθορίστηκε από τα μαδριγάλια και τις πρώιμες όπερες στις αρχές του 17ου αιώνα, υπέστησαν μεταβολές λόγω των νέων αισθητικών τάσεων της λογοτεχνίας της εποχής. Το νέο ύφος, το οποίο προέκυψε από την ποίηση του Giambattista Marino και των συνεχιστών του, βρήκε πρόσφορο έδαφος στον κύκλο των διανοουμένων της Accademia degli Incogniti, των οποίων η φιλοσοφική θεώρηση ταυτιζόταν απόλυτα με το πνεύμα το οποίο πρέσβευε ο ποιητής: οι αντιλήψεις και πεποιθήσεις των Incogniti εκφράζονταν μέσα από το πρίσμα της αλληγορίας και επιθυμία τους ήταν να προκαλέσουν τον εντυπωσιασμό, όπως ακριβώς τα στοιχεία αυτά αποτυπώνονταν και στο έργο του Marino. Μέσα από αυτές τις ζυμώσεις, η προσωδιακή εκφορά του bel canto απομακρύνθηκε από το *recitar cantando* και προχώρησε σε μια έκφραση μέσα από τον ηδονιστικό λυρισμό, μέρος του οποίου ήταν και η έντονη μελισματικότητα, η οποία αποτέλεσε τη βάση για την τραγουδιστική δεξιότηχνηά της όπερας κατά τον 18ο αιώνα.

²⁸ Ο Nicolò Fontei συνέθεσε δύο τόμους τραγουδιών, τις *Bizzarrie poetiche poste in musica* του 1635 και του 1636, τις οποίες εμπνεύστηκε από τη Strozzi και αφιέρωσε σε αυτήν.

Ο *Thou Gentle Light* (2000), για σόλο τενόρο (ή βαρύτονο) και μεικτή χορωδία, του John Tavener: ιχνηλατώντας μορφοποιητικές αρχές του βυζαντινού μέλους στη σύγχρονη μουσική δημιουργία

Θοδωρής Καραθόδωρος

Εισαγωγή – Θεωρητικό πλαίσιο

«In everything I do, I aspire to the sacred [...] music is a form of prayer, a mystery».¹ Τα λόγια του John Tavener αντανακλούν την πρόθεσή του στη σύνθεση, αντικατοπτρίζοντας συνάμα το υπόβαθρο και τις καταβολές της δημιουργικής του έκφρασης. Το προσωπικό του μουσικό ιδίωμα χαρακτηρίζεται από μια βαθιά πνευματική αναζήτηση με προσανατολισμό και σαφείς αναφορές στην Ορθόδοξη Μυστική Θεολογία. Η προσευχητική ενατένιση προς το Θείο, εμφορούμενη από αγαστά συναισθήματα μετανοίας και ταπεινώσεως, η Θεολογία του Ησυχασμού, αναδύομενη από την αιωνόβια παράδοση της μοναχικής κίνησης της Χριστιανικής Ανατολής, που οι ρίζες της ανάγονται στους Πατέρες της Ερήμου, και η ουσία του χριστιανικού Μυστηρίου, όπως το βιώνει η Ορθοδοξία, υποστασιοποιούν το δημιουργικό έργο του συνθέτη και αφυπνίζουν την καλλιτεχνική του συνείδηση.²

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο αναζήτησης, η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική αποτέλεσε σημαντική πηγή άντλησης μουσικού υλικού για το έργο του δημιουργού.³ Πράγματι,

¹ Robert R. Reilly & Jens F. Laurson, *Surprised by Beauty: A Listener's Guide to the Recovery of Modern Music*, Ignatius Press, San Francisco 2016, σ. 472 [EPUB].

² Ενδεικτικό στοιχείο του θεολογικού στοχασμού που διαπνέει το έργο του συνθέτη αποτελεί η σύνδεση που επιχειρείται ανάμεσα στην αποφατική θεολογία και τη μουσική διάδραση μεταξύ του βιολοντσέλου και της ορχήστρας εγχόρδων στο εμβληματικό του έργο *The Protecting Veil* (1987). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος, «ορισμένοι φθόγγοι αντηχούν μέσα σε έναν τεράστιο χώρο και υποδηλώνουν συγκεκριμένες αρμονίες, συγκεκριμένα clusters. Ήθελα το τσέλο να αντηχεί αποκλειστικά με μια ορχήστρα εγχόρδων. Με έναν μεταφυσικό τρόπο, τα έγχορδα απορροφούν την αντήχηση του τσέλου, "ακολουθώντας, τρόπον τινά, την αποφατική οδό και μη σχηματίζοντας ιδέες γι' αυτήν", όπως έγραψε ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς. Δεν έχουν ξεχωριστή ύπαρξη από το τσέλο». Βλ. John Tavener, *The Music of Silence: A Composer's Testament*, επιμ. Brian Keeble, Faber & Faber, London – New York 1999, σ. 63 (οι ελληνικές μεταφράσεις είναι του συγγραφέα). Η αναφορά του Tavener στην αποφατική θεολογία είναι βαθιά συμβολική. Στην αποφατική θεολογία, όπως την αντιλαμβάνονται οι Πατέρες της Εκκλησίας, όπως ο Άγιος Γρηγόριος Παλαμάς, η πραγματικότητα του Θείου παραμένει ακατάληπτη και απροσπέλαστη μέσα από τις κοινές έννοιες και περιγραφές. Οι θείες αλήθειες υπερβαίνουν τη λογική και κάθε απόπειρα να συλληφθούν καταφατικά καταλήγει να μειώνει το μεγαλείο τους. Αντί αυτού, η γνώση του Θείου επιδιώκεται μέσω της σιωπής, της άρνησης και της απόσυρσης κάθε μορφής ανθρώπινης κατανόησης. Βάσει αυτής της θεώρησης, στο προαναφερθέν έργο ο Tavener επιθυμεί το τσέλο να λειτουργεί ως πρωταρχική πηγή ήχου, με τα υπόλοιπα έγχορδα να αντηχούν τη μελωδία του χωρίς ξεχωριστή οντότητα ή ζωή. Ο ήχος της ορχήστρας έρχεται να «υποταχθεί» στο τσέλο, απορροφώντας και μεταφέροντας την ουσία του ήχου του, όπως ακριβώς οι πιστοί προσεγγίζουν το Θείο χωρίς να επιχειρούν να το κατανοήσουν άμεσα. Αυτή η σχέση μεταξύ τσέλου και ορχήστρας εγχόρδων συμβολίζει την αποφατική προσέγγιση: η ορχήστρα δεν προσπαθεί να εκφράσει τον δικό της «λόγο» ή «σκέψη» αλλά γίνεται ο φορέας, η «ηχώ» του πρωταρχικού ήχου, ακριβώς όπως η δημιουργία αντανακλά το Θείο χωρίς να το περιγράφει. Σχετικά με το περιεχόμενο της αποφατικής και καταφατικής θεολογίας, βλ. Georgios D. Martzelos, "Kataphasis and Aporphasis in the Greek Orthodox Patristic Tradition", στο: Norbert Hintersteiner (επιμ.), *Naming and Thinking God in Europe Today: Theology in Global Dialogue*, Rodopi B.V., Amsterdam – New York 2007, σ. 247-263.

³ Έχει σημασία να αναφέρουμε ότι ο Tavener πίστευε στη βιωματική σχέση που πρέπει να αναπτύξει κανείς με τη μουσική της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας, προκειμένου να κατανοήσει το περιεχόμενο

στις συνθέσεις του Tavener υπάρχουν έμμεσες αλλά και άμεσες αναφορές στο βυζαντινό μουσικό ιδίωμα, αλλά, τις περισσότερες φορές, η εμφάνιση μελωδικορυθμικού υλικού προερχόμενου από τη βυζαντινή μουσική παράδοση δεν διέπεται από μια συνεπή γραμμική εκδίπλωση. Με άλλα λόγια, ο συνθέτης δεν προτεραιοποιεί μian ολοκληρωμένη παρουσίαση των δάνειων μελωδιών, αλλά επιδιώκει περισσότερο μian αφαιρετική προσέγγιση, παρουσιάζοντας τμήματα του υλικού, μελωδικά περιγράμματα με έντονη αναγνωρισιμότητα και ισχυρή συνειρμική φόρτιση, τα οποία, πολλές φορές, διακόπτονται από άλλα μουσικά γεγονότα και εν συνεχεία επανέρχονται, ξετυλίγοντας τη μελωδική τους πλοκή. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αξιοποίησης υλικού με την προαναφερθείσα λογική αποτελούν τα τροπάρια «Τὸν Σταυρὸν Σου προσκυνοῦμεν, Δέσποτα» και «Τὴν ὠραιότητα τῆς Παρθενίας Σου» στο ἔργο του *Μαρία ἡ Αἰγυπτία (Mary of Egypt)*, αλλά και η χρήση του αναστάσιμου απολυτίκιου του Πάσχα, «Χριστὸς ἀνέστη», στο ἔργο του *Ὁ Ὑμνος του Ανεσπέρου Φωτὸς (The Hymn of the Unwaning Light)*.

Οι προαναφερθείσες διαπιστώσεις επιβεβαιώνονται και στο ἔργο *O Thou Gentle Light (2000)*, για σόλο τενόρο (ή βαρύτονο) και μεικτὴ χορωδία, αλλά η μορφολογική του ανάπτυξη και, συγκεκριμένα, η απαρέγκλιτα παρατακτική σύνδεση πολυφωνικών και μονοφωνικών γεγονότων επιτρέπει την πρόσληψη μιας συνεπούς αλλά διαστελλόμενης αφήγησης του αξιοποιήσιμου βυζαντινού ὕμνου «Φῶς ἰλαρόν». Στο ἔργο αξιοποιείται η γνωστὴ μελοποίηση του ὕμνου σε ἴχο Δεύτερο του Ιωάννη Σακελλαρίδη (Παράδειγμα 1). Ο Tavener ἔχει χωρίσει το ποιητικὸ κείμενο σε πέντε τμήματα και το κάθε ένα από αυτά παρουσιάζεται δύο φορές· την πρώτη φορά από τη χορωδία σε αγγλικὴ μετάφραση του ίδιου του συνθέτη⁴ και τη δεύτερη από τον ψάλτη στο πρωτότυπο. Αξίζει, ὁμως, να διευκρινίσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ επανάληψη τμημάτων στη σύνθεση δεν περιορίζεται μόνο στην εμφάνιση και την επανεμφάνιση του ποιητικὸ κειμένου, αλλά σχετίζεται και με το μουσικὸ υλικὸ του ὕμνου. Με ἄλλα λόγια, ἡ βυζαντινὴ μελωδία, εκτός από το ὅτι παρουσιάζεται στη μονοφωνικὴ της εκδοχή, αξιοποιείται και στα χορωδιακὰ πολυφωνικὰ τμήματα, ελαφρῶς παραλλαγμένη, εξυπηρετώντας την μελοποίηση / προσαρμογὴ στην αγγλικὴ γλῶσσα (Πίνακας 1).

Το ἔργο ανατέθηκε στον συνθέτη από το Σχολεῖο Oakham με σκοπὸ να παρουσιαστὴ στις εορταστικὲς εκδηλώσεις του για τον ερχομὸ της νέας χιλιετίας. Η πρώτη εκτέλεσή του πραγματοποιήθηκε στις 19 Νοεμβρίου 2000, στο St John's Smith Square, από τη Χορωδία του Παρεκκλησίου του Σχολεῖου Oakham υπό τη διεύθυνση του David Woodcock. Η σύνθεση αὐτὴ αφιερώθηκε στο προαναφερθὲν εκπαιδευτικὸ ἴδρυμα και στη δεύτερη σύζυγο του δημιουργοῦ, Maryanna Schaefer, ἡ οποία ἦταν επικεφαλὴς του μουσικὸ προγράμματος του συγκεκριμένου σχολείου.⁵ Ἀς αναφερθῆ στο σημείο αὐτὸ ὅτι, μέχρι

και το βάθος των νοημάτων που αὐτὴ περικλείει. Θεωρούσε πως ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ δεν εἶναι απλῶς ἓνα σύστημα ἠχῶν και μελωδιῶν, αλλά ἓνας ζωντανός, πνευματικὸς φορέας προσευχῆς και θείας εμπειρίας. Κατὰ τον Tavener, ἡ ουσιαστικὴ κατανόηση αὐτῆς τῆς μουσικῆς δεν μπορούσε να επιτευχθῆ μόνο μέσω τῆς θεωρητικῆς μελέτης ἢ τῆς ακρόασης, αλλά προϋπέθετε μια εσωτερικὴ, σχεδόν μυστικιστικὴ σύνδεση με το λειτουργικὸ και πνευματικὸ τῆς περιβάλλον. Ο ἴδιος αναφέρει χαρακτηριστικὰ: «Ποτὲ δεν μελέτησα τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ με ακαδημαϊκὸ τρόπο. Ο Egon Wellesz ἔγραψε ἓνα πολὺ μεγάλο βιβλίο για τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, αλλά μου προσέφερε ελάχιστα. Πρέπει να τὴ βιώσεις· να τὴν ακούσεις, να κατανοήσεις με τι συνδέεται. Πρέπει να τὴ ζήσεις, πρέπει να τὴν ακούσεις, να καταλάβεις με τι συνδέεται. Πήγαινε στην ἔρημο. Η βυζαντινὴ μουσικὴ ἔξω από το πλαίσιο τῆς λατρείας και ἔξω από το περιεχόμενο του Λόγου εἶναι κενή. Αποκτὰ νόημα μόνο ὅταν βλέπεις πόσο πιστὴ εἶναι στον Λόγο και πῶς τον διακηρύσσει. Μόνο ὅταν δεις πόσο πιστὴ εἶναι στον Λόγο και πῶς κηρύττει τον Λόγο αποκτὰ νόημα». Βλ. Tavener, ὁ.π., σ. 53.

⁴ Η πληροφορία ὅτι ἡ μετάφραση του ὕμνου πραγματοποιήθηκε από τον ἴδιο τον συνθέτη αντλείται από τον ιστότοπο: <https://www.wisemusicclassical.com/work/12305/O-Thou-Gentle-Light--John-Tavener>.

⁵ Βλ. προγραμματικὲς σημειώσεις για το ἔργο στη δημοσιευμένη παρτιτούρα: John Tavener, *O Thou gentle light, for solo Tenor or Baritone and unaccompanied Choir (SATB)*, Chester Music Ltd (CH61821), London 2002.

στιγμής, υπάρχουν διαθέσιμες δύο ηχογραφήσεις του έργου: η πρώτη ηχογράφηση⁶ πραγματοποιήθηκε από την English Chamber Choir με διευθυντή χορωδίας τον Guy Protheroe και βαρύτονο / ψάλτη τον John Boyer, και η δεύτερη⁷ από τη χορωδία του Clare College υπό τη διεύθυνση του Timothy Brown και σολίστ τον Stefan Berkiet.

1ο τμήμα		2ο τμήμα		3ο τμήμα		4ο τμήμα		5ο τμήμα	
χορωδία	ψάλτης	χορωδία	ψάλτης	χορωδία	ψάλτης	χορωδία	ψάλτης	χορωδία	ψάλτης
O Thou gentle light of the holy glory	Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης,	of the holy glory of the Father immortal heavenly holy blessed, Jesus Christ,	ἀθανάτου Πατρὸς, οὐρανοῦ, ἁγίου, μάκαρος, Ἰησοῦ Χριστέ,	now we are come to the setting of the sun,	ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν,	and behold the light of evening, We hymn thee Father, Son, and Holy Spirit, God.	ιδόντες φῶς ἑσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱόν, καὶ ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν.	Worthy it is at all times to magnify Thee with pure voices, O Son of God, who bestoweth life, therefore all the world doth glorify Thee.	Ἄξιόν σε ἐν πᾶσι καιροῖς ὑμνεῖσθαι αἰσίαις, Ἰέ Θεοῦ, ζῶν ὁ διδούς· διὸ ὁ κόσμος σε δοξάζει.

Πίνακας 1: Τα πέντε τμήματα του ὕμνου «Φῶς ἱλαρὸν», ὡπως αὐτὰ αξιοποιούνται στο ἔργο *O Thou Gentle Light* του John Tavener

Ἦχος Δι

Φως ἱλαρὸν ἁγίας δόξης ἀθανάτου Πατρὸς οὐρανοῦ ἁγίου μάκαρος Ἰησοῦ Χριστέ ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν καὶ ἴδοντες τὸ φῶς ἑσπερινόν ὑμνοῦμεν Πατέρα Υἱόν καὶ ἅγιον Πνεῦμα Θεόν Ἄξιόν σε ἐν πᾶσι καιροῖς ὑμνεῖσθαι αἰσίαις Ἰέ Θεοῦ ζῶν ὁ διδούς διὸ ὁ κόσμος σε δοξάζει

⁶ Ψηφιακός δίσκος με τίτλο *Eclectica*, English Chamber Choir, διεύθυνση: Guy Protheroe, Classical Recording Company Ltd (CRC 1728), London 2007.

⁷ Ψηφιακός δίσκος με τίτλο *Tavener, Ex Maria Virgine*, Choir of Clare College, Cambridge, διεύθυνση: Timothy Brown, Naxos (8.572168), 2008.



Παράδειγμα 1: Η μελοποίηση του ύμνου «Φῶς ἰλαρόν» σε ἦχο Δεύτερο από τον Ιωάννη Σακελλαρίδη⁸

Αναλυτικά σχόλια για το έργο

Μολονότι στο *O Thou Gentle Light* η συνεπής διαδοχή πολυφωνικών και μονοφωνικών περιοχών, με κοινή συνισταμένη το εκάστοτε τμήμα του βυζαντινού ύμνου «Φῶς ἰλαρόν», δημιουργεί ένα σαφές μορφολογικό πρότυπο, εντούτοις μια προσεκτική μελέτη και ακρόαση του έργου διαψεύδει την πρόσληψη ενός διπόλου που εξυπηρετεί απλά και μόνο την επαναδιατύπωση μιας μουσικής ιδέας. Με γνώμονα τη διατήρηση της αφηγηματικής γραμμής του βυζαντινού ύμνου, οι σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ πολυφωνικής και μονοφωνικής υφής αποτελούν νευραλγικό πεδίο διερεύνησης. Η πρωτότυπη, μονοφωνική παρουσίαση του Επιλύχνιου Ύμνου ανάγεται σε κύρια προτεραιότητα για τον συνθέτη, υπό την έννοια ότι συνιστά ένα βασικό στοιχείο προσανατολισμού στην ιεράρχηση των μουσικών γεγονότων.

Ο ισχυρισμός αυτός επιβεβαιώνεται από την έναρξη κιόλας του έργου. Πράγματι, στο χορωδιακό απόσπασμα των τριών πρώτων μέτρων, μέσα σε ένα περιβάλλον ήπιας διεύρυνσης της τονικότητας, καταστέλλεται η εμφατική μελοδήγηση με το *cantus firmus* να τοποθετείται στην εσωτερική φωνή της άλτο, ενώ προτάσσονται ήπιες αλλά σαφείς αρμονικές προτεραιότητες. Πιο συγκεκριμένα, οι εξωτερικές φωνές συναινούν σε έναν ρυθμοποιημένο ισοκράτη και το αρμονικό εξαγόμενο που αναδύεται με τη συνεισφορά των εσωτερικών φωνών αναδεικνύει την επέκταση της τονικής μέσω ενός ποικιλιατικού έξι-τέσσερα.⁹ Η συγχορδιακή ακολουθία των μέτρων αυτών περιλαμβάνει δύο ποιότητες της υποδεσπόζουσας (μείζονα και ελάσσονα), ενώ η κίνηση προ της IV υποβοηθείται με την παρενθετική της δεσπόζουσα. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο χαρακτηριστικός φθόγγος της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (λα-ύφεση') δημιουργεί μια συμβατότητα και ένα κοινό σημείο επαφής με τον χαμηλωμένο Κε του Δευτέρου ήχου (Παράδειγμα 2).

Ουσιαστικά δημιουργείται η αίσθηση ότι το έργο αρχίζει με την είσοδο του ψάλτη και το χορωδιακό απόσπασμα που έπεται (μ. 6-11), παρ' όλο που πραγματεύεται αγγλικό κείμενο και χαρακτηρίζεται από πυκνότερη υφή, αναδεικνύοντας ωστόσο τη μουσική ροή του ύμνου. Πράγματι, ο διπλασιασμός του *cantus firmus* από τις ομάδες των γυναικείων φωνών (μ. 6-7) υπογραμμίζει και καθιστά ορατή τη συνέχεια της βυζαντινής μελωδίας. Σε ένα περιβάλλον διατονικής τροπικότητας και μέσω πανδιατονικών¹⁰ αρμονικών σχέσεων, ο Tavener αποδυναμώνει την παρουσία φθόγγων του ύμνου, απαλείφοντάς τους από τις ψηλές γυναικείες φωνές, αλλά αξιοποιώντας τους στη φωνή της άλτο και εν συνεχεία στις συνηχήσεις των μπάσων. Εν τέλει, η ομορρυθμική άρθρωση της χορωδίας προβάλλει παράλληλες με τη μελωδία πληθωρικές αρμονικές κινήσεις που υποσκάπτουν διακριτικά το συνειρμικό φορτίο της μελωδίας αναφοράς, ενώ τα πιστοποιητικά αναγνωρισιμότητας του ύμνου εντοπίζονται στην αξιοποίηση όμοιων ρυθμικών σχημάτων

⁸ *Μουσικός Πανδέκτης: Εσπερινός – Απόδειπνον – Τόμος Πρώτος, Έκδοσις Πέμπτη, Έκδοσις Αδελφότητα Θεολόγων «Ζωή», Αθήναι 1987, σ. 33.*

⁹ Σχετικά με την λειτουργία επέκτασης μιας βαθμίδας που επιτελεί το ποικιλιατικό έξι-τέσσερα ("auxiliary 6/4"), βλ. David Beach, "The Functions of the Six-Four Chord in Tonal Music", *Journal of Music Theory* 11/1, 1967, σ. 2-31: 16.

¹⁰ Αναφορικά με το φαινόμενο της πανδιατονικότητας, βλ. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 4th edition, Routledge, London & New York 2016, σ. 97-98, και Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music*, Second Edition, J. M. Dent & Sons Ltd, London 1982, σ. 163.

με εκείνα του βυζαντινού μέλους. Με τον τρόπο αυτό, ο συνθέτης κατορθώνει να ανανεώσει το ενδιαφέρον για την επανεκκίνηση του δεύτερου τμήματος του ύμνου από τον ψάλτη (2η σολιστική έκθεση, μ. 12-18).

Radiant - bathed in uncreated light ♩ = 84 *f*

Psaltis (from a distance) Φῶς ἰ - λα - ρὸν ἁ - γί - ας
Fos i - la - rón a - γί - as

Soprano *pp* C.F. O Thou gen - tle light of the ho - ly glo - ry, ... (Oh.)[†]

Alto *p* O Thou gen - tle light of the ho - ly glo - ry, ... (Oh.)[†]

Tenor *p* O Thou gen - tle light of the ho - ly glo - ry, ... (Oh.)[†]

Bass *pp* O Thou gen - tle light of the ho - ly glo - ry, ... (Oh.)[†]

* ♩ denotes a microtone, a characteristic "break in the voice" of Byzantine chant.
† 'Oh' as in the 'o' of 'log' Breathe when necessary, but not simultaneously.

Παράδειγμα 2: Το εισαγωγικό χορωδιακό προοίμιο του έργου και η είσοδος του ψάλτη (μ. 1-4)

Η απόκλιση που εντοπίζεται μεταξύ των δυναμικών στη δεύτερη σολιστική έκθεση και στη μικρή πολυφωνική περιοχή που ακολουθεί (μ. 19-21), σε συνδυασμό με τις διαφορετικές αρμονικές εστιάσεις – από τη μία πολλαπλά ισοκρατήματα επί του φθόγγου μι και από την άλλη συγχορδιακές διαδοχές θεμελιωμένες μία μεγάλη τρίτη χαμηλότερα, επί του φθόγγου ντο – αλλά και με την απότομη διαφοροποίηση της υφής, δημιουργούν μια αντίθεση ικανή να προσδώσει στο τελείωμα της φράσης του ψάλτη τον χαρακτήρα ενός βραχύβιου σταματήματος της μουσικής ροής· με άλλα λόγια, επιτυγχάνεται ακόμη πιο έντονα η αισθητοποίηση μιας στάσης της μελωδίας.¹¹ Μάλιστα, η χορωδιακή

¹¹ Αξίζει να επισημάνουμε ότι το μορφολογικό πρότυπο που υιοθετεί ο συνθέτης διαφοροποιεί την αφήγηση του ύμνου από εκείνη της μονοφωνικής του εκδοχής και, συνεπώς, μεταξύ άλλων, επαναπροσδιορίζεται η αισθητική εντύπωση της στάσης της μελωδίας. Η πολυφωνική παρουσίαση ενός τμήματος της μελωδίας που έχει προηγουμένως ακουστεί μονοφωνικά ενισχύει την αίσθηση μιας στιγμιαίας παύσης στην εξέλιξη της μουσικής, καθώς δημιουργεί την εντύπωση ότι η ροή της μονοφωνικής μελωδίας αναστέλλεται για να αναπτυχθεί σε πολυφωνικό επίπεδο. Η διαπίστωση αυτή συνδέεται με την ευρύτερη έννοια της «στασιμότητας» στη μουσική, όπως την αναλύει ο Jeremy Begbie με αφορμή τη μουσική του John Tavener. Ο Begbie επισημαίνει ότι η «στάση» δεν είναι απόλυτη ακινησία, αλλά μία έννοια που χρησιμοποιείται για να περιγράψει διάφορους βαθμούς επιβράδυνσης ή προσωρινής αναστολής της μουσικής κίνησης· συγκεκριμένα, αναφέρει τα εξής: «Ο όρος "στάσις" χρησιμοποιείται συχνά με αρκετά ελεύθερο τρόπο για να περιγράψει μουσική ακραία ηρεμίας ή ανάπαυλας. Συχνά συνδέεται με τις έννοιες της "διαχρονικότητας" και της "αιωνιότητας". Ωστόσο, είναι σημαντικό να είμαστε λίγο πιο ακριβείς. Απόλυτη στάσις, φυσικά, είναι αδύνατον να επιτευχθεί, είτε στη μουσική είτε οπουδήποτε αλλού. Η μουσική εκτυλίσσεται μέσα στον χρόνο· συνήθως γίνεται αντιληπτή ως η διαδοχή τουλάχιστον δύο φθόγγων. Και όσο είμαστε ζωντανόι, δεν μπορούμε να αναστείλουμε πλήρως τις νοητικές μας διεργασίες κατά την αντίληψη οποιουδήποτε φαινομένου. Η έννοια της στάσεως μπορεί, στην καλύτερη περίπτωση, να λειτουργήσει ως συνοπτική διατύπωση για διάφορους βαθμούς προσέγγισης της παύσης της αλλαγής και της κίνησης – είτε στη μουσική είτε στην αντίληψή μας γι' αυτήν». Βλ. Jeremy S. Begbie, *Theology, Music and Time*, Cambridge University Press (Virtual Publishing), Cambridge 2003, σ. 13-14. Η προσέγγιση αυτή μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε την «στάση» όχι ως απόλυτη ακινησία αλλά ως μια συνειδητή αισθητική επιλογή που προκύπτει μέσα

περιοχή που έπεται δεν διεκδικεί έντονα κυριαρχικά δικαιώματα μελωδικορυθμικής σύνδεσης με την προηγούμενη μελωδική στάση. Στο συμπέρασμα αυτό συντείνουν α) η μη εμφατική προβολή της εξελικτικής πορείας της αφήγησης του ύμνου, η οποία πραγματοποιείται με την τοποθέτηση του φθογγικού υλικού της βυζαντινής μελωδίας στις εσωτερικές φωνές, β) η ρυθμική ουδετεροποίηση που προσφέρει η αξιοποίηση τετάρτων, γ) η επιλογή μιας συνεπούς ισοκρατηματικής στήριξης από τους μπάσους, που συστέλλει τη δυναμική των αρμονικών λειτουργιών, και δ) η διττή συμπεριφορά της 6ης μελωδικής βαθμίδας (λα' και λα-ύφεση'). Τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά δημιουργούν αναλογίες με εκείνα του πρώτου χορωδιακού προοιμίου και αναζωπυρώνουν τη μουσική αφήγηση του ψάλτη (μ. 21-25).

Στην πολυφωνική περιοχή του τέταρτου τμήματος του ύμνου (μ. 26-32) διακρίνουμε την πρόθεση η χορωδία να τραγουδήσει πιο ελεύθερα, αποκτώντας έναν μεγαλύτερο βαθμό αυτονομίας. Στη διαπίστωση αυτή συμβάλλει η αραίωση του αρμονικού ρυθμού στη φράση "We hymn thee Father, Son", αλλά και μια μελωδική αμφισημία που αναδύεται στα πρώτα μέτρα (μ. 26-27). Πράγματι, η επιλογή των παράλληλων διαστημάτων 6ης, που ο συνθέτης αρέσκειται να δημιουργεί μεταξύ των εσωτερικών φωνών και της σοπράνο, αφ' ενός προωθεί την εξελικτική συνέχεια της βυζαντινής μελωδίας (άλτο) και αφ' ετέρου επαναφέρει στο προσκήνιο μελωδικό υλικό του δεύτερου τμήματος του ύμνου ("of the glory of the Father" / «άθανάτου Πατρός») και μάλιστα εμφατικά, αφού προέρχεται από τις ψηλές γυναικείες φωνές. Η διαβατική πορεία των περισσότερων φωνών της χορωδίας προς τους ισοκρατηματικούς φθόγγους και η εκκίνηση του ψάλτη στην ίδια δυναμική με εκείνη που προηγήθηκε (*forte*) ομαλοποιούν τη μετάβαση από την πολυφωνική στη μονοφωνική υφή (Παράδειγμα 3).

Τέλος, στην πολυφωνική περιοχή του πέμπτου τμήματος του ύμνου (μ. 41-55), ο συνθέτης δεν διαφοροποιείται ως προς τη λογική της επεξεργασίας των φωνών· και εδώ, λοιπόν, το primo – secondo μεταξύ σοπράνο και άλτο, εμπνευσμένο προφανώς από τις δεύτερες φωνές των ψαλτών (σε παράλληλες 3ες) κατά την ψαλμώδηση της Επιλύχνιας Ευχαριστίας από τους κληρικούς ή/και τον λαό, λειτουργεί κυριαρχικά. Αυτή η μελωδική ανέλιξη και η ευφρόσυνη διάθεση που αναδύεται από τις διαστηματικές σχέσεις των ψηλών γυναικείων φωνών, αλλά και η δυναμική που απορρέει από τη διαστηματική σχέση των τονικών κέντρων μεταξύ μονόφωνης και πολυφωνικής περιοχής (κατιούσα 3η μεγάλη, μι – ντο), νοηματοδοτεί τη δεύτερη στάση της μελωδίας στο προηγούμενο τελείωμα της φράσης του ψάλτη (μ. 40). Αξίζει να σημειώσουμε ότι το πανδιατονικό αρμονικό περιβάλλον αποκτά μια τονική λειτουργική συνέπεια, ενώ η μελισματική μελοποίηση της φράσης "glorify Thee" («σὲ δοξάζει»), απαλλαγμένη από την παρουσία *cantus firmus*, παρατείνει την προσμονή και εντείνει το ενδιαφέρον για την τελευταία μονοφωνική έκθεση υλικού από τον ψάλτη.

από τη δομή του έργου. Στην προκειμένη περίπτωση, η εναλλαγή μεταξύ μονοφωνίας και πολυφωνίας αποτελεί έναν μηχανισμό που ενισχύει την αίσθηση της στάσης, καθώς διακόπτει τη γραμμική εξέλιξη της μελωδίας και εισάγει μια νέα μορφή αντίληψης του μουσικού χρόνου, αναδιαμορφώνοντας την εμπειρία του σταματήματος της μουσικής μέσα στη μουσική ροή.

4ο τμήμα

χορωδία	ψάλτης
and be hold the light of evening, We hymn thee Father, Son, and Holy Spirit, God.	ιδόντες φῶς ἑσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱόν, καὶ ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν.

Παράδειγμα 3: Απόσπασμα του τέταρτου τμήματος του έργου (μ. 26-35)

Άλλες περιπτώσεις συναφούς μορφολογικής ανάπτυξης στη σύγχρονη μουσική δημιουργία

Κοινές αντιστοιχίες με την αναπτυξιακή λογική που παρουσιάζεται σ' αυτό το ιδιότυπο *Φῶς ἰλαρόν* του John Tavener διακρίνουμε και σε έργα άλλων σύγχρονων δημιουργών. Μια πολύ ενδιαφέρουσα σύνθεση, στην οποία πραγματώνεται ένα παρεμφερές αναπτυξιακό πρότυπο, εντοπίζουμε στο μελοποιητικό έργο του καθηγητή Γρηγορίου Στάθη. Στη σύνθεσή του *Οὐ οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ* (2000) αξιοποιούνται τέσσερις στίχοι του 18ου Ψαλμοῦ του Δαυίδ. Ο κάθε στίχος εμφανίζεται μελοποιημένος δύο φορές: μία σε σύντομη και μία σε πιο αργή εκδοχή· μάλιστα, στη δεύτερη μελοποίηση κάθε στίχου παρεισφρέει και ένα μικρό Κράτημα, διαστέλλοντας τη μορφή της. Η αναγωγή των ψαλμών στο Παπαδικό γένος μελοποιίας και η ένταξη του Κρατήματος στο Καλοφωνικό Παπαδικό γένος ορίζουν την ταυτότητα της εκάστοτε μελοποίησης: σύντομο Παπαδικό μέλος (σύντομη ψαλμώδηση), αργό Παπαδικό μέλος (αργή ψαλμώδηση), Καλοφωνικό Παπαδικό μέλος (το τμήμα της δεύτερης μελοποίησης που εμπεριέχει Κράτημα) [Παράδειγμα 4].

Επίσης, στο έργο *Εἰς τὴν Νίκην τοῦ Σταυροῦ* (2001),¹² για ψάλτη, κανονάρχη, τσίμπελ και άρπα, του Γιώργου Χατζημιχαλάκη παρουσιάζεται μελοποιημένος ο Οἶκος της Γ' Κυριακῆς των Νηστειῶν (Κυριακή της Σταυροπροσκυνήσεως). Το ποιητικό κείμενο

¹² Σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, εναλλακτικός τίτλος του έργου είναι *Ὁ εἰς Σταυρὸν Λόγος*. Πρόκειται για ανάθεση του Θρησκευτικοῦ Φεστιβάλ Πάτμου.

του Οΐκου χωρίζεται σε 13 τμήματα. Ο κανονάρχης προλέγει τους στίχους κάθε τμήματος με σύντομες, καταγεγραμμένες μουσικές γραμμές που αντλούν το μελωδικό τους περιεχόμενο από το Κοντάκιο των Θεοφανείων «Επεφάνης σήμερον» και στη συνέχεια εμφανίζεται το πρωτότυπο μέλος από τον ψάλτη. Η πρακτική του κανοναρχήματος αποτελεί μέρος της προφορικής παράδοσης στην ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική, καθιστώντας το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων πιο ορατό και ευκρινές (Παράδειγμα 5).

Τέλος, στο έργο *Μοιρολόι* (1970/1973), για δύο ψάλτες, δύο ισοκράτες, κρουστά και στερεοφωνική μαγνητοταινία, ο Μιχάλης Αδάμης αξιοποιεί στο φωνητικό μέρος των ψαλτών τρεις διαφορετικές εκδοχές του εξόδιου ύμνου της νεκρωσίμου ακολουθίας «Θρηνώ και όδύρομαι». Αποσπάσματα του παλαιού στιχηραρικού μέλους του Μανουήλ Χρυσάφου και ολόκληρες συνθέσεις του νέου στιχηραρικού και ειρμολογικού μέλους του Πέτρου Πελοποννησίου αντανακλούν τρεις διαφορετικές ταχύτητες, τόσο ως προς τη χρονική αγωγή και την ανάπτυξη των μελωδικών γραμμών όσο και ως προς την εμφάνιση των συλλαβών του ποιητικού κειμένου. Οφείλουμε να επισημάνουμε εδώ ότι ο συνθέτης δεν προβαίνει σε μια οριζόντια παρατακτική σύνδεση αλλά σε μια επαλληλία μουσικών γραμμών, δημιουργώντας ένα πρωτότυπο μουσικό συντακτικό, το οποίο χαρακτηρίζεται από μια παλλόμενη κίνηση των συνηρήσεων (Παράδειγμα 6).¹³

«Οί οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ»
Ψαλμὸς 18ος

μέλος ποιητὴν νεωστὶ κατὰ παραγγελίαν τῆς ψαλῆς στῆ Βασιλικὴ
τοῦ ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας, τὴν 23ῃν Νοεμβρίου τοῦ 2000,
παρ' ἐμοῦ Γρηγορίου Στάθης.

Οἰ οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ
οὐ ποιεῖς δεξιῶν αὐτοῦ
στερεώματα ἐπεφάνης σήμερον
οὐ οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ
οὐ οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ
οὐ οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ

Παράδειγμα 4: Η μελοποίηση του πρώτου στίχου του 18ου Ψαλμού του Δαβίδ από τον καθηγητή Γρηγόριο Στάθη¹⁴

¹³ Βλ. Theodore Karathodoros, "Michael Adamis' poly-melodic structures and the creative renegotiation of Byzantine musical heritage", στο: Eva Mantzourani, Costas Tsougras & Petros Vouvaris (επιμ.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*, Routledge / Taylor & Francis Group, London 2025, σ. 183-203.

¹⁴ Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Μελοποιήματα καὶ ἐξηγήσεις», "...τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον...". *Ἐκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθης. Ἀφιέρωμα στὰ ἐξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του*, ἔκδοση τῆς ἀστικῆς μὴ κερδοσκοπικῆς Ἑταιρείας «Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα», Ἀθήνα 2001, σ. 350-356: 350-351.

Παράδειγμα 5: Απόσπασμα από το έργο *Είς την Νίκην του Σταυρού* (2001), για ψάλτη, κανονάρχη, τσίμπελ και άρπα, του Γιώργου Χατζημιχελάκη

(α) Ήχος $\lambda \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{2}{4}$ Νη

Νη M Ke
 Θρη νω ω ω ω και αι αι αι αι ο ο
 Δι Νη Πα
 νο ο ο ο ο ο δυ υ υ υ υ υ υ υ
 υ υ ρο ο ο ο ο ο ο νο ο και ο δυ υ ρο ο
 Πα
 μαι αι αι αι αι αι αι

(β) Ήχος $\lambda \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{2}{4}$ Νη

Νη
 Θρη νω και ο δυ υ υ ρο ο ο ο μαι

(γ) Ήχος $\lambda \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{2}{4}$ Νη

Θρη νω και ο δυ ρο μαι

-3-

Παράδειγμα 6: Απόσπασμα από το έργο *Μοιρολόι* (1970) του Μιχάλη Αδάμη, για δύο ψάλτες, δύο ισοκράτες, κρουστά (Cymbals I-II, Gongs I-II, Chimes I-II, Drum, Bass Drum) και στερεοφωνική μαγνητοταινία. Αριστερά του αποσπάσματος παρουσιάζεται η φράση «Θρηνώ και όδύρομαι» σε τρεις διαφορετικές μελοποιητικές εκδοχές

Καταβολές της μορφολογικής ανάπτυξης του έργου

Η εξερευνητική ματιά του Tavener στη μονόφωνη βυζαντινή μουσική παράδοση και ο ρυθμιστικός ρόλος του κοινού μελωδικορυθμικού υλικού στο δίπολο «πολυφωνία – μονοφωνία» που εντοπίζουμε στο *O Thou Gentle Light* μας ωθούν να αναζητήσουμε τις καταβολές των αναλογιών και της μορφολογικής ανάπτυξης του υπό εξέταση έργου στις μορφοποιητικές αρχές του βυζαντινού μέλους. Πράγματι, οι δυαδικές αντιθέσεις «παλαιό – νέο», «αργό – σύντομο», «απλό – πεποικιλμένο» μπορούν να συμβάλουν στην ανάπτυξη του βυζαντινού μέλους σε μια παρατακτική σύνδεση μουσικών γεγονότων.

α) Μία ιδιαιτέρως χαρακτηριστική περίπτωση εντοπίζεται στη σχέση Ειρμού και Καταβασίας. Έτσι, λοιπόν, στον Κανόνα, μετά την ολοκλήρωση της συστάδας τροπαρίων που συγκροτούν την εκάστοτε Ωδή, επαναλαμβάνεται ο Ειρμός σε μια πιο αργή μελοποίηση, που συνίσταται στον διπλασιασμό των χρόνων.

β) Ένα άλλο παράδειγμα που αναδύεται από τα ζεύγη μονοφωνικών και πολυφωνικών τμημάτων της ίδιας μελωδίας στο έργο του John Tavener αφορά στην αλληλουχία όμοιων μουσικών φράσεων που απαντά στο φαινόμενο της *Παλιλλογίας*. Πράγματι, πολλές φορές, το ίδιο μελωδικορυθμικό υλικό, κινούμενο επί το βαρύ ή επί το οξύ, ενδέχεται να υποστηρίζει όχι όμοια αλλά παράλληλα νοήματα και αναγωγικά. Μία τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση εντοπίζουμε στο ΣΤ' Αναστάσιμο εωθινό δοξαστικό ιδιόμελο, κατά τη διαδοχή των φράσεων «τῆ τῆς τροφῆς μεταλήψει καὶ διδαχῶν ἀναμνήσει»· στο συγκεκριμένο απόσπασμα, η υλική και η πνευματική πράξη, υποστηριζόμενες από την ίδια μουσική γραμμή, οδηγούν στο ίδιο αποτέλεσμα: «διήνοιξας αὐτῶν τὸν νοῦν» (Παράδειγμα 7).

γ) Το δίπολο «παλαιό – νέο» συνιστά καταστατική αρχή στην ανάπτυξη του βυζαντινού μέλους και υποστασιοποιείται έντονα στο *Μαθηματάριο*, γνωστό και ως *Καλοφωνικό Στιχηράριο*. Βάση αυτής της σύνθεσης αποτελεί ένα Στιχηρό, στο οποίο αξιοποιούνται αυτούσιες μελωδίες από την παλαιά παράδοση (την απλή, δηλαδή, μελωδία του Στιχηραρίου) και νέες μελωδίες που διανθίζονται («μαθηματάρικη» μελωδία).¹⁵ Μάλιστα, πολλές φορές, το παλαιό μέλος δεν καταγράφεται, αλλά υποδεικνύεται μέσω σημείου παραπομπής. Ανάλογη χαρακτηριστική περίπτωση από τη μουσική παράδοση των τελών του 18ου αιώνας, η οποία αποτυπώνει αυτήν την παρατακτική διαδοχή παλαιού και νέου μέλους, συνιστά το *Δοξαστάριο* του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, σε εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Στην περίπτωση αυτή, το παλαιό μέλος αντιστοιχεί στην αργή εκδοχή, ενώ το νέο μέλος στη σύντομη (Παράδειγμα 8).

¹⁵ Χαρακτηριστικές είναι οι μελοποιητικές αρχές που αναδύονται από τα λόγια του Μανουήλ Χρυσάφη σχετικά με τα καλοφωνικά στιχηρά: «[...] ὥστε τὸν ποιήσαντα στιχηρὸν καλοφωνικὸν μετὰ θέσεων ἀρμοδιῶν, μὴ μέντοι γε καὶ ὁδὸν τηρήσαντα στιχηροῦ, καλῶς ἠγεῖσθαι τοῦτον πεποιηκέναι καὶ τὸ ποιηθὲν ὑπ' αὐτοῦ καλὸν ἀπλῶς εἶναι καὶ μῶμου παντὸς ἀνεπίδεκτον· ἐπεὶ εἰ καὶ μεταχείρησιν στιχηροῦ τὸ ὑπ' αὐτοῦ γινόμενον οὐκ ἔχει, τῷ ὄντι οὐκ ἔστιν ἀνεπίληπτον [...] ἐνθεντοὶ κἂν τοῖς καλοφωνικοῖς στιχηροῖς οἱ τούτων ποιηταὶ τῶν κατὰ τὰ ιδιόμελα μελῶν οὐκ ἀπολείπονται, ἀλλὰ κατ' ἴχνος ἀκριβῶς ἀκολουθοῦσιν αὐτοῖς καὶ αὐτοῖς μέμνηται. ὡς γοῦν ἐν μέλεσι διὰ μαρτυρίας καὶ τῶν ἐκεῖσε κειμένων μελῶν ἔνια παραλαμβάνουσιν ἀπαραλλάκτως, καθάπερ δὴ καὶ ἐν τῷ στιχηραρίῳ ἔκκειντο, καὶ τὸν ἐκεῖσε πάντες δρόμον παρ' ὅλον τὸ ποίημα τρέχουσιν ἀμετατρέπτει». Βλ. Dimitri E. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes, The Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120, July 1458)*, *Monumenta Musicae Byzantinae – Corpus Scriptorum de Re Musica II*, Wien 1985, σ. 40-43. Για το ζήτημα αυτό, βλ. επίσης: Ιωάννης Β. Αρβανίτης, «Μαθηματάριον», ομιλία που πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα εκδηλώσεων του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Κυριακή, 12 Νοεμβρίου 2017, διαθέσιμη στη διεύθυνση: https://www.academia.edu/38116973/Μαθηματάριον_academia_pdf, και Ioannis Arvanitis, "On the Meaning and Purpose of the Treatise by Manuel Chrysaphes", στο: Gerda Wolfram (επιμ.), *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant. Acta of the Congress Held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005*, Peeters Publishers & Booksellers (Eastern Christian Studies 8), Leuven – Paris – Dudley (MA) 2008, σ. 105-128.

τῆ τῆς τροφῆς μεταλήψει
(υλική πράξη)

καὶ διδασχῶν ἀναμνήσει
(πνευματικὴ πράξη)

διήνοιξας αὐτῶν τὸν νοῦν

Παράδειγμα 7: Απόσπασμα από το ΣΤ' Αναστάσιμο εωθινό δοξαστικό ιδιόμελο¹⁶

Δόξα τῶν Αἰνῶν ἤχος. ἁΐ. Πα.

Παράδειγμα 8: Απόσπασμα από το Δοξαστικό των Αίνων «Ανέτειλε τὸ ἕαρ» του Μεγαλομάρτυρος Αγίου Γεωργίου, σε ἦχο πλάγιο του Πρώτου· σύνθεση Ιακώβου Πρωτοψάλτου.¹⁷ Η πορτοκαλί σκίαση δεικνύει τη σύντομη μελοποίηση (νέο στιχηραρικό μέλος) και η κίτρινη την αργή μελοποίηση (παλαιό στιχηραρικό μέλος)

¹⁶ Μουσική Παρακλητική καταρτισθεῖσα ὑπὸ Κωνσταντίνου Παπαγιάννη πρωτοπρεσβυτέρου, Τόμος Γ', Ἦχοι πλ. Β' - πλ. Δ', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 486-487.

¹⁷ Δοξαστάριον, περιέχον τὰ δοξαστικά ὄλων τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν τε ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὄλου ἑνιαυτοῦ, τοῦ τε Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου, μελοποιηθὲν παρὰ Ἰακώβου πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐξηγηθὲν δὲ ἀπαραλλάκτως εἰς τὴν νέαν τῆς μουσικῆς μέθοδον παρὰ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ἐνὸς τῶν ἐφευρετῶν τῆς ῥηθείσης μεθόδου, νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν εἰς τύπον παρὰ Θεοδώρου Π.Π.Παράσχου Φωκ[α]λέως, ἐπιστασία τοῦ αὐτοῦ, ἀναλώμασι δὲ τοῦ τε ἰδίου καὶ τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν, τόμος δευτέρος, ἐκ τῆς ἐν Γαλατᾷ τυπογραφίας Ἰσακ δὲ Κάστρου, ἀωλς' [1836], σ. 8.

δ) Μιας και το έργο του Tavener πραγματεύεται τον αρχαίο ύμνο «Φῶς ἱλαρόν», παρουσιάζει ενδιαφέρον η ανάδειξη μιας πολυμελωδικής πρακτικής που συνδέεται ορισμένες φορές με την εμφάνισή του. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση της χοροστασίας Αρχιερέως στον Εσπερινό παρατηρείται μια ασυνήθιστη σύμπλεξη και αλληλοεπικάλυψη φωνών μεταξύ Αρχιερέως και ψαλτών κατά την ψαλμώδηση της Επιλύχνιας Ευχαριστίας – ένα φαινόμενο που ορίζεται και επιτάσσεται από την τάξη του Τυπικού. Με άλλα λόγια, στον χώρο της Ορθόδοξης Λατρείας απαντά η ιδέα της βραχύβιας χρονικά συνύπαρξης ανεξάρτητων φωνών, οι οποίες συχνά διαφοροποιούνται ως προς τη χρονική τους αγωγή (Παράδειγμα 9).

Ἦχος Δ΄

α ξι ο ο ον σε εν πα α σι και ροις υ μνει ει ει σθαι αι φω
 ναις αι σι ι αις Υι ε ε θε ε ου ου ζω η η η η η η η ο ο
 Εις πολ λα α α ε ε ε τη δε ε ε σπο τα
 δι ι δου ους [...]

Παράδειγμα 9: Φαινόμενο μελωδικής αλληλοεπικάλυψης, δίφωνης υφής, που εντοπίζεται στο περιβάλλον της Ορθόδοξης Χριστιανικής Λατρείας¹⁸

Επίλογος

Στο *O Thou Gentle Light*, η νομοτελειακή συνέπεια που διέπει την αξιοποίηση του διπόλου «πολυφωνία – μονοφωνία» δύναται να κατανοηθεί μέσα από τις καταστατικές αρχές του βυζαντινού μουσικού πολιτισμού. Για αυτή τη δυαδική αντίθεση, ο συνθέτης αναφέρει: «The Psaltis declaims the Byzantine text, while the choir meditates in the words in English». Εμβαθύνοντας περαιτέρω στη στοχαστική πρόθεση του Tavener, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι το δίγλωσσο ποιητικό κείμενο γεννά την ιδέα να αναζητήσουμε σ' αυτή την παρατακτική διαδοχή της δάνειας μελωδίας και της επεξεργασμένης εκδοχής της κάποιες αναλογίες με την προβληματική που διέπει τη διαδικασία της μετάφρασης. Η οπτική αυτή εδράζεται στην εντύπωση που δημιουργείται καθώς κανείς διατρέχει το έργο, «διαβάζοντας» από τη μία τη μετάφραση του πρωτότυπου (πολυφωνία) και ανατρέχοντας από την άλλη στο πρωτότυπο (μονοφωνία).

Συνειρμικά αναδύεται στη σκέψη μας η διαπίστωση του Paul Ricœur που αναφέρεται σε μία ήδη κατεστημένη εδώ και δεκαετίες παραδοξότητα, σύμφωνα με την οποία η μετάφραση είναι, από θεωρητικής πλευράς, αδύνατη (ως τέχνη και ως πρακτική γλωσσική εφαρμογή), αλλά εντούτοις επιχειρείται πάντα με επιτυχία. Ασφαλώς, ο γάλλος φιλόσοφος δεν αναφέρεται στη δικαίωση ή μη του αποτελέσματος αλλά στο εγχείρημα αυτό καθαυτό, δηλαδή στην «ενόρμηση του μεταφράζειν» ή – διαφορετικά διατυπωμένο – στην «εσωτερική παρώθηση» που διακρίνει τον μεταφραστή. Ταυτόχρονα, ο Ricœur υπερασπίζεται την άποψη ότι οι θεωρητικοί και οι αμφισβητίες οφείλουν να καταστείλουν τη μεροληπτική τους εναντίωση στη μετάφραση και να την αντιμετωπίσουν ως την πραγμάτωση μιας «ισοδυναμίας δίχως ταυτότητα».¹⁹

¹⁸ Ιερά Μητρόπολη Δημητριάδος, *Τάξις του Μεγάλου και πανηγυρικού Έσπερινού και Όρθρου των Κυριακών, χοροστατούντος Αρχιερέως, ως και της θ. Λειτουργίας, ιερουργούντος Αρχιερέως*, Βόλος 1993, σ. 19.

¹⁹ Paul Ricœur, *Για τη μετάφραση*, μτφρ. Γιώργος Αυγουστής, Πατάκης, Αθήνα 2010, σ. 12 και 58-62 (πρωτότυπη έκδοση: *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004).

Προεκτείνοντας τη διαπίστωση του Ricœur και ανάγοντας το περιεχόμενό της στο μουσικό συγκείμενο, οι χωρωδιακές περιοχές του υπό εξέτασιν έργου επαναφέρουν στο προσκήνιο τη γνωστή συζήτηση αναφορικά με την πολυφωνική επεξεργασία του παραδοσιακού υλικού αλλά και τον γενικότερο χειρισμό του στη σύγχρονη μουσική σκέψη. Μάλιστα, η προβληματική γύρω από το συγκεκριμένο ζήτημα αναδύεται ακόμη πιο έντονα, δεδομένου ότι η μονόφωνη μελωδία συνιστά, αυτούσια και μεμονωμένα, σημείο αναφοράς στη σύνθεση, καθιστώντας διαρκώς αισθητή την παρουσία της. Η επιθυμία του δημιουργού να στοχαστεί (*meditation*) πάνω στην Επιλύχνιο Ευχαριστία απηχεί τη βαθύτερη πρόθεσή του να συνδεθεί ψυχικά με την κατανυκτική ακολουθία του Εσπερινού και να βιώσει βαθιά την εμπειρία του ακτίστου φωτός.²⁰ Με άλλα λόγια, ο Tavener αποκαλύπτει τη βαθύτερη και δυναμογόνο βούληση να φιλοσοφήσει επί της ουσίας στην πολυφωνική διάσταση της δάνειας μελωδίας, αποφεύγοντας να χρησιμοποιήσει τεχνικούς όρους, όπως *επεξεργασία*, *εναρμόνιση* ή *διασκευή*, για την περιγραφή της πολυφωνικής παρουσίας των τμημάτων του ύμνου.

Εν τέλει, τα πολυφωνικά και τα μονοφωνικά μέρη αποκτούν μια διαλεκτική σχέση με επαμφοτερίζουσα συμπεριφορά, ενώ η πολυφωνική διάσταση του βυζαντινού μέλους, απαλλαγμένη από θεωρητικούς προβληματισμούς περί ασυμβατότητας του υλικού, αφομοιώνει την επιτελεστική διάδραση ποιμνίου, κληρικών και ψαλτών, απηχώντας την παλαιά παράδοση των πρωτοχριστιανών, οι οποίοι «υμνούσαν το Τρισήλιο φως της Τριαδικής Θεότητας».²¹

²⁰ Ασφαλώς, αυτή η πνευματική ενατένιση υποστασιοποιείται καλλιτεχνικά, προϋποθέτοντας ένα ισχυρό βίωμα, ικανό να ενεργοποιήσει τη μνήμη και να ανακαλέσει μια ανθρώπινη εμπειρία. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της προγενέστερης σύνθεσης *Chant* (1984), για σόλο κιθάρα, στην οποία αξιοποιείται και πάλι ο Επιλύχνιος Ύμνος. Το έργο αυτό αποτελεί ανάθεση του κιθαριστή Simon James. Ωστόσο, η συνεργασία του συνθέτη με την κιθαρίστρια Ελευθερία Κοτζιά ανέδειξε τις βαθύτερες προθέσεις του Tavener. Ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά στις προγραμματικές του σημειώσεις: «Καθώς άρχισα να δουλεύω πάνω στο *Chant* με την Ελευθερία Κοτζιά, έγινε εμφανές ότι το έργο ήταν ένας στοχασμός πάνω στον αρχαίο βυζαντινό ύμνο “Φῶς ἱλαρόν”. Είχα την εικόνα ενός νεαρού κοριτσιού να κάθεται δίπλα στη θάλασσα σε ένα ελληνικό νησί, αναπολώντας τις εκκλησιαστικές ακολουθίες της παιδικής του ηλικίας – έτσι ζήτησα από την Ελευθερία να μουρμουρίσει σε ορισμένα σημεία μέρος του αρχαίου εσπερινού ύμνου». Βλ. τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη για το έργο, οι οποίες αντλούνται από τον ιστότοπο: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11210/Chant--John-Tavener>.

²¹ Ιωάννης Μ. Φουντούλης, *Λογική λατρεία*, Αποστολική Διακονία, Αθήνα 1971, σ. 162.

Fernando Sor (1778-1839):

Η *Φαντασία για κιθάρα*, ορ. 21 – ένα ερμηνευτικό δίλημμα

Φώτης Κουτσοθόδωρος

Ο καταλανός συνθέτης Joseph Fernando Macari Sor (Βαρκελώνη, 14 Φεβρουαρίου 1778 – Παρίσι, 10 Ιουλίου 1839) θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες και θεμελιωτές της τεχνικής και της αισθητικής διαμόρφωσης της εξάχορδης κιθάρας. Τα έργα του αποτελούν σημαντικό μέρος της βασικής εκπαίδευσης και του ρεπερτορίου των σύγχρονων κιθαριστών, και έχουν τύχει πολλών και ποικίλων εκτελεστικών προσεγγίσεων.

Η *Φαντασία για κιθάρα*, ορ. 21 (*Les Adieux* ή *La Despedida*) αποτελεί το αντικείμενο αυτής της μελέτης. Με αφορμή την απουσία της αυτόγραφης παρτιτούρας, η παρούσα εργασία εξετάζει αρχικά την αξιοπιστία των διαθέσιμων πρωτογενών πηγών. Μπορεί η χρονολογική σειρά των εκδόσεων (και με δεδομένο ότι αυτές έχουν παραπλήσια χρονολογία έκδοσης) να αποτελέσει οδηγό για την πιο αξιόπιστη πρωτογενή πηγή για τον σύγχρονο ερευνητή και εκτελεστή, δεδομένου μάλιστα και του ότι ο Sor βρισκόταν εκείνη την εποχή στη Ρωσία, πράγμα που σημαίνει ότι δεν είχε τον έλεγχο στις εκδόσεις αυτές; Με την ενδελεχή και λεπτομερή ανάλυσή τους αποκαλύπτεται ο βαθμός στον οποίο η μουσικολογική έρευνα λειτουργεί κατατοπιστικά ή παραπλανητικά, επηρεάζοντας την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου, καθώς αναδεικνύει ή αλλοιώνει ταυτόχρονα τα βασικά του ποιοτικά χαρακτηριστικά. Μέσω της συγκριτικής μελέτης θα προσδιοριστεί και θα αιτιολογηθεί ποια εκ των δύο εκδόσεων θα μπορούσε να αποτελεί την πιο πιστή εκδοχή του έργου και κατ' επέκταση την πιο ενδεδειγμένη προς ανάλυση και εκτέλεση.

Σε μια εποχή επαναστάσεων που ξεκινούν από την κοινωνία και αντικατοπτρίζονται και στην εξέλιξη της τέχνης, ο Sor συντάσσεται πλήρως με τα συνθετικά ρεύματα της περιόδου. Με τις φαντασίες του, έργα πλούσια σε ιδέες και συναισθήματα, δίνεται η δυνατότητα να αναζητηθεί όλη η παλέτα της ερμηνευτικής περιήγησης στο ρεπερτόριο των μεγάλων ρήξεων με το παρελθόν και να ανακαλυφθούν τα όρια της ακριβούς στιλιστικής προσέγγισης των συνθέσεων. Η διαφορετικότητα στο θεματικό υλικό και την επεξεργασία του, και οι μεταστροφές στην επιλογή της μορφής, με κοινό όμως στοιχείο τα εισαγωγικά μέρη, δίνουν έντονα την αίσθηση ότι οι φαντασίες αυτές έχουν, έως έναν βαθμό, αυτοβιογραφικό χαρακτήρα: ταυτόχρονα, συναντά κανείς σε αυτές όλη την γκάμα των τεχνικών δυνατοτήτων που πρώτος ο Sor χρησιμοποίησε με αβρότητα και σιγουριά στα συγκεκριμένα έργα του, θέτοντας έτσι τις βάσεις στην νεοσύστατη για την εποχή εξάχορδη κιθάρα.

Μέσα από τα βιογραφικά στοιχεία του Sor, οριοθετούνται τρεις συνθετικές περιόδους:

Πρώτη περίοδος: Η περίοδος διαμονής του στην Ισπανία, πριν αυτοεξοριστεί οριστικά, η οποία αφορά τα έτη 1778-1813. Οι *Φαντασίες* ορ. 4, 7 και 16 τοποθετούνται συνθετικά σε αυτή την περίοδο. Ωστόσο, κανένα έργο του δεν εκδόθηκε κατά την ίδια περίοδο, αλλά αυτά πρωτοεμφανίστηκαν ως ολοκληρωμένα έργα στις μετέπειτα περιόδους.

Δεύτερη περίοδος: Περιλαμβάνει το πέρασμα του Sor από το Παρίσι (1813-1815), το Λονδίνο (1815-1823), την επιστροφή του στο Παρίσι για σύντομο χρονικό διάστημα και τα ταξίδια του σε Βερολίνο, Βαρσοβία, Μόσχα και Αγία Πετρούπολη (1823-1826/1827). Οι φαντασίες που συντέθηκαν αυτή την εποχή είναι οι ορ. 10, 12 (αναπροσαρμογή της ορ. 3) και 21.

Τρίτη περίοδος: Η οριστική επιστροφή του Sor στο Παρίσι, το 1826/1827 και η διαμονή του εκεί έως τον θάνατό του, το 1839. Οι *Φαντασίες* op. 30, 40, 46, 52, 56, 58 και 59 ανήκουν σε αυτήν την τελευταία και πιο παραγωγική περίοδο του συνθέτη. Αξίζει να αναφερθεί ότι τα έργα op. 30, 46, 52 και 59 είναι αφιερωμένα σε δύο από τις πιο εμβληματικές προσωπικότητες της κιθάρας της ρομαντικής περιόδου, τους Giulio Regondi (1822-1872), το op. 46, και Dionisio Aguado (1784-1849) τα υπόλοιπα.



Εικόνα 1: Πορταίτο του Fernando Sor. Λιθογραφία του Innocent-Louis Goubaud (~1825)¹

Η *Φαντασία* op. 21 ανήκει στην δεύτερη συνθετική περίοδο του Sor, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περιηγητική. Το έργο είναι αφιερωμένο στον βιολονίστα Francisco María Vaccari² και μας παραδίδεται σε δύο διαφορετικές πρώιμες εκδόσεις και ένα χειρόγραφο. Η μία έκδοση προέρχεται από τον Jean-Antoine Meissonnier (1783-1857) στο Παρίσι, το φθινόπωρο (πριν από τον Νοέμβριο) του 1824, έχει τον τίτλο *Les Adieux* (*Αποχαιρετισμός*) και φέρει αριθμό έκδοσης Meissonnier 304.³ Η άλλη – μία σχετικά πρόσφατα ανακαλυφθείσα ισπανική έκδοση – έχει τον τίτλο *La Despedida* (με την ίδια κυριολεκτική έννοια αλλά στα ισπανικά) και εκδόθηκε στη Μαδρίτη από τον μουσικό εκδοτικό οίκο του Bartolomé Wirmbs, *Establecimiento de grabado y estampado de música*, με αριθμό έκδοσης 273, ενώ διαφημίστηκε στην *Gazeta de Madrid* στις 29 Απριλίου 1824.⁴ Το χειρόγραφο βρίσκεται στη Βασιλική Βιβλιοθήκη της Κοπεγχάγης

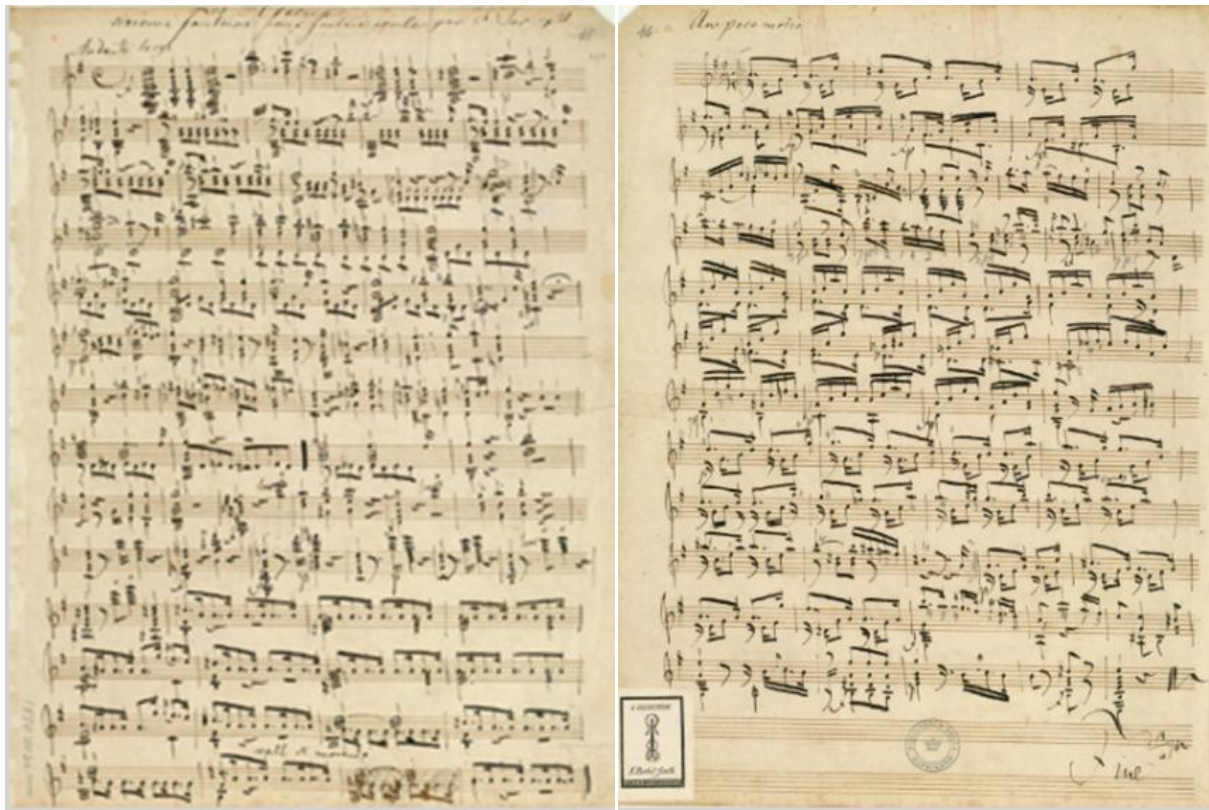
¹ Πηγή: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1893-0123-45 (τελευταία πρόσβαση: 10 Αυγούστου 2025).

² Όπως μας πληροφορεί ο Brian Jeffery, ένας εκ των σημαντικότερων μελετητών του έργου του Sor, στην νέα έκδοση των έργων του για κιθάρα, ο Francisco María Vaccari (1773 – μετά το 1832) ήταν βιολονίστας πολύ υψηλού επιπέδου, όντας το πρώτο βιολί των βασιλέων της Ισπανίας. Το 1815 και το 1816 βρισκόταν στο Λονδίνο, όπου στις 14 και 27 Ιουνίου 1815 καθώς και στις 24 Απριλίου 1816 ήταν επικεφαλής της ορχήστρας σε τρεις συναυλίες που συμμετείχε ο Sor. Επίσης, ο Sor είχε εμφανιστεί μαζί με τον Vaccari σε μία τουλάχιστον περίπτωση και κατά τους τελευταίους μήνες του 1822. Βλ. Brian Jeffery, “Notes on the pieces”, στο: Fernando Sor, *The New Complete Works*, vol. 3, επιμ. Brian Jeffery, Tecla Editions, London 2005, σ. vii-xi: viii.

³ Brian Jeffery, *Fernando Sor: Composer and Guitarist*, 2nd edition, Tecla Editions, London 1994, σ. 158.

⁴ Carlos José Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras*, Asociación Española de Documentación Musical, Madrid 1995, σ. 193.

(Εικόνα 2) και με βάση μία σημείωση στο τέλος της δεύτερης σελίδας χρονολογείται από το 1842. Παρατηρούμε ότι πρόκειται για αντίγραφο της γαλλικής έκδοσης και όχι για χειρόγραφο του Sor, γεγονός που αποδεικνύεται και από την αναγραφή του αριθμού opus του έργου στον τίτλο του. Η αρίθμηση των έργων του Sor προέρχεται, ως γνωστόν, από τον εκδότη του, τον Meissonnier, και δεν αποτελεί χρονολογική ένδειξη για τη σύνθεσή τους.⁵



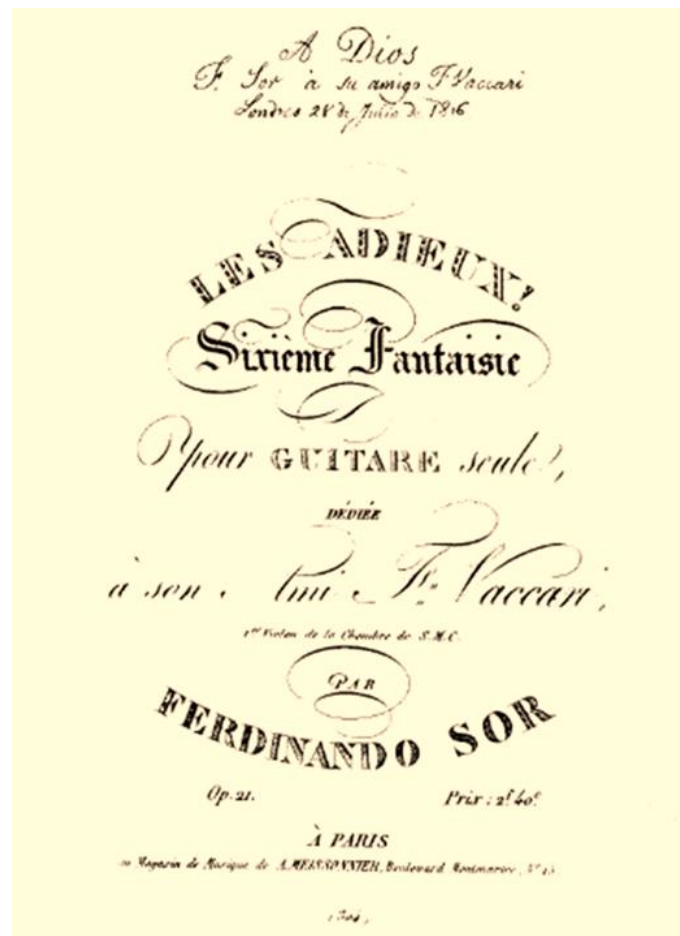
Εικόνα 2: Χειρόγραφο της *Les Adieux, sixième fantaisie pour Guitare seule par F. Sor, op. 21 (1842)*⁶

Ωστόσο, είναι σχεδόν βέβαιο ότι η χρονολογία σύνθεσης του έργου πάει πίσω στο 1816, καθώς σε ένα αντίγραφο της έκδοσης του Meissonnier, ευρισκόμενο στην ιδιωτική συλλογή του Robert Spencer, η οποία πλέον φυλάσσεται στην Royal Academy of Music του Λονδίνου, υπάρχει η εξής χειρόγραφη σημείωση: «A Dios. F. Sor a su amigo F. Vaccari. Londres 28 de Julio de 1816» (Εικόνα 3). Είναι πιθανό, λοιπόν, ότι το έργο τιμά όντως κάποιο γεγονός που έλαβε χώρα εκείνη την ημερομηνία – ίσως μία συναυλία στο Λονδίνο ή μια αναχώρηση. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Sor είχε δώσει ένα αντίγραφο του χειρογράφου του στον Vaccari, ο οποίος, όταν επέστρεψε στην Ισπανία,

⁵ Οι αριθμοί opus θα πρέπει να χρησιμοποιούνται μόνο για ευκολία: δεν υποδεικνύουν τη χρονολογία της σύνθεσης, ούτε καν της έκδοσης των έργων του Sor. Γνωρίζουμε με βεβαιότητα, για παράδειγμα, ότι το op. 7 συνετέθη και δημοσιεύθηκε πριν από το op. 6. Η αρίθμηση opus προέρχεται από τον Meissonnier, είναι αυθαίρετη και έγινε αναμφίβολα για εμπορικούς σκοπούς. Πολλά από τα παλαιότερα γνωστά αντίγραφα, ακόμη και των εκδόσεων του Meissonnier, δεν φέρουν αριθμό opus. Μόνον αργότερα ο Meissonnier άρχισε να αριθμεί τα έργα, προσθέτοντας αριθμούς opus στις παλιές του εκδόσεις, καθώς τα ανατύπωνε, και ενσωμάτωσε το *Folies d'Espagne*, μία сонάτα και ένα "Thème varié" ως opus 15, όταν έφτασε σε εκείνο το σημείο. Βλ. σχετικά Brian Jeffery, *Fernando Sor: Composer and Guitarist*, 1st edition, Tecla Editions, London 1977, σ. 69.

⁶ Πηγή: DET KGL. Bibliotek, https://soeg.kb.dk/discovery/fulldisplay/alma99122674321705763/45KBDK_KGL:KGL (τελευταία πρόσβαση: 4 Μαΐου 2025).

ήρθε σε συνεννόηση με τον Wirmbs για να το εκδώσει.⁷ Η χειρόγραφη σημείωση δεν είναι πρωτότυπη, αλλά μπορεί να είναι αξιόπιστη: πιθανώς να έχει αντιγραφεί από μία αυθεντική σημείωση, γραμμένη από τον Sor.



Εικόνα 3: Το εξώφυλλο της γαλλικής έκδοσης που φέρει την αφιερωματική σημείωση (Συλλογή Robert Spencer, Royal Academy of Music, London)

Το έργο μέχρι σήμερα είναι συνήθως γνωστό ως *Les Adieux*, όπως τιτλοφορήθηκε στην έκδοση του Meissonnier. Στην ισπανική έκδοση, το όνομα του Paisiello αναγράφεται στην αρχή του δεύτερου μέρους (όπου αρχίζει το τμήμα σε μέτρο 2/4), κάτι που δεν υπάρχει σε αυτήν του Meissonnier. Ο Brian Jeffery μάς πληροφορεί ότι, ύστερα από έρευνα στον κατάλογο των έργων του Paisiello που έχει συντάξει ο Michael Robinson,⁸ δεν βρέθηκε κάτι που να παραπέμπει σε αυτό. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει ένα έργο του Paisiello με την ονομασία *Capriccio "Les adieux"*, σε ρε-ελάσσονα (R.8.14/36), εκδομένο στο Λονδίνο το 1783, το οποίο πιθανότατα αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης του Sor – εξ ου και η αναφορά στο όνομα του ιταλού συνθέτη. Εξίσου σημαντικό στοιχείο ίσως αποτελεί και το γεγονός ότι τον Ιούνιο του 1816, έτος που πιθανότατα ο Sor συνέθεσε το έργο, ο Paisiello απεβίωσε.

Ο Jeffery, αφού εξέτασε προσεκτικά τις λεπτομέρειες της κάθε μίας από τις εκδόσεις, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι στη γαλλική έκδοση που εμφανίστηκε το 1824 ο Meissonnier αντέγραψε την ισπανική έκδοση, με πολλές μικρές παραλείψεις και αλλαγές, οι οποίες,

⁷ Eric Stenstadvoid, "Fernando Sor on the Move in the Early 1820s", *Soundboard Scholar* 1, 2015, σ. 16-25: 22.

⁸ Michael F. Robinson, *Giovanni Paisiello: A thematic catalogue of his works*, δύο τόμοι, Pendragon Press, Stuyvesant (New York) 1991 και 1994.

όπως υποστηρίζει, δεν είναι προς το καλύτερο: πάνω απ' όλα, πολλές από τις ενδιαφέρουσες και λεπτομερείς ενδείξεις δυναμικής και τονισμού που υπάρχουν στην ισπανική έκδοση έχουν παραλειφθεί από τον Meissonnier. Όπως προαναφέρθηκε, ο Sor ήταν στη Ρωσία όταν εμφανίστηκε αυτή η έκδοση του έργου του, οπότε είναι απίθανο να είχε οποιονδήποτε σχετικό έλεγχο.

Ωστόσο, ο Eric Stenstadvold διαφωνεί με τον Jeffery στο ότι η ύπαρξη ενδείξεων δυναμικής και τονισμού στην ισπανική έκδοση καθιστά την έκδοση αυτή του Wirmbs καλύτερη ή πιο αξιόπιστη πηγή και ισχυρίζεται ότι είναι σχεδόν βέβαιο ότι η έκδοση του Meissonnier δεν βασίζεται σε εκείνη του Wirmbs:⁹ οι αποκλίσεις – αν και κυρίως μικρές – είναι αρκετές και τέτοιες που υποδηλώνουν έντονα ότι οι δύο τυπωμένες εκδόσεις ετοιμάστηκαν ανεξάρτητα η μία από την άλλη, από διαφορετικά χειρόγραφα. Ο Kenneth Hartdegen υποστηρίζει ότι η ισπανική έκδοση έχει πολλές αξιοσημείωτες λεπτομέρειες που δείχνουν ότι αυτή την επιμελήθηκε ένας βιολονίστας – αναμφίβολα ο ίδιος ο Vaccari.¹⁰ Τούτο όμως δεν την καθιστά μία πιο αξιόπιστη πηγή (με την έννοια ότι αντανακλά καθαρά το πρωτότυπο κείμενο του Sor) από την έκδοση του Meissonnier, στον οποίο ο Sor θα είχε δώσει ένα άλλο αντίγραφο της μουσικής πριν φύγει από το Παρίσι στην πραγματικότητα, αντιθέτως, μπορεί να είναι λιγότερο αξιόπιστη.¹¹

Πέραν των σημειώσεων άρθρωσης και δυναμικής, διαφορές προκύπτουν και στις ενδείξεις χρονικής αγωγής είτε διάθεσης του κάθε μέρους: Andante Largo και Un poco mosso καθώς και Andante και Allegretto Paisiello στις *Les Adieux* και *La Despedida* αντίστοιχα. Οι παρακάτω μορφολογικοί πίνακες εξυπηρετούν στην συγκριτική μελέτη των δύο εκδοχών του έργου.

Μέρη	Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή	Τονικός χώρος	Ενδείξεις
[1]		1-68	$8(4+4) + 13(8+5) + 8 + 14[8(4+4)+6(4+2)] + 12(4+4+4) + 13[8(4 \times 2)+5(2 \times 2+1)]$	μι – Σολ – μι (V)	Andante Largo C
[2]	A	69-78	$4 + 6(4+2)$	μι	Un poco mosso 2/4
	B	79-109	$8(6+2) + 12(4+4+4) + 11(4+5+2)$	Σολ	
	A	110-121	$8(4+4) + 4$	μι	

Πίνακας 1: *Les Adieux* – Μορφολογικό διάγραμμα

Μέρη	Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή	Τονικός χώρος	Ενδείξεις
[1]		1-68	$8(4+4) + 13(8+5) + 8 + 14[8(4+4)+6(4+2)] + 12(4+4+4) + 13[8(4 \times 2)+5(2 \times 2+1)]$	μι – Σολ – μι (V)	Andante C
[2]	A	69-78	$4 + 6(4+2)$	μι	Allegretto Paisiello 2/4
	B	79-111	$8(6+2) + 12(4+4+4) + 13(2+4+5+2)$	Σολ	
	A	112-123	$8(4+4) + 4$	μι	

Πίνακας 2: *La Despedida* – Μορφολογικό διάγραμμα

Όπως παρατηρούμε, οι δύο εκδοχές δομικά και αρμονικά είναι όμοιες, με μόνη εξαίρεση την ύπαρξη δύο πρόσθετων μέτρων στην ισπανική έκδοση (τα μ. 99 και 100), στο δεύτερο μέρος, τα οποία όμως δεν προσφέρουν επιπλέον δομικά ή μοτιβικά στοιχεία

⁹ Stenstadvold, ό.π., σ. 22.

¹⁰ Kenneth Hartdegen, "Fernando Sor's Theory of Harmony Applied to the Guitar: History, Bibliography and Context", διδακτορική διατριβή, University of Auckland, 2012, <https://researchspace.auckland.ac.nz/items/97b74f19-4c0c-4490-b9e5-1b60239b7701/full> (τελευταία πρόσβαση: 21 Μαΐου 2025), σ. 959.

¹¹ Stenstadvold, ό.π., σ. 22.

στο υπάρχον κείμενο (Μουσικό παράδειγμα 1): αντιθέτως, η αιφνίδια μετάβαση σε μονοφωνική γραφή, η οποία δεν υποστηρίζεται από κάποια εμφανή μουσική ή αφηγηματική λογική, ενισχύει την υπόθεση ότι πιθανότατα πρόκειται για τυπογραφικό λάθος ή για αυθαίρετη παρέμβαση του εκδότη. Η ομοιότητα μεταξύ των δύο εκδοχών, πέρα από τα συγκεκριμένα μέτρα, υποδηλώνει ότι αυτές πιθανότατα βασίζονται σε μία κοινή πηγή, όπως ένα πρωτότυπο χειρόγραφο ή μία προηγούμενη έκδοση. Ωστόσο, η προσθήκη των δύο μέτρων στην ισπανική έκδοση, χωρίς αυτά να εντάσσονται οργανικά στη δομή ή να εξυπηρετούν κάποιον αισθητικό ή λειτουργικό σκοπό, διακόπτει τη φυσική ροή του έργου. Η μονοφωνική γραφή, ιδιαίτερα αν αυτή εμφανίζεται απότομα και χωρίς προηγούμενη προετοιμασία, μπορεί να θεωρηθεί ασυνεπής προς το ύφος και τη δομή του υπόλοιπου έργου, γεγονός που ενισχύει την πιθανότητα του σφάλματος.¹²

Μουσικό παράδειγμα 1: *La Despedida*, μ. 95-104, όπου και τα επιπρόσθετα μ. 99-100¹³

Οι βιολιστικού τύπου ενδείξεις άρθρωσης στην *La Despedida*, καθώς και ορισμένες αρμονικές παρεμβάσεις, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Sor πιθανόν δεν συμμετείχε στην ισπανική έκδοση. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται σημαντικά από το ιστορικό πλαίσιο της καριέρας του: είναι γνωστό από βιογραφικές πηγές ότι ο Sor μετά την αναγκαστική του αναχώρηση από την Ισπανία το 1813, λόγω των πολιτικών αναταραχών της εποχής και της εμπλοκής του με τις φιλελεύθερες ιδέες κατά την περίοδο της γαλλικής κατοχής, δεν επέστρεψε ποτέ στη γενέτειρά του. Πολύ χαρακτηριστικά παρατηρούμε στα μέτρα 77-78 την αλλοίωση στην αρμονική διαδοχή, η οποία στη γαλλική έκδοση αποδίδεται ως $ii^6 - V^7 - i$ ενώ στην ισπανική ως $iv - V^7 - i$, με την όχι και τόσο καλόγουστη μελωδική λύση της 7ης της δεσπόζουσας (Μουσικό παράδειγμα 2α-β): ομοίως, τα μέτρα 101 και 103 στις αντίστοιχες εκδόσεις παρουσιάζουν διαφορά, με την ηχητικά πιο πλούσια V^{\sharp} στην *Les Adieux* και την απλούστερη V^6 στην *La Despedida* (Μουσικό παράδειγμα 2γ-δ).

¹² Από ιστορικής σκοπιάς, τέτοιες αποκλίσεις δεν είναι ασυνήθιστες σε μουσικές εκδόσεις – ιδιαίτερα σε έργα που εκδίδονται σε διαφορετικές χώρες ή από διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους. Κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα, οι εκδότες συχνά έκαναν αλλαγές στα έργα χωρίς την έγκριση του συνθέτη, είτε για να προσαρμόσουν το υλικό στις τοπικές αγορές είτε λόγω παρανοήσεων ή λαθών στη μεταγραφή. Στην προκειμένη περίπτωση, τα μέτρα 99 και 100 θα μπορούσαν να συνιστούν αποτέλεσμα τέτοιας παρέμβασης.

¹³ Fernando Sor, *The New Complete Works*, vol. 3, επιμ. Brian Jeffery, Tecla Editions, London 2005, σ. 30.

Μουσικό παράδειγμα 2α-β / 2γ-δ: Οι αρμονικές διαφορές μεταξύ των *Les Adieux* και *La Despedida* στα μ. 77-78 και 101 / 103¹⁴

Όπως είναι εμφανές από το συνολικό συνθετικό του έργου και με βάση τα στοιχεία που προκύπτουν από την *Méthode*,¹⁵ ο Sor, πέραν του ότι ήταν καλός γνώστης της αρμονίας, έδινε επίσης έμφαση στο καλό γούστο και στις σωστές και καλαίσθητες αρμονικές συνδέσεις, κάτι που αποτελούσε και τη βάση της συνθετικής του πρακτικής. Η γαλλική έκδοση, με τις ποιοτικές της διαφορές σε σχέση με την ισπανική, θα μπορούσε πιθανόν να θεωρηθεί πιο αξιόπιστη και πιστή στο ύφος και τις προθέσεις του συνθέτη.

Η *Φαντασία* ορ. 21 φαίνεται ότι δεν έχει κάποιο εσωτερικό στοιχείο που να δικαιολογεί την επισύναψη ενός επιπλέον επίσημου τίτλου: τα δομικά μοτίβα που παρουσιάζει φαντάζουν είτε υπερβολικά περιοριστικά είτε υπερβολικά περίπλοκα για να της προσδώσουν οποιαδήποτε αναλυτική ή ερμηνευτική σημασία. Αυτό που τελικά καθορίζει (ή τουλάχιστον επηρεάζει) τον σχεδιασμό της είναι το επιπλέον εξωμουσικό συστατικό: ο τίτλος που επισυνάπτεται, *Les Adieux*, μολονότι δεν είναι άμεσα περιγραφικός από άποψη δομής, εφοδιάζει τον ακροατή και τον εκτελεστή με ένα προγραμματικό στοιχείο που απαιτεί έρευνα. Η απώλεια ή/και ο θάνατος αποτελεί για την *Φαντασία* ορ. 59 το βασικό εκφραστικό συστατικό του έργου και έχει ενδιαφέρον το ότι και αυτή μοιάζει να παρουσιάζει ένα είδος εμμονής σε ένα μόνο μελωδικό και ρυθμικό στοιχείο.¹⁶ Αυτή η εμμονή στο επαναλαμβανόμενο μελωδικό και ρυθμικό στοιχείο ενός παρεστιγμένου ογδού με δέκατο-έκτο αντιπροσωπεύει ένα στάδιο στη διαδικασία του πένθους, όπου όσο περισσότερο προσπαθεί κανείς να ξεχάσει το αντικείμενο της απώλειας, τόσο περισσότερο φαίνεται να το βρίσκει στον δρόμο του σε οποιαδήποτε δεδομένη κατάσταση. Αυτά τα στοιχεία χρησιμοποιούνται για να παρακάμψουν οποιαδήποτε δομική διαμόρφωση και σε συνάρτηση με τη μέθοδο κατασκευής και σύνθεσης του Sor διαμορφώνουν ένα ενσωματωμένο προγραμματικό συστατικό.

¹⁴ Fernando Sor, *Les Adieux! Sixième Fantaisie pour Guitare seule, dédiée à son Ami Fr. Vaccari, op. 21*, Magasin de Musique de A. Meissonnier, Paris 1824 (Robert Spencer Collection, Royal Academy of Music Special Collections, 28 Μαΐου 2021, <https://archive.org/details/143818-1001/page/n7/mode/2up>, τελευταία πρόσβαση: 10 Αυγούστου 2025) και Sor, *The New Complete Works*, vol. 3, ό.π., σ. 30.

¹⁵ Fernando Sor, *Method for the Spanish Guitar*, μτφρ. A. Merrick, R. Cocks and Co., London 1832, σ. 3 (πρωτότυπη έκδοση: *Méthode pour la Guitare*, Propriété des Editeurs, Paris 1830).

¹⁶ Η *Ελεγειακή φαντασία*, ορ. 59, όπως και η ορ. 21, μετουσιώνει σε ήχο τη διάθεση του αποχαιρετισμού. Το έργο, που αποτελείται από εισαγωγή και *Marche funèbre*, εκδόθηκε αρχικά – και πιθανώς συνετέθη – στο Παρίσι, περίπου το 1835, από τον οίκο Pacini. Ο υπότιτλος του μας πληροφορεί ότι το έργο είναι αφιερωμένο στη μνήμη της Madame Beslay, η οποία ήταν μαθήτριά του («une Elève»), όπως μας ενημερώνει ο ίδιος ο Sor σε μεταγενέστερες εκδόσεις έργων του. Εντούτοις, τα βιογραφικά στοιχεία μάς οδηγούν να υποθέσουμε ότι, υπό άλλη έννοια, το έργο αυτό έχει και μια πιο προσωπική χροιά, γιατί την εποχή που γράφτηκε δεν είχε απομείνει πολύς χρόνος ζωής στον συνθέτη, ενώ αποτέλεσε πιθανότατα και το τελευταίο έργο του για σόλο κιθάρα. Βλ. Brian Jeffery, “Notes on the pieces”, στο: Fernando Sor, *The New Complete Works*, vol. 7, επιμ. Brian Jeffery, Tecla Editions, London 2005, σ. vii-xiii: viii.

Σε αντίθεση με άλλες φαντασίες, η *Φαντασία* op. 21 δεν φέρει την ένδειξη Introduction στο πρώτο της μέρος και αυτό έχει αντίκτυπο στο έργο. Παρατηρώντας τις ενδείξεις χρονικής αγωγής του κάθε μέρους στην εν λόγω φαντασία, θα διαπιστώσουμε πως η op. 21 διαφοροποιείται από άλλα παρόμοια έργα, γιατί η ένδειξη χρονικής αγωγής του δεύτερου μέρους, στη γαλλική έκδοση, είναι προσαρμοσμένη σε αυτή που αναγράφεται στο πρώτο (*Un poco mosso*, υπονοώντας από τη χρονική αγωγή του προηγούμενου μέρους). Αυτό δημιουργεί ένα είδος ρυθμικής αλληλεξάρτησης (πέραν της δεδομένης αρμονικής αλληλεξάρτησης) που δικαιολογεί το να αγνοήσουμε την διπλή διαστολή στο τέλος του πρώτου μέρους, συνδέοντάς το άμεσα (*attacca*) με το δεύτερο. Η ένδειξη *rallentando et morendo*, ενώ αναγράφεται στο προτελευταίο μέτρο του πρώτου μέρους, μοιάζει να είναι αντίθετη προς την ένδειξη που έπεται στο επόμενο μέρος, *Un poco mosso*, και δεν έχει εφαρμογή χωρίς πρότερη ένδειξη χρονικής αγωγής που συγκριτικά θα ορίσει ξεκάθαρα τη νέα ρυθμική προσέγγιση.

Επιπρόσθετα, όπως προαναφέρθηκε, η *Φαντασία* op. 21 χαρακτηρίζεται από ένα ξεκάθαρο ρυθμικό και μελωδικό μοτίβο που συναντάται και στα δύο μέρη του έργου. Η αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο μερών, με το ρυθμικό και το αρμονικό στοιχείο να λειτουργούν ως συνδετικός κρίκος, προσδίδει στο έργο διακριτά ποιοτικά χαρακτηριστικά, ενισχύοντας την επιχειρηματολογία ότι η έκδοση του Meissonnier αποτυπώνει με μεγαλύτερη ακρίβεια τις δημιουργικές προθέσεις του συνθέτη. Η ύπαρξη αυτής της σχέσης δημιουργεί υψηλού επιπέδου ομοιογένεια στο επίπεδο της μορφής. Συνεπώς, δίνεται η αίσθηση ότι οι παραπάνω παράγοντες συνεισφέρουν ώστε το έργο να εκτελείται ως ένα ενιαίο σύνολο και όχι ως δύο ανεξάρτητα μέρη.

The image shows a musical score snippet from 'Les Adieux' by Fernando Sor. It consists of two staves of music. The first staff, starting at measure 66, is marked 'rallentando et morendo' and features a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second staff, starting at measure 69, is marked 'Un poco mosso' and shows a similar melodic line but with a more pronounced rhythmic pattern, including some sixteenth notes and a consistent eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Μουσικό παράδειγμα 3: Η μετάβαση στο *Un poco mosso* της *Les Adieux* με τη χρήση του ρυθμικού μοτίβου παρεστιγμένου ογδού - δεκάτου-έκτου (μ. 66-72)¹⁷

Η ίδια αρμονική εξέλιξη με τα εισαγωγικά μέρη στα έργα του Sor (γρήγορη εγκατάλειψη της περιοχής της κύριας τονικότητας) συναντάται και στην op. 21, όπου το πρώτο μέρος κινείται στον τονικό χώρο της μι-ελάσσονος για οκτώ μέτρα, ενώ από το μέτρο 9 και μετά απομακρύνεται πια από αυτόν. Μέσα από μία σειρά ελαττωμένων συγχορδιών που ξεκινούν στο μέτρο 17, η επόμενη φράση φτάνει στη Σολ-μείζονα και ύστερα από μακρά παραμονή σε αυτή την τονικότητα επιστρέφει στην αρχική μι-ελάσσονα. Ωστόσο, αντί να παραμείνει στην περιοχή της τονικής, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μία προέκταση 14 μέτρων στην περιοχή της δεσπόζουσάς της (Σι-μείζονα) μέχρι το τέλος του μέρους.¹⁸

¹⁷ Sor, *Les Adieux!*, ό.π.

¹⁸ Thomas Schuttenhelm, "The Use of Listening Strategies in the Fantasias (not in Variation Form) of Fernando Sor", στο: Luis Gásson (επιμ.), *Estudios sobre Fernando Sor*, Ediciones del ICCMU (XXIII), Madrid 2004, σ. 407.

Ο Thomas Schuttenhelm κάνει λόγο για ένα πολύ σημαντικό φαινόμενο που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο εισαγωγικό μέρος της φαντασίας: αποκαλώντας τις παύσεις «εσωτερικό θρυμματισμό», θεωρεί πως ο συνθέτης αυξάνει τόσο πολύ την ένταση του έργου που μπορεί να διαλύσει την αρμονική, μελωδική και διατακτική του συνοχή. Στο μέτρο 27 του εισαγωγικού μέρους, ύστερα από μία αρμονική διαδοχή στην Σολ-μείζονα (την σχετική μείζονα της κύριας τονικότητας) καταλήγει σε μία ελαττωμένη συγχορδία. Αυτή η συγχορδία με την έντονη ροπή της για λύση στη Ρε-μείζονα μένει έωλη λόγω της παύσεως που την ακολουθεί, γεγονός που επιτείνεται και με την προσθήκη της κορώνας πάνω στην παύση. Ο Sor λύνει τελικά τη συγχορδία, μολονότι καθυστερημένα και ακανόνιστα, και σε περίπτωση που αγνοηθεί η κορώνα, χάνεται η αίσθηση του «θρυμματισμού» που θέλει να επιτύχει. Ο Sor δεν χρησιμοποιεί τον «θρυμματισμό» μόνον ως προοπτική, αλλά δημιουργεί ένα πρότυπο διακοπών που επεκτείνονται καθ' όλη την διάρκεια του εισαγωγικού μέρους. Έτσι, η χρήση της διακοπής και του «θρυμματισμού» αποτελεί ένα από τα βασικότερα δομικά στοιχεία του έργου.



Μουσικό παράδειγμα 4: Παράδειγμα «θρυμματισμού» από το Andante Largo της *Les Adieux*, μ. 27-29a¹⁹

Κατά τη διάρκεια των μέτρων 28 έως και 54 συνεχίζεται το φαινόμενο, όπου η συνοχή των διαφόρων γεγονότων διακόπτεται με την παρεμβολή παύσεων και μέσω αυτού η χρήση της διαδοχής έντασης – λύσης κρίνεται λιγότερο επιτακτική. Παρ' όλα αυτά, η σημασία του και η επίπτωση που έχει στο έργο, μιας και κάθε δομική μονάδα δύο μέτρων απομονώνεται, παρουσιάζεται γρήγορα και διακόπτεται απότομα. Κομβικό σημείο αποτελεί το μέτρο 44, όπου ο «θρυμματισμός» και η διακοπή λόγω των απότομων αλλαγών ηχητικής περιοχής, της εναλλαγής ηχοχρώματος (μεταξύ αρμονικών και φυσικών ήχων) και της αντιθετικής άρθρωσης, οδηγούν στο να παρουσιάζονται οι συγχορδίες ως ξεχωριστές ηχητικές οντότητες μάλλον, παρά ως μία μακράς πνοής αρμονική διαδοχή.²⁰



Μουσικό παράδειγμα 5: «θρυμματισμός», απότομες αλλαγές ηχητικής περιοχής, εναλλαγή ηχοχρώματος μεταξύ αρμονικών και φυσικών ήχων και αντιθετική άρθρωση από το Andante Largo της *Les Adieux*, μ. 44-47²¹

Όπως είδαμε, το δεύτερο μέρος της ορ. 21 (*Un poco mosso*) φαίνεται να έχει, στην πιο περιοριστική και απλοϊκή ανάλυσή του, την ακόλουθη μορφή: A (μι) – B (Σολ) – A (μι). Γενικά, το τμήμα B κατασκευάζεται ως αρμονική και υφολογική αντίθεση προς το τμήμα

¹⁹ Sor, *Les Adieux!*, ό.π.

²⁰ Schuttenhelm, ό.π., σ. 409.

²¹ Sor, *Les Adieux!*, ό.π.

A. Ο Sol φαίνεται να υιοθετεί την παραδοσιακή αρμονική σχέση, ενώ εγκαταλείπει την υφολογική αντίθεση. Ένα μοναδικό ρυθμικό στοιχείο (παρεστιγμένο όγδοο και δέκατο-έκτο) είναι τόσο διάχυτο σε όλο αυτό το μέρος και δημιουργεί τέτοια ομοιομορφία στην υφή, ώστε τα τμήματά του γίνονται αναγνωρίσιμα μόνο από τις αρμονικές μετατοπίσεις. Αυτές οι μικρές μετατοπίσεις μπορεί να είναι τόσο λεπτές, με αποτέλεσμα να είναι εφικτός οποιοσδήποτε αριθμός κατάτμησης ή ερμηνειών. Ο ακόλουθος πίνακας παρέχει τρεις επιπλέον τέτοιες ερμηνείες.

A	B	A
μ. 1-18	19-41	42-53
μ. 1-26	27-41	42-53
μ. 1-30	31-41	42-53

Πίνακας 3: Διαφορετικές περιπτώσεις κατάτμησης του *Un poco mosso* της *Les Adieux* σύμφωνα με τον Schuttenhelm

Το πρώτο επίπεδο του διαγράμματος υποδηλώνει ότι το τμήμα B αρχίζει με μία δεύτερη αναστροφή της Σολ-μείζονος στο μέτρο 19· αυτή όμως είναι μία σχετικά αδύναμη συγχορδία, στην οποία θα μπορούσε να ξεκινήσει ένα νέο, αρμονικά διακριτό τμήμα. Ουσιαστικότερη άφιξη της Σολ-μείζονος εμφανίζεται στο μέτρο 27, όταν η πλήρης συγχορδία της δεσπόζουσας με έβδομη (V^7) καταλήγει στην τονική. Παρ' όλα αυτά, η απότομη αναχώρηση από αυτήν τη συγχορδία έπειτα από μόλις έναν χρόνο δεν δίνει την αίσθηση της άφιξης ενός νέου τμήματος. Τέλος, το τρίτο επίπεδο υποδηλώνει ότι το αντιθετικό τμήμα B αρχίζει στο μέτρο 31, όπου υπάρχει μια σαφής άφιξη στη Σολ-μείζονα. Η εξάρτηση από το ρυθμικό στοιχείο γίνεται ο ενοποιητικός παράγοντας σε αυτήν τη σύνθεση μέσω της παρουσίας του σχεδόν σε κάθε μέτρο. Η ποικιλομορφία στη δομή που παρουσιάζεται φαίνεται ότι προσδίδει σε αυτό το σχετικά σύντομο μέρος μια αίσθηση προόδου και ανάπτυξης.²² Εντούτοις, σε ένα σχετικά ομοιογενές μουσικό κείμενο όπως το *Un poco mosso* της op. 21, η οποιαδήποτε αλλαγή στην υφή, η οποία έπεται μίας τέλει πτώσης, και σε συνδυασμό με την τονική απόκλιση, θα μπορούσε να εκληφθεί ως στοιχείο δομικής κατάτμησης. Αυτό παρατηρείται στο μέτρο 11 του εν λόγω μέρους. Η τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα στο μέτρο 10, η διαφορά στην υφή, όπου οι αρπισμοί δίνουν τη θέση τους σε μελωδική κίνηση με συνοδεία διφωνιών, καθώς και η μετατροπία στη Σολ-μείζονα ($V^6 - I$) καθιστούν το μέτρο 11 ως το πιθανότερο σημείο έναρξης του τμήματος B.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Schuttenhelm σε σχέση με τα μέτρα 23-30 του δευτέρου μέρους. Στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 24 βρίσκουμε μία συγχορδία γερμανικής αυξημένης έκτης: το μι-ύφεση δημιουργείται από το κατίον χρωματικό μπάσο, ενώ η κίνηση των εσωτερικών φωνών είναι αποτέλεσμα της επιθυμίας για συνοχή και διάταξή τους σε κλειστή θέση (μέσω του παρατεταμένου σολ στην άνω φωνή και των κλειστών διαστημάτων των εσωτερικών φωνών). Θα μπορούσε η συγχορδία αυτή να χαρακτηριστεί ως περαστική, η εμφάνιση της οποίας μέσα στο μεγάλο εύρος της παρατεταμένης Σολ-μείζονος σημειώνεται μεν, αλλά δεν τονίζεται· προσδιορίζεται επίσης ως συγχορδία διασταύρωσης, παρεμβαλλόμενη μεταξύ δύο συγχορδιών σε πρώτη και δεύτερη αναστροφή. Απομονώνοντας αυτήν τη φαινομενικά ασήμαντη συγχορδία (με την έννοια ότι δεν αποτελεί στόχο οποιασδήποτε αρμονικής προόδου μεγάλου εύρους), αρχίζουμε να συνειδητοποιούμε την επίδρασή της στον τοπικό περιβάλλοντα χώρο μέσω της επιρροής της στις κινήσεις των φωνών. Η λύση του μι-ύφεση και του ντο-δίεση προς το ρε υποχρεώνει τις άλλες φωνές να παραμείνουν

²² Schuttenhelm, ό.π., σ. 413.

στις αντίστοιχες νότες τους, οι οποίες έχουν ως αποτέλεσμα μία συγχορδία, της οποίας η συνέπεια και η κλειστή θέση συμπληρώνουν το αρμονικό περιβάλλον. Αυτή η συγχορδία αρχίζει να αποκτά μεγαλύτερη σημασία, καθώς η αρχική της λειτουργία ως μεταβατικής προωθείται σε μία συγχορδία της οποίας η ικανότητα να επηρεάζει τον περιβάλλοντα χώρο συμβάλλει στην περιφερειακή συνοχή και στην παρατεταμένη διάρκεια της μελωδικής νότας (σολ).²³



Μουσικό παράδειγμα 6: Αναγωγική αναπαράσταση της αρμονικής διαδοχής στα μ. 91-98 του *Un poco mosso* της *Les Adieux*, με την χαρακτηριστική συγχορδία αυξημένης έκτης²⁴

Συμπερασματικά, εξερευνώντας τις πρωτογενείς πηγές, ανακαλύπτουμε πως η *Φαντασία* op. 21 του Fernando Sor, παρά τη συγκριτικά σύντομη διάρκειά της, υψώνεται σαν ένας φάρος μοναδικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Κάθε νότα αλλά και κάθε παύση φαίνεται να κρύβει μέσα της έναν κόσμο συναισθημάτων, σαν να υφαίνει ο συνθέτης έναν αόρατο καμβά, στον οποίο τα χρώματα της ψυχής του αναμειγνύονται με την ευαισθησία μιας νέας, πιο ρομαντικής εποχής. Πιθανόν αυτή να είναι η πρώτη απόπειρα του Sor να αφήσει το πνεύμα του να περιπλανηθεί ελεύθερο σε ένα άτυπα περιγραφικό έργο, όπου η μουσική δεν είναι απλώς ήχος αλλά μια ιστορία που ξετυλίγεται απαλά. Η σύνθεση αυτή, ως απαρχή μιας νέας συνθετικής οδού, φέρει το άρωμα της μετάβασης, την υπόσχεση μιας βαθύτερης, πιο εσωτερικής ματιάς στον κόσμο του συνθέτη· είναι σαν ο Sor να στέκεται στο κατώφλι ενός άγνωστου βασιλείου, με την κιθάρα του ως πυξίδα, έτοιμος να εξερευνήσει τα μυστήρια της ανθρώπινης ψυχής.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η *Φαντασία* op. 21 είναι το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του συνθέτη σε ελάσσονα τονικότητα, επιλογή που μοιάζει να κουβαλά το βάρος μιας εσωτερικής εξομολόγησης. Η ελάσσων, με τη μελαγχολική της χροιά, δίνει στο έργο μια αίσθηση βαρύτητας, σαν να αντηχεί ο απόηχος κάποιας μακρινής θλίψης ή ενός ανείπωτου πόθου. Η συγκεκριμένη τονική επιλογή δεν είναι τυχαία· συνδέεται άρρηκτα με την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου, καλώντας τον ερμηνευτή να βυθιστεί στα βάθη της συναισθηματικής του παλέτας και να ανασύρει από εκεί τις πιο λεπτές αποχρώσεις της ανθρώπινης εμπειρίας. Κάθε έκδοση του έργου αποκαλύπτει το δικό της μυστικό, σαν ένα παλίμψηστο που κρύβει πολλαπλές γραφές. Οι διαφορές στις λεπτομέρειες – αλλαγή στη δυναμική, ελαφρώς διαφορετική διατύπωση – μοιάζουν με ίχνη που οδηγούν στο μυστηριώδες ταξίδι της *Φαντασίας* op. 21.

Το έργο αυτό, σταθμός στο συνθετικό και αισθητικό ύφος του Sor, δεν είναι απλώς μία μουσική σύνθεση: είναι ένας καθρέφτης του ιδιαίτερου ψυχισμού του συνθέτη, ένα παράθυρο στη μοναδική εσωτερικότητα που διαπερνά το συνολικό του έργο· μοιάζει να ψιθυρίζει κάποια ιστορία από το παρελθόν του Sor, ίσως από τις στιγμές μοναξιάς του στην εξορία ή από τις αναμνήσεις μιας Ισπανίας που άφησε πίσω. Μέσα από τις νότες του, ο Sor αποκαλύπτει όχι μόνο το ταλέντο του αλλά και την ευάλωτη ανθρωπιά του, υπενθυμίζοντάς μας ότι η μουσική, στην πιο αγνή της μορφή, είναι η γλώσσα της ψυχής.

²³ Ό.π.

²⁴ Ό.π., σ. 416.

Η δημιουργία μίας διασκευής για κιθάρα και πιάνο της εμβληματικής *Große Fuge* (Μεγάλης φούγκας), op. 134, του Beethoven, χρησιμοποιώντας προηγμένες και σύνθετες τεχνικές της κλασικής κιθάρας

Δημήτρης Κοτρωνάκης

Εισαγωγή

Ο σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να παρουσιάσει την διασκευή της *Große Fuge*, op. 134, του Ludwig van Beethoven για κιθάρα και πιάνο, εστιάζοντας την προσοχή κυρίως στο μέρος της κιθάρας και στις προηγμένες, νέες τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν για την πραγμάτωση του τολμηρού αυτού εγχειρήματος. Επίσης, εξετάζεται ενδελεχώς το φαινόμενο των διασκευών στη μουσική, και ειδικότερα αυτών για κλασική κιθάρα, με αφορμή την διασκευή της *Große Fuge*, δηλαδή του πιο παρεξηγημένου, μυστηριώδους και πολύπλοκου έργου του Beethoven, γραμμένου αρχικά για κουαρτέτο εγχόρδων, op. 133, και στη συνέχεια, από τον ίδιο τον συνθέτη, για πιάνο – τέσσερα χέρια, op. 134.

Η σπουδαιότητα του εν λόγω έργου είναι και η βασική αιτία της ενασχόλησης του γράφοντος μαζί του, τόσο με τη συγγραφή του παρόντος άρθρου όσο και με την διασκευή του έργου για κιθάρα και πιάνο. Η ιδιαίτερη σημασία του φαίνεται σε ένα κείμενο του μουσικοκριτικού Alex Ross, το οποίο γράφηκε με αφορμή την ανακάλυψη της αυθεντικής παρτιτούρας για πιάνο (για τέσσερα χέρια), που έγινε το 2005: «Η *Große Fuge* υπερβαίνει την απλή σύνθεση. Αποτελεί ένα μουσικολογικό “Άγιο Δισκοπότηρο”, που περικλείει ένα πλήθος ιδεών και συνεπειών. Το έργο αυτό αντιπροσωπεύει το πιο ριζοσπαστικό επίτευγμα του καταπληκτικότερου συνθέτη στην ιστορία, λειτουργώντας ως πολιτικό τεχνούργημα για τους μεταγενέστερους συνθέτες που επηρεάστηκαν από αυτόν».¹

Η *Große Fuge*, op. 134: ιστορία – κριτικές

Είναι άρρωστος. Είναι ηλικιωμένος. Είναι κουρασμένος. Είναι πραγματικά κοντά στο τέλος της καριέρας του. Αλλά αποφασίζει ότι αξίζει τον κόπο να δημιουργήσει αυτό το μουσικό έργο για τέσσερα χέρια στη δική του εκδοχή. Είναι ένα έργο ακραίας αγάπης στο τέλος της ζωής του.²

Αλλά εδώ ήταν που ανυποψίαστα μας παρουσιάζεται η Καβατίνα, ένα από τα πιο συγκινητικά δώρα του Beethoven προς εμάς: κι αν αυτό δεν ήταν αρκετή έκπληξη, στη συνέχεια το πάτωμα καταρρέει κάτω από τα πόδια μας και πέφτουμε σε τι – Αρμαγεδδών; Ή στο χάος από το οποίο εξελίχθηκε η ίδια η ζωή; Ποια άλλη μουσική θέτει τέτοια βαρυσήμαντα ερωτήματα;³

¹ Alex Ross, “Great Fugue”, *The New Yorker*, 29 Ιανουαρίου 2006, <https://www.newyorker.com/magazine/2006/02/06/great-fugue> (πρόσβαση στις 4 Μαΐου 2025).

² Lewis Lockwood, όπως παρατίθεται στο: Daniel J. Wakin, “A Historic Discovery, in Beethoven’s Own Hand”, *New York Times*, 13 Οκτωβρίου 2005, <https://www.nytimes.com/2005/10/13/arts/music/a-historic-discovery-in-beethovens-own-hand.html> (πρόσβαση στις 4 Μαΐου 2025).

³ Ο Arnold Steinhardt, βιολονίστας του Guarneri Quartet, αναφέρεται εδώ στην αρχική ένταξη της *Große Fuge* ως τελικού μέρους του *Κουαρτέτου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα*, op. 130, όπου ακολουθεί την περίφημη *Cavatina* και κλείνει το κουαρτέτο στην αρχική του μορφή, πριν δηλαδή την αντικατάσταση

Η *Große Fuge*, op. 134, την οποία ο Ludwig van Beethoven διασκεύασε προσωπικά για πιάνο – τέσσερα χέρια, σχεδιάστηκε αρχικά ως το τελευταίο μέρος του *Κουαρτέτου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα*, op. 130, του τρίτου από τα κουαρτέτα που αφιερώθηκαν στον πρίγκιπα Γκαλίτσιν. Αποτελεί την τελευταία μαρτυρία του σταθερά αυξανόμενου ενδιαφέροντος του Beethoven για τις μορφές της εποχής του μπαρόκ, το οποίο άρχισε να εκδηλώνεται μετά τα 1814-1815. Οι σύγχρονοι του Beethoven, πέρα από λίγες εξαιρέσεις, είχαν προβλήματα με τα μεταγενέστερα έργα του και ιδίως με τις παλαιότερες μορφές που αποκτούσαν όλο και μεγαλύτερη σημασία μέσα σε αυτά. Μετά την πρώτη εκτέλεση του κουαρτέτου op. 130, πολλοί από τους φίλους του συνθέτη υποστήριξαν ότι δεν είχε γίνει κατανοητό το τελικό μέρος και ζήτησαν να γραφτεί ένα νέο στη θέση του.⁴ Οι κριτικές του κοινού αλλά και των ειδικών δεν ήταν, επίσης, οι καλύτερες: ο μουσικοκριτικός της *Allgemeine musikalische Zeitung* δεν τόλμησε να ερμηνεύσει το νόημα του τελικού μέρους του κουαρτέτου, δηλαδή της φούγκας, χαρακτηρίζοντάς το «ακατανόητο γι' αυτόν, όπως τα κινέζικα».⁵

Ο Matthias Artaria, εκδότης έργων του Beethoven, που είχε αγοράσει τα εκδοτικά δικαιώματα του κουαρτέτου op. 130, πρότεινε στον συνθέτη να γράψει ένα νέο τελικό μέρος για το κουαρτέτο και να εκδώσει τη φούγκα ως ανεξάρτητο έργο, κάτι για το οποίο θα τον πλήρωνε ξεχωριστά. Ο Beethoven άκουσε την πρόταση του Artaria απρόθυμα, αλλά τελικά ενέδωσε, παρ' όλο που αρχικά είχε ορκιστεί ότι δεν θα συναινούσε ποτέ· ζήτησε επίσης από τον πιανίστα Anton Halm να κάνει τη διασκευή για πιάνο – τέσσερα χέρια. Ο Halm αποδέχτηκε την παραγγελία και έκανε τη διασκευή, για την οποία, ωστόσο, ο Beethoven εξέφρασε την δυσαρέσκειά του, παρατηρώντας ότι ο Halm είχε «χωρίσει τα μέρη [τις φωνές] πάρα πολύ μεταξύ primo και secondo». Ο συνθέτης αναφερόταν στη στρατηγική του διασκευαστή για την αποφυγή διασταυρώσεων μεταξύ των χεριών, δίνοντας περάσματα στο δεξί χέρι τα οποία λογικά θα έπρεπε να είχαν δοθεί στο αριστερό, με συνέπεια το αποτέλεσμα να είναι το ίδιο για το αυτί αλλά όχι και για το μάτι. Ο Halm απαίτησε από τον Artaria να πληρωθεί για την εργασία του με 40 φλορίνια, όπως και έγινε, ενώ ο Beethoven ετοίμασε νέα διασκευή και την έστειλε στον Artaria, ζητώντας επιπλέον 12 δουκάτα για την δουλειά του. Ο Artaria τον πλήρωσε και ανακοίνωσε την έκδοση της διασκευής της *Große Fuge* για πιάνο – τέσσερα χέρια από τον ίδιο τον συνθέτη στις 10 Μαΐου 1827, ως op. 134 (η αυθεντική εκδοχή της *Große Fuge* για κουαρτέτο εγχόρδων διαφημιζόταν την ίδια εποχή ως op. 133).⁶

Τον Ιούλιο του 2005, ένα αυθεντικό χειρόγραφο του Beethoven του 1826, με τίτλο *Große Fuge*, για πιάνο – τέσσερα χέρια, βρέθηκε από έναν βιβλιοθηκάριο του Θεολογικού Ιεροδιδασκαλείου Palmer του Eastern University, στο Wynnwood της Pennsylvania. Το χαμένο για 115 χρόνια χειρόγραφο δημοπρατήθηκε από τον οίκο Sotheby's το 2005 και αγοράστηκε για 1,12 εκατομμύρια λίρες Αγγλίας από άγνωστο τότε αγοραστή. Όπως

της *Μεγάλης φούγκας* από τον Beethoven με τη δημιουργία ενός νέου τελικού μέρους για το κουαρτέτο. Η σχετική αναφορά αντλείται από το βιβλίο της Lucy Miller, *Adams to Zemlinsky: a friendly guide to selected chamber music*, Concert Artists Guild, New York 2006, σ. 40.

⁴ Elliot Forbes (επιμ.), *Thayer's life of Beethoven*, vol. II, Princeton University Press, New Jersey 1967, σ. 975.

⁵ Η αναφορά του ανταποκριτή από τη Βιέννη καταχωρίζεται στη στήλη "Nachrichten" της εφημερίδας *Allgemeine musikalische Zeitung* 28/19, Leipzig, 10 Μαΐου 1826, σ. 310. Βλ. Robin Wallace (επιμ.), *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 126 to WoO 140*, Center for Beethoven Research / Boston University, Boston 2018, σ. 41. Βλ. επίσης τον πρόλογο του Ernst Hertrich, επιμελητή της έκδοσης Urtext της *Große Fuge* από τον οίκο Henle: Ludwig van Beethoven, *Große Fuge, Opus 134, für Klavier zu vier Händen*, G. Henle Verlag, München 2009, σ. iv.

⁶ Οι ιστορικές πληροφορίες για την *Große Fuge* και την έκδοσή της ως ξεχωριστό έργο για κουαρτέτο εγχόρδων αλλά και σε διασκευή για πιάνο – τέσσερα χέρια προέρχονται από τον βιογράφο του Beethoven, Alexander Wheelock Thayer· βλ. Forbes, ό.π., σ. 975-976.

αποκαλύφθηκε αργότερα, αυτός ήταν ο πολυεκατομμυριούχος Bruce Kovner, ο οποίος το 2006 δώρισε το χειρόγραφο του Beethoven, μαζί με άλλα 139 πρωτότυπα και σπάνια μουσικά τεκμήρια, στη μουσική σχολή Juilliard.⁷



Εικόνα 1: Σελίδα από το αυθεντικό χειρόγραφο της *Grosse Fuge* για πιάνο - τέσσερα χέρια⁸

Η δυσκολία στην κατανόηση της αινιγματικής *Grosse Fuge*, του αρχικού δηλαδή τελικού μέρους του *Κουαρτέτου εγχόρδων σε Σι-ύφεση-μείζονα*, το οποίο χαρακτηρίστηκε ως «Monstrum aller Quartett-Musik»,⁹ δηλαδή ως «τέρας όλης της μουσικής για κουαρτέτο», από τον βιογράφο του Beethoven, Anton Schindler, δεν υπήρξε μόνο για τους σύγχρονους του συνθέτη κριτικούς ή μουσικούς· για τουλάχιστον 150 χρόνια μετά την σύνθεσή της, οι κριτικές που λάμβανε η *Grosse Fuge* ως έργο ήταν στην πλειονότητά τους αρνητικές. Ο ίδιος βιογράφος του Beethoven, ο Schindler, την χαρακτήρισε το 1860 ως «αναχρονισμό» και έγραψε ότι

[...] θα έπρεπε να ανήκει σε εκείνο το γκρίζο μέλλον, όταν η σχέση των νοτών θα καθορίζεται από μαθηματικούς υπολογισμούς. Αναμφίβολα, τέτοιοι συνδυασμοί μπορεί να θεωρηθούν ως το ανώτερο όριο του δημιουργικού μυαλού και το αποτέλεσμά τους θα παραμένει πάντα μια βαβελική σύγχυση.¹⁰

⁷ Wakin, ό.π.

⁸ The Juilliard Manuscript Collection, https://juilliardmanuscriptcollection.org/phpviewer/index.php?path=BEET_GF4A (πρόσβαση στις 3 Μαΐου 2025).

⁹ Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Aschendorff, Münster 1860 (ανατύπωση: Olms, Hildesheim 2008), σ. 114. Βλ. επίσης την αγγλική μετάφραση του βιβλίου: Donald W. MacArdle (επιμ.), *Beethoven as I knew him, a biography by Anton Felix Schindler*, W. W. Norton, New York 1972, σ. 307.

¹⁰ MacArdle, ό.π., σ. 307.

Μετά την πρώτη δημόσια εκτέλεση της *Μεγάλης φούγκας* στο Λονδίνο, το 1887, ένας κριτικός την αποκάλεσε «το μεγαλύτερο, πιο αφηρημένο, παράξενο και δυσαρμονικό κομμάτι μουσικής υπερβολής που γράφτηκε ποτέ».¹¹ Ο Ernest Walker έγραψε για τη *Große Fuge* το 1905:

Πρέπει να ομολογήσουμε ότι είναι ένα εξαιρετικά σκληρό καρύδι, για να σπάσει ακόμη και από τον πιο αφοσιωμένο λάτρη του Beethoven, ενώ μάλιστα δεν παίζεται ποτέ, αφού έχει εγκαταλειφθεί ως πρακτικά ακατανόητο, από οποιονδήποτε.¹²

Ο Joseph de Marliave, το 1928, την χαρακτήρισε ως μία «κουραστική σπατάλη ήχου», ενώ συμπλήρωσε ότι «είναι ένα από τα δύο έργα του Beethoven – το άλλο είναι η φούγκα από την σονάτα για πιάνο op. 106 – τα οποία θα έπρεπε να εξαιρούνται από τις εκτελέσεις».¹³ Ο Daniel Mason, το 1947, έγραψε ότι αποτελεί «το πιο απογοητευτικό επεισόδιο σε ολόκληρη τη σειρά των Κουαρτέτων»,¹⁴ ενώ ο Joseph Kerman παρατήρησε το 1967 ότι «η *Große Fuge* ξεχωρίζει ως το πιο προβληματικό μεμονωμένο έργο του Beethoven, το πιο σοβαρά ή ζωτικά προβληματικό έργο, αναμφίβολα, σε ολόκληρη τη μουσική λογοτεχνία».¹⁵

Στον αντίποδα, ωστόσο, των αρνητικών κριτικών, υπήρξαν και οι υπέρμαχοι του έργου, με τον Sydney Grew να καταθέτει, το 1931, το εξής:

Θα έφτανα στο σημείο να πω όχι μόνον ότι δεν γνωρίζουμε τον Beethoven, ούτε καν τη μουσική, μέχρι να γνωρίσουμε αυτό το έργο, αλλά ότι δεν καταλαβαίνουμε τη ζωή και την ανθρωπότητα.¹⁶

Κάπου τριάντα χρόνια αργότερα, το 1963, ο Ίγκορ Στραβίνσκυ επαύξησε, λέγοντας ότι

[...] η *Große Fuge* μου φαίνεται τώρα – δεν ήταν πάντα έτσι – ένα τέλειο θαύμα. Πόσο δίκιο είχαν οι φίλοι του Beethoven όταν τον έπεισαν να την αποσυνδέσει από το op. 130, γιατί πρέπει να σταθεί μόνη της, αυτό το απόλυτα σύγχρονο μουσικό έργο που θα είναι σύγχρονο για πάντα. [...] την αγαπώ περισσότερο από κάθε άλλη.¹⁷

Στην ίδια πλευρά και ο Glenn Gould, ο οποίος το 1981 αποκάλεσε την *Große Fuge* «όχι μόνο το σπουδαιότερο έργο που έγραψε ποτέ ο Beethoven, αλλά και το πιο εκπληκτικό κομμάτι της μουσικής λογοτεχνίας».¹⁸

Η *Große Fuge*, op. 134: ανάλυση

Συνθέτοντας τη φούγκα, ο Beethoven δεν στράφηκε από έναν πιο δημοφιλή σε έναν πιο εσωτερικό τρόπο σύνθεσης, όπως πίστευε ο Schönberg: αντίθετα, έδειχνε, όπως υποστηρίζει ο Joseph Kerman στο κλασικό βιβλίο του για τα κουαρτέτα του Beethoven, ότι σε κάθε δεδομένο μουσικό είδος ή συναισθηματικό κόσμο θα έφτανε στα άκρα. Στα τελευταία του χρόνια, πέρασε από την *Ωδή στη Χαρά* στην υπαρξιακή απόγνωση και στη συνέχεια επέστρεψε στην παιδική αθωότητα.¹⁹

Η *Große Fuge* είναι μία φούγκα με δύο θέματα, τα οποία εκτίθενται και αναπτύσσονται μαζί από την αρχή. Στην πορεία της αναδεικνύει το θέμα που μέχρι πρότινος κατείχε την

¹¹ Robert S. Kahn, *Beethoven and the Grosse Fuge: Music, Meaning and Beethoven's Most Difficult Work*, The Scarecrow Press, Lanham (Maryland) 2010, σ. 1.

¹² Ernest Walker, *The music of the masters – Beethoven*, Brentano's, New York 1905, σ. 90.

¹³ Joseph de Marliave, *Beethoven's quartets*, Dover Publications, New York 1928 (επανεκδοση 1961), σ. 222.

¹⁴ Daniel Mason, *The quartets of Beethoven*, Oxford University Press, New York 1947, σ. 238.

¹⁵ Joseph Kerman, *The Beethoven quartets*, Alfred A. Knopf, New York 1967, σ. 268.

¹⁶ Sydney Grew, "Beethoven's Grosse Fuge", *The Musical Quarterly* 17/4, 1931, σ. 497-508: 507.

¹⁷ Robert Craft & Igor Stravinsky, *Dialogues and a diary*, Doubleday, New York 1962, σ. 24.

¹⁸ Tim Page (επιμ.), *The Glenn Gould Reader*, Alfred A. Knopf, New York 1989, σ. 458.

¹⁹ Ross, ό.π.

υποδεέστερη θέση και το αναπτύσσει με διάφορους τρόπους, ενώ στη συνέχεια επιτρέπει στο άλλο θέμα να επιστρέψει και να συνεργαστεί ξανά με τον σύντροφό του. Το συνολικό ποσοστό, ωστόσο, της γραφής τύπου φούγκας στο έργο δεν ξεπερνάει το 45 τοις εκατό. Το γεγονός αυτό έκανε τους ερευνητές να έχουν διαφορετική γνώμη για το είδος της σύνθεσης που μας παρέδωσε ο Beethoven. Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι αποτελεί παράδειγμα ενός συνθετικού είδους που διαφεύγει από οποιοδήποτε καθιερωμένο σύστημα περιγραφής της μορφής.

Ο Sydney Grew πιστεύει ότι πρόκειται για μία φούγκα που αναπτύσσει τα δύο θέματά της από μέσα, όπως γίνεται στη μορφή σονάτας, χαρακτηρίζοντας έτσι την *Große Fuge* ως «εφαρμοσμένη φούγκα ή “φουγκοειδή σονάτα”». ²⁰ Ο Warren Kirkendale θεωρεί την *Große Fuge* ως την «Τέχνη της φούγκας» του Beethoven, ένα έργο που παρουσιάζει όλα τα γνωστά μέσα και εξερευνά όλες τις παραλλαγές στις οποίες μπορεί να υποβληθεί ένα θέμα φούγκας.²¹ Μάλιστα, αποσυνδέει τη λέξη *recherchée* στην επικεφαλίδα της πρώτης έκδοσης του έργου (*Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée*) από τα ιστορικά *ricerca* του 17ου αιώνα και θεωρεί ότι αυτή αναφέρεται σε μία φούγκα που κάνει υπερβολική χρήση αντιστικτικών τεχνασμάτων.²²

Ο Joseph Kerman αμφισβητεί την παραπάνω ερμηνεία, θεωρώντας αντίθετα ότι η *Große Fuge* δεν διερευνά καθόλου τα όρια της αντιστικτικής τεχνικής, αλλά μάλλον παρουσιάζει μια πιο ελεύθερη επεξεργασία, η οποία επεκτείνει το φάσμα της φούγκας πέρα από τα παραδοσιακά της όρια.²³ Ο Daniel Mason υποστηρίζει το υβριδικό ύφος της, χαρακτηρίζοντάς την ως ένα ποτ-πουρί μορφών και ειδών, στο οποίο συνδυάζονται φούγκες με παραλλαγές.²⁴ Ο Philip Radcliffe θεωρεί ότι το έργο δεν πρέπει να θεωρηθεί μία εξαιρετικά εκκεντρική φούγκα, αλλά καλύτερα ως ένα είδος συμφωνικού ποιήματος που αποτελείται από διάφορα αντιθετικά αλλά θεματικά συνδεδεμένα μεταξύ τους τμήματα και περιέχει μια ορισμένη ποσότητα γραφής τύπου φούγκας.²⁵ Ο Lewis Lockwood προτείνει, μεταξύ άλλων, ότι η *Große Fuge* αποτελείται από μία δεκαμερή σειρά από φούγκες, *fugati* και φαντασίες, με δύο *code* και μία μεγάλη μορφή σονάτας, η οποία τοποθετείται πάνω ή κάτω από αυτά τα δέκα μέρη,²⁶ ενώ ο Charles Rosen υποστηρίζει ότι η ανάπτυξη της φούγκας γίνεται κατανοητή μόνον υπό το πνεύμα των μετασχηματισμών των παραλλαγών, όπου κάθε καινούργια χρήση του θέματος οδηγεί σε έναν νέο χαρακτήρα.²⁷

Γιατί επιλέχτηκε όμως να διασκευαστεί η *Große Fuge* για κιθάρα και πιάνο; Ποιες ήταν οι δυσκολίες της διασκευής της, ποιες λύσεις βρέθηκαν και ποιες προηγμένες κιθαριστικές τεχνικές αξιοποιήθηκαν; Και, προς αποσαφήνιση των παραπάνω, τι σημαίνει ο όρος «διασκευή», ποια η ιστορία των διασκευών στην κλασική κιθάρα, σε ποιες κατηγορίες θα μπορούσαν να χωριστούν οι διασκευές και ποιος ο σκοπός της ύπαρξής τους;

²⁰ Sydney Grew, “The ‘Grosse Fuge’: An Analysis”, *Music & Letters* 12/3, 1931, σ. 253-261: 261.

²¹ Warren Kirkendale, “The Great Fugue Op. 133: Beethoven’s Art of Fugue”, *Acta Musicologica* 35/1, 1963, σ. 14-24: 17 και 24.

²² Ο.π., σ. 18-19.

²³ Kerman, ό.π., σ. 279.

²⁴ Mason, ό.π., σ. 235.

²⁵ Philip Radcliffe, *Beethoven’s string quartets*, Cambridge University Press, Cambridge 1978, σ. 138.

²⁶ Όπως αναφέρεται στο: Kahn, ό.π., σ. 149.

²⁷ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, W. W. Norton & Company, New York 1998, σ. 440.

Ορισμός της έννοιας της «διασκευής»

Δεν υπάρχει πραγματικά καμία διαφορά από τον μεταφραστή, ο οποίος πρέπει να καταφύγει σε μία χαλαρή ή ιδιωματική μετάφραση, προκειμένου να μεταφέρει πλήρως την ουσία κάποιου ποιητικού ή θεατρικού έργου.²⁸

Ουσιαστικά, η τέχνη της διασκευής μπορεί να οριστεί ως η προσαρμογή μίας σύνθεσης για ένα μέσο διαφορετικό από αυτό για το οποίο γράφτηκε αρχικά, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε η ουσία της μουσικής να παραμένει αμετάβλητη.²⁹ Επιστημονικότερα, ο Stephen Davies σημειώνει ότι

[...] αν μία μουσική παρτιτούρα αποτελεί διασκευή ενός μουσικού έργου X, τότε η πρόθεση του παραγωγού της παρτιτούρας πρέπει να είναι το να γράψει ένα έργο πιστό στο μουσικό περιεχόμενο του X, συνθέτοντας ταυτόχρονα για ένα μέσο διαφορετικό από εκείνο για το οποίο γράφτηκε το X και με τρόπο κατάλληλο για αυτό.³⁰

Απαραίτητη προϋπόθεση για τη διασκευή είναι το μουσικό περιεχόμενο του διασκευασμένου έργου να μοιάζει επαρκώς και να διατηρεί το μουσικό περιεχόμενο του πρωτότυπου έργου. Η λέξη «διασκευή» μπορεί να θεωρηθεί ότι δηλώνει, επίσης, την επεξεργασία (ή την απλούστευση) ενός κομματιού, με ή χωρίς αλλαγή μέσου. Και στις δύο περιπτώσεις, συνήθως εμπλέκεται κάποιος βαθμός ανασύνθεσης και το αποτέλεσμα μπορεί να ποικίλλει από μία απλή, σχεδόν κυριολεκτική, μεταγραφή έως μία παράφραση, η οποία είναι περισσότερο έργο του διασκευαστή παρά του αρχικού συνθέτη.³¹

Θα πρέπει να επισημανθεί, ωστόσο, ότι η διάκριση που υπονοείται εδώ μεταξύ διασκευής (*arrangement*) και μεταγραφής (*transcription*) δεν είναι καθολικά αποδεκτή· σε πολλές περιπτώσεις, οι δύο όροι χρησιμοποιούνται εναλλακτικά, χωρίς κάποια ιδιαίτερη νοηματική διάκριση μεταξύ τους. Σε γενικές γραμμές, όμως, η *μεταγραφή* αναφέρεται στην αυστηρή αντιγραφή ενός μουσικού έργου κατά την αλλαγή μέσου, όπως με την αντικατάσταση ενός οργάνου από ένα άλλο, χωρίς ουσιαστικές αλλαγές στην παρτιτούρα, ενώ η *διασκευή* αναφέρεται σε μία πιο εξατομικευμένη προσαρμογή της μουσικής από το ένα μέσο στο άλλο, συνήθως με προσαρμογές και ενίοτε αναδημιουργίες του αρχικού υλικού.³²

Η εκτέλεση, συνεπώς, ενός μουσικού έργου από ένα άλλο μουσικό μέσο από αυτό που αρχικά είχε καθοριστεί γίνεται μέσω της διασκευής / μεταγραφής. Συνήθως η αλλαγή μέσου δεν επιτυγχάνεται μηχανικά, μόνο με την αλλαγή της ενορχήστρωσης, αλλά προϋποθέτει τροποποιήσεις του μουσικού κειμένου, τέτοιες που να οδηγούν σε μια παρτιτούρα ταιριαστή στο καινούργιο μέσο, στην έκταση, στις ιδιαιτερότητες και γενικότερα στην ιδιοσυγκρασία του. Η διασκευή, λοιπόν, είναι επιτυχημένη και δημιουργική, όταν συμβιβάζει το μουσικό περιεχόμενο του αρχικού έργου με τους περιορισμούς και τα πλεονεκτήματα ενός μέσου για το οποίο το περιεχόμενο αυτό δεν σχεδιάστηκε. Όταν η απόπειρα διασκευής είναι επιτυχής και η διασκευή μεταβάλλει τις νότες που βρίσκονται στο πρωτότυπο, τότε οι μεταβολές αυτές δεν καταστρέφουν τις

²⁸ Απόφθεγμα του Barbosa-Lima, αναφερόμενο στις διασκευές και στους διασκευαστές· βλ. Carlos Barbosa-Lima, "Guitar: The Art of Transcription", *Music Journal* 34/5, 1 Μαΐου 1976, σ. 32-33: 32.

²⁹ Ο.π.

³⁰ Stephen Davies, "Transcription, Authenticity and Performance", *British Journal of Aesthetics* 28, 1988, σ. 216-227: 216, https://www.researchgate.net/publication/31128067_Transcription_Authenticity_and_Performance (πρόσβαση στις 6 Μαΐου 2025).

³¹ Malcolm Boyd, "Arrangement", στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332> (πρόσβαση στις 6 Μαΐου 2025).

³² Stephen S. Brew, *Jazz standards arranged for classical guitar in the style of Art Tatum*, διδακτορική διατριβή, Indiana University, 2018, σ. 3-4.

διαμορφώσεις που δίνουν στο πρωτότυπο τον μουσικό του χαρακτήρα· αντίθετα, δημιουργούν εκ νέου ισοδύναμες διαμορφώσεις στο μέσο για το οποίο έχει γραφτεί η διασκευή.³³ Σύμφωνα με τον σπουδαίο συνθέτη John Duarte, καλή είναι μια διασκευή που ακούγεται σαν να έχει γραφτεί η μουσική για το όργανο υποδοχής και, πιθανόν, με το όργανο αυτό να προσθέτει κάποια νέα διάσταση στο έργο, όσο μικρή κι αν είναι αυτή.³⁴

Η ιστορία των διασκευών στην κλασική κιθάρα

Κατ' αρχάς πιστεύω ότι όλοι οι κιθαριστές είναι διασκευαστές.³⁵

Η πρακτική της διασκευής για την κλασική κιθάρα είναι μια μουσική παράδοση που μεταφέρθηκε στο έρασμα των αιώνων και εξακολουθεί να αποτελεί μία από τις κύριες πηγές του σημερινού ρεπερτορίου της κιθάρας. Κάθε κιθαριστής είναι εξοικειωμένος με τις διασκευές, οι οποίες χρησιμοποιούνται τόσο ως παιδαγωγικό εργαλείο όσο και ως μέσο διεύρυνσης του ρεπερτορίου της κιθάρας.

Το ρεπερτόριο του λαούτου και της ισπανικής βιχουέλας θεωρείται συχνά ένα είδος προϊστορίας του ρεπερτορίου της κιθάρας. Αν και αυτό είναι σε κάποιο βαθμό λανθασμένο (για τον απλούστατο λόγο ότι υπήρχαν σύγχρονα του λαούτου και της βιχουέλας όργανα τα οποία ήταν περισσότερο κοντινά στην κιθάρα), είναι αλήθεια ότι οι κιθαριστές θεωρούσαν πάντα αυτές τις δύο σημαντικές παραδόσεις ως το σημείο εισόδου των νυκτών εγχόρδων οργάνων στις ανώτερες μορφές έντεχνης μουσικής. Έτσι λοιπόν, διασκευές έργων από ταμπουλατούρες για λαούτο και βιχουέλα εμπλούτισαν εξ αρχής το κιθαριστικό ρεπερτόριο με έργα των Alonso Mudarra, Luis de Milán, Luis de Narváez, John Dowland κ.ά. Εξ όσων γνωρίζουμε, ο Napoléon Coste (1805-1883) ήταν ο πρώτος κιθαριστής που ασχολήθηκε με τα κομμάτια για βιχουέλα και επεξεργάστηκε τις πρώτες εκδοχές τους για κλασική κιθάρα, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα.³⁶

Πολλοί κιθαριστές της εποχής του, όπως ο Fernando Sor (1778-1839), ο Mauro Giuliani (1781-1829) και ο Johann Kaspar Mertz (1806-1856) έγραψαν παραλλαγές σε άριες από όπερες, φαντασίες και ποτ-πουρί πάνω σε διάσημα θέματα, καθώς και κιθαριστικές διασκευές ρομαντικών *Lieder*. Ο Francisco Tárrega (1852-1909), όμως, ήταν αυτός που πραγματοποίησε διασκευές για κιθάρα σε μουσικά έργα διάσημων συνθετών, ιδίως του πιανιστικού ρεπερτορίου: ορισμένοι από τους συνθέτες, έργα των οποίων διασκεύασε, είναι οι Isaac Albéniz, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Vincenzo Bellini, Hector Berlioz, Georges Bizet, Fryderyk Chopin, Louis Moreau Gottschalk, Charles Gounod, Enrique Granados, Edvard Grieg, Georg Friedrich Händel, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini, Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Strauss, Πιοτρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκυ, Giuseppe Verdi και Richard Wagner. Αν και, με τα σημερινά δεδομένα, οι διασκευές του Tárrega φαίνονται τετριμμένες, στα τέλη του 19ου αιώνα θεωρούνταν πρωτοποριακές και καινοτόμες· ακόμα και ο Albéniz, αφού άκουσε τις διασκευές του Tárrega επάνω στη μουσική του, λέγεται ότι προτίμησε την κιθαριστική τους εκδοχή από την πρωτότυπη.³⁷

³³ Davies, ό.π., σ. 218.

³⁴ Tariq Harb, *The Unlimited Guitar: Arranging Bach and Britten as Means to Repertoire Expansion*, διδακτορική διατριβή, University of Toronto, 2014, σ. 15.

³⁵ Richard Yates, *The Transcriber's Art: Selected Articles from Soundboard, 1996-2006*, Mel Bay, Pacific (Missouri) 1999, σ. 6.

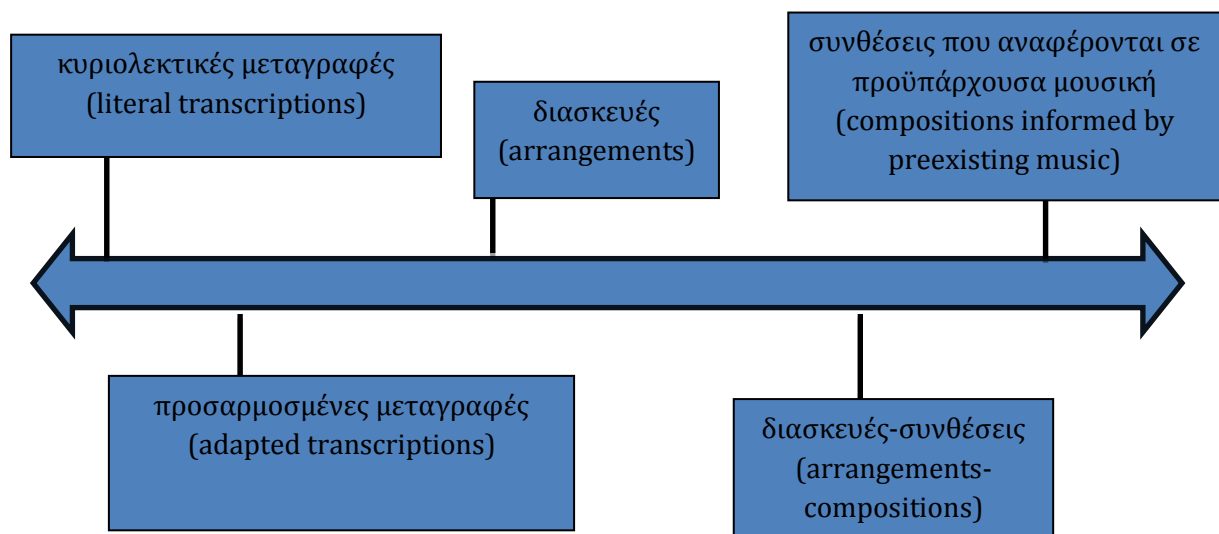
³⁶ Carlo Guillermo Fierens, *Transcribing for Classical Guitar: History and Examples from Literature, with Three Essays from Different Styles and Instruments*, διδακτορική διατριβή, Indiana University, 2019, σ. 13.

³⁷ Brew, ό.π., σ. 3.

Η πρακτική των μεταγραφών και των διασκευών μετά τον Tárrega διευρύνθηκε, με αποτέλεσμα οι περισσότεροι κιθαριστές να καταπιάνονται με αυτές, εμπλουτίζοντας την κιθαριστική φιλολογία. Σύμφωνα με τον Carlo Guillermo Fierens, μία από τις σημαντικότερες στιγμές στην ιστορία της κιθάρας στον 20ό αιώνα ήταν η εκτέλεση από τον Andrés Segovia (1893-1987), το 1924 στο Παρίσι, μίας δικής του διασκευής της περίφημης *Chaconne* του J. S. Bach. Ο Segovia προσέγγισε το έργο πολύ ελεύθερα, εμπνευσμένος και από την περίφημη διασκευή που έκανε ο Ferruccio Busoni για πιάνο, και το αποτέλεσμα είναι ένα κομμάτι που αποδίδει τη μουσική του Bach με μια ρομαντική αισθητική.³⁸

Ο Segovia αλλά και ο σύγχρονός του Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) προσέθεσαν αρκετές νέες διασκευές στον κατάλογο, αντλώντας από έργα για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο, αλλά και εξερευνώντας τα έργα του Johann Sebastian Bach που φέρονται να έχουν γραφτεί για λαούτο. Ο Segovia ασχολήθηκε με τους Albéniz, Bach, Johannes Brahms, Chopin, Louis Couperin, Händel, Domenico Scarlatti και Schumann, ενώ ο Barrios διασκεύασε κυρίως έργα των Albéniz, Bach, Beethoven, Chopin, Grieg, Mendelssohn, Τσαϊκόφσκι και Verdi, μεταξύ άλλων.

Από τη δεκαετία του 1980, όμως, οι διασκευές έγιναν ολοένα και πιο φιλόδοξες, προεξάρχοντας του ιάπωνα κιθαριστή Καζουχίτο Γιαμασίτα, ο οποίος διασκεύασε απαιτητικά μουσικά κομμάτια καθώς και ολόκληρα ορχηστρικά έργα χαρακτηριστικότερα όλων ήταν οι *Εικόνες από μια έκθεση* του Μοντέστ Μούσοργκσκι, η *Συμφωνία αρ. 9 («Από τον Νέο Κόσμο»)* του Antonín Dvořák αλλά και η πιανιστική *Ουγγρική ραψωδία αρ. 2* του Franz Liszt, δημιουργώντας υπερ-δεξιοτεχνικά κομμάτια και παρουσιάζοντας πρωτοεμφανιζόμενες στον κόσμο της κλασικής κιθάρας τεχνικές. Πιθανότατα, όμως, η σημαντικότερη συνεισφορά στην ιστορία των διασκευών για την κλασική κιθάρα ήταν αυτή του Roland Dyens (1955-2016), ο οποίος προσέγγισε επιτυχημένα ένα ευρύ φάσμα ειδών, όπως δημοφιλή τραγούδια, τη βραζιλιάνικη παράδοση, το αργεντίνικο τάνγκο, αλλά και τη δυτική έντεχνη μουσική.³⁹ Ο Dyens είναι ίσως ο πρώτος διασκευαστής που ασχολήθηκε τόσο επιτυχημένα με μη παραδοσιακές μορφές, παράγοντας πολύ ιδιωματικές και κάπως ελεύθερες διασκευές, είτε για σόλο κιθάρα είτε για κιθαριστικά σύνολα, και εισάγοντας νέες, πρωτότυπες τεχνικές για το εξάχορδο όργανο.



Εικόνα 2: Είδη διασκευών σύμφωνα με τον Stephen S. Brew

³⁸ Fierens, ό.π., σ. 15.

³⁹ Ό.π., σ. 20.

Κατηγοριοποίηση μεταγραφών / διασκευών

Σύμφωνα με τον Stephen Brew, υπάρχουν πέντε κατηγορίες διασκευών / μεταγραφών στο ρεπερτόριο της κιθάρας: *κυριολεκτικές μεταγραφές* (literal transcriptions), *προσαρμοσμένες μεταγραφές* (adapted transcriptions), *διασκευές* (arrangements), *διασκευές-συνθέσεις* (arrangements-compositions) και *συνθέσεις που αναφέρονται σε προϋπάρχουσα μουσική* (compositions informed by preexisting music).⁴⁰ Πρόκειται για κατηγορίες οι οποίες δεν είναι στεγανές αλλά ρευστές και αλληλοσχετιζόμενες, και οι οποίες τοποθετούνται πάνω σε ένα νοητό «συνεχές» (continuum): όπως φαίνεται και οπτικά στην Εικόνα 2, τα μουσικά έργα μπορούν να βρεθούν σε οποιοδήποτε σημείο αυτού του «συνεχούς» και όχι αναγκαστικά πάνω σε μία από τις πέντε θέσεις στις οποίες τοποθετήθηκαν, ενδεικτικά, οι πέντε κατηγορίες διασκευών / μεταγραφών: όσο πιο αριστερά τοποθετείται ένα έργο, τόσο πιο κοντά στην πρωτότυπη σύνθεση βρίσκεται, ενώ απομακρύνεται από το πρωτότυπο, όσο πιο δεξιά βρίσκεται πάνω στο «συνεχές».

Η *κυριολεκτική μεταγραφή* αναφέρεται στην προσαρμογή της μουσικής από ένα μέσο σε ένα άλλο, χωρίς να μεταβάλλονται οι νότες, οι ρυθμοί, οι αρμονίες ή οι φωνές. Αυτός ο τύπος μεταγραφής είναι πολύ αυστηρός και επιδιώκει να παρουσιάσει την αρχική πηγή με έναν καθαρό και αφιλτράριστο τρόπο.⁴¹ Η *προσαρμοσμένη μεταγραφή* αναφέρεται στην προσαρμογή της μουσικής από ένα μέσο σε ένα άλλο, κατά την οποία ο μεταγραφέας παίρνει μικρές ελευθερίες στην αντίστιξη των φωνών, στις οκτάβες και στις τονικότητες. Όπως και η *κυριολεκτική μεταγραφή*, η *προσαρμοσμένη* επιδιώκει να παρουσιάσει τις ιδέες του συνθέτη με καθαρό τρόπο, κάνοντας όμως ελάχιστες – αλλά απαραίτητες – αλλαγές προκειμένου το έργο να γίνει περισσότερο ιδιωματικό για το όργανο προορισμού. Αυτές οι αλλαγές, αν και φαινομενικά ασήμαντες, μπορούν να βελτιώσουν σε μεγάλο βαθμό την ποιότητα της μεταγραφής.⁴²

Η επόμενη κατηγορία είναι η *διασκευή*, η οποία αφορά την προσαρμογή μουσικής από ένα μέσο σε ένα άλλο, φιλτραρισμένη μέσα από τη μουσική φαντασία του διασκευαστή.⁴³ Σε μια *διασκευή*, η αυστηρή τήρηση της αρχικής σύνθεσης αντικαθίσταται από μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού του έργου, σαν αυτό να είχε γραφτεί για ένα άλλο μέσο. Οι *διασκευές* συχνά περιλαμβάνουν τμήματα νέο-συντιθέμενου υλικού, αρμονικές και μελωδικές προσαρμογές και αλλαγές στην υφή.

Ο προτελευταίος τύπος διασκευής είναι η *διασκευή-σύνθεση*, η οποία χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια ενσωμάτωσης σημαντικών τμημάτων νέο-συντιθέμενου υλικού παράλληλα με το προ-συντιθέμενο υλικό. Σε μια *διασκευή-σύνθεση*, η διάκριση μεταξύ προ-συντιθέμενου και νέο-συντιθέμενου υλικού γίνεται δυσχερής.⁴⁴ Τέλος, υπάρχουν περιπτώσεις έργων με σχετικά απλές αναφορές σε προϋπάρχουσα μουσική, τα οποία απομακρύνονται ακόμα περισσότερο από το έργο αναφοράς και δεν θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν στις *διασκευές-συνθέσεις*,⁴⁵ εφόσον δεν στοχεύουν στην ανακατασκευή ή την επεξεργασία του αρχικού υλικού· αυτά ταξινομούνται ως *συνθέσεις που αναφέρονται σε προϋπάρχουσα μουσική*.

Μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα προσέγγιση ταξινόμησης είναι και αυτή της Deborah Lee, όπου θα μπορούσαμε να απεικονίσουμε πολλά περισσότερα είδη πληροφοριών που μπορούν δυνητικά να μετασχηματιστούν κατά τη διασκευή μίας σύνθεσης και όχι μόνο την αλλαγή του μέσου (μουσικό/ά όργανο/α).⁴⁶ Σύμφωνα με την Lee, οι διασκευές

⁴⁰ Brew, ό.π., σ. 4-14.

⁴¹ Ό.π., σ. 4.

⁴² Ό.π., σ. 5.

⁴³ Ό.π., σ. 7.

⁴⁴ Ό.π., σ. 10.

⁴⁵ Ό.π., σ. 14.

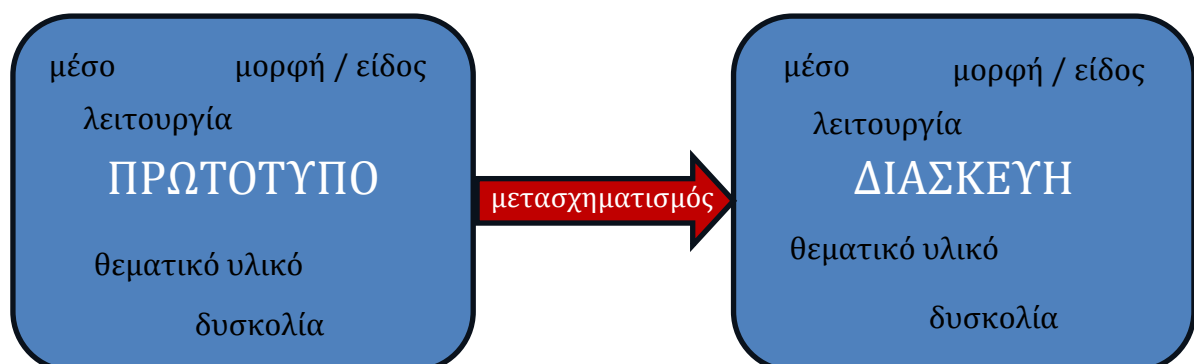
⁴⁶ Deborah Lee, "The Classification of Musical Transformation: A Conceptual Approach to the Knowledge Organization of Musical Arrangements", στο: *Proceedings of CoLIS, the Tenth International Conference on*

κατηγοριοποιούνται σε σχέση με την αλλαγή ή όχι του μέσου, οπότε έχουμε *διασκευές εκτός μέσου* (inter-medium) και *εντός μέσου* (intra-medium): στην πρώτη κατηγορία έχουμε αλλαγή του μέσου, ενώ στη δεύτερη κατατάσσονται οι διασκευές που γίνονται για τη διευκόλυνση της εκτέλεσης χωρίς αλλαγή του μέσου – για παράδειγμα, η βελτίωση ή η αλλαγή της ενορχήστρωσης, η αλλαγή τονικότητας του έργου αλλά και απλοποιήσεις ενός έργου που γίνονται για τη μεγαλύτερη ευκολία του εκτελεστή.

Επιπρόσθετα, οι διασκευές μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε σχέση με τον μετασχηματισμό της μορφής ή του είδους του μουσικού έργου (inter-form/genre arrangements). Οι μετασχηματισμοί της μορφής αφορούν τον βαθμό προσκόλλησης του διασκευασμένου μουσικού έργου στο αυθεντικό, δημιουργώντας τρεις κατηγορίες διασκευών / μεταγραφών: τις *κυριολεκτικές μεταγραφές* (literal transcriptions), στις οποίες αλλάζει μόνο το μέσο, τις *κυριολεκτικές μεταγραφές συν* (literal transcriptions plus), όπου τα χαρακτηριστικά της μορφής παραμένουν σχεδόν अपαράλλαχτα ενώ μικρές μόνον αλλαγές λαμβάνουν χώρα (και αυτές είναι πιθανόν οι κοινότερες μεταγραφές σε σχέση με τις απόλυτα κυριολεκτικές), και τις *διασκευές*, στις οποίες αλλάζουν και μετασχηματίζονται περισσότερα χαρακτηριστικά, εκτός από το μέσο αυτό καθαυτό, και κατά τις οποίες διατηρούνται μεν στοιχεία όπως τα αυθεντικά μουσικά θέματα, αλλά δημιουργούνται καινούργιες μορφές και, ίσως, νέες αναπτύξεις των θεμάτων. Σε αυτές τις τρεις κατηγορίες τοποθετούνται τα μετασχηματισμένα έργα, τα οποία μπορούν να ξεκινούν από την απόλυτη αντιγραφή των πρωτοτύπων τους και να φτάνουν να έχουν έως και σοβαρές διαφορές από αυτά, όπως στις περιπτώσεις των παραφράσεων και των ποτ-πουρί.

Στους μετασχηματισμούς του μουσικού είδους, η μορφή του έργου μεταβάλλεται αλλάζοντας μουσικό είδος, π.χ. από ορχηστρική μουσική σε ένα έργο μουσικής δωματίου για βιολί και πιάνο. Τελευταία παράμετρος κατηγοριοποίησης των διασκευών μπορεί να είναι και η λειτουργία τους (function), η οποία θα εξεταστεί αναλυτικότερα στην επόμενη ενότητα της παρούσας μελέτης.

Συνολικά, η εν λόγω διερεύνηση της ταξινόμησης των διασκευών μπορεί να απεικονιστεί με το μοντέλο της Εικόνας 3. Κάθε πτυχή πληροφορίας έχει μία κατηγορία για το αυθεντικό έργο (στην αριστερή πλευρά της Εικόνας 3) και είτε την ίδια είτε διαφορετική κατηγορία για το διασκευασμένο (στη δεξιά πλευρά της Εικόνας 3). Οποιαδήποτε κατηγορία του πρωτότυπου μουσικού έργου (μέσο, μορφή / είδος, λειτουργία, θεματικό υλικό, δυσκολία) μπορεί να μετασχηματιστεί ή να παραμείνει ως έχει στο διασκευασμένο.



Εικόνα 3: Μοντέλο μετασχηματισμών κατά τη διαδικασία διασκευών, σύμφωνα με την Deborah Lee

Όσον αφορά συγκεκριμένα τον μετασχηματισμό της *Große Fuge* του Beethoven από πιάνο – τέσσερα χέρια σε κιθάρα και πιάνο, θα μπορούσαμε με ασφάλεια να τον κατατάξουμε στην κατηγορία των *προσαρμοσμένων μεταγραφών* (σύμφωνα με το σύστημα του Brew) ή των *κυριολεκτικών μεταγραφών* *συν* και των *εκτός μέσου* (σύμφωνα με τη Lee), για λόγους που θα εξηγηθούν παρακάτω (στην ενότητα «Η διαδικασία διασκευής της *Große Fuge*»).

Λειτουργία των διασκευών

Οι λειτουργίες / σκοποί ύπαρξης των διασκευών αποτελούν, σύμφωνα με την Lee, ένα ακόμα κριτήριο ταξινόμησής τους. Στο έδαφος αυτό, ο Davies έχει αναγνωρίσει τέσσερις διαφορετικές λειτουργίες.⁴⁷ Σε μια πρώτη ανάγνωση, οι διασκευές μπορούν να έχουν παιδαγωγική χρήση, όπως π.χ. στη διδασκαλία και την εκμάθηση της ενορχήστρωσης, της αντίστιξης, της αρμονίας κ.λπ. Από τις παλαιότερες πηγές που έχουμε στη διάθεσή μας, γνωρίζουμε ότι παραδείγματα από σπουδαίο ρεπερτόριο χρησιμοποιούνταν για να διδαχθούν οι μαθητές με τα καλύτερα πρότυπα· ο Bach συνήθιζε να διασκευάζει έργα συγχρόνων του προκειμένου να παρέχει κομμάτια μελέτης για τους γιους του. Μία πιο σημαντική λειτουργία των διασκευών ήταν κάποτε να καταστήσει τα μουσικά έργα πιο εύκολα διαθέσιμα απ' ό,τι ήταν στην αρχική τους μορφή: τα έργα μεταγράφονταν για τα όργανα που συνήθως υπήρχαν στο σπίτι, γεγονός που εξηγεί τη δημοτικότητα των ταμπουλατουρών για λαούτο τον 15ο αιώνα και των μεταγραφών για πιάνο τον 19ο αιώνα. Ένας τρίτος λόγος ύπαρξης των διασκευών μπορούσε να είναι αυτή καθαυτή η ανάδειξη της συνθετικής ικανότητας του διασκευαστή, ο οποίος θα μπορούσε να είναι συνθέτης ή εκτελεστής. Η τελευταία όμως λειτουργία των διασκευών, σύμφωνα με τον Davies, είναι, ίσως, και η ουσιαστικότερη: επειδή μία μεταγραφή είναι κάτι περισσότερο από ένα απλό αντίγραφο του προτύπου της, μπορεί να αποτελέσει ένα είδος σχολιασμού του πρωτότυπου έργου, διευρύνοντας πιθανόν το νόημά του και αυξάνοντας ακόμη και την αξία του. Ο Fierens προσθέτει έναν ακόμα, πέμπτο σκοπό, τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου,⁴⁸ ειδικά σε μουσικά όργανα όπου σπανίζουν τα διάσημα κομμάτια αναγνωρισμένων συνθετών. Αυτό προφανώς ισχύει ιδιαίτερα στην περίπτωση της κιθάρας, όπου από το ρεπερτόριο του μπαρόκ, της κλασικής και της ρομαντικής περιόδου απουσιάζουν έργα των κορυφαίων μουσουργών.

Ποίος είναι ο λόγος για τον οποίο διασκευάστηκε η *Große Fuge* για κιθάρα και πιάνο

Με την εν λόγω διασκευή, *πρώτον*, εμπλουτίζεται το σχετικό ρεπερτόριο. Η κιθαριστική φιλολογία δεν έχει έργα από τους μεγάλους κλασικούς και συγκεκριμένα από τον Beethoven. Η *Große Fuge* έχει διασκευαστεί για σόλο πιάνο, για δύο πιάνο, για ορχήστρα εγχόρδων, αλλά ποτέ για συνδυασμό οργάνων στα οποία συμμετέχει και η κιθάρα. *Δεύτερον*, πραγματώνεται μία συνθετική πρόκληση για τον διασκευαστή, καθώς η *Große Fuge* είναι, ίσως, το περισσότερο μυστηριώδες, πολύπλοκο, εκτελεστικά απαιτητικό και αμφιλεγόμενο έργο του συνθέτη, ενώ, παρ' όλο που είναι πολύ γνωστό, ακόμα και σήμερα δεν ακούγεται πολύ συχνά στις αίθουσες συναυλιών. *Τρίτον*, επιτυγχάνεται ένας διαφορετικός σχολιασμός του πρωτότυπου έργου και μία πιθανή διεύρυνση του νοήματός του. Η κιθάρα μπορεί τεχνικά να καλύψει την εκτέλεση δύο φωνών κι έτσι, κατά τη διαδικασία διασκευής της *Große Fuge*, οι τέσσερις φωνές διαμοιράστηκαν ανά ζεύγη στα δύο όργανα· αποτέλεσμα αυτού είναι η περισσότερο ανάγλυφη απεικόνιση της πολυφωνικής υφής του έργου, σε σχέση με την εκδοχή για πιάνο – τέσσερα χέρια.

⁴⁷ Davies, ό.π., σ. 219-221.

⁴⁸ Fierens, ό.π., σ. 12.

Τέλος, η *Große Fuge* αποτελεί αφορμή για την ενίσχυση, την ανακάλυψη και την ενσωμάτωση νέων προηγμένων τεχνικών στη φαρέτρα της κλασικής κιθάρας. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα απαιτητικό εκτελεστικά έργο, είτε στην εκδοχή του για κουαρτέτο εγχόρδων είτε στην εκδοχή του για πιάνο – τέσσερα χέρια, κι έτσι οι δυσκολίες κατά την διασκευή του για κιθάρα είναι μεγάλες. Για την υπερκάλυψη αυτών των εμποδίων είναι αναγκαία η εξέλιξη των καθιερωμένων τεχνικών και πιθανόν η εφαρμογή και ανακάλυψη νέων τεχνικών και νέων δυνατοτήτων του οργάνου. Κάτι τέτοιο είναι γενικά ευκολότερο να γίνει στις διασκευές απ' ό,τι στα έργα που έχουν συντεθεί εξ αρχής για το εξάχορδο όργανο, όπως διαπίστωσε και ένας από τους σπουδαιότερους συνθέτες αλλά ίσως και ο σημαντικότερος διασκευαστής του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, ο Roland Dyens, αναφερόμενος στις διασκευές του γαλλικών τραγουδιών:

Περιέργως ή παραδόξως, περισσότερο μέσω της εργασίας πάνω στα 26 γαλλικά τραγούδια παρά μέσω των δικών μου συνθέσεων έκανα την «ανακάλυψη» ορισμένων μικρών τεχνικών στοιχείων, ιδιαίτερα στο δεξί χέρι. Η ιδέα επικαλείται την αναγκαιότητα, και αυτή η αναγκαιότητα, που συνεπάγεται την υλοποίηση στο όργανο, βλέπει αυτή τη μικρή «απόκλιση» της τεχνικής (που είναι αδιανόητη για μένα με την αυστηρή έννοια) να αφομοιώνεται και στη συνέχεια να ενσωματώνεται στο αποθετήριο των παραδοσιακών τεχνικών.⁴⁹

Η τεχνική των διασκευών από το πιάνο στην κιθάρα και οι σχετικές δυσκολίες του εγχειρήματος της διασκευής της *Große Fuge*

Εφαρμόζοντάς την στην κιθάρα, η τέχνη της διασκευής δεν είναι χωρίς προβλήματα, αλλά λαμβάνοντας υπόψη τις πολλές ορχηστρικές δυνατότητες του οργάνου, οι προοπτικές είναι συναρπαστικές.⁵⁰

Η πρόκληση της διασκευής για κιθάρα είναι η αποκατάσταση της αρχικής ουσίας του έργου στον χώρο των έξι χορδών του οργάνου. Είναι επίσης μια διαρκής αντιπαράθεση με τα τεχνικά όρια της κιθάρας. Αυτό απαιτεί από την πλευρά του τεχνίτη μια λεπτή γεωγραφική εξοικείωση με το όργανό του, μια στέρεη αρμονική γνώση και, πάνω απ' όλα, την έγνοια να βρίσκεται σε διαρκή επαφή με το πνεύμα του έργου.⁵¹

Μία λεπτομερής κατανόηση των τεχνικών προδιαγραφών και των περιορισμών του οργάνου προορισμού είναι απαραίτητη πριν από οποιαδήποτε προσπάθεια διασκευής. Στην περίπτωση της κιθάρας, αυτό σημαίνει πλήρη γνώση της ταστιέρας, της τεχνικής του αριστερού και του δεξιού χεριού, και των ιδιοτήτων της γραφής της.

Τα κομμάτια για πιάνο αποτέλεσαν την πιο σταθερή πηγή μεταγραφών για την κιθάρα, ξεκινώντας από τη ρομαντική περίοδο. Εκτός από τους αισθητικούς λόγους αυτής της επιλογής και το γενικό κύρος του πιανιστικού ρεπερτορίου, υπάρχει και ένας τεχνικός λόγος, ο οποίος έγκειται στη συγκρίσιμη φύση των δύο οργάνων.⁵² Παραδοσιακά, ωστόσο, πιθανή υποψηφιότητα για διασκευή θα έθετε ένα κομμάτι για πληκτροφόρο όργανο με περιορισμένες αρμονικές ή αντιστικτικές απαιτήσεις, ενώ στις περιπτώσεις εκείνες όπου οι απαιτήσεις είναι μεγάλες, το εγχείρημα γίνεται ιδιαίτερα προβληματικό.

⁴⁹ Τα λόγια του Dyens παρατίθενται στο: Michelle Birch, "Jazz Mind and Classical Hands – Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing", στην επίσημη ιστοσελίδα του Roland Dyens, <https://web.archive.org/web/20220329114811/https://www.rolanddyens.com/download/research.pdf> (πρόσβαση στις 8 Μαΐου 2025) σ. 44.

⁵⁰ Barbosa-Lima, ό.π., σ. 32.

⁵¹ Roland Dyens, όπως παρατίθεται στο: Birch, ό.π., σ. 40.

⁵² Fierens, ό.π., σ. 23.

Ο λόγος, βέβαια, είναι ότι στην κιθάρα δεν είναι πάντα δυνατή η εκτέλεση περισσότερων από μία φωνών που κινούνται ταυτόχρονα με γρήγορες ρυθμικές αξίες· εξαίρεση θα αποτελούσε η γρήγορη κίνηση μίας φωνής πυκνούς ύφανσης, την ίδια ώρα που μία δεύτερη φωνή κινείται με νότες μεγάλης διάρκειας ή στην περίπτωση όπου το πρωτότυπο έργο θα μπορούσε να μεταφερθεί τονικά, έτσι ώστε η διασκευή να ταιριάζει στην έκταση της κιθάρας και ταυτόχρονα να μπορεί να αξιοποιήσει τις ανοιχτές χορδές του οργάνου.

Στην περίπτωση της διασκευής της *Große Fuge*, οι αντιστικτικές απαιτήσεις είναι μεγάλες, με τις δύο (από τις τέσσερις) φωνές να αναλαμβάνονται από το εξάχορδο όργανο. Σε ορισμένες περιπτώσεις όπου η μία μόνο φωνή κινείται με γρήγορες διάρκειες, τα πράγματα είναι σχετικά εύκολα· στις περιπτώσεις όμως εκείνες όπου και οι δύο φωνές κινούνται με γρήγορες διάρκειες, η μεταγραφή του μυστηριώδους έργου του Beethoven καθίσταται εξαιρετικά δυσχερής, σχεδόν αδύνατη, αποτελώντας έναν δυσεπίλυτο γρίφο για τον διασκευαστή.

Η διαδικασία διασκευής της *Große Fuge*

Κατά τη διασκευή του έργου άλλαξε η αρχική τονικότητα από τη Σι-ύφεση-μείζονα στην κατά πολύ πιο ταιριαστή στην κιθάρα Λα-μείζονα. Με τον τρόπο αυτόν, η κιθάρα θα μπορούσε να αξιοποιήσει σε μεγαλύτερο βαθμό τις ανοικτές τις χορδές, πράγμα που διαφορετικά θα ήταν ανέφικτο, κι έτσι να ανταποκριθεί επιτυχέστερα στις αυξημένες πολυφωνικές απαιτήσεις του έργου. Το δεύτερο αξιοσημείωτο στοιχείο ήταν το μοίρασμα των φωνών, όπου οι δύο εξωτερικές φωνές πήγαν στο πιάνο (το δεξί χέρι από το μέρος του «rimo» και το αριστερό χέρι από το μέρος του «secondo», δηλαδή, κατ' αναλογία με το κουαρτέτο εγχόρδων, τα μέρη του πρώτου βιολιού και του τσέλου), ενώ η κιθάρα κράτησε τις δύο εσωτερικές φωνές (το αριστερό χέρι από το «rimo» και το δεξί από το «secondo», ή αλλιώς τα μέρη του δεύτερου βιολιού και της βιόλας). Πρακτικά, δεν έγιναν οποιουδήποτε άλλου τύπου αλλαγές και επεμβάσεις στο μουσικό κείμενο.

Υιοθετήθηκε, λοιπόν, μία μη-παρεμβατική προσέγγιση στο αρχικό μουσικό κείμενο, όπου η κιθάρα θα είχε απολύτως ισότιμο ρόλο με το πιάνο, εκτελώντας δύο φωνές αλλά σε μία φιλικότερη για την ίδια ηχητική έκταση. Πρόκειται, συνεπώς, για μία *προσαρμοσμένη μεταγραφή* (σύμφωνα με το σύστημα του Brew) ή μία *κυριολεκτική μεταγραφή* *συν* και *εκτός μέσου* (σύμφωνα με τη Lee). Λόγω της μεγάλης δυσκολίας του μουσικού υλικού για το εξάχορδο όργανο, αντί για προσαρμογές αναζητήθηκαν εναλλακτικοί τρόποι με τους οποίους η κιθάρα θα κατόρθωνε να αντεπεξέλθει στις δυσκολίες, με προηγμένες και ασυνήθιστες τεχνικές του δεξιού χεριού, μιας και οι συμβατικές κιθαριστικές τεχνικές δεν επαρκούσαν για την εκτέλεση της πολύ πυκνής, πολυφωνικής ύφανσης του έργου.

Προηγμένες τεχνικές της κιθάρας που επινοήθηκαν και αξιοποιήθηκαν στην διασκευή της *Große Fuge*

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μουσικής γραφής του Beethoven στη *Große Fuge*, και ειδικότερα στα μ. 235-453, είναι οι τρίλιες που εμφανίζονται σε όλες τις φωνές. Παραδείγματα από τη χρήση τους, στο μέρος που εκτελείται από την κιθάρα, παρουσιάζονται παρακάτω:

The image shows a musical score for guitar, specifically a section with triplets and accents. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts at measure 289. Measure 290 features a triplet of eighth notes with a forte accent (sf). Measure 291 continues the triplet. Measure 292 shows a triplet of eighth notes with a forte accent (sf). Measure 293 shows a triplet of eighth notes with a forte accent (sf). Measure 294 shows a triplet of eighth notes with a forte accent (sf). Measure 295 shows a triplet of eighth notes with a forte accent (sf). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Μουσικό παράδειγμα 1: *Grosse Fuge*, διασκευή για κιθάρα και πιάνο του Δημήτρη Κοτρωνάκη, μέρος της κιθάρας, μ. 289-302 (έκδοση του διασκευαστή)

Μουσικό παράδειγμα 2: *Grosse Fuge*, διασκευή για κιθάρα και πιάνο του Δημήτρη Κοτρωνάκη, μέρος της κιθάρας, μ. 343-351 (έκδοση του διασκευαστή)

Μουσικό παράδειγμα 3: *Grosse Fuge*, διασκευή για κιθάρα και πιάνο του Δημήτρη Κοτρωνάκη, μέρος της κιθάρας, μ. 363-387 (έκδοση του διασκευαστή)

Τα προβλήματα της, ιδιαίτερα εκτεταμένης, χρήσης των ποικιλιμάτων αυτών είναι τα εξής:

α) Αν εκτελεστούν με τη συμβατική τεχνική του αριστερού χεριού (όπως συμβαίνει και σε όλα τα λοιπά νυκτά έγχορδα, όπως π.χ. στο λαούτο ή τη βιχουέλα), το παραγόμενο αποτέλεσμα θα είναι πολύ αδύναμο σε σχέση με τις νότες που παίζονται από το δεξί χέρι, ιδιαίτερα μάλιστα εάν συγκριθεί με τις αντίστοιχες τρίλιες που, αναλογικά, θα εκτελέσει στο ίδιο τμήμα του έργου το πιάνο.

β) Με τη συμβατική τεχνική δεν υπάρχει, πρακτικά, δυνατότητα εκτέλεσης οποιασδήποτε άλλης νότας από τη δεύτερη φωνή (την οποία επίσης εκτελεί η κιθάρα), κατά τη διάρκεια της τρίλιας.

γ) Με τη συμβατική τεχνική δεν υπάρχει επίσης δυνατότητα εκτέλεσης διπλών τριλιών, όπως στα μέτρα 368 και 370 του Μουσικού παραδείγματος 3.

Τα τρία παραπάνω προβλήματα λύνονται με τη χρήση της τεχνικής του *dedillo*. Πρόκειται για μία τεχνική με την οποία ο δείκτης, ή οποιοδήποτε άλλο δάκτυλο του δεξιού χεριού, χρησιμοποιείται με μία αμφίδρομη, κάτω και πάνω κίνηση, όπως η πένα. Η τεχνική αυτή φαίνεται πως προέρχεται από τη μεσαιωνική χρήση της πέννας ως μοναδικού τρόπου εκτέλεσης των νυκτών οργάνων της εποχής, έτσι όπως αυτή πέρασε στον δείκτη του δεξιού χεριού στην αναγεννησιακή βιχουέλα. Εδώ, βέβαια, έχουμε να κάνουμε με μία προέκταση της αναγεννησιακής τεχνικής, το *neo-dedillo*,⁵³ η οποία καθιστά εφικτές διάφορες λύσεις σε περάσματα τύπου κλίμακας αλλά και σε τρίλιες.

Έτσι, λοιπόν, είναι δυνατή η εκτέλεση μίας τρίλιας με ένταση ισότιμη αυτής των υπόλοιπων φθόγγων· επίσης, καθίσταται εφικτή η εκτέλεση δεύτερης φωνής από τον αντίχειρα κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης μίας μεγάλης τρίλιας από τον δείκτη, ενώ είναι δυνατές και οι τρίλιες που παρουσιάζονται ταυτόχρονα σε δύο φωνές, όπου η μία παίζεται με δείκτη *dedillo* και η άλλη με αντίχειρα *dedillo*. Οι υλοποιήσεις της τεχνικής του *neo-dedillo*, με τις οποίες γίνεται δυνατή η εκτέλεση των Μουσικών παραδειγμάτων 1-3, είναι διαθέσιμες σε βίντεο μέσω της πλατφόρμας Internet Archive (archive.org).⁵⁴

Μεγαλύτερο, ωστόσο, πρόβλημα αποτέλεσε η γρήγορη ταυτόχρονη κίνηση των δύο φωνών της κιθάρας, η οποία δεν έχει αντιμετωπιστεί σε οποιοδήποτε άλλο αυθεντικό ή διασκευασμένο μουσικό έργο για το όργανο. Παρακάτω, δίνονται τα δύο χαρακτηριστικότερα και περισσότερο πολύπλοκα σχετικά παραδείγματα, τα οποία όμως έτυχαν διαφορετικής αντιμετώπισης.

⁵³ Οι τεχνικές του *dedillo* και του *neo-dedillo* περιγράφονται αναλυτικά στο ακόλουθο άρθρο: Δημήτρης Κοτρωνάκης, «Αναβιώνοντας και αξιοποιώντας το *dedillo*, μια ξεχασμένη τεχνική της βιχουέλας, στη σύγχρονη κλασική κιθάρα», στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θεοδωρής 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, σ. 370-400.

⁵⁴ Dimitris Kotronakis, "Dimitris Kotronakis plays *Grosse Fuge* transcription for guitar – piano. Bars 289-302" (βίντεο), στο: *Internet Archive*, https://archive.org/details/neodedillo_grosse_fuge_1 (πρόσβαση στις 8 Μαΐου 2025)· Dimitris Kotronakis, "Dimitris Kotronakis plays *Grosse Fuge* transcription for guitar – piano. Bars 343-351" (βίντεο), στο: *Internet Archive*, https://archive.org/details/neodedillo_grosse_fuge_2 (πρόσβαση στις 8 Μαΐου 2025)· Dimitris Kotronakis, "Dimitris Kotronakis plays *Grosse Fuge* transcription for guitar – piano. Bars 363-387" (βίντεο), στο: *Internet Archive*, https://archive.org/details/neodedillo_grosse_fuge_3 (πρόσβαση στις 8 Μαΐου 2025).

Μουσικό παράδειγμα 4: *Große Fuge*, διασκευή για κιθάρα και πιάνο του Δημήτρη Κοτρωνάκη, μέρος της κιθάρας, μ. 85-92 (έκδοση του διασκευαστή)

Μουσικό παράδειγμα 5: *Große Fuge*, διασκευή για κιθάρα και πιάνο του Δημήτρη Κοτρωνάκη, μέρος της κιθάρας, μ. 111-129 (έκδοση του διασκευαστή)

Στην πρώτη περίπτωση, του Μουσικού παραδείγματος 4, με ταχύτητες κοντά στους 120 παλμούς ανά λεπτό, η προσπάθεια συμβατικής εκτέλεσης των δύο φωνών είναι εξαιρετικά δύσκολη, αν και όχι αδύνατη. Ωστόσο, με τη χρήση της τεχνικής του *neo-dedillo* και πάλι, αυτή τη φορά στον αντίχειρα, ο οποίος εκτελεί τη χαμηλότερη φωνή, είναι εφικτή η απροβλημάτιστη εκτέλεση του περάσματος. Στην δεύτερη περίπτωση, του Μουσικού παραδείγματος 5, όπου οι ταχύτητες εκτέλεσης είναι ακόμα μεγαλύτερες, κατά προσέγγιση γύρω στους 140 παλμούς ανά λεπτό, η λύση που προτείνεται είναι η εξής: η φωνή που κινείται με δέκατα έκτα να εκτελεστεί με την τεχνική του *legato* του αριστερού χεριού (η πρώτη νότα κάθε ζεύγους παίζεται κανονικά με το δεξί χέρι, ενώ η δεύτερη με το αριστερό), την ίδια στιγμή που η άλλη φωνή θα εκτελεστεί με τον συμβατικό τρόπο, δηλαδή αποκλειστικά με το δεξί χέρι. Η λύση αυτή, μολονότι δεν φαίνεται επαναστατική ούτε πρωτότυπη στην κιθαριστική ιστορία, είναι ωστόσο ασυνήθιστη και δεν έχει χρησιμοποιηθεί ποτέ σε τόσο ευρεία κλίμακα. Η υλοποίηση της τεχνικής του *neo-dedillo* του αντίχειρα, με την οποία γίνεται δυνατή η εκτέλεση του Μουσικού παραδείγματος 4, καθώς και η εκτέλεση του Μουσικού παραδείγματος 5 είναι διαθέσιμες σε βίντεο μέσω της πλατφόρμας Internet Archive (archive.org).⁵⁵

Συμπεράσματα – οφέλη από τη χρήση προηγμένων κιθαριστικών τεχνικών

Με τη χρήση προηγμένων κιθαριστικών τεχνικών γίνεται, για πρώτη φορά, δυνατή η εκτέλεση πυκνών πολυφωνικών υφάνσεων σε οποιαδήποτε, σχεδόν, χρονική αγωγή, ενώ καθίσταται επίσης δυνατή η ισότιμη συνύπαρξη της κιθάρας με ένα παραδοσιακά ικανότερο όργανο στην εκτέλεση πολυφωνίας. Κατ' επέκταση, γίνεται ακόμη εφικτή η δυνατότητα διασκευής έργων υψηλής δυσκολίας, όπως της αινιγματικής *Grosse Fuge*, op. 134, του Ludwig van Beethoven, η οποία για πρώτη φορά εισάγεται στην κιθαριστική φιλολογία.

Αντί επιλόγου

Δεν έχουμε κανένα λόγο να είμαστε υπερήφανοι για όσα πιστεύουμε για το έργο τα τελευταία εκατό χρόνια – μάλλον το αντίθετο. Αλλά δεν χρειάζεται να ντρεπόμαστε που μας πήρε τόσο καιρό για να μάθουμε πώς να το καταλαβαίνουμε και να το παίζουμε, γιατί το πνεύμα του είναι τόσο εξαιρετικά λεπτό και υψηλό που χρειάστηκε ένας αιώνας για τη διαδικασία της εκπαίδευσης. Ούτε θα έπρεπε να κατηγορήσουμε τον Beethoven που έκανε τη μουσική τόσο δύσκολη: αυτό που έπρεπε να εκφράσει δεν θα μπορούσε να το είχε καταφέρει με πιο απλό τρόπο.⁵⁶

Ο διασκευαστής μεταμορφώνει τα όρια και τις αδυναμίες που συναντά σε νέες ποιότητες, μεταμορφώνει, εμπλουτίζει το έργο με ένα νέο φως, μερικές φορές απροσδόκητο. Σε αυτό το βήμα αποκαλύπτεται η *τέχνη της διασκευής*.⁵⁷

⁵⁵ Dimitris Kotronakis, "Dimitris Kotronakis plays *Grosse Fuge* transcription for guitar – piano. Bars 85-92" (βίντεο), στο: *Internet Archive*, https://archive.org/details/neodedillo_grosse_fuge_4 (πρόσβαση στις 8 Μαΐου 2025); Dimitris Kotronakis, "Dimitris Kotronakis plays *Grosse Fuge* transcription for guitar – piano. Bars 111-129" (βίντεο), στο: *Internet Archive*, https://archive.org/details/neodedillo_grosse_fuge_5 (πρόσβαση στις 8 Μαΐου 2025).

⁵⁶ Ο συγγραφέας μιλάει βέβαια για τη *Grosse Fuge*: Sydney Grew, "The 'Grosse Fuge': The Hundred Years of Its History", *Music & Letters* 12/2, 1931, σ. 140-147: 147.

⁵⁷ Roland Dyens, όπως παρατίθεται στο: Birch, ό.π., σ. 40.

Ο παράγοντας της δημιουργικότητας στον μουσικό αυτοσχεδιασμό σε σχέση με την προϋπάρχουσα μουσική εκπαίδευση

Γιώργος Αποστολόπουλος

Η παρούσα δημοσίευση αποτελεί μέρος της διδακτορικής έρευνας του γράφοντος, η οποία, όπως μαρτυράει ο τίτλος, αναφέρεται στον παράγοντα της δημιουργικότητας στον μουσικό αυτοσχεδιασμό σε συνάρτηση με την προϋπάρχουσα μουσική εκπαίδευση του εκάστοτε ατόμου.

Έχουν δοθεί πολλοί ορισμοί για τη δημιουργικότητα (σε γενικό πλαίσιο), αλλά οι Prabir Sarkar και Amaresh Chakrabarti το 2011 κατέληξαν σε έναν κάπως πληρέστερο ορισμό της: «Η δημιουργικότητα προκύπτει μέσω μιας διαδικασίας με την οποία ένα άτομο χρησιμοποιεί την ικανότητά του να δημιουργεί ιδέες, λύσεις ή προϊόντα που είναι καινοτόμα και πολύτιμα».¹ Παράλληλα, οι ίδιοι ανέφεραν ότι οι παράγοντες που έχουν χρησιμοποιηθεί ως δείκτες για τη δημιουργικότητα μπορούν να ομαδοποιηθούν σε δύο κύριες κατηγορίες: α) καινοτομία (ασυνήθιστη και απροσδόκητη έκπληξη, πρωτοτυπία) και β) αξία (χρησιμότητα, ποιότητα, καταλληλότητα, νόημα). Αυτή η υποδιαίρεση δεν είναι ωστόσο καθόλου νέα, καθώς ήδη το 1953 ο Morris Stein είχε προτείνει έναν ορισμό του δημιουργικού έργου ως καινοφανούς και χρήσιμου ή ικανοποιητικού.²

Ο James Melvin Rhodes έθεσε το 1961 τα τέσσερα “P” της δημιουργικότητας,³ τα οποία είναι τα εξής: Person, Process, Product, Press (πρόσωπο, διαδικασία, προϊόν, τύπος). Αναλυτικότερα για το κάθε ένα: *Πρόσωπο* είναι ο άνθρωπος (ή μη ανθρώπινος παράγοντας) που θεωρείται δημιουργικός· οι θεωρίες προσώπων μελετούν τα κριτήρια που κάνουν ένα άτομο δημιουργικό. *Διαδικασία* είναι το σύνολο των εσωτερικών και εξωτερικών ενεργειών που κάνει ένα άτομο όταν παράγει ένα δημιουργικό τεχνούργημα· οι θεωρίες διαδικασίας μελετούν τι είδους ενέργειες αναλαμβάνονται όταν εκτελείται δημιουργική εργασία. *Τύπος* ή *πλαίσιο* είναι η περιβάλλουσα κουλτούρα που επηρεάζει τους ανθρώπους, τις διαδικασίες και τα προϊόντα, ώστε να κριθούν και οι τρεις ως δημιουργικοί ή μη· οι θεωρίες τέτοιου τύπου μελετούν τι είναι αυτό που οδηγεί έναν πολιτισμό στο να βλέπει κάτι ως δημιουργικό. *Προϊόν* είναι ένα τεχνούργημα, όπως ένα έργο τέχνης ή ένα μαθηματικό θεώρημα, το οποίο θεωρείται δημιουργικό ή ότι έχει παραχθεί από δημιουργικότητα· οι θεωρίες προϊόντων μελετούν κριτήρια που συντελούν ώστε το προϊόν να αξίζει να ονομάζεται δημιουργικό. Όπως λοιπόν παρατηρούμε, η δημιουργικότητα έχει πολλές διαστάσεις· η συγκεκριμένη έρευνα εστιάζεται στο *προϊόν* και συγκεκριμένα, όπως θα δούμε παρακάτω, στη μουσική εκπαίδευση.

Η δημιουργικότητα, σε πρακτική εφαρμογή, έχει μελετηθεί στον τομέα της γλώσσας, της μουσικής και της ζωγραφικής. Ενδεικτικά, εδώ παρατίθενται τρεις έρευνες αντιστοίχως στον κάθε τομέα.

Παραδείγματος χάριν, στον τομέα της γλώσσας σε συνάρτηση με τη δημιουργικότητα, έχει γίνει έρευνα της οποίας τα ευρήματα υπογραμμίζουν τους νευρικούς μηχανισμούς

¹ Prabir Sarkar & Amaresh Chakrabarti, “Assessing design creativity”, *Design Studies* 32/4, 2011, σ. 348-383: 349.

² Morris I. Stein, “Creativity and Culture”, *Journal of Psychology* 36, 1953, σ. 311-322: 311.

³ James Melvin Rhodes, “An analysis of creativity”, *The Phi Delta Kappan* 42, 1961, σ. 305-310: 307-310.

που διέπουν τη ρύθμιση της σημασιολογικής εξερεύνησης κατά τη διάρκεια του αφηγηματικού ιδεασμού και συμβάλλουν στη βαθύτερη κατανόηση της νευρωνικής δυναμικής που στηρίζει τον ρόλο του σημασιολογικού ελέγχου στη γενετική αφήγηση.⁴

Στη ζωγραφική, αντιστοίχως, διεξήχθη έρευνα, στη διάρκεια της οποίας αναπτύχθηκε και δοκιμάστηκε ένα μοντέλο μηχανικής μάθησης – η Αυτόματη Αξιολόγηση Σχεδίου (AuDrA) – ώστε να υπάρχει αυτόματη πρόβλεψη πάνω στη δημιουργική ποιότητα ατομικών σχεδίων σε μια εργασία οπτικής αποκλίνουσας σκέψης. Σύμφωνα με σύγχρονες προσεγγίσεις στην υπολογιστική όραση, εκπαιδεύτηκε ένα τροποποιημένο ResNet, δηλαδή ένα βαθύ συνελικτικό νευρωνικό δίκτυο, ώστε να εκτιμηθούν οι ανθρώπινες κρίσεις δημιουργικότητας και αξιολογήθηκε η ικανότητά του να γενικεύει σε νέα σχέδια, χρησιμοποιώντας συνολικά πάνω από 13.000 σχέδια. Στην εργασία, οι συμμετέχοντες ξεκινούν με ένα αφηρημένο ή συγκεκριμένο σχήμα στην οθόνη και τους ζητείται να σχεδιάσουν από πάνω με τον πιο δημιουργικό τρόπο που μπορούν να σκεφτούν, με αυτορρυθμιζόμενο ρυθμό, ενώ ενσωματώνουν το αρχικό σχήμα στο σχέδιό τους.⁵

Όσον αφορά τον μουσικό αυτοσχεδιασμό, σε πρόσφατη έρευνα εισήχθη ένα νέο πειραματικό παράδειγμα που συνδυάζει συμπεριφορικές, ηλεκτροφυσιολογικές και υπολογιστικές μεθόδους, ώστε να εξεταστούν οι νευρικοί συσχετισμοί εκμάθησης άγνωστης μουσικής και να διερευνηθεί πώς τα νευρικά και υπολογιστικά μέτρα μπορούν να προβλέψουν την ανθρώπινη δημιουργικότητα. Συνολικά, τα ευρήματα έριξαν φως στους νευρικούς μηχανισμούς εκμάθησης μιας άγνωστης μουσικής γραμματικής, προσφέροντας νέες συνεισφορές στις συσχετίσεις μεταξύ μαθησιακών μέτρων και δημιουργικών συνθέσεων που βασίζονται σε μαθησιακό υλικό.⁶

Το κεντρικό ερώτημα της συγκεκριμένης έρευνας είναι το ποια είναι η επίδραση της προϋπάρχουσας μουσικής εκπαίδευσης στη δημιουργικότητα, όπως επίσης με τι τρόπο μεταφέρεται η δημιουργικότητα σε άλλους τομείς. Σε αυτή την έρευνα υπάρχουν κάποιες καινοτομίες, όπως το ότι η δημιουργικότητα αντιμετωπίζεται ως πολυδιάστατο φαινόμενο (σε τρεις καταστάσεις) και όχι μονοδιάστατα. Η δεύτερη καινοτομία είναι ότι θα δοθούν οδηγίες στους συμμετέχοντες πάνω στην πειραματική διαδικασία που θα διεξαχθεί σε σχέση με τη συγκεκριμένη έρευνα, ώστε άλλες φορές να είναι δημιουργικοί και άλλες φορές να μην είναι, με στόχο να παρατηρήσουμε ακριβώς ποια είναι τα χαρακτηριστικά ενός προϊόντος που είναι δημιουργικό. Στο πείραμα θα λάβουν μέρος άτομα με μουσική εκπαίδευση σε τρία διαφορετικά μουσικά είδη (τζαζ, δυτική έντεχνη και ελληνική παραδοσιακή μουσική). Καθώς δεν υπάρχει μόνον ένας τρόπος να φτάσουμε σε δημιουργικό αποτέλεσμα, θα διαπιστωθεί η επίδραση της μουσικής εκπαίδευσης χρησιμοποιώντας τρία διαφορετικά είδη μουσικής.

Αναφορικά με τη μεθοδολογία της πειραματικής διαδικασίας σε αυτή την έρευνα, στο πείραμα θα συμμετάσχουν εξήντα φοιτητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, οι οποίοι θα διαχωριστούν σε τρεις κατηγορίες, αναλόγως με την προϋπάρχουσα μουσική τους εκπαίδευση, ως εξής:

⁴ Jacob Devlin, Ming-Wei Chang, Kenton Lee & Kristina Toutanova, “BERT: Pre-training of Deep Bidirectional Transformers for Language Understanding”, στο: Jill Burstein, Christy Doran & Thamar Solorio (επιμ.), *Proceedings of the 2019 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies*, volume 1 (long and short papers), Minneapolis (Minnesota) 2019, <https://aclanthology.org/N19-1.pdf>, σ. 4171-4186: 4171.

⁵ John D. Patterson, Baptiste Barbot, James Lloyd-Cox & Roger E. Beaty, “AuDrA: An automated drawing assessment platform for evaluating creativity”, *Behavior Research Methods* 56, 2024, σ. 3619-3636: 3619.

⁶ Ioanna Zioga, Peter M. C. Harrison, Marcus T. Pearce, Joydeep Bhattacharya & Caroline Di Bernardi Luft, “From learning to creativity: Identifying the behavioural and neural correlates of learning to predict human judgements of musical creativity”, *Neuroimage* 206, 2020, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2019.116311> (πρόσβαση στις 8 Αυγούστου 2025).

είκοσι μουσικοί της τζαζ, είκοσι μουσικοί από τον χώρο της παραδοσιακής μουσικής και είκοσι μουσικοί της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής. Προς τον σκοπό αυτό, θα αξιοποιηθεί το Goldsmith Msi test, το οποίο είναι ένα ερωτηματολόγιο σε σχέση με δημογραφικά δεδομένα και την αξιολόγηση της μουσικής εκπαίδευσης.

Η πειραματική διαδικασία θα περιλαμβάνει τρεις τρόπους αυτοσχεδιασμού πάνω σε κάποια δοσμένη συγχορδία: συμβατικό, δημιουργικό και αφηρημένο. Το ίδιο μοτίβο θα ακολουθηθεί και στη ζωγραφική, όπου οι συμμετέχοντες θα πρέπει να σχεδιάσουν αναλόγως κάτι συμβατικό, δημιουργικό ή αφηρημένο· δηλαδή, πρώτον, να είναι όσο το δυνατόν συμβατικοί (ακολουθώντας τους κανόνες), δεύτερον, να είναι όσο το δυνατόν δημιουργικοί και, τρίτον, να δημιουργήσουν κάτι με τυχαίο τρόπο (χωρίς να ακολουθείται κάποιος κανόνας). Μία ερευνητική υπόθεση είναι ότι στη δημιουργική κατάσταση τα υποκείμενα είναι και δημιουργικά αλλά και ακολουθούν τους κανόνες. Τέλος, στον γλωσσικό τομέα, θα δοθεί στα υποκείμενα μία ομάδα τριών λέξεων, όχι σχετικών μεταξύ τους (π.χ. καράβι, ομπρέλα, ποτήρι), με ζητούμενο να κατασκευάσουν προτάσεις με τους τρεις προαναφερθέντες τρόπους (συμβατικά, αφηρημένα και δημιουργικά). Μέσω των δεδομένων που θα εξαχθούν από την πειραματική διαδικασία, θα εξεταστούν ο υπολογισμός των τιμών πιθανότητας της κάθε νότας και η πολυπλοκότητα του κάθε μουσικού αυτοσχεδιασμού, ενώ θα γίνει και μουσικολογική ανάλυση των δεδομένων.

Το Factorial Design θα έχει λοιπόν τη μορφή 3x3x3. Η αξιολόγηση θα γίνει τόσο με αναλογικούς όσο και με υπολογιστικούς τρόπους, με Τεχνική Συναινετικής Αξιολόγησης (CAT),⁷ η οποία υποθέτει ότι τα παρατηρούμενα δεδομένα αποτελούνται από μια αληθινή υποκείμενη αξία συν τυχαίο σφάλμα – όπου οι ειδικοί αξιολογούν συνήθως τους μέσους όρους για να εκτιμήσουν τη δημιουργικότητα ενός συγκεκριμένου προϊόντος. Ως προς την αξιολόγηση της δημιουργικότητας, θα χρησιμοποιηθούν παράλληλα και υπολογιστικά μοντέλα όπως το IDyOM για τη μουσική και το AuDrA για τη ζωγραφική, καθώς και υπολογιστικά μοντέλα γλώσσας, όπου υπολογίζεται η σημασιολογική απόσταση των προτάσεων που θα δημιουργήσουν οι συμμετέχοντες.

Συνοψίζοντας λοιπόν ως προς τη σημασία της έρευνας, στο πλαίσιο της αναμένεται α) να μελετηθεί η δημιουργικότητα ως πολυδιάστατο φαινόμενο, β) να εξεταστεί η μεταφορά των ικανοτήτων της μουσικής δημιουργικότητας σε άλλους τομείς και γ) να εντοπιστούν τα ποσοτικά χαρακτηριστικά της δημιουργικότητας. Σαφώς, όλα τα ανωτέρω βρίσκονται ακόμα σε πιλοτική διαδικασία, συνεπώς κάποιες παράμετροι πιθανώς να μεταβληθούν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό.

⁷ Teresa Amabile, "Social psychology of creativity: A consensual assessment technique", *Journal of Personality and Social Psychology* 43/5, 1982, σ. 997-1013: 998-999.

Ο χειρισμός του πτωτικού σχήματος $V^7 - I$ στους τζαζ αυτοσχεδιασμούς των Sonny Stitt και Paul Desmond

Νικόλαος Παπαδημοσθένης

1. Εισαγωγή – Ένα χρονολόγιο των σημαντικότερων ιδιωμάτων της τζαζ

Η εισήγηση αυτή αποτελεί μέρος μίας ευρύτερης έρευνας που έχει ως αντικείμενο τον χειρισμό του πτωτικού σχήματος $V^7 - I$ από τους καλλιτέχνες της μουσικής τζαζ. Με απώτερο στόχο την ανάπτυξη εκπαιδευτικών εργαλείων για τη διδασκαλία του τζαζ αυτοσχεδιασμού, έχει ξεκινήσει η δημιουργία μίας βάσης δεδομένων, η οποία περιέχει στοιχεία από αναλύσεις ενός αριθμού από soli σημαντικών καλλιτεχνών της τζαζ, διαφόρων ιδιωμάτων και χρονικών περιόδων. Τα δεδομένα που συλλέγονται εστιάζονται στα πτωτικά σχήματα $V^7 - I$ και, πιο συγκεκριμένα, στα εργαλεία που χρησιμοποιούν οι αυτοσχεδιαστές για να υλοποιήσουν την εκάστοτε συγχορδία δεσπόζουσας, στην κίνηση της μελωδικής τους γραμμής κατά την αλλαγή της συγχορδίας, καθώς και στην ενδεχόμενη ύπαρξη φαινομένων μελωδικής «μετατόπισης».

Με αφορμή το επετειακό έτος 2024, στην εισήγηση αυτή επικεντρωνόμαστε σε δύο πολύ σημαντικούς καλλιτέχνες της τζαζ που γεννήθηκαν το 1924, τον Sonny Stitt και τον Paul Desmond, ηγετικές μορφές δύο εκ των σημαντικότερων ιδιωμάτων της τζαζ. Για να μπορέσουμε, βέβαια, να αντιληφθούμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασαν ο Stitt με τον Desmond, είναι απαραίτητο να θυμηθούμε εν συντομία πώς εξελίχθηκε η τζαζ, ιδιαίτερα κατά την περίοδο 1930-1970, και ποια ήταν τα σημαντικότερα ιδιώματα της περιόδου αυτής.

Τη δεκαετία του 1930, και ύστερα από την περίοδο της πρώιμης τζαζ που προηγήθηκε, έκανε την εμφάνισή του το “swing”, ιδίωμα χορευτικό και ιδιαίτερα δημοφιλές, το οποίο ταυτίζεται με αυτό που ονομάζουμε «κλασική» τζαζ. Είναι αυτό το σημείο στην πορεία του χρόνου, όπου «η τζαζ άρχισε να “σουινγκάρει” περισσότερο, επειδή οι μουσικοί υιοθέτησαν μοτίβα ογδών με σουίνγκ και μία πιο χαλαρή, λιγότερο άκαμπτη ρυθμική αίσθηση» (Gridley, 2015: 149). Η εποχή του swing χαρακτηρίζεται από τις λεγόμενες “big bands”, μπάντες αποτελούμενες από δέκα ή και περισσότερους μουσικούς, καθώς και από την αύξηση των «σολιστικών» αυτοσχεδιασμών σε σχέση με την παράδοση των «συλλογικών» αυτοσχεδιασμών της Νέας Ορλεάνης.

Τη δεκαετία του 1940 (ως βαθμιαία, φυσικά, εξέλιξη της δουλειάς των καλλιτεχνών της εποχής του swing) εμφανίζεται η “bebop” (ή, πολλές φορές, σκέτο “bop”), η οποία ουσιαστικά είναι αυτό που ονομάζουμε «μοντέρνα» τζαζ. Στο στάδιο αυτό οργανώθηκε σε μεγάλο βαθμό αυτό που ονομάστηκε «γλώσσα της τζαζ». «Οι αυτοσχεδιασμοί της bop αποτελούνταν κυρίως από σχήματα ογδών και δεκάτων έκτων που έμοιαζαν γεμάτα με ένταση, εναλλαγές και γυρίσματα» (Gridley, 2015: 242). Η bebop δεν ήταν χορευτική, ήταν λιγότερο δημοφιλής σε σχέση με το swing και χαρακτηριζόταν από γρήγορα tempi και σύνθετες αρμονίες. Οι μπάντες της bebop ήταν πλέον μικρότερες και οι αυτοσχεδιασμοί πιο πολύπλοκοι, καθώς οι μουσικοί έδιναν περισσότερο βάρος στην οργανική δεξιοτεχνία.

Τη δεκαετία του 1950 εμφανίστηκε ο όρος “cool” τζαζ, ο οποίος δημιουργήθηκε για να περιγράψει τον ήχο πνευστών μουσικών της εποχής. Οι εν λόγω μουσικοί είχαν πιο

«απαλό» ή «μαλακό» ήχο και επεδείκνυαν αξιοσημείωτη περίσκεψη και εξαιρετική οικονομία στους αυτοσχεδιασμούς τους (Gridley, 1990: 9): τα *tempo* έγιναν πιο «χαλαρά», ενώ δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση στις ενορχηστρώσεις. Ο όρος “cool” τζαζ θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι περικλείει και έναν γεωγραφικό προσανατολισμό προς τη δυτική ακτή των Ηνωμένων Πολιτειών: μάλιστα, αρκετοί ιστορικοί κατηγοριοποιούν τη “west coast” τζαζ ως ξεχωριστό ιδίωμα.

Λίγο αργότερα, την ίδια δεκαετία, κάνει την εμφάνισή του και ο όρος “hard bop” για να περιγράψει τη σταδιακή εξέλιξη της bebop, η οποία είχε πλέον αποκτήσει ένα πιο «σκοτεινό» και «βαρύ» ηχόχρωμα, δίνοντας και μεγαλύτερη έμφαση στο έντονο και ακατάπαυστο σουίνγκ (Gridley, 2015: 390). Ο όρος hard bop περικλείει και τη “funky” τζαζ, ιδίωμα με περισσότερες r&b και soul επιρροές. Κατά μία έννοια, «η hard bop ήταν ένα “άνοιγμα” προς πολλές κατευθύνσεις, ένα ξεδίπλωμα πολλών από αυτά που είχαν υπονοηθεί στην bebop, αλλά είχαν κρατηθεί υπό έλεγχο από τις φόρμουλες της» (Rosenthal, 1988: 22). Αυτή την εποχή, επίσης, παρατηρείται η άνθηση του “organ trio” (ενός τρίο στο οποίο ο οργανίστας απορροφά και τον ρόλο του μπασίστα), καθώς και μια «χειραφέτηση» των ντράμερ, οι οποίοι απελευθερώνονται πια από τον ρόλο της αυστηρής τήρησης σταθερού χρόνου.

Καθώς τα ιδιώματα που εμφανίζονται μετά το 1960 πολλαπλασιάζονται, ένας ίσως γενικότερος και πιο αόριστος όρος, με διάφορες πιθανές χρήσεις, είναι το “post-bop”: ο όρος αυτός περιγράφει την εξέλιξη της “hard bop” και την ανάμειξή της με modal και free jazz επιρροές (Waters, 2019: 1): οι μορφές, τα *tempo* καθώς και τα μέτρα είναι τώρα πιο «ελεύθερα», ενώ οι καλλιτέχνες αρχίζουν να απομακρύνονται από τον τυπικό αυτοσχεδιασμό πάνω σε κάποιο από τα λεγόμενα τζαζ “standards”, δίνοντας περισσότερο βάρος στη σύνθεση νέου υλικού.

2. Sonny Stitt, Paul Desmond και “All the Things You Are”

Ο Sonny Stitt (1924-1982), πολυγραφότατος άλτο και τενόρο σαξοφωνίστας του bebop και εν συνεχεία του hard bop ιδιώματος, ήταν δεξιοτέχνης με οργανική ταχύτητα και ακρίβεια, ενώ η ερμηνεία του παρουσίαζε ρέουσα άνεση και έντονη αίσθηση του σουίνγκ. Στην ουσία διαμόρφωσε ένα μίγμα των ιδεών του Charlie Parker, του Lester Young και των δικών του (Gridley, 2015: 276), αν και συχνά δεν μπορούσε να αποτινάξει από πάνω του την ταμπέλα του «κλώνου» του Charlie Parker. Σύμφωνα, πάντως, με τον Meier (2014: 2), ο Stitt ανέπτυξε το ιδίωμά του ανεξάρτητα από τον Parker και, κατά συνέπεια, τυχόν απλουστευτικά συμπεράσματα σχετικά με την «αντιγραφή» του Parker χρειάζονται επανεξέταση, ενώ και η συνολική συνεισφορά του Stitt στην τζαζ χρειάζεται πιθανότατα αναθεώρηση.

Ο Paul Desmond (1924-1977), ο κατεξοχήν, ίσως, άλτο σαξοφωνίστας της cool τζαζ, προερχόταν από τη δυτική ακτή και έγινε ευρέως γνωστός από τη συμμετοχή του στο κουαρτέτο του Dave Brubeck. Ο ήχος του ήταν απαλός, ανάλαφρος και καθαρός, ενώ στο παίξιμό του ήταν λυρικός, φειδωλός στις γραμμές του και άμεσα αναγνωρίσιμος, έχοντας επιρροές από τον Pete Brown, τον Lee Konitz αλλά και τη δυτική έντεχνη μουσική. Σύμφωνα με τον Jack (2003: 45), το παίξιμο του Desmond παρουσιάζει υψηλό βαθμό συνοχής και γίνεται επιτυχημένο χάρη στη συνοπτική έκφραση και τη σαφή υφολογική του σύνδεση με το κυρίαρχο ρεύμα της τζαζ της εποχής του.

Με στόχο να ψηλαφήσουμε ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στους δύο αυτοσχεδιαστές και, κατ’ επέκταση, μεταξύ της bop και της cool τζαζ, αναλύουμε τέσσερα σόλο των δύο αυτών καλλιτεχνών πάνω στο “All the Things You Are”, «το πιο τέλεια κατασκευασμένο απ’ όλα τα δημοφιλή standards» (Zinsser, 2006: 37). Γραμμένο για το μιούζικαλ *Very Warm for May*, που αναβιβάστηκε στο Broadway το 1939, είναι

μία σύνθεση του Jerome Kern σε στίχους του Oscar Hammerstein II και αποτελεί χαρακτηριστικό και δημοφιλές παράδειγμα αυτού που ονομάζουμε "jazz standard". Η επωδός του τραγουδιού (Μουσικό παράδειγμα 1) έχει τη μορφή ΑΑ'ΒΑ'', παρουσιάζοντας δύο παραλλαγές σε σχέση με τη συνήθη 32μετρη μορφή ΑΑΒΑ:

- Το Α' είναι μεταφορά του αρχικού Α μία τέταρτη κάτω.
- Το Α'' εξελίσσει το αρχικό Α από οκτώ σε δώδεκα μέτρα.

Όπως είναι εμφανές, το κομμάτι βρίθκει σημείων όπου εμφανίζεται το πτωτικό σχήμα $V^7 - I$ (στα μέτρα 3-4, 6-7, 11-12, 14-15, 18-19, 22-23, 24-25, 27-28 και 34-35).

18. **ALL THE THINGS YOU ARE** - HAMMERSTEIN/KERN

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The chords are as follows:

- Staff 1: F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7
- Staff 2: Dbmaj7, G7, Cmaj7
- Staff 3: C-7, F-7, Bb7, Ebmaj7
- Staff 4: Abmaj7, D7, Gmaj7
- Staff 5: A-7, D7, Gmaj7
- Staff 6: F#-7, B7, Emaj7, C+7
- Staff 7: F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7
- Staff 8: Dbmaj7, Db-7, C-7, Bb7
- Staff 9: Bb-7, Eb7, Abmaj7, (G7 C7)

The piece concludes with the word "FINE" written below the final staff.

Μουσικό παράδειγμα 1: Η επωδός του "All the Things You Are", όπως περιέχεται στο πρώτο *Real Book*

Για κάθε καλλιτέχνη έχουμε επιλέξει δύο soli, από μία ηχογράφιση σε studio και μία ζωντανή ηχογράφιση:

- Sonny Stitt: *The Champ* (1973, studio)
 - Joe Newman (τρομπέτα)
 - Duke Jordan (πιάνο)
 - Sam Jones (μπάσο)
 - Roy Brooks (ντραμς)
- Sonny Stitt: *Jaws N' Stitt at Birdland* (με τον Eddie "Lockjaw" Davis, 1954, live)
 - Eddie "Lockjaw" Davis (τενόρο σαξόφωνο)
 - Doc Bagby (όργανο)
 - Charlie Rice (ντραμς)
- Paul Desmond: *Stardust* (με το Dave Brubeck Quartet, 1951-1952, studio)
 - Dave Brubeck (πιάνο)
 - Wyatt "Bull" Ruther (μπάσο)
 - Lloyd Davis (ντραμς)
- Paul Desmond: *Jazz at the College of the Pacific* (με το Dave Brubeck Quartet, 1953, live)
 - Dave Brubeck (πιάνο)
 - Ron Crotty (μπάσο)
 - Joe Dodge (ντραμς)

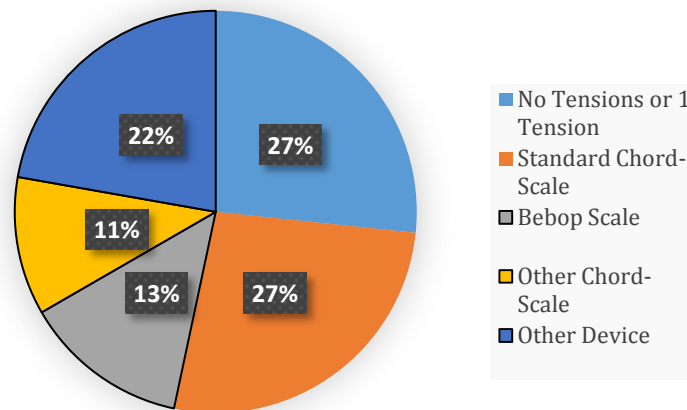
3. Τρόποι υλοποίησης της V⁷

Όσον αφορά την υλοποίηση της V⁷ και το ποια εργαλεία χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες για να αντλήσουν το μελωδικό τους υλικό, διακρίνονται οι εξής κατηγορίες:

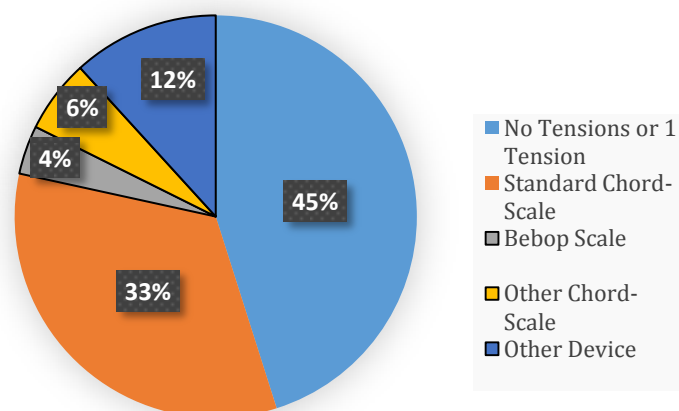
1. *No Tensions or 1 Tension*: Σε αυτή την κατηγορία εντάσσουμε τις περιπτώσεις όπου ο καλλιτέχνης δημιουργεί μία μελωδία βασιζόμενος
 - σε κάποια εκ των *Lower Structure Triads (LST)* της V⁷, δηλαδή σε τρίφωνες συγχορδίες που αποτελούνται εξ ολοκλήρου από συγχορδιακούς φθόγγους (Crook, 1991: 71),
 - στον τετράφωνο αρπισμό της V⁷ ή
 - στον τετράφωνο αρπισμό της V⁷ συν ένα και μόνον *chord tension*.
2. *"Standard" Chord-Scale*: Σε αυτή την κατηγορία εντάσσουμε τις περιπτώσεις όπου ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κάποιο από τα πιο ευρέως χρησιμοποιούμενα *chord-scales*:
 - *Mixolydian* (1̂-2̂-3̂-4̂-5̂-6̂-♭7̂-8̂)
 - *Lydian Dominant* (1̂-2̂-3̂-#4̂-5̂-6̂-♭7̂-8̂)
 - *Altered Scale* (1̂-♭2̂-#2̂-3̂-♭5̂-#5̂-♭7̂-8̂)
 - *Phrygian Dominant* (1̂-♭2̂-3̂-4̂-5̂-♭6̂-♭7̂-8̂)
 - *Half / Whole* (1̂-♭2̂-#2̂-3̂-#4̂-5̂-6̂-♭7̂-8̂)
 - *Whole Tone* (1̂-2̂-3̂-#4̂-#5̂-♭7̂-8̂)
3. *Bebop Scale*: Σε αυτή την κατηγορία εντάσσουμε τις περιπτώσεις όπου ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την *Dominant Bebop scale* (1̂-2̂-3̂-4̂-5̂-6̂-♭7̂-♭8̂) ή τη *Mixolydian scale* με πρόσθετους χρωματικούς τόνους.
4. *Other Chord-Scale*: Σε αυτή την κατηγορία εντάσσουμε τις περιπτώσεις όπου ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κάποιο διαφορετικό *chord-scale* από τις περιπτώσεις 2 και 3.
5. *Other Device*: Σε αυτή την κατηγορία εντάσσουμε όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις, όπως:

- τη χρησιμοποίηση κάποιου *Upper Structure Triad (UST)* της V^7 , δηλαδή μίας τρίφωνης συγχορδίας που μπορεί να περιλαμβάνει συγχορδιακούς φθόγγους, αλλά οπωσδήποτε εμπεριέχει και τουλάχιστον ένα *chord tension* (Crook, 1991: 105),
- τη χρησιμοποίηση διάφορων “*Scalewise Substitutions*” (αντικαταστάσεων με διαδοχικές τρίφωνες συγχορδίες ή τετράφωνους αρπισμούς μέσα από την κλίμακα),
- τη χρησιμοποίηση άλλων αντικαταστάσεων ή τεχνικών.

Στις Εικόνες 1 και 2 παρουσιάζονται τα συγκεντρωτικά αποτελέσματα του τρόπου υλοποίησης της V^7 για τον κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά. Παρατηρούμε ότι στην πλειονότητα των περιπτώσεων και οι δύο καλλιτέχνες χρησιμοποιούν είτε μέχρι ένα *tension* είτε κάποιο από τα “*standard*” *chord-scales* (πορτοκαλί και γαλάζιες περιοχές). Μεταφέροντας την προσοχή μας στις υπόλοιπες περιοχές, διαπιστώνουμε, βέβαια, ότι επαληθεύεται αυτό που θα περιμέναμε από τη βιβλιογραφία, ότι δηλαδή ο Stitt, ως “*bop*” καλλιτέχνης, χρησιμοποιεί περισσότερο σε σχέση με τον Desmond τη *bebop scale* καθώς και άλλα *chord-scales* ή άλλες τεχνικές.



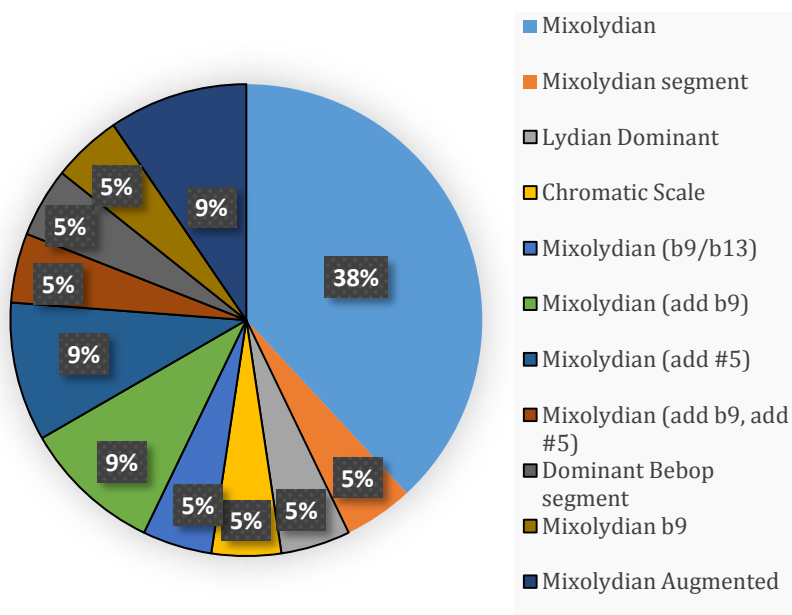
Εικόνα 1: Τρόποι υλοποίησης της V^7 – Stitt



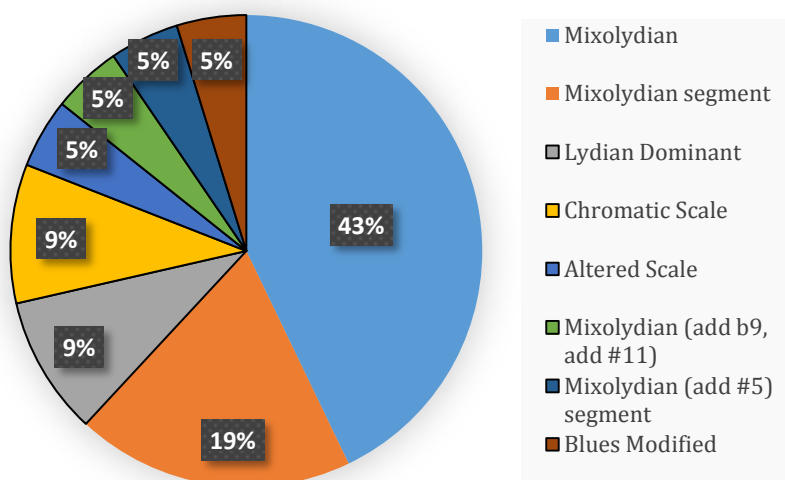
Εικόνα 2: Τρόποι υλοποίησης της V^7 – Desmond

Αν τώρα απομονώσουμε τις περιπτώσεις όπου η I είναι μείζων και μετρήσουμε μόνον όσες υλοποιήσεις γίνονται με *chord-scales* (Εικόνες 3 και 4), θα παρατηρήσουμε ότι και οι δύο καλλιτέχνες χρησιμοποιούν κατά κύριο λόγο τον μιζολύδιο τρόπο (ή κάποια τμήματα

αυτού). Παρ' όλα αυτά, είναι εμφανές ότι ο "bop" καλλιτέχνης Stitt χρησιμοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό και άλλα, πιο «εξωτικά» *chord-scales*, τα οποία, φυσικά, έχουν και ευρύτερη γκάμα.



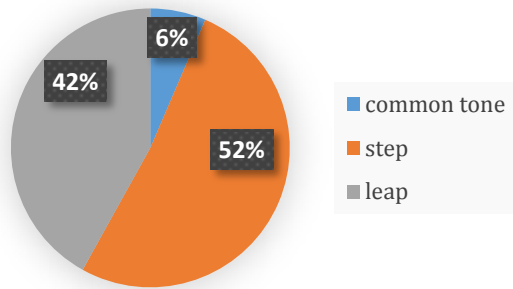
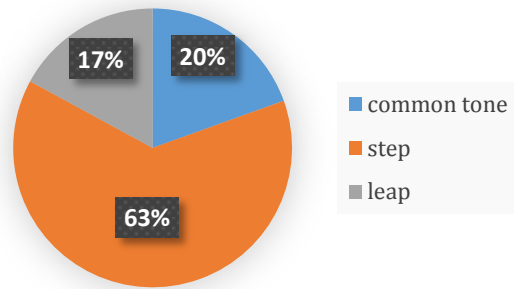
Εικόνα 3: Χρησιμοποιούμενα *chord-scales* όταν η I είναι μείζων – Stitt



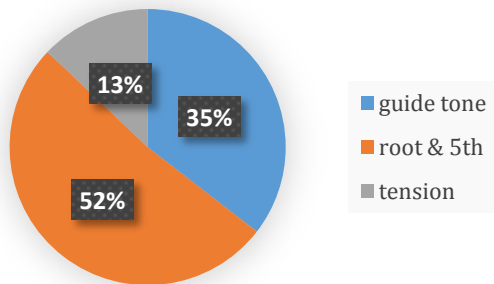
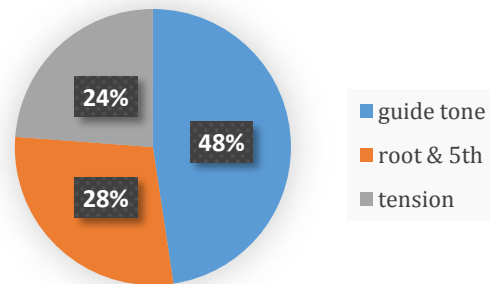
Εικόνα 4: Χρησιμοποιούμενα *chord-scales* όταν η I είναι μείζων – Desmond

4. Χειρισμός της μελωδικής γραμμής κατά την αλλαγή της συγχορδίας

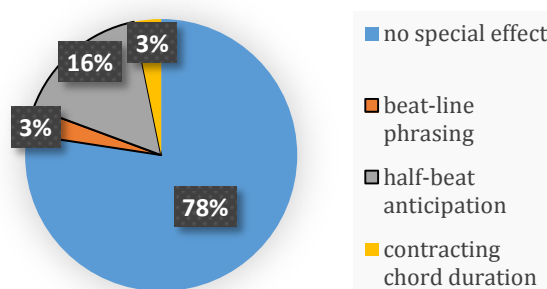
Αναφορικά με τη φωνητική οδήγηση ("voice leading"), στους αυτοσχεδιασμούς του Stitt παρατηρούμε σχετική ισορροπία μεταξύ «βηματικών» και «αλματικών» λύσεων, ενώ το ποσοστό λύσεων με «κοινό φθόγγο» είναι πολύ μικρό (Εικόνα 5). Από την άλλη πλευρά, στους αυτοσχεδιασμούς του Desmond παρατηρούμε σαφή προτίμηση προς τις «βηματικές» λύσεις και σχετική ισορροπία μεταξύ λύσεων με «κοινό φθόγγο» και «αλματικών» λύσεων (Εικόνα 6).

Εικόνα 5: *Voice Leading* – StittΕικόνα 6: *Voice Leading* – Desmond

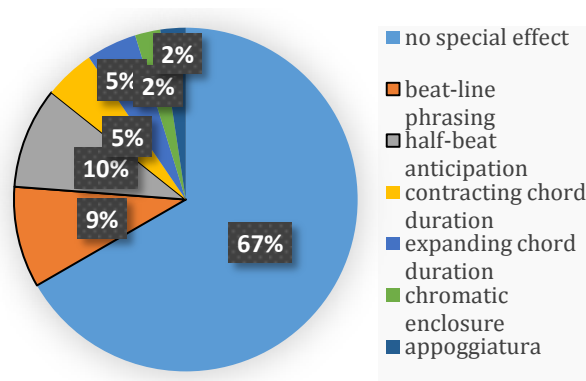
Όσον αφορά τα “*target tones*”, δηλαδή τους φθόγγους της I που «σημαδεύουν» οι αυτοσχεδιαστές κατά τη λύση της μελωδικής γραμμής, παρατηρούμε ότι στην περίπτωση του Stitt, κυρίως στη ζωντανή εκτέλεση, επικρατούν η 1η και η 5η, ενώ ταυτόχρονα φαίνεται να αποφεύγονται τα “*tensions*” (Εικόνα 7): αντίθετα, στην περίπτωση του Desmond επικρατούν η 3η και η 7η, ενώ ταυτόχρονα δεν φαίνεται να αποφεύγονται τόσο τα “*tensions*” (Εικόνα 8).

Εικόνα 7: *Target Tones* – StittΕικόνα 8: *Target Tones* – Desmond

Αναφορικά, τέλος, με τα φαινόμενα μελωδικής «μετατόπισης», στους αυτοσχεδιασμούς του Stitt η χρήση κάποιου ειδικού φαινομένου δεν ξεπερνάει το ένα τέταρτο των περιπτώσεων (Εικόνα 9): από αυτές τις περιπτώσεις ξεχωρίζει το “*half-beat anticipation*”, όταν δηλαδή εμφανίζεται το φαινόμενο του αντιχρονισμού και η λύση προηγείται κατά ένα όγδοο. Από την άλλη πλευρά, όπως φαίνεται στην Εικόνα 10, στους αυτοσχεδιασμούς του Desmond είναι λίγο πιο συχνή η εμφάνιση ειδικών φαινομένων: επιπρόσθετα της περίπτωσης του “*half-beat anticipation*”, είναι αισθητή και η περίπτωση του “*beat-line phrasing*”, κατά την οποία η μελωδική πτώση προηγείται της αρμονικής: η φράση τώρα τελειώνει τουλάχιστον ένα τέταρτο πριν την έλευση της I, με μία «μακριά» νότα που μένει κρατημένη και στο μέτρο της I (Crook, 1991: 131).



Εικόνα 9: Φαινόμενα μελωδικής «μετατόπισης» – Stitt



Εικόνα 10: Φαινόμενα μελωδικής «μετατόπισης» – Desmond

5. Συμπεράσματα και μελλοντικές κατευθύνσεις

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε να πούμε ότι τα αποτελέσματα χαρακτηρίζονται αναμενόμενα με βάση τις τάσεις του ιδιώματος στο οποίο εντάσσεται ο κάθε καλλιτέχνης:

- Ο “hot” καλλιτέχνης Stitt δημιουργεί μελωδίες με σαφώς πιο περίπλοκο αρμονικά περιεχόμενο.
- Ο “cool” καλλιτέχνης Desmond δημιουργεί μελωδίες που μοιάζουν πιο «αφαιρετικές» αρμονικά και μεταφέρει κατά κάποιον τρόπο το ενδιαφέρον στη λύση της γραμμής, στοχεύοντας περισσότερο στα “true” *guide-tones* ή στα *tensions* της I, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιεί λίγο πιο συχνά φαινόμενα μελωδικής «μετατόπισης».
- Ο “cool” καλλιτέχνης Desmond λύνει τις γραμμές του κυρίως βηματικά, ενώ ο “hot” καλλιτέχνης Stitt χρησιμοποιεί εξίσου και αλματικές λύσεις, αποφεύγοντας τον κοινό φθόγγο.
- Στην περίπτωση όπου η I είναι μείζων, το συνηθέστερα χρησιμοποιούμενο chord-scale και από τους δύο καλλιτέχνες είναι ο μιζολύδιος τρόπος.
- Τα φαινόμενα μελωδικής «μετατόπισης», παρ’ όλο που δεν είναι μηδαμινά, συνολικά φαίνεται να μην χρησιμοποιούνται τόσο συχνά από τους δύο καλλιτέχνες. Τα πιο συχνά εμφανιζόμενα από αυτά είναι το “half-beat anticipation” και εν συνεχεία το “beat-line phrasing”.

Τέλος, σε πιθανή μελλοντική έρευνα, θα μπορούσαν να τεθούν οι εξής κατευθύνσεις:

- Για τον κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά, αλλά και για ένα σύνολο καλλιτεχνών, θα μπορούσε να γίνει μία σύγκριση μεταξύ των ηχογραφήσεων σε studio και των «ζωντανών» εκτελέσεων.
- Για τον κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά θα μπορούσε να εξεταστεί το ενδεχόμενο τυχόν διαφοροποιήσεων μεταξύ των κύκλων ενός εκάστοτε σόλο.

Ευχαριστίες

Ο συγγραφέας επιθυμεί να ευχαριστήσει την Αρετή Ανδρεοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και τον Αντώνη Λαδόπουλο, επιστημονικό συνεργάτη του Εργαστηρίου Μουσικής Ακουστικής και Τεχνολογίας του ίδιου Τμήματος, για την πολύτιμη καθοδήγησή τους.

Βιβλιογραφία

- Crook, Hal (1991): *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*, Advance Music, Rottenburg.
- Gridley, Mark C. (1990): "Clarifying Labels: Cool Jazz, West Coast and Hard Bop", *Journal of Popular Music Studies* 2/2, σ. 8-16.
- Gridley, Mark C. (2015): *Τζαζ – Ρεύματα και στυλ, ιστορία και ανάλυση*, επιμ. Αντώνης Λαδόπουλος, μτφρ. Βεατρίκη Κάντζολα-Σαμπατάκου, Αρχιπέλαγος, Γλυφάδα (πρωτότυπη έκδοση: *Jazz Styles*, Pearson Prentice Hall, 10th edition, New Jersey 2009).
- Jack, Gary E. (2003): *Time Out, Tune In: Paul Desmond and Musical Coherence in the Odd-Metered Jazz of the Dave Brubeck Quartet*, Longwood University (Theses, Dissertations & Honors Papers: 199), <https://digitalcommons.longwood.edu/etd/199> (πρόσβαση στις 28 Μαΐου 2025).
- Meier, Steven R. (2014): *Edward "Sonny" Stitt: original voice or jazz imitator*, διδακτορική διατριβή, University of Alabama Libraries, <https://ir-api.ua.edu/api/core/bitstreams/75781b5e-7251-440e-9418-cf7de9da001b/content> (πρόσβαση στις 28 Μαΐου 2025).
- Rosenthal, David H. (1988): "Hard Bop and Its Critics", *The Black Perspective in Music* 16/1, σ. 21-29.
- Waters, Keith (2019): *Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*, Oxford University Press, New York.
- Zinsser, William (2006): *Easy to Remember: The Great American Songwriters and Their Songs for Broadway Shows and Hollywood Musicals*, David R. Godine Publisher, Boston.

Ηλεκτροακουστικοί αναστοχασμοί: επανεξετάζοντας το *MPK* (2006), έργο για κοντραμπάσο και ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία ήχου

Χάρης Παζαρούλας & Θάνος Πολυμενέας-Λιοντήρης

Εισαγωγή – Ιστορικό πλαίσιο του *MPK*

Η ιστορική διαδρομή της ελληνικής εργογραφίας για σόλο κοντραμπάσο και ηλεκτρονικά μέσα ξεκινά από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και εκτείνεται σε μια χρονική περίοδο πενήντα ετών (1975-2025). Ο σχετικός κατάλογος έργων, ο οποίος συντάχθηκε στο πλαίσιο της υπό εκπόνηση διδακτορικής διατριβής του Χάρη Παζαρούλα, καταγράφει συνολικά 33 έργα ελλήνων συνθετών: 26 εξ αυτών αφορούν έργα για σόλο κοντραμπάσο και προηχογραφημένο υλικό, ενώ τα υπόλοιπα επτά για σόλο κοντραμπάσο και ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία ήχου. Το *MPK* του Θάνου Πολυμενέα-Λιοντήρη κατατάσσεται ως το παλαιότερο έργο της δεύτερης κατηγορίας, με χρονολογία σύνθεσης το 2006.

Το έργο είναι αφιερωμένο στη μνήμη του γερμανού κοντραμπασίστα Peter Kowald (1944-2002), με τον τίτλο του να προέρχεται από τα αρχικά των λέξεων “(in) Memoriam Peter Kowald”. Πρόκειται για μία σύνθεση μονομερούς μορφής, διάρκειας περίπου 11 λεπτών, η οποία διαπνέεται από μια μυστηριακή ατμόσφαιρα εσωτερικής έντασης, ενσωματώνοντας παράλληλα στοιχεία του ενόργανου θεάτρου. Ανήκει στην πρώιμη εργογραφία του συνθέτη, ο οποίος μέσω του *MPK* εξερευνά τα ηχητικά χαρακτηριστικά του σύγχρονου κοντραμπάσου και σε συνδυασμό με τη ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία του ηχητικού σήματος διαμορφώνει το τεχνολογικό πλαίσιο για την ανάπτυξη ενός διευρυμένου ηλεκτρικού οργάνου.

Η πρώτη παγκόσμια παρουσίαση του έργου πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Lantaren Venster στο Rotterdam της Ολλανδίας, στις 6 Απριλίου 2006, κατά τη διάρκεια της συναυλίας “Codarts: The Unanswered Question”, υπό την εκτέλεση του πορτογάλου κοντραμπασίστα Gonçalo Almeida και με τον συνθέτη στον χειρισμό των ηλεκτρονικών. Ακολούθησαν παρουσιάσεις του έργου στο Eindhoven University of Technology, στις 23 Απριλίου 2006, επίσης με τους Gonçalo Almeida και Θάνο Πολυμενέα-Λιοντήρη, καθώς και στο Muziekgebouw aan 't IJ του Amsterdam, στις 19 Σεπτεμβρίου 2006, όπου ο συνθέτης ερμήνευσε το οργανικό μέρος και ο Θάνος Σταμούλης επιμελήθηκε τον χειρισμό των ηλεκτρονικών. Επιπλέον, το έργο παρουσιάστηκε στο Spark Festival of Electronic Music and Arts, το οποίο διοργανώθηκε από το Πανεπιστήμιο της Minnesota στη Minneapolis, στις 28 Φεβρουαρίου 2008, με τον Gonçalo Almeida στο κοντραμπάσο και τον συνθέτη στον έλεγχο της ηλεκτρονικής επεξεργασίας. Η πρώτη ηχογράφηση του *MPK* σε στούντιο πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της συνεργασίας των Almeida και Πολυμενέα-Λιοντήρη και κυκλοφόρησε το 2022 σε δίσκο ακτίνας (CD) υπό τον τίτλο *Gonçalo Almeida – Compositions for Double Bass*, από την ολλανδική δισκογραφική εταιρεία Cylinder Recordings (CR 021).

Η πρώτη πανελλήνια παρουσίαση του έργου πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της συναυλίας «ΕΝ ΠΥΡΙ – Χορδές με μνήμη», στο On Off Studio στην Αθήνα, στις 12 Μαΐου 2023, με τον Χάρη Παζαρούλα στην ερμηνεία του οργανικού μέρους και τον συνθέτη στον χειρισμό της ζωντανής ηλεκτρονικής επεξεργασίας του ηχητικού σήματος. Ακολούθως, το έργο παρουσιάστηκε από τους ίδιους συντελεστές στο πλαίσιο του

προγράμματος μουσικής δωματίου της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών με τίτλο «Μουσικοί Περίπατοι: ΕΝ ΠΥΡΙ – Έργα για κοντραμπάσο και ηλεκτρονικά μέσα», στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα, στις 4 Δεκεμβρίου 2023. Τέλος, ακολούθησε η συμπερίληψη του έργου στις «Ημέρες Ηλεκτροακουστικής Μουσικής 2024», σε διοργάνωση του Ελληνικού Συνδέσμου Συνθετών Ηλεκτροακουστικής Μουσικής (Ε.Σ.Σ.Η.Μ.), στο θέατρο της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών στην Αθήνα, την 1η Νοεμβρίου 2024. Η δισκογραφική τεκμηρίωση της εν λόγω συνεργασίας περιλαμβάνεται στη συλλογική ψηφιακή έκδοση *ΕΣΣΗΜ / HELMCA – 2024*, η οποία κυκλοφόρησε τον Φεβρουάριο του 2025, σε παραγωγή του Ε.Σ.Σ.Η.Μ. (HEM003).

Κύρια χαρακτηριστικά του έργου

Η μορφολογική δομή του έργου βασίζεται σε δύο θρηνητικού χαρακτήρα μελωδίες, οι οποίες τίθενται σε αντιπαράβολή και λειτουργούν ως αντιθετικά θεματικά στοιχεία για την ανάπτυξη του μουσικού υλικού. Η πρώτη μελωδία αναπτύσσεται στην υψηλή περιοχή του κοντραμπάσου (στο κλειδί του σολ), με κυρίαρχο χαρακτηριστικό το συνεχές tremolo του δοξαριού σε συνδυασμό με το σταθερό βάσιμο της ανοιχτής χορδής ρε. Αντίθετα, η φασματική ενέργεια της δεύτερης μελωδίας αναπτύσσεται στη χαμηλή περιοχή του κοντραμπάσου (στο κλειδί του φα) και χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερη ηχοχρωματική της υφή, η οποία προκύπτει από τη χρήση της τεχνικής του pizzicato. Έπειτα από την εισαγωγική έκθεση του μουσικού υλικού, ακολουθεί το κυρίως τμήμα του έργου, όπου αναπτύσσονται αρχικά η πρώτη και στη συνέχεια η δεύτερη θρηνητική μελωδία. Η απότομη ενεργειακή έκρηξη επιτυγχάνεται μέσω του χρονικού και δυναμικού συντονισμού των δύο μέσων και οδηγεί το έργο στον αινιγματικό του επίλογο. Τα καταληκτικά μελωδικά μοτίβα αντλούν το φθογγικό τους υλικό από τη δεύτερη θρηνητική μελωδία και μέσω διαδοχικών και σύντομων ηχοχρωματικών μεταβολών καταλήγουν προοδευτικά στην απόλυτη σιωπή.

Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου αποτελεί η ενσωμάτωση στοιχείων του ενόργανου θεάτρου. Το μουσικό κείμενο, μέσω λεκτικών οδηγιών, υποδεικνύει ότι η σύνθεση ξεκινά με το κοντραμπάσο τοποθετημένο μόνο του επί σκηνής, φωτισμένο από έναν προβολέα. Η έναρξη του έργου πραγματοποιείται αποκλειστικά με ηλεκτρονικούς ήχους και ο ερμηνευτής εισέρχεται στον χώρο περίπου 30 δευτερόλεπτα μετά από αυτή. Με την είσοδό του, ο ερμηνευτής σηκώνει το κοντραμπάσο, στρέφει το βλέμμα του προς το κοινό και ξεκινά την επιτέλεση του οργανικού μέρους. Κατά τη διάρκεια του έργου ενσωματώνονται δύο σύντομα θεατρικά δρώμενα, στο πλαίσιο των οποίων ο ερμηνευτής καλείται να πραγματοποιήσει δύο προετοιμασμένους αυτοσχεδιασμούς βασισμένους στη χειρονομιακή, άηχη εκτέλεση του οργανικού μέρους. Τα δρώμενα αυτά λειτουργούν ως δομικοί συνδετικοί κρίκοι, ενισχύοντας τη μορφολογική συνοχή του έργου· συγκεκριμένα, το πρώτο δρώμενο ενώνει την πρώτη με τη δεύτερη θρηνητική μελωδία μέσω της εκφραστικής κίνησης του ερμηνευτή, ενώ το δεύτερο δρώμενο συνδέει τη δεύτερη θρηνητική μελωδία με το τμήμα της μέγιστης ενεργειακής κορύφωσης. Το έργο ολοκληρώνεται με την αιφνίδια και θορυβώδη αποχώρηση του μουσικού από τη σκηνή, ενώ από τα ηχεία της αίθουσας διαχέονται οι τελευταίοι επεξεργασμένοι ήχοι του οργανικού μέρους, προσδίδοντας ένα δραματουργικά φορτισμένο τελείωμα.

Το *MPK* περιλαμβάνει, ακόμη, δύο τμήματα με άμεση αναφορά στη μουσική του Peter Kowald. Το πρώτο από αυτά εντοπίζεται στο σημείο της μέγιστης ενεργειακής κορύφωσης, όπου ο ερμηνευτής, μέσω μιας έντονα μιμητικής διεργασίας, επιδιώκει την επίτευξη ηχοχρωματικής ομοιογένειας και πλήρους ηχητικής ενοποίησης με θραύσματα επεξεργασμένων ηχογραφήσεων του Kowald· το συγκεκριμένο υλικό χαρακτηρίζεται από υψηλή εκφραστική ένταση και έντονη ηχητική επιθετικότητα. Το δεύτερο τμήμα

εμφανίζεται στον επίλογο του έργου, οπότε ο ερμηνευτής καλείται να ξεκουρδίσει σταδιακά τη χαμηλότερη χορδή του κοντραμπάσου και να συντονίσει το ηχητικό υπόστρωμα συνεχείας (continuum) του οργανικού μέρους με το δεύτερο προηχογραφημένο απόσπασμα του έργου· το ηχητικό αυτό περιβάλλον αποπνέει διαλογιστικό και στοχαστικό χαρακτήρα, αναδεικνύοντας μια περισσότερο εσωστρεφή πτυχή της μουσικής φυσιογνωμίας του Kowald. Στα δύο αυτά τμήματα, ο ερμηνευτής συμμετέχει ενεργά σε έναν συμβολικό, ενεργειακό συντονισμό με τα επεξεργασμένα ηχητικά αποσπάσματα, τα οποία ο συνθέτης έχει εντάξει οργανικά στη ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία του έργου. Όπως επισημαίνει ο Peter Kowald σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Monastery Bulletin* (Monk & Monk, 2001):

Υπάρχει λοιπόν μια διαλογιστική πλευρά, την οποία πιστεύω ότι φέρουμε όλοι μέσα μας, αλλά υπάρχει και μια επιθετική πλευρά ή μια παιχνιδιάρικη πλευρά, μια σοβαρή πλευρά αλλά και μια αστεία πλευρά... [...] Και ίσως αυτό είναι που με ευχαριστεί ιδιαίτερα, το ότι κατά κάποιον τρόπο η μουσική με σώζει κάποιες φορές, καθώς μου επιτρέπει να εκφράσω όλες τις συναισθηματικές μου πτυχές, όλες τις εκφάνσεις του εαυτού μου, τις οποίες η κοινωνία δεν μου επιτρέπει να φανερώσω στην καθημερινή ζωή.

Επανεξέταση του έργου

Ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα που τέθηκαν κατά τη διάρκεια των συναντήσεών μας αφορούσε την επιμέλεια του μουσικού κειμένου, με κύριο στόχο την ευκρινή αποτύπωση των ερμηνευτικών του απαιτήσεων και τη διασφάλιση της διαχρονικά ευανάγνωστης παρουσίας του. Στο πλαίσιο αυτό, επιβεβαιώθηκε ο τίτλος του έργου (ο οποίος αναγράφεται στο εξώφυλλο του αρχικού μουσικού κειμένου: «M.P.K., music for double bass and interactive electronics»), ενώ πραγματοποιήθηκαν τροποποιήσεις σε λεκτικές οδηγίες και δυναμικές ενδείξεις. Παράλληλα, αναζητήθηκαν σύμβολα και τεχνικοί όροι που να αποδίδουν με μεγαλύτερη ακρίβεια τις προθέσεις του συνθέτη, ενισχύοντας την αναγνωσιμότητα και την ερμηνευτική πληρότητα του μουσικού κειμένου.

Μεταξύ άλλων, αφαιρέθηκε η συνολική αρίθμηση των μέτρων, αναθεωρήθηκε μερικώς η χρονική τοποθέτηση των σημείων συγχρονισμού των δύο μέσων και διορθώθηκαν λανθασμένοι μουσικοί φθόγγοι. Όπου κρίθηκε απαραίτητο, προστέθηκαν επεξηγηματικές πληροφορίες στο οργανικό μέρος, όπως, για παράδειγμα, οι ακριβείς χρονικές ενδείξεις για την είσοδο του ηλεκτρονικού υλικού. Παράλληλα, επικαιροποιήθηκαν οι εισαγωγικές ερμηνευτικές οδηγίες για το μέρος του κοντραμπάσου, ενώ συμπληρώθηκαν επεξηγηματικές σημειώσεις για τον χειριστή των ηλεκτρονικών καθώς και σχεδιάγραμμα που απεικονίζει την πορεία του ηχητικού σήματος. Τέλος, προστέθηκε ένα μικρό εισαγωγικό κείμενο με πληροφορίες για το πρόγραμμα του έργου. Ενδεικτικά, παρατίθενται αποσπάσματα από το αρχικό μουσικό κείμενο (Μουσικό παράδειγμα 1) και από το ίδιο σημείο του έργου μετά τις επιμελημένες παρεμβάσεις (Μουσικό παράδειγμα 2).

M.P.K.

Thanos Polymeneas Liondiris
winter 2005-06

Double Bass

0 (30') (5')

(Tape solo, the performer is outside of the stage, only the instrument is on stage under a spot light)

(entrance of the performer, he pics up the instrument and stares at the public)

Lento misterioso (quasi improvisando)

(sempre con portamento, non exact pitches, tremolo sul. pont. almost maximum vary the density)

pp mf mx

9

2 Freely $\text{♩} = 50$

accel. possibile

repeat, and keep on incrising the tension

pizz arco

jumping

pp mp

arco

pizz

pp mf

accel

rall... mf

Db.

Μουσικό παράδειγμα 1: Αρχικό μουσικό κείμενο του ΜΡΚ

MPK
for double bass and live electronics

Thanos Polymeneas-Liontiris
(2006)
Edited by Charis Pazaroulas

Μουσικό παράδειγμα 2: Επιμελημένο μουσικό κείμενο του MPK

Η επανεξέταση ενός έργου δεκαεπτά έτη μετά τη σύνθεσή του συχνά εγείρει ερωτήματα και προβληματισμούς σχετικά με την ενδεχόμενη αναθεώρηση των συνθετικών και των τεχνολογικών πρακτικών του παρελθόντος (Hope, 2011). Παρ' όλα αυτά, κατά τη διάρκεια των μουσικών δοκιμών δεν κρίθηκε αναγκαία καμία τροποποίηση, είτε στο οργανικό είτε στο ηλεκτρονικό μέρος της σύνθεσης. Η επανεξέταση του μουσικού υλικού δεν καθοδηγήθηκε από τα σύγχρονα αισθητικά κριτήρια του συνθέτη· αντίθετα, η επιμέλεια του έργου πραγματοποιήθηκε με στόχο τη διατήρηση της αυθεντικότητας μιας «μουσικής φωτογραφίας» του παρελθόντος.

Μουσική προετοιμασία για την ερμηνεία και επιτέλεση του MPK

Καθώς το μουσικό κείμενο του MPK αποτυπώνει με σημειογραφική ακρίβεια αποκλειστικά το μέρος του κοντραμπάσου, κατά τη διάρκεια των συζητήσεων τέθηκε ο προβληματισμός σχετικά με την αναγκαιότητα δημιουργίας μουσικού κειμένου που να περιλαμβάνει την ταυτόχρονη καταγραφή των δύο μέσων. Δεδομένου ότι το ηλεκτρονικό μέρος δημιουργείται εξ ολοκλήρου σε πραγματικό χρόνο, η σημειογραφική του αποτύπωση είναι δυνατή μόνο κατά προσέγγιση, καθώς σε κάθε εκτέλεση ενδέχεται να παρουσιαστούν μικρές ή μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις στην επεξεργασία του ηχητικού σήματος. Επιπλέον, το MPK ανήκει στην κατηγορία έργων για σόλο κοντραμπάσο και ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία ήχου, τα οποία βασίζονται στο αιτιοκρατικό μοντέλο «δράση – αντίδραση».

Στο πλαίσιο αυτό, η ηλεκτρονική επεξεργασία λειτουργεί ως αντανάκλαση της δράσης του οργανικού μέρους χωρίς να επηρεάζει σε καθοριστικό βαθμό τη λήψη ερμηνευτικών αποφάσεων κατά τη διάρκεια μελέτης του μουσικού κειμένου. Μέσω χρονικών καθυστερήσεων και ηχητικών υποστρωμάτων συνεχείας, το ηλεκτρονικό μέρος ενισχύει και επεξεργάζεται το ηχητικό σήμα του κοντραμπάσου, χωρίς ωστόσο να καθορίζει τον ρυθμό ή το τονικό του ύψος. Ο υφολογικός χαρακτήρας της σύνθεσης παρέχει στον μουσικό σημαντικά περιθώρια ερμηνευτικής ευελιξίας, επιτρέποντάς του να ορίσει, σύμφωνα με τα προσωπικά του εκφραστικά κριτήρια, τον βαθμό επικοινωνίας με το ηλεκτρονικό μέρος.

Ένα άλλο σημαντικό ζήτημα που συζητήθηκε εκτενώς κατά τη διάρκεια των συναντήσεών μας αφορά τον ρόλο του εκτελεστή και τις ερμηνευτικές προκλήσεις που αυτός καλείται να αντιμετωπίσει τόσο κατά την προσωπική του μουσική προετοιμασία όσο και κατά τις δοκιμές και τη συναυλιακή παρουσίαση του έργου. Η σημειογραφική αποτύπωση του οργανικού μέρους συνδυάζει την παραδοσιακή σημειογραφία με γραπτές λεκτικές ενδείξεις, προσφέροντας στον ερμηνευτή τη δυνατότητα να αναπτύξει τις δεξιότητες του ικανότητες μέσα από έναν συνδυασμό παραδοσιακών και διευρυμένων τεχνικών εκτέλεσης (extended techniques), όπως:

- Tremolo με χρήση του δοξαριού κοντά στη γέφυρα (tremolo sul ponticello).

- Αναπήδηση του δοξαριού πάνω στη χορδή (jeté).
- Χτύπημα της χορδής με το αριστερό ή το δεξί χέρι (tapping pizzicato).
- Χρήση της ξύλινης επιφάνειας του δοξαριού (col legno).
- Χτύπημα στο σώμα του οργάνου ή στις ανοιχτές χορδές με το αριστερό χέρι (left hand slap).
- Tremolo με χρήση των δαχτύλων.
- Τράβηγμα της χορδής για την παραγωγή ηχητικού κρότου (snap pizzicato).
- Έντονη πίεση των τριχών του δοξαριού επί των χορδών για την παραγωγή ηχητικού τριξίματος.
- Χτυπήματα με τα δάχτυλα του αριστερού χεριού στο σώμα του οργάνου.
- Χρήση της βίδας του δοξαριού μεταξύ των χορδών.
- Ξεκούρδισμα της χορδής μέχρι αυτή να αρχίσει να δονείται στην ταστιέρα.

Η προτεινόμενη μεθοδολογία μελέτης για το μέρος του κοντραμπάσου αποτελείται από τρία στάδια. Στο πρώτο στάδιο, ο ερμηνευτής επιδιώκει την εξοικείωση με τη σημειογραφική αποτύπωση του οργανικού μέρους, ενώ παράλληλα επιχειρεί μια αρχική προσέγγιση της δομικής οργάνωσης, της συναισθηματικής διάθεσης, καθώς και των επιμέρους μονάδων επεξεργασίας του ηχητικού σήματος. Μέσω κριτικής ακρόασης και συγκριτικής ανάλυσης των διαφορετικών ερμηνευτικών εκδοχών, ο μουσικός διερευνά την ερμηνευτική παράδοση του έργου και διαμορφώνει τη δική του ερμηνευτική προσέγγιση.

Στο δεύτερο στάδιο, η μελέτη επικεντρώνεται στην αποκωδικοποίηση του οργανικού μέρους, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση τόσο στον τρόπο εκτέλεσης των διευρυμένων τεχνικών όσο και στην αισθητική και εκφραστική διάσταση των δύο θρηνητικών μελωδικών γραμμών. Ο ερμηνευτής επιδιώκει την κατανόηση και τη λειτουργική ενσωμάτωση των μοντέλων σημειογραφικής απροσδιοριστίας στην εκφραστική ροή του οργανικού μέρους, ενώ παράλληλα εξοικειώνεται με τα στοιχεία του ενόργανου θεάτρου, όπως αυτά προκύπτουν από τις γραπτές οδηγίες του μουσικού κειμένου.

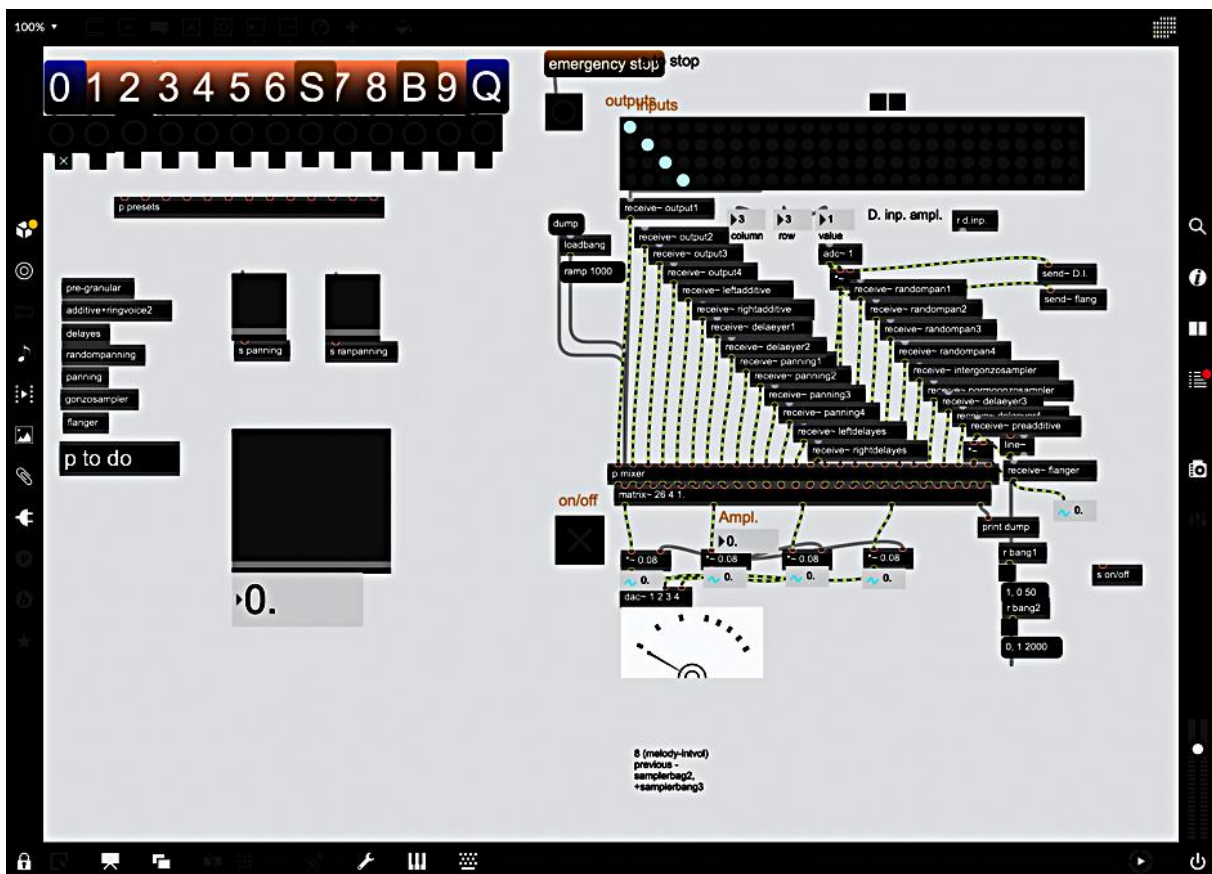
Στο τρίτο στάδιο πραγματοποιείται ο συγχρονισμός των δύο μέσων, μέσα από τη στενή και δημιουργική συνεργασία μεταξύ του ερμηνευτή του οργανικού μέρους και του χειριστή της ζωντανής ηλεκτρονικής επεξεργασίας του ηχητικού σήματος. Ο ερμηνευτής καλείται να εξοικειωθεί με τον ενισχυμένο ήχο του κοντραμπάσου καθώς και με τα ιδιαίτερα ηχητικά χαρακτηριστικά που προκύπτουν από την ηλεκτρονική επεξεργασία σε πραγματικό χρόνο. Η διαρκής επικοινωνία και ο δυναμικός συντονισμός μεταξύ των δύο εκτελεστών καθίστανται καθοριστικοί παράγοντες για τη διαμόρφωση της εκφραστικής φυσιογνωμίας του έργου. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο ενεργειακό ξέσπασμα που ακολουθεί την ανάπτυξη της δεύτερης θρηνητικής μελωδίας – το μοναδικό σημείο όπου η εκ των προτέρων κατανόηση της ηλεκτρονικής επεξεργασίας καθίσταται απαραίτητη για την επιτυχή εκτέλεση του οργανικού μέρους. Στο πλαίσιο αυτό, ο ερμηνευτής καλείται να αναλύσει τα χαρακτηριστικά του επεξεργασμένου ηχητικού αποσπάσματος και, μέσω μιας έντονα μιμητικής διεργασίας, να επιδιώξει την ηχοχρωματική, εκφραστική και ενεργειακή σύζευξη των δύο μέσων.

Σόλο έργο ή έργο μουσικής δωματίου για δύο;

Η παρουσίαση του έργου προϋποθέτει τη δημιουργική σύμπραξη του ερμηνευτή του οργανικού μέρους και του χειριστή του ηλεκτρονικού μέσου. Η ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία του ηχητικού σήματος πραγματοποιείται μέσω μίας εφαρμογής ειδικά σχεδιασμένης για το έργο, στο γραφικό περιβάλλον μουσικού προγραμματισμού Max. Το οργανικό μέρος συγχρονίζεται με το πρόγραμμα του ηλεκτρονικού υπολογιστή μέσω δώδεκα σημείων αναφοράς (0-9, S, Q), τα οποία ενεργοποιούν συγκεκριμένες μονάδες επεξεργασίας ηχητικού σήματος, όπως αυτές καταγράφονται στον ακόλουθο πίνακα:

ΡΥΘΜΙΣΗ (PATCH)	ΜΟΝΑΔΕΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΣΗΜΑΤΟΣ
0	Μικροδομική σύνθεση (Granular Synthesis)
1	Μικροδομική σύνθεση + προσθετική σύνθεση (Additive Synthesis) και διαμόρφωση δακτυλίου (Ring Modulation) + 2 χρονικές καθυστερήσεις (Delays)
2	Μικροδομική σύνθεση + χρονική καθυστέρηση
3	Πανοραμικό στερεοφωνικής εικόνας με χρονικές καθυστερήσεις + προσθετική σύνθεση και διαμόρφωση δακτυλίου + Flanger
4	Χρονική καθυστέρηση
5	(Δεν πραγματοποιείται επεξεργασία ηχητικού σήματος)
6	2 χρονικές καθυστερήσεις + τυχαίο πανοραμικό + προηχογραφημένο ηχητικό δείγμα (Sample)
S	Απότομη διακοπή της προηγούμενης επεξεργασίας (Stop)
7	2 χρονικές καθυστερήσεις + τυχαίο πανοραμικό + προηχογραφημένο ηχητικό δείγμα + Flanger
8	2 χρονικές καθυστερήσεις + προσθετική σύνθεση και διαμόρφωση δακτυλίου + προηχογραφημένο ηχητικό δείγμα + Flanger
9	2 χρονικές καθυστερήσεις + προηχογραφημένο ηχητικό δείγμα
Q	2 χρονικές καθυστερήσεις + Flanger

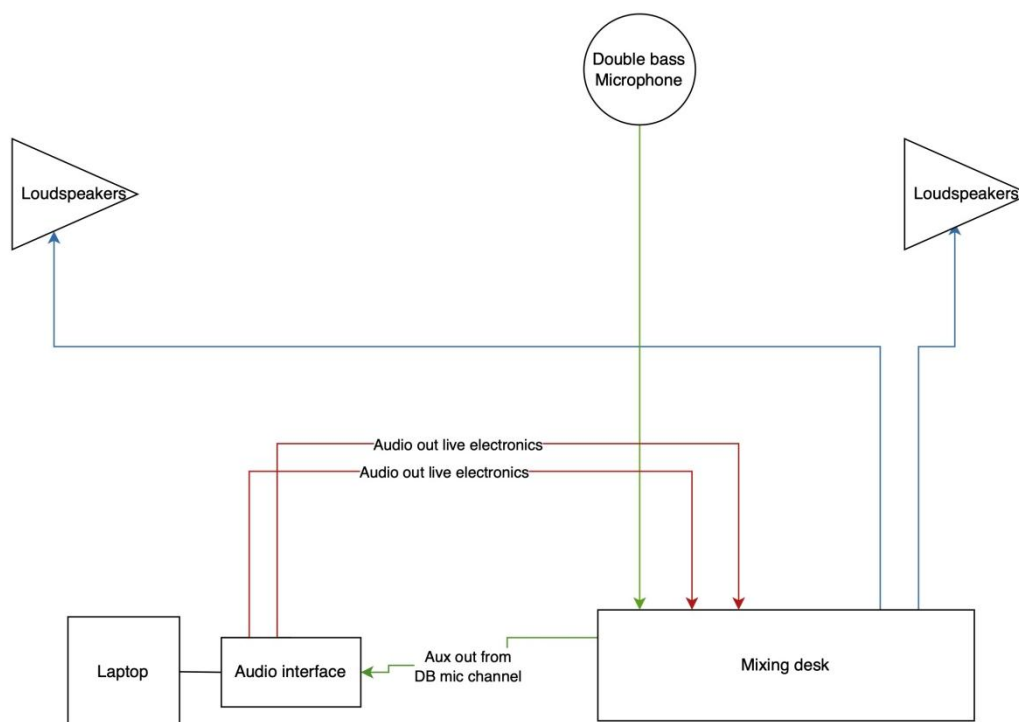
Πίνακας 1: Μονάδες επεξεργασίας ηχητικού σήματος (MPK)



Εικόνα 1: Στιγμιότυπο οθόνης από τον πίνακα ελέγχου του προγράμματος Max

Ο ερμηνευτής καλείται να εξοικειωθεί με τον ηλεκτρονικά επεξεργασμένο ήχο του κοντραμπάσου, να «νιώσει τις ουσιώδεις αντιδράσεις των συν-εκτελεστών του και των διαδραστικών συστημάτων» (Emmerson, 2013: 6) και να προσαρμόσει την ερμηνευτική του προσέγγιση στα ιδιαίτερα ακουστικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε συναυλιακού χώρου και στις προσωπικές του αισθητικές προτιμήσεις. Αντίστοιχα, ο χειριστής του ηλεκτρονικού μέρους παρακολουθεί το μουσικό κείμενο του έργου καθ' όλη τη διάρκεια της ζωντανής εκτέλεσης, αναλαμβάνοντας δύο βασικές αρμοδιότητες: πρώτον, τη ρύθμιση της συνολικής ηχητικής ισορροπίας μεταξύ των δύο μέσων μέσω της κονσόλας ήχου και, δεύτερον, τον ακριβή συγχρονισμό τους, ενεργοποιώντας τις κατάλληλες ρυθμίσεις στο γραφικό περιβάλλον μουσικού προγραμματισμού Max (Εικόνα 1).

Το ηχητικό σήμα του κοντραμπάσου μεταφέρεται μέσω μικροφώνου στο πρόγραμμα του ηλεκτρονικού υπολογιστή, όπου υποβάλλεται σε επεξεργασία, ενισχύεται και στη συνέχεια διαχέεται από τα ηχεία της αίθουσας (Εικόνα 2):



Εικόνα 2: Διάγραμμα πορείας ηχητικού σήματος (MPK)

Συνεπώς, κατά τη διάρκεια της μουσικής προετοιμασίας και της συναυλιακής παρουσίασης του έργου διαμορφώνεται μια σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης και ηχητικής αλληλεξάρτησης μεταξύ των δύο εκτελεστών (Bullock κ.ά., 2013), με τον συλλογικό χαρακτήρα της εργασίας να δημιουργεί μια πραγματικά νέα εμπειρία μουσικής δωματίου (Féron & Boutard, 2018· McNutt, 2003).

Μουσική δημιουργία με διαδραστική τεχνολογία και η περατότητα των μέσων

Με την ολοκλήρωση της επιμέλειας του μουσικού κειμένου και το πέρας των επιτυχημένων συναυλιακών παρουσιάσεων, στο επίκεντρο των συζητήσεών μας βρέθηκε το ζήτημα της περατότητας των νέων τεχνολογιών και της μελλοντικής τους ασυμβατότητας με τις εκάστοτε νέες (ή εξελισσόμενες) τεχνολογίες. Τα περισσότερα έργα που δημιουργούνται με τη χρήση λογισμικών όπως το Max (λογισμικό μη ανοιχτής πηγής) διατρέχουν τον κίνδυνο να καταστούν ασύμβατα με τις νέες τεχνολογίες, εφόσον η εταιρεία που τα διαχειρίζεται τερματίσει τις εργασίες της.

Ως αποτέλεσμα, οι απαραίτητες αναβαθμίσεις σε νέες εκδόσεις λογισμικών ενδέχεται να μην είναι πλέον διαθέσιμες, γεγονός που καθιστά αδύνατη τη συμβατότητα του έργου με τις νέες τεχνολογίες. Συνεπώς, έργα που έχουν δημιουργηθεί με προγράμματα που δεν αναβαθμίζονται πλέον διατρέχουν τον κίνδυνο να μην μπορούν να ερμηνευτούν και να εκτελεστούν, λόγω της πιθανής μελλοντικής τεχνολογικής ασυμβατότητας μεταξύ λογισμικών και υλισμικών (software και hardware). Ο μόνος τρόπος με τον οποίο θα μπορούσαν αυτά τα έργα να εκτελεστούν είναι με τα παλιά τεχνολογικά μέσα (π.χ. παλιούς, τεχνολογικά ξεπερασμένους ηλεκτρονικούς υπολογιστές και προγράμματα), κάτι το οποίο αποτελεί αντικείμενο μελέτης του ερευνητικού πεδίου της αρχαιολογίας των μέσων (Parikka, 2012). Ο παραπάνω προβληματισμός δεν έχει την ίδια βαρύτητα για έργα που δημιουργήθηκαν με λογισμικά ανοιχτής πηγής (open source freeware), όπως το SuperCollider ή το Pure Data, όπου ο βασικός κώδικας του λογισμικού παραμένει διαχρονικά προσβάσιμος στην κοινωνία των προγραμματιστών για αναβαθμίσεις κατά το δοκούν, ανάλογα με τις τεχνολογικές εξελίξεις. Η χρήση λογισμικών ανοιχτών πηγών είναι πλέον ευρέως αποδεκτή σαν μια διαδικασία εκδημοκρατισμού και ελεύθερης προσβασιμότητας της τεχνολογίας στην κοινωνία των προγραμματιστών (Corbly, 2014· Keltly, 2008· Stallman, 2002).

Συμπεράσματα

Η δημιουργική συνεργασία και ο διάλογος μεταξύ του συνθέτη και του ερμηνευτή αναδείχθηκαν ως καθοριστικοί και γόνιμοι παράγοντες για τη διερεύνηση και την επίλυση σημειογραφικών, ερμηνευτικών και τεχνικών ζητημάτων, τόσο για την επιμέλεια του μουσικού κειμένου όσο και για την επιτυχημένη παρουσίαση του έργου σε διαφορετικά συναυλιακά πλαίσια και συνθήκες. Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι αυτές οι συναντήσεις δεν αποτέλεσαν μόνο την πλατφόρμα μελέτης ενός μουσικού έργου, αλλά συνέβαλαν και στην κατανόηση των διαφορετικών δημιουργικών πρακτικών των δύο καλλιτεχνών και της σημασίας αυτών των δύο σαν διαδικασία συνέργειας για το βέλτιστο αισθητικό αποτέλεσμα.

Πέραν των επιμέρους στοιχείων, λοιπόν, τα οποία έχουν να κάνουν με αυτή καθαυτή τη διαδικασία και έχουν ήδη αναφερθεί στο κυρίως κείμενο, αυτό που έγινε αισθητό από τη συγκεκριμένη ερευνητική συνεργασία μεταξύ του συνθέτη και του ερμηνευτή είναι ότι η ζωντανή μουσική εκτέλεση που συνδυάζει τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων (είτε πρόκειται για ζωντανή επεξεργασία ήχου είτε για προηχογραφημένο υλικό) αποτελεί μια μορφή μουσικής δωματίου, τη σημασία της οποίας οφείλουμε να αναγνωρίσουμε και να της δώσουμε την αρμόζουσα προσοχή στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας ενός οργάνου. Σε αυτή την κατεύθυνση, η παρούσα έρευνα προτείνει τα εξής:

α) Τα μεικτά έργα να ενταχθούν στο πρόγραμμα σπουδών ειδίκευσης για τα μουσικά όργανα της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής· το *MPK*, για παράδειγμα, θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στο πρόγραμμα ειδίκευσης για το κοντραμπάσο. Έτσι, θα μπορέσει να αναπτυχθεί η αντίστοιχη εκπαιδευτική μεθοδολογία, παρόμοια με αυτή της μουσικής δωματίου, η οποία θα αφορά τη μελέτη και την εκτέλεση τέτοιων έργων σαν ασκήσεις ύφους, ενώ παράλληλα θα μπορέσουν να οριστούν το πλαίσιο και οι διαδικασίες ερμηνευτικής προετοιμασίας τέτοιων έργων καθώς και να τυποποιηθούν οι τεχνικές τους απαιτήσεις.

β) Τη δημιουργία μαθημάτων που θα έχουν ως κεντρικό χαρακτηριστικό τους τη συνεργασία μεταξύ σπουδαστών σύνθεσης ηλεκτροακουστικής μουσικής και σπουδαστών μουσικών οργάνων (υπό την επίβλεψη των αντίστοιχων καθηγητών τους), με κύριο εκπαιδευτικό στόχο τη δημιουργία πρωτότυπων μουσικών έργων μέσω της δημιουργικής συνεργασίας αυτών. Η διαδικασία αυτή θα ωφελήσει και τις δύο ομάδες σπουδαστών,

συμβάλλοντας τόσο στην αλληλοκατανόηση των δημιουργικών τους πρακτικών και προσεγγίσεων (με τις διαφορές και τις ομοιότητές τους) όσο και στον τρόπο με τον οποίο μπορεί να διεξαχθεί έρευνα σε ένα δημιουργικό πλαίσιο, αποφέροντας έτσι μαθησιακά αποτελέσματα τα οποία αδιαμφισβήτητα θα αποδειχθούν χρήσιμα εργαλεία στη μελλοντική τους μουσική σταδιοδρομία.

Βιβλιογραφία

- Bullock, Jamie, Lamberto Caccioli, James Dooley & Tychonas Michailidis (2013): “Live Electronics in Practice: Approaches to Training Professional Performers”, *Organised Sound* 18/2, σ. 170-177.
- Corbly, James Edward (2014): “The Free Software Alternative: Freeware, Open Source Software, and Libraries”, *Information Technology and Libraries* 33/3, σ. 65-75.
- Emmerson, Simon (2013): “Rebalancing the discussion on interactivity”, στο: *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference – EMS13: Electroacoustic Music in the Context of Interactive Approaches and Networks (Lisbon, June 2013)*, <http://www.ems-network.org/spip.php?article384> (τελευταία πρόσβαση: 24 Αυγούστου 2025).
- Féron, François-Xavier & Guillaume Boutard (2018): “Instrumentalists on solo works with live electronics: towards a contemporary form of chamber music?”, στο: Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle & Laura Zattra (επιμ.), *Live Electronic Music: Composition, Performance, Study*, Routledge, Abingdon (Oxon) – New York, σ. 101-130.
- Hope, Cat (2011): “New Possibilities for Electroacoustic Music Performance”, στο: Andrea Valle & Stefano Bassanese (επιμ.), «*Prossime distanze*»: *Atti del XVIII CIM – Colloquio di Informatica Musicale (Torino – Cuneo, 5-8 Ottobre 2010)*, Dipartimento di Arti e Design Industriale / Università IUAV di Venezia, Venezia, https://cim.lim.di.unimi.it/2010_CIM_XVIII_Atti.pdf (τελευταία πρόσβαση: 13 Οκτωβρίου 2025), σ. 27-31.
- Kelty, Christopher M. (2008): *Two Bits: The Cultural Significance of Free Software*, Duke University Press, Durham – London.
- McNutt, Elizabeth (2003): “Performing electroacoustic music: a wider view of interactivity”, *Organised Sound* 8/3, σ. 297-304.
- Monk, Vanita & Johanna Monk (2001): “Peter Kowald: Musical Refugee”, *Monastery Bulletin Magazine* 1, <https://www.monastery.nl/bulletin/kowald/kowald.html> (τελευταία πρόσβαση: 22 Απριλίου 2025).
- Parikka, Jussi (2012): *What is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge – Malden (MA).
- Stallman, Richard M. (2002): *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*, Free Software Foundation, Boston (MA).

Δισκογραφία

- Θάνος Πολυμενέας-Λιοντήρης, “ΜΡΚ” (Gonçalo Almeida: κοντραμπάσο, Θάνος Πολυμενέας-Λιοντήρης: ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία ήχου), στο: *Gonçalo Almeida – Compositions for Double Bass*, Cylinder Recordings, CR 021, 2022· διαθέσιμο στο: <https://goncaloalmeida.bandcamp.com/album/compositions-for-double-bass-cylinder-recordings-2022> (τελευταία πρόσβαση: 4 Απριλίου 2025).
- Θάνος Πολυμενέας-Λιοντήρης, “ΜΡΚ” (Χάρης Παζαρούλας: κοντραμπάσο, Θάνος Πολυμενέας-Λιοντήρης: ζωντανή ηλεκτρονική επεξεργασία ήχου), στο: *ΕΣΣΗΜ / HELMCA – 2024*, ΕΣΣΗΜ / HELMCA, HEM003, 2025· διαθέσιμο στο: <https://essim.bandcamp.com/track/thanos-polymeneas-liontiris-mpk> (τελευταία πρόσβαση: 4 Απριλίου 2025).

Ζητήματα μουσικής ερμηνείας και επιτέλεσης στο *lonesingness / flusingness* για σόλο μπάσο φλάουτο του Ζήση Σέγκλια: από την ερμηνεία στην προ-συνθετική διαδικασία

Θεοδώρα Ιορδανίδου & Ζήσης Σέγκλιας

Εισαγωγικά – μεθοδολογικό πλαίσιο

Στο δοκίμιο αυτό παρουσιάζεται το έργο του συνθέτη και ερευνητή Ζήση Σέγκλια *lonesingness* στην εκδοχή του για σόλο μπάσο φλάουτο με τίτλο *lonesingness / flusingness* (2023) και επιχειρείται να χαρτογραφηθεί η διαδρομή από την ερμηνεία έως την προ-συνθετική διαδικασία. Η παρούσα μελέτη εδράζεται μεθοδολογικά στους τομείς της ανάλυσης της μουσικής επιτέλεσης (performance analysis) και της έρευνας μέσω της τέχνης (art-based research), στο υποπεδίο της ποιοτικής έρευνας, στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνας της σολίστ φλάουτου και μουσικολόγου Θεοδώρας Ιορδανίδου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ.), με επιβλέποντα τον Γιώργο Σακαλλιέρο. Στο εν λόγω πλαίσιο, μαζί με το *lonesingness / flusingness* περιλαμβάνονται επίσης επτά σύγχρονα έργα για σόλο φλάουτο δημιουργών με έδρα την Θεσσαλονίκη. Παράλληλα, εξετάζεται η ερευνητική διάσταση της σύνθεσης ως μουσικής πράξης (practice as research), το μεθοδολογικό πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνας του Σέγκλια, την οποία ολοκλήρωσε στο Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ. με επιβλέποντα τον Δημήτρη Παπαγεωργίου.

Στόχος του δοκιμίου είναι να αναδειχθεί ένα δείγμα της απόλυτα σύγχρονης έντεχνης μουσικής δημιουργίας της συνθετικής κοινότητας της Θεσσαλονίκης μέσα από τη συνεργασία και τη διάδραση συνθέτη και ερμηνεύτριας. Στην παρούσα συνεργασία, το μουσικό έργο και η ερμηνεία του δεν συνιστούν τα ερευνητικά αποτελέσματα, αλλά αποτελούν τα μέσα για τη διεξαγωγή της έρευνας.¹ Ως αφετηρία της μελέτης ορίζεται η πρώτη παρουσίαση του έργου *lonesingness / flusingness* (2023) του Σέγκλια και αναπτύσσονται τα στάδια από τη μουσική επιτέλεση προς την προ-συνθετική διαδικασία, σε μια πορεία αντίστροφη από την καθιερωμένη. Ζητήματα απόδοσης διευρυμένων τεχνικών για φλάουτο σε συνδυασμό και με τις ιδιαιτερότητες του μπάσου φλάουτου πλαισιώνουν το ερευνητικό και ερμηνευτικό πλαίσιο της παρούσας μελέτης.

Η πρώτη παρουσίαση του έργου

Η πρεμιέρα του *lonesingness / flusingness* πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του 16ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, στις 10 Νοεμβρίου 2024, στο Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ., όπου οι συγγραφείς του δοκιμίου παρουσίασαν από κοινού το έργο. Αφού έγινε μια σύντομη αναφορά στην ερευνητική μεθοδολογία, συνοδευόμενη από την προβολή ορισμένων διαφανειών, η παρουσίαση συνεχίστηκε με μια σύντομη εθνογραφική συνέντευξη σχετικά με το μουσικό υπόβαθρο του συνθέτη, τον τρόπο με τον οποίο προέκυψε το ερευνώμενο έργο, καθώς και τα μηνύματα που ο ίδιος επιδιώκει να περάσει μέσω αυτού.

¹ Pip Robinson, “Conceptual questing: A doctoral methodological journey to music artography (a/r/tography)”, *Victorian Journal of Music Education* 2022, σ. 32-41: 32.

Στο πλαίσιο της έρευνας μέσω της τέχνης, η εθνογραφική συνέντευξη διαλογικού χαρακτήρα – κύριο μεθοδολογικό εργαλείο της ποιοτικής έρευνας και της κοινωνικής ανθρωπολογίας – στοχεύει στην κατανόηση κοινωνικών ομάδων και κοινοτήτων.² Εκτός από τη συλλογή πρωτογενούς υλικού, συμβάλλει σε καινοτόμες προσεγγίσεις της μουσικής ιστοριογραφίας και ανοίγει νέες ερευνητικές κατευθύνσεις.³ Πρόκειται για ημι-δομημένη συνέντευξη με τη μορφή διαλόγου,⁴ διαδικασία που αποσκοπεί στην κατανόηση της δημιουργικής σκέψης του συνθέτη, εκμαιεύοντας εμπειρίες, πρακτικές και πεποιθήσεις του σχετικές με τη συνθετική διαδικασία και, συγκεκριμένα, με το *lonesingness / flusingness*.

Κατά την εθνογραφική συνέντευξη, παρουσιάστηκαν αρχικά τα βασικά βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη. Ο Ζήσης Σέγκλιας γεννήθηκε στην Έδεσσα το 1984 και μαθήτευσε επί σειρά ετών στο Ωδείο του Δήμου Έδεσσας, με δάσκαλο τον Γιάννη Γκουράνη στα ανώτερα θεωρητικά. Συνέχισε τις σπουδές του στη σύνθεση στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., στην τάξη του Μιχάλη Λαπιδάκη, απ' όπου και αποφοίτησε με πτυχίο ειδίκευσης. Ακολούθησε μεταπτυχιακός κύκλος σπουδών στο Πανεπιστήμιο Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών του Graz (Αυστρία), υπό την καθοδήγηση του Beat Furrer, και στη συνέχεια εκπόνησε διδακτορική διατριβή και μεταδιδακτορική έρευνα στο Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ. με επιβλέποντα τον Δημήτρη Παπαγεωργίου.

Η συνθετική δημιουργία του Σέγκλιας επικεντρώνεται στη διερεύνηση ηχητικών σωμάτων και γλωσσικών δομών· εστιάζεται στη σχέση ανάμεσα στον ήχο, τη φωνή, τη σημειολογία τους, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσω της γλώσσας. Αν και η πλειονότητα των έργων του προορίζεται για είδη με σκηνική παρουσίαση, όπως το μουσικό θέατρο και η όπερα, η ίδια καλλιτεχνική λογική διέπει και τα έργα του μουσικής δωματίου. Στην πιο πρόσφατη εργογραφία του, ο συνθέτης επιδιώκει τη σύνδεση μουσικής και ομιλίας, δημιουργώντας ένα υβριδικό είδος ανάμεσα στον ήχο και το νόημά του, το οποίο ονομάζει *spoken sound theatre*.

Ο Σέγκλιας συγκαταλέγεται στους έλληνες συνθέτες με ιδιαίτερα έντονη καλλιτεχνική παρουσία στο εξωτερικό. Σημαντικοί σταθμοί της πορείας του περιλαμβάνουν συνεργασίες με διεθνούς εμβέλειας σύνολα και σολίστ, καθώς και αναθέσεις από μεγάλα μουσικά ιδρύματα· ανάμεσά τους, ξεχωρίζουν η όπερα *To the Lighthouse* (σε λιμπρέτο Ernst Binder, βασισμένο στο ομότιτλο έργο της Virginia Woolf) για το φεστιβάλ όπερας του Bregenz στην Αυστρία, και η όπερα *Not I* (βασισμένη στον ομώνυμο μονόλογο του Samuel Beckett) για την Εθνική Λυρική Σκηνή. Η δραστηριότητά του περιλαμβάνει ακόμη συμμετοχές σε σημαντικά ευρωπαϊκά και διεθνή φεστιβάλ, όπως του Viitasaari (στη Φινλανδία) και του Darmstadt, καθώς και διοργανώσεις σε Graz, Salzburg, Krems, Βερολίνο, Νέα Υόρκη, Τορόντο και Βιέννη, μεταξύ άλλων.

Σε ερευνητικό επίπεδο, ήδη από τα χρόνια των σπουδών του, ο Σέγκλιας εμβάθυνε στην αλληλεπίδραση μεταξύ συνθέτη και ερμηνευτών κατά τη διάρκεια της συνθετικής

² Στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνας της Ιορδανίδου, την υπό εξέταση κοινότητα αποτελούν οι δημιουργοί των οκτώ έργων για σόλο φλάουτο. Αν και διαφορετικών γενεών, με τον Σέγκλια να ανήκει στην νεότερη από αυτές, οι οκτώ συγκροτούν μία κοινότητα με ποικίλα κοινά γνωρίσματα, όπως την εκπαιδευτική και συνθετική τους δραστηριότητα στην πόλη της Θεσσαλονίκης και στην πλειονότητά τους στο Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ.

³ Περισσότερα για την εθνογραφική συνέντευξη και την προφορικότητα ως μεθοδολογικά εργαλεία της ποιοτικής έρευνας και της έρευνας μέσω της τέχνης, βλ. στα: Chikukwango Cuxima-Zwa, "Oral History and Music and Culture", στο: Janet Sturman (επιμ.), *The Sage International Encyclopedia of Music and Culture*, Sage Publications Inc., Thousand Oaks (California) 2019, vol. 5, σ. 1-13: 2 και 6· Marjatta Saarnivaara, "Art as Inquiry: The Autopsy of an [Art] Experience", *Qualitative Inquiry* 9/4, 2003, σ. 580-602: 587 και 598-599.

⁴ Patricia Leavy (επιμ.), *Καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος: Έρευνα μέσω της τέχνης*, μτφρ. Άρτεμις Γρίβα, Gutenberg, Αθήνα 2020, σ. 44 και 227 (πρωτότυπη έκδοση: *Handbook of Arts-Based Research*, The Guilford Press, New York 2017).

διαδικασίας αλλά και κατά το στάδιο των δοκιμών.⁵ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αυτή η διάδραση επηρεάζει τη διαμόρφωση της ίδιας της σύνθεσης. Ειδικά σε έργα μουσικής δωματίου ή για σόλο όργανα «μικρής κλίμακας», όπως είναι και το *loneliness / flusingness*, ο Σέγκλιας συνηθέστερα γνωρίζει τους ερμηνευτές και τις ερμηνεύτριες εκ των προτέρων και συνθέτει συγκεκριμένα για αυτούς ή αυτές. Η σύνθεση προκύπτει ύστερα από προσκλήσεις, αναθέσεις ή προτάσεις, όπως συνέβη και στο παρόν ερευνητικό πλαίσιο. Ο συνθέτης δεν διστάζει να «αφήσει χώρο» για να ακούσει τις απόψεις και τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις των μουσικών-συνεργατών του για το έργο που ετοιμάζει, τόσο κατά τη διαδικασία σύνθεσης όσο και μετά την ολοκλήρωσή της. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει, «η επικοινωνία και η δυναμική διαδικασία της διάδρασης με τους ερμηνευτές ενώ συνθέτω, αλλά και κατά το στάδιο των δοκιμών, είναι από τις πιο συναρπαστικές πτυχές της μουσικής μου δημιουργίας».⁶

Μετά τη διαλογική συνέντευξη ανάμεσα στον συνθέτη και την φλαουτίστα, ακολούθησε η πρώτη εκτέλεση του τετράλεπτου έργου. Οι συνθήκες της πρεμιέρας δεν ήταν ευνοϊκές, καθώς κατά τη διάρκεια της πρωινής παρουσίας η φωνητική ικανότητα της μουσικού υποχώρησε αιφνίδια, με αποτέλεσμα η ομιλία της να ακούγεται ελάχιστα. Αυτό επηρέασε όχι μόνο τον λόγο αλλά και την ερμηνεία του έργου, στο οποίο η φωνή – τόσο ως ομιλία όσο και ως τραγούδι – κατέχει κεντρικό ρόλο. Προκειμένου να αντιμετωπίσει αυτή τη δυσκολία, η Ιορδανίδου εστίασε την προσοχή της στην απόδοση της βασικής ιδέας του έργου, της μοναξιάς που απεικονίζεται μέσα από την πτώση ενός φύλλου. Έτσι, επικεντρώθηκε στη λεπτομερή απόδοση των εκφραστικών μέσων, των δυναμικών και των διευρυμένων τεχνικών. Σε σημεία όπως τα μέτρα 5 και 7, και με τη σύμφωνη γνώμη του συνθέτη, απέδωσε το φωνητικό μέρος στη χαμηλότερη οκτάβα, προσαρμόζοντας την ερμηνεία της στις νέες συνθήκες.

Από τις διευρυμένες τεχνικές που έχουν ενσωματωθεί στο έργο, οι αέρινοι ήχοι (*air tones*) και τα *glissandi* είτε στη φωνή είτε στο φλάουτο συνιστούν τα κατεξοχήν εκφραστικά μέσα απόδοσης της ατμόσφαιρας της μοναξιάς, της απομόνωσης και της φθοράς ως συνέπεια της έλευσης του χρόνου, η ερμηνεία των οποίων κατά την πρεμιέρα ήταν ανεμπόδιστη.

Η συνεδρία ολοκληρώθηκε με μια ενεργή συζήτηση μεταξύ του κοινού και των παρουσιαστών, κατά την οποία αναλύθηκαν τόσο η σύνθεση όσο και το μεθοδολογικό πλαίσιο της έρευνας. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη σχέση μεταξύ της δημιουργικής διαδικασίας και της ερμηνευτικής προσέγγισης, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο η διαδραστικότητα μεταξύ συνθέτη και μουσικού επηρεάζει και εμπλουτίζει το τελικό μουσικό αποτέλεσμα. Μέσα από αυτή τη συζήτηση αναδείχθηκαν οι πολλαπλές προεκτάσεις της μελέτης, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, με έμφαση στην αναγνώριση της μουσικής ως ζωντανής διαδικασίας και συνεργασίας.

Η διαδικασία των δοκιμών: κατανόηση νοημάτων μέσω διάδρασης

Στο στάδιο αυτό, δημιουργός και αναδημιουργός συνέβαλαν ενεργά στη διαμόρφωση του έργου ανταλλάσσοντας προτάσεις. Η συνεργασία με τους ερμηνευτές ήταν σημαντικό μέρος της ερευνητικής μεθοδολογίας που ακολούθησε στη μεταδιδασκτορική του έρευνα ο Σέγκλιας, δηλαδή της πράξης ως έρευνας (*practice as research*), όπου στα συνθετικά

⁵ Για μία μεθοδολογική προσέγγιση, βλ. Martin Niederauer, “Knowledge-based cooperation between art music composers and musicians”, *Participate – Kultur aktiv gestalten* 6, 2015, σ. 32-38 (<https://www.p-art-icipate.net/knowledge-based-cooperation-between-art-music-composers-and-musicians>; τελευταία πρόσβαση: 24 Μαρτίου 2025).

⁶ Ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη του Ζήση Σέγκλια στις 10 Νοεμβρίου 2024 στη Θεσσαλονίκη.

βήματα υπεισέρχεται η συνεισφορά του ή της μουσικού και η ανατροφοδότηση εξελίσσει τη σύνθεση.

Οι δοκιμές για την πρεμιέρα του *lonesingness / flusingness* ξεκίνησαν μετά τη μελέτη και κατανόηση του έργου από την φλαουτίστα κι έγιναν κυρίως online. Κατά τη διάρκεια των δοκιμών, η διάδραση συνθέτη και μουσικού αφορούσε σε ερμηνευτικά και τεχνικά ζητήματα. Συζητήθηκαν η βασική και οι επιμέρους ιδέες του έργου: η έννοια της μοναξιάς στη σύγχρονη κοινωνία, η απομόνωση, η φθορά της ύλης, η αποδόμηση μέσα από την εικόνα της πτώσης ενός φύλλου, καθώς και με ποιους τρόπους, εκφραστικά μέσα και σύγχρονα ηχητικά εφέ αποτυπώνονται αυτά στο έργο που βασίζεται στο ποίημα *l(a* του E. E. Cummings:

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

Ακόμη, ο συνθέτης έλυσε απορίες που προέκυψαν κατά τη μελέτη του έργου και αφορούσαν τεχνικά ζητήματα και τις αυξημένες απαιτήσεις τους, οι οποίες προέρχονται από την αδιάλειπτη συνήχηση φλάουτου και φωνής στο *lonesingness / flusingness*. Δεν είναι λίγα τα σημεία που αποτέλεσαν πρόκληση για τη φλαουτίστα, λόγω της πολύ «φορτωμένης» παρτιτούρας, όπως, για παράδειγμα, τα μέτρα 19, 20 και 27. Στην πλειονότητά τους, αυτά προέκυψαν από τη σύμπτυξη των τριών φωνών της εκδοχής του *lonesingness* για σοπράνο, μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο στις δύο φωνές της παρούσας εκδοχής για μπάσο φλάουτο και φωνή, ερμηνευμένες αυτή τη φορά από το ίδιο πρόσωπο. Χαρακτηριστικότερη όλων είναι η περίπτωση του μέτρου 19 (Εικόνα 1): σε αυτό, η φωνή κινείται με *glissando* μικροτόνων προς τα κάτω, ενώ το μπάσο φλάουτο εκτελεί *multiphonics* στην πλέον υψηλή περιοχή του, εναλλάξ με *flutterzunge*: η απόδοση των *multiphonics* και των *flutterzunge* εκ περιτροπής απαιτεί τη διακοπή της ροής του αέρα, συνεπώς και του *glissando* της φωνής.

Εικόνα 1: *lonesingness / flusingness*, μέτρο 19 - συνύπαρξη τριών διαφορετικών σύγχρονων ηχητικών εφέ (έκδοση του συνθέτη)

Επομένως, ο συνθέτης έχει προαποφασίσει να αφήσει στη νέα εκδοχή του *loneliness* ορισμένα εξόχως απαιτητικά σημεία όπως ήταν στην αρχική σύνθεση για τρεις μουσικούς, καλώντας τη φλαουτίστα να κάνει μια δημιουργική ανασύνθεση-ερμηνεία μίας ιδεατής «υπερπαρτιτούρας», επιλέγοντας και απορρίπτοντας κάθε φορά τι θα ερμηνεύσει. Αυτή η απόφαση του συνθέτη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: σύμφωνα με τον ίδιο, το τελικό αποτέλεσμα θέτει και ζητήματα κυριότητας, μεταφέροντας ιδιαίτερη βαρύτητα στην πλευρά της εκτέλεσης.

Κατά περιπτώσεις χρειάστηκε, ακόμη, να αναθεωρηθούν σημεία του έργου κατά τη διάρκεια των από κοινού δοκιμών, τα οποία, αν και απολύτως συμβατά κατά την σύνθεση, ακουστικά δεν παρείχαν ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, στα μέτρα 14 και 15, προκειμένου να κυριαρχήσει το εφέ των *air tones*, το αρχικά καθορισμένο τονικό ύψος της φωνής μετατράπηκε σε ακαθόριστο, με ελεύθερα *glissandi* διαδοχικά αυξανόμενου τονικού εύρους.

Ως προς το ζήτημα της μεγάλης ποικιλίας και των πολύ συχνών αλλαγών του μέτρου που παρατηρείται στο έργο – μεταξύ άλλων: 4/4, 11/8, 15/8, 9/4, 17/8, 15/16 – κατά τη διάρκεια των δοκιμών ο Σέγκλιας επισήμανε την τελείως ελεύθερη χρήση του μέτρου. Μοναδικό κριτήριο για αυτόν είναι, ιδίως στα τμήματα Α και Β, κάθε μέτρο να συμπεριλαμβάνει μία ολόκληρη φράση με δικό της νόημα.

Στο έργο περιλαμβάνονται και τρία διαφορετικά *tempi*, σύμφωνα με τα οποία το τέταρτο ορίζεται σε 45, 60 και 75 παλμούς ανά λεπτό. Όπως συμβαίνει με τα μέτρα, έτσι και τα τρία αυτά διαφορετικά *tempi* εναλλάσσονται διαρκώς, με εξαίρεση τα τελευταία 11 μέτρα. Η διαρκής εναλλαγή από το γρήγορο στο αργό και στο ακόμη πιο αργό *tempo*, καθώς και αντιστρόφως, σημαίνει για τον συνθέτη τη μετάβαση από τη στατικότητα και την αδράνεια, που είναι κυρίαρχες στη σφαίρα της απομόνωσης και της μοναξιάς, σε έναν πιο εναργή ρυθμό, που όμως παλινδρομεί και επιστρέφει στην ακινησία και την απάθεια.

Η προετοιμασία του έργου: θεωρητική και πρακτική προσέγγιση

Σε αυτή την υποενοότητα τίγονται ζητήματα ανάλυσης της μουσικής επιτέλεσης, ενώ παράλληλα αναδεικνύονται οι εφαρμογές της μεθοδολογίας *a/r/tography* (*artist-researcher-teacher*)⁷ στην παρούσα μελέτη. Η μεθοδολογία αυτή υλοποιείται μέσα από τη γεφύρωση: α) της τέχνης (μουσική επιτέλεση), β) της ερευνητικής διαδικασίας ως προς το μουσικό ύφος, τους στόχους του συνθέτη, την ανάλυση του έργου και τις διευρυμένες τεχνικές για φλάουτο, γ) του διδακτικού αντίκτυπου που μπορεί να έχει η καταγραφή της μεθοδολογίας της ερμηνευτικής προσέγγισης και της ευρύτερης μελέτης του έργου από την Ιορδανίδα.

Ήδη από την πρώτη ανάγνωση του *loneliness / flusingness*, πρωταρχικό μέλημά της ήταν η κατανόηση των στόχων του συνθέτη και, στη συνέχεια, η ηχητική αποτύπωσή τους. Σύμφωνα με τον Hill, η παρτιτούρα δεν ταυτίζεται με το ίδιο το μουσικό έργο, αλλά αποτελεί μία οπτική μεταφορά των προθέσεων του συνθέτη και των οδηγιών ερμηνείας που αυτός δίνει. Άλλωστε, η αρχικά άυλη και φανταστική μουσική αποκτά πραγματική υπόσταση μόνο μέσα από την ηχητική απόδοση του ερμηνευτή ή της ερμηνεύτριας.⁸

Θεμελιώδης και αναγκαία για την ερμηνευτική προσέγγιση είναι η διαδικασία της συναισθηματικής εξερεύνησης του έργου και στη συνέχεια η κατανόηση και η ανάδειξη

⁷ Rebecca Heaton, Pamela Burnard & Afrodita Nikolova, “Artography as Creative Pedagogy: A Living Inquiry with Professional Doctoral Students”, *Australian Art Education* 41/1, 2020, σ. 53-74: 53-56.

⁸ Peter Hill, “From Score to Sound”, στο: John Rink (επιμ.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 129-143: 129-130.

του νοήματός του.⁹ Η ερμηνεία, ως αναγέννηση της μουσικής, εμπειρικλείει αναμφίβολα πληθώρα παραμέτρων, οι οποίες χρειάζεται να ληφθούν υπόψη κατά τη διαδικασία της προετοιμασίας ενός έργου. Ο βαθμός κατανόησης της σημειογραφίας, του συνόλου της παρτιτούρας αλλά και του μουσικού κόσμου του συνθέτη συμβάλλει καίρια στην εκ των προτέρων λήψη αποφάσεων από τον ή την αναδημιουργό. Οι αποφάσεις αυτές καθορίζουν ποια στοιχεία του έργου θα αναδειχθούν ερμηνευτικά, ακόμη και αν αυτό ενίοτε γίνεται «εις βάρος» άλλων στοιχείων του έργου, όπως χαρακτηριστικά υπογραμμίζει ο Cone.¹⁰

Οι διαμορφωτικοί παράγοντες της ερμηνείας περιλαμβάνουν το tempo, την κατεύθυνση της φραστικής, τη λειτουργία των υπαρχουσών φωνών, τις δυναμικές, τα είδη άρθρωσης, τα ηχοχρώματα και την εκφραστική απόδοση των συναισθημάτων.¹¹ Κατά τον Rink, η διαμόρφωση της ερμηνείας καθορίζεται από το κατά πόσον ο ερμηνευτής ή η ερμηνεύτρια κατέχει σε γνωστικό επίπεδο τον καθένα από τους παραπάνω παράγοντες και από την προσωπικότητά του / της, σε συνάρτηση και με την προϋπάρχουσα εμπειρία που διαθέτει. Τα στοιχεία αυτά σχετίζονται άμεσα με το υποκειμενικό κριτήριο, αυτό της διαισθητικής ερμηνείας (informed intuition), όπως την ορίζει ο Rink. Πρόκειται για μια μορφή ερμηνείας που βασίζεται σε πολυετή και συνεχή καλλιέργεια ουσιαστικών μουσικών γνώσεων και εμπειριών, και διαφέρει σημαντικά από την «αυθαίρετη» ερμηνεία, η οποία είναι περισσότερο ελεύθερη αλλά ατεκμηρίωτη.¹²

Επιπλέον, ο Cone καθιερώνει ως κριτήριο την «οπτική γωνία», έννοια η οποία δεν επηρεάζεται μόνο από υποκειμενικούς παράγοντες αλλά και από το ερμηνευτικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει.¹³ Κατά τον Howat, σημαίνουν κρίνεται το προσωπικό μουσικό αισθητήριο του ή της μουσικού που εξερευνά το έργο για να το ερμηνεύσει και κατά τη διαδικασία αυτή αμφισβητεί στοιχεία της παρτιτούρας, τα οποία πιθανώς να αναθεωρήσει κατά την ερμηνεία, χωρίς όμως να αποκλίνει από το συνθετικό ύφος του συνθέτη.¹⁴

Από την περίοδο των σπουδών της στο Λουξεμβούργο και τη Νυρεμβέργη, η Ιορδανίδου ασχολείται επισταμένα και με τη μελέτη και την ερμηνεία σύγχρονης φλαουτιστικής εργογραφίας, με επίκεντρο έργα του 20ού και του 21ου αιώνα. Το καλλιτεχνικό και ερευνητικό της ενδιαφέρον εστιάζεται τόσο στο σόλο ρεπερτόριο όσο και σε είδη μουσικής δωματίου και σε συμφωνικό ρεπερτόριο, με έμφαση στις διευρυμένες τεχνικές.¹⁵ Στο ενεργητικό της συγκαταλέγονται συνεργασίες με σύνολα σύγχρονης μουσικής, όπως το Ensemble Resonanz, ενώ το ρεπερτόριό της περιλαμβάνει εμβληματικά έργα της μεταπολεμικής και της νεώτερης avant-garde εργογραφίας για φλάουτο των συνθετών Varèse, Berio, Τακεμίτσου, Γιουν, Holliger, Ferneyhough, Ligeti, Ξενάκη, Zdralek, Karkoschka και Šmite, μεταξύ άλλων, καθώς και των σύγχρονων ελλήνων συνθετών Λαπιδάκη, Παπαγεωργίου, Ζερβού, Τσούγκρα, Μπορμπουδάκη, Μαρωνίδα, Αγγελάκη κ.ά.

⁹ Peter Walls, "Historical Performance and the Modern Performer", στο: John Rink (επιμ.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 17-34: 17.

¹⁰ Edward Cone, *Musical Form and Musical Performance*, W. W. Norton, New York 1968, σ. 34 και 56.

¹¹ Alexander Lerch, Claire Arthur, Ashis Pati & Siddharth Gururani, "An Interdisciplinary Review of Music Performance Analysis", *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval* 3/1, 2020, σ. 221-245: 222-224 και 228 (<https://doi.org/10.5334/tismir.53>; τελευταία πρόσβαση: 7 Ιουνίου 2025).

¹² John Rink, "Analysis and (or?) Performance", στο: John Rink (επιμ.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 35-58: 36.

¹³ Cone, ό.π., σ. 32-33.

¹⁴ Roy Howat, "What Do We Perform?", στο: John Rink (επιμ.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 3-20: 3-4.

¹⁵ Για μια επισκόπηση των διευρυμένων τεχνικών στο φλάουτο, βλ. Carin Levine & Christina Mitropoulos-Bott, *The Techniques of Flute Playing*, Bärenreiter, Kassel 2002.

Το *lonesingness / flusingness* σηματοδοτεί μία νέα στροφή στην ερμηνευτική πρακτική της Ιορδανίδου, καθώς πρόκειται για ένα έργο που απαιτεί από τον ή την μουσικό την ταυτόχρονη χρήση φωνής και μπάσου φλάουτου, μέσω παρτιτούρας διπλού συστήματος, πράγμα το οποίο η ίδια δεν είχε συναντήσει ξανά.

Κατά τη διαδικασία της μελέτης του έργου, η παρτιτούρα λειτούργησε ως οδηγός για την εκτέλεση. Ο συνθέτης είχε παραχωρήσει εξαρχής στην φλαουτίστα ελευθερία επιλογών σε ορισμένα σημεία, προκειμένου να λάβει υπόψη του σε επόμενο μετασυνθετικό στάδιο τι είναι περισσότερο ρεαλιστικό να αποδοθεί ερμηνευτικά και τι ενδεχομένως να αλλάξει στην παρτιτούρα. Υπό αυτό το πρίσμα, η παρτιτούρα δεν ήταν ένα στατικό και απόλυτα καθορισμένο κείμενο αλλά ένα δυνητικά παραγωγικό πλαίσιο, το οποίο ενεργοποίησε τη δημιουργική συμβολή της φλαουτίστας και επέτρεψε την ανάδυση παραλλαγμένου από το πρωτότυπο ή νέου υλικού μέσω της ερμηνευτικής προσέγγισης.

Εδώ δεσπάζει η δυνατότητα γέννησης νέων δυναμικών και ηχητικών εκδοχών, οι οποίες υπό άλλες συνθήκες μπορεί να μην είχαν ποτέ αναδυθεί. Αποτέλεσμα αυτού είναι ο ανασχηματισμός παραδοσιακών ιεραρχικών σχέσεων μεταξύ σύνθεσης, σημειογραφίας, παρτιτούρας και εκτέλεσης, προβάλλοντας τη δημιουργική δυναμική που αναδύεται από την αλληλεπίδρασή τους: η παρτιτούρα γίνεται ενεργό σημείο εκκίνησης για τη δημιουργική συμμετοχή της ερμηνεύτριας, με αποτέλεσμα την ανάδυση νέων μουσικών δυνατοτήτων που πηγάζουν από την αμοιβαία εξάρτηση δομής, μουσικού υλικού και ενσώματης ερμηνείας.¹⁶ Στο παρόν στάδιο εντοπίστηκαν σημεία του έργου, τα οποία έχρηζαν περαιτέρω συζήτησης με τον συνθέτη (συγκεκριμένα, τα μέτρα 11, 14, 15, 19 και 30), αναφορικά με τις αναπνοές στις φράσεις, με αναγραφόμενες αλλοιώσεις, με αλλαγές μέτρου και με τη συνύπαρξη των ηχητικών εφέ ως αποτέλεσμα εκτέλεσης των διευρυμένων τεχνικών. Η συζήτηση και η πρόταση βελτιώσεων έγινε κατά το στάδιο των από κοινού δοκιμών.

Το *lonesingness / flusingness* περιλαμβάνει πλήθος διευρυμένων τεχνικών, περάν των συχνά απαντώμενων, οι οποίες εμπλουτίζουν την καθιερωμένη ηχοχρωματική παλέτα του μπάσου φλάουτου. Η σημασία που ο Σέγκλιος δίνει στο ποιητικό κείμενο και στη σύνδεση λόγου – μουσικής φαίνεται και από τις διευρυμένες τεχνικές που αξιοποιεί στο έργο, όπου δεσπάζουν τεχνικές που παράγονται χρησιμοποιώντας τη φωνή, την εισπνοή (inhale) και την εκπνοή (exhale). Ο συνθέτης για τις τεχνικές όπου συνυπάρχουν ομιλία με φλάουτο και τραγούδι με φλάουτο δίνει τις παρακάτω οδηγίες που αφορούν σε τρόπους διαμόρφωσης της άρθρωσης, στην παραγωγή δυναμικών, στη διαχείριση και στην κατεύθυνση του αέρα του ή της μουσικού:

sing / play alternatively
singing inside the tube,
gradually sing outside the flute,
clear singing is not desired,
articulate the flute playing with the given rhythm / dynamics, etc.,
interplay between singing and playing. Make attacks in both lines sound clearly.

Στο έργο υπάρχουν, ακόμη, air tones (αέρινοι ήχοι), αρμονικοί, flatterzunge, glissandi και key clicks.

Κατά την προετοιμασία του *lonesingness / flusingness*, τα σημεία με τις διευρυμένες τεχνικές μελετήθηκαν αρχικά ξεχωριστά όσον αφορά την κάθε φωνή: αυτό ήταν απαραίτητο για να υπάρξει εξοικείωση με την εκάστοτε τεχνική, κατανόηση και αφομοίωση του ρόλου της κάθε φωνής και των παραμέτρων του ηχοχρώματος, της

¹⁶ Roger Redgate, "Emergent Material: Reinventing the Compositional Process", *Principles of Music Composing* 17, 2017, σ. 117-126: 118 και 124.

δυναμικής και της άρθρωσης. Ακόμη, η αποσαφήνιση των μικροτόνων, της λειτουργίας και της κατεύθυνσης των *glissandi* έγινε σε αυτό το στάδιο. Υπήρχαν σχετικά λίγες απορίες προς τον συνθέτη, λ.χ. για κάποιες αλλοιώσεις μικροτόνων ή για διάφωνα διαστήματα σε συνήχηση φλάουτου – φωνής (στο μέτρο 11), οι οποίες καταγράφηκαν και συζητήθηκαν κατά τις κοινές δοκιμές.

Σε δεύτερο στάδιο μελετήθηκαν τα σημεία αυτά ως συνήχηση πλέον του μπάσου φλάουτου και της φωνής, και ακολούθως εντάχθηκαν στις ευρύτερες φράσεις και ενότητες του έργου. Η επανάληψη μικρών τμημάτων και η ένωσή τους με μεγαλύτερα ήταν από τους πλέον αποτελεσματικούς τρόπους μελέτης και εμπέδωσης της απαιτητικής παρτιτούρας.

Έχοντας εμβαθύνει στα τεχνικά ζητήματα κάθε φωνής, καθώς και στη σύνθετη αλληλεπίδραση της δίφωνης συνήχησής τους, η ερμηνευτική προσέγγιση προσανατολίστηκε στην ανάδειξη φραστικών και μορφολογικών ενοτήτων του έργου, έτσι ώστε αυτά να ενταχθούν οργανικά στον πυρήνα της δραματουργικής σύλληψης. Ο κύριος στόχος ήταν η αισθητική αναπαράσταση της κυρίαρχης ψυχικής κατάστασης που διαπνέει το έργο: της απομόνωσης, της μοναξιάς και της φθοράς.

Για την καλύτερη κατανόηση του έργου και για την εμπέδωση των χαρακτήρων και της ατμόσφαιράς του με σκοπό μια συνειδητή ερμηνευτική προσέγγιση, η Ιορδανίδου χώρισε το *lonesingness / flusingness* σε τρία άνισα τμήματα, τα οποία οριοθετούνται από τις δύο κορώνες στα μέτρα 10 και 18. Το πρώτο τμήμα (μέτρα 1-10) εισάγει με έναν λυγμό [*ah*] τη διάχυτη στην ατμόσφαιρα του έργου βαθιά αίσθηση απομόνωσης και εύθραυστης εσωτερικότητας. Στο ποίημα του E. E. Cummings, η μοναξιά διασπάται και αποκαλύπτεται μέσα από τεμαχισμένες λέξεις και αινιγματικές παύσεις· έτσι και ο Σέγκλιος, στη σύνθεσή του εκφράζει την κεντρική ιδέα όχι μέσα από φανερό λυρισμό, αλλά χρησιμοποιώντας αέρινους ήχους και αρμονικούς για να αποδώσει θραυσματικά με χρωματικές κινήσεις, μικροτόνους και *glissandi* ογδών, δεκάτων έκτων ή τριήχων δεκάτων έκτων την εσωστρέφεια και τη μοναξιά. Στον αντίποδα, οι μεγάλης διάρκειας νότες αναπαριστούν την ενοχλητική αναμονή και ανοχή της δεδομένης συνθήκης, συχνά αποδιδόμενες με καθοδικά *glissandi*, τα οποία ενισχύουν την αίσθηση της φθοράς και της πτώσης. Οι χαμηλές δυναμικές (*pp*, *ppp*) που επικρατούν στο πρώτο αυτό τμήμα, σε συνδυασμό με τα κυρίαρχα ηχοχρώματα, ενισχύουν την εικόνα ενός ομιχλώδους τοπίου.

Σε σχέση με το φλάουτο σε ντο, στο μπάσο φλάουτο είναι δυσκολότερη η παραγωγή των νοτών της υψηλής οκτάβας, αυθεντικών είτε αρμονικών υπερτόνων, λ.χ. στα μέτρα 5, 7, 19 και 20. Λόγω του σκουρότερου ηχοχρώματος που προσδίδει το μπάσο φλάουτο, τα εφέ των αέρινων ήχων (*air tones*) είναι πιο επιβλητικά σε σχέση με το φλάουτο σε ντο.

Στο δεύτερο τμήμα (μέτρα 11-18) κυριαρχούν οι αέρινοι ήχοι και οι αρμονικοί, ηχητικά εφέ, τα οποία σε συνάρτηση με την πιο βαθιά και σκοτεινή χροιά του μπάσου φλάουτου εντείνουν την εντύπωση του κενού. Επίσης, η αραιή χρονική πυκνότητα γεγονότων (στα μέτρα 13-16) δίνει στον χρόνο μια πιο αργή διάσταση. Τα στοιχεία αυτά ενισχύουν την απόκοσμη και υπαινικτική ατμόσφαιρα όλης της σύνθεσης. Προς το τέλος του δεύτερου τμήματος, η δυναμική και η εσωτερική ένταση αυξάνει με τα πεντάγηχα δεκάτων έκτων αρμονικών να προετοιμάζουν την κορύφωση του έργου.

Περίπου στο μέσον του *lonesingness / flusingness*, στην αρχή του τρίτου τμήματος (στα μέτρα 19 και 20), έρχεται ως ανάγκη για επικοινωνία ή μια κραυγή προς τα έξω η κορύφωση του έργου. Σε αντιδιαστολή με ό,τι έχει προηγηθεί στα δύο πρώτα τμήματα, στα μέτρα 19 και 20 τα *sffz* των αρμονικών με *multiphonics* και μάλιστα στην ακραία υψηλή περιοχή του μπάσου φλάουτου προσδίδουν έναν έντονο έως επιθετικό χαρακτήρα στο έργο. Η εναλλαγή αυτών με *flatterzunge* στην χαμηλή οκτάβα και σε δυναμική *p* δημιουργεί μία διφωνία στο μέρος του μπάσου φλάουτου, ενταγμένη στη διφωνία μπάσου φλάουτου – φωνής. Οι δύο διαμετρικά αντίθετες φωνές στο μέρος του

φλάουτου αναπαριστούν μια μορφή αυτοδιαλόγου του μοναχικού υποκειμένου: από τη μία είναι η δυναμική απόπειρα εξωτερίκευσης της μοναξιάς, από την άλλη η βαθύτερη, εσωτερική σκέψη ως έκφραση αμφιβολίας, ανασφάλειας και επιστροφής στην παγιωμένη κατάσταση. Όλα τα παραπάνω συνηχούν με τη φωνή, η οποία εκφέρει στίχους του ποιήματος με *glissando* προς τα κάτω. Συνεπώς, με τα παραπάνω εκφραστικά μέσα, η μουσική στο σημείο αυτό αποκτά διάσταση υπαρξιακής σύγκρουσης. Το ηχητικό αποτέλεσμα στο σημείο της κορύφωσης δηλώνει έντονη συναισθηματική φόρτιση, σαν ένα έντονο ξέσπασμα λόγω της μοναξιάς και όσων αυτή συνεπάγεται.

Η ένταση εκτονώνεται σταδιακά από το μέτρο 28 έως το τέλος του έργου. Από το μέτρο αυτό, το φλάουτο και η φωνή πλέον βρίσκονται στη μεσαία και χαμηλή περιοχή, η ένταση της δυναμικής μειώνεται και καταλήγει σε *ppp*. Στο μέτρο 32 υπάρχει γενική παύση σε φλάουτο και φωνή, η οποία λειτουργεί σαν μία ενεργή σιωπή – είναι ο χώρος που καταλαμβάνει η μοναξιά για να «ακουστεί».

Σε όλο το έργο, το ποιητικό κείμενο ενσωματώνεται κατακερματισμένο, λειτουργώντας ως μορφολογικός παραλληλισμός με το ίδιο το ποίημα του Cummings. Μόνο στο τέλος του *loneliness / flusingness* προφέρεται ολόκληρη η λέξη “loneliness”, δύο συνεχόμενες φορές (στα μέτρα 39 και 41) με ισοκράτημα στη νότα ντο, την χαμηλότερη του μπάσου φλάουτου. Στο σημείο αυτό δίνεται από τον συνθέτη η οδηγία να μην τραγουδηθεί η λέξη αυτή: δεν προσδιορίζει περαιτέρω τον τρόπο ερμηνείας, αλλά αφήνει τον ή την μουσικό να επιλέξει άλλον τρόπο απόδοσης. Η Ιορδανίδου επέλεξε τον ψίθυρο, ηχητικό εφέ ταιριαστό με όλη την περιρρέουσα ατμόσφαιρα σιωπής και μοναξιάς. Η λέξη “loneliness”, λοιπόν, αποκαλύπτεται σταδιακά στο μουσικό έργο και εμπεριέχει όλο το νόημά του.

Τέλος, τα επίπεδα κρυφής ειρωνείας, που εντόπισε η φλαουτίστα κατά τη μελέτη και την προετοιμασία της, αφορούν αφενός το ότι το μπάσο φλάουτο, όργανο με βαθύ ηχόχρωμα και το δεύτερο μεγαλύτερο της ομάδας του φλάουτου (μετά το κοντραμπάσο φλάουτο, το οποίο χρησιμοποιείται εξαιρετικά σπάνια), καλείται να αποδώσει λεπταίσθητα ηχητικά εφέ και φράσεις που χαρακτηρίζονται από ευαλωτότητα, και αφετέρου τον εντοπισμό της υπαρξιακής ειρωνείας, όταν το έργο για έναν ή μία μουσικό με θέμα τη μοναξιά ερμηνεύεται μπροστά σε κοινό κατά τη συναυλία, δηλαδή σε συνθήκες κοινωνικότητας.

Τα στάδια της σύνθεσης

Η διάκριση δύο σταδίων κατά τη δημιουργική διαδικασία της σύνθεσης ενός έργου είναι γενικά αποδεκτή στην ακαδημαϊκή κοινότητα: πρόκειται για το προ-συνθετικό και για το συνθετικό στάδιο ή, σύμφωνα με τον Konečni, για το προπαρασκευαστικό και για το εκτελεστικό στάδιο.¹⁷ Η Λαπιδάκη ορίζει την παραπάνω διάκριση – αν και χωρίς να θέτει χρονική σειρά – ως «την υποσυνείδητη έμπνευση με συνειδητή επιθυμία και την προσπάθεια να παραχθεί ένα μουσικό έργο».¹⁸ Δεν είναι σπάνιο να αλληλεπικαλύπτονται ή και να ενώνονται σε ένα τα στάδια αυτά, καθώς οι χρονικές φάσεις δεν τίθενται γραμμικά, όσον αφορά τα βήματα που ακολουθούνται από έναν συνθέτη.

Σύμφωνα με τον Konečni, η καταγραφή των εν λόγω σταδίων είναι σε έναν βαθμό προβληματική: αφενός, όταν γίνεται από έναν τρίτο, εξωτερικό παρατηρητή, η διαδικασία

¹⁷ Vladimir J. Konečni, “Composers’ Creative Process: The Role of Life-Events, Emotion and Reason”, στο: David Hargreaves, Dorothy Miell & Raymond MacDonald (επιμ.), *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, Oxford University Press, Oxford 2011, σ. 141-155: 143.

¹⁸ Eleni Lapidaki, “Learning from Masters of Music Creativity: Shaping Compositional Experiences in Music Education”, *Philosophy of Music Education Review* 15/2, 2007, σ. 93-117: 96.

χάνει σε αυθεντικότητα, και αφετέρου, όταν τα στοιχεία αντλούνται από προσωπικά ημερολόγια των ίδιων των δημιουργών, ελλοχεύει ο κίνδυνος να παρεισφρήσουν αυθαίρετες ή και άσχετες συνιστώσες που αλλοιώνουν το αποτέλεσμα.¹⁹

Στην παραπάνω διάκριση υπεισέρχεται και ένα τρίτο στάδιο, που μπορεί να λαμβάνει χώρα πριν, κατά τη διάρκεια ή και μετά το τέλος της δημιουργικής διαδικασίας και έχει να κάνει με τη λανθάνουσα γνώση, και πιο συγκεκριμένα με τη γνώση που αποκτάται και μεταφέρεται στο μουσικό έργο μέσα από τη συνεργασία δημιουργού και αναδημιουργού.²⁰

Κατά τα στάδια της σύνθεσης του *lonesingness* (από το 2010 και μετά), ο Σέγκλιας δεν ακολούθησε μία και μόνη γραμμική πορεία, καθώς το έργο είναι μία εν εξελίξει οντότητα. Η αρχική σύλληψη και σύνθεση πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών του στο Πανεπιστήμιο του Graz, στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού προγράμματος “*Opera der Zukunft*”, το οποίο, μέσω του διαγωνιστικού του χαρακτήρα, οδήγησε μετέπειτα στη σύνθεση της όπερας *hystéra* (2014). Στη συνέχεια, ωστόσο, και μετά την πρώτη εκτέλεση, το συγκεκριμένο έργο υπέστη πολλαπλές επεξεργασίες, προσαρμοζόμενο κάθε φορά στην ιδιαίτερη ταυτότητα των εκάστοτε ερμηνευτ(ρι)ών. Αυτό, σύμφωνα με τον Σέγκλια,²¹ σημαίνει ότι η εναλλαγή προ-συνθετικού και συνθετικού σταδίου είναι συνεχόμενη και δυναμική. Μάλιστα, σύμφωνα με τον συνθέτη, οι περαιτέρω επεξεργασίες του *lonesingness* εντάσσονται σε ένα μετασυνθετικό στάδιο, το οποίο μπορεί να εξεταστεί αυτόνομα ως προς τα άλλα δύο. Σε αυτό ανήκει η συνεργασία του συνθέτη με τους ή τις εκάστοτε ερμηνευτές και ερμηνεύτριες, με στόχο κάθε φορά μία νέα εκδοχή, προσαρμοσμένη στις ανάγκες της περίπτωσης και την ταυτότητα των ερμηνευτ(ρι)ών.

Με βάση τα παραπάνω, το προ-συνθετικό στάδιο στην περίπτωση του *lonesingness* μπορεί να συνοψιστεί στις αποφάσεις και στον σχεδιασμό που έγιναν από τον συνθέτη προκειμένου να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του προγράμματος και το τελικό αποτέλεσμα να έχει τα απαραίτητα στοιχεία ώστε να τον προκρίνει στην τελική φάση του διαγωνισμού στο Graz. Στο συνθετικό στάδιο, στο οποίο εντάσσεται μόνον η αρχική σύνθεση του 2010, περιγράφεται και αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο εφαρμόστηκαν στην πράξη τα παραπάνω, με τροποποιήσεις και προσθήκες. Όλες οι εκδοχές που ακολούθησαν μετά την πρωτότυπη σύνθεση του *lonesingness*, με πιο πρόσφατη την *lonesingness / flusingness* (2023), ανήκουν στο μετασυνθετικό στάδιο. Αυτό μπορεί να νοηθεί ως ένα διεπιστημονικό πεδίο μεταξύ σύνθεσης και έρευνας ή της σύνθεσης ως *ερευνητικής πράξης* (practice as research), μιας μεθοδολογίας που αναπτύχθηκε και στη μεταδιδακτορική έρευνα του Σέγκλια. Ακολουθώντας τη ροή του άρθρου, δηλαδή την χρονικά αντίστροφη πορεία από την αναδημιουργία προς τη δημιουργία του έργου, ξεκινάμε από το μετασυνθετικό στάδιο, περνούμε στο συνθετικό και καταλήγουμε στο προ-συνθετικό.

Μετασυνθετικό στάδιο

Η πρακτική της επεξεργασίας των μουσικών έργων από τους συνθέτες, ακόμα και μετά την πρεμιέρα τους, είναι ένα φαινόμενο που συναντάται ήδη από τον 19ο αιώνα, οπότε και το έργο τέχνης αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα σε σχέση με τον εφήμερο χαρακτήρα που είχε στο μπαρόκ.²² υπάρχουν, άλλωστε, πολλά ιστορικά παραδείγματα

¹⁹ Konečni, ό.π., σ. 142.

²⁰ Niederauer, ό.π., σ. 34.

²¹ Συνέντευξη του Ζήση Σέγκλια στις 10 Νοεμβρίου 2024 στη Θεσσαλονίκη.

²² Χαρακτηριστικός είναι ο ισχυρισμός της Goehr ότι ο «Bach δεν είχε την πρόθεση να γράψει μουσικά έργα» (Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 1992, σ. 8).

αναθεωρημένων συνθέσεων στην εργογραφία, λ.χ. των Brahms,²³ Bruckner²⁴ ή Debussy,²⁵ και δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ένας συνθέτης αναθεωρεί το έργο του, ειδικά όταν αυτό έχει συντεθεί σε νεαρή ηλικία ή κατά τη διάρκεια των σπουδών του.

Η συνεχής επεξεργασία του *lonesingness* κατά περίπτωση και σύμφωνα με τη μουσική ταυτότητα των ερμηνευτ(ρι)ών δεν απορρέει μόνο από την παραπάνω πρακτική αλλά και από την ερευνητική διάσταση που έχει η μουσική πράξη του συνθέτη· πέρα, δηλαδή, από την έρευνα που βασίζεται στη μουσική ερμηνεία και επιτέλεση, προϊόν της οποίας αποτελεί και το παρόν άρθρο, η δημιουργική διαδικασία της σύνθεσης είναι και η ίδια έρευνα ως πράξη, η οποία, σύμφωνα με τον Haseman, συνιστά έναν νέο τρόπο έρευνας, με στοιχεία από τον χώρο της ποιοτικής έρευνας, μολονότι αποκλίνει σημαντικά από αυτήν. Η βασική διαφορά έγκειται στον τρόπο με τον οποίο εκφράζονται τα ευρήματα της έρευνας: μη αριθμητικά, μη λεκτικά,²⁶ ενώ η ίδια η σύνθεση είναι το αποτύπωμα της έρευνας.

Η πρακτική αυτή αναπτύχθηκε από τον Σέγκλια κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών του σπουδών, οπότε και η επαφή και η συνεργασία του με μουσικά σύνολα και σολίστ αυξήθηκε εκθετικά σε σχέση με τις προπτυχιακές του σπουδές και εξελίχθηκε σε συνειδητή πράξη ως έρευνα κατά τη διάρκεια της μεταδιδακτορικής του έρευνας (2019-2022) με επιβλέποντα τον Δημήτρη Παπαγεωργίου στο Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ. Σε μεταδιδακτορικό επίπεδο, ο Σέγκλιας ανέπτυξε μεθοδολογικά εργαλεία μέσω ερωτηματολογίου σε εξειδικευμένο κοινό και στη συνέχεια χρησιμοποίησε τα δεδομένα ώστε να δομήσει μια δημιουργική διαδικασία ως προς την εκτέλεση του *Not I* (2023), έργου μουσικού θεάτρου. Η εν λόγω διαδικασία περιλάμβανε συναντήσεις φιλοσοφικού και θεωρητικού περιεχομένου με την ομάδα των ερμηνευτών, αυτοσχεδιαστικά sessions, πειραματισμούς με την παρτιτούρα, περαιτέρω πρόβες εργαστηριακής μορφής και, τέλος, τις πρόβες πριν την εκτέλεση, μέσω όμως μιας ανοιχτής παρτιτούρας, ώστε να αφήνεται χώρος για επί τόπου τροποποιήσεις μέχρι και λίγες μέρες πριν από την πρεμιέρα.

Η παραπάνω πρακτική συνέβαλε και συνεχίζει να επιδρά στην εξέλιξη της μουσικής πορείας και της συνθετικής ταυτότητας του Σέγκλια· ψήγματα αυτής της πρακτικής μπορούν να ανιχνευτούν και στον τρόπο με τον οποίο το *lonesingness* παραμένει ένα έργο υπό επεξεργασία. Στην πρωταρχική του μορφή, το *lonesingness* αποτελεί ένα μοντέλο, μία μήτρα, που παρουσιάζει τις βασικές εκδοχές σε μια ιδεατή εκτέλεση (αυτή άλλωστε ήταν και η μοναδική εκδοχή, η οποία δεν δημιουργήθηκε για συγκεκριμένο ή συγκεκριμένη μουσικό), ενώ όλες οι υπόλοιπες προέκυψαν έπειτα από κάποια ανάθεση ή παραγγελία, που παρέκκλινε από τις διάφορες εναλλακτικές της πρωταρχικής.

Οι δυνατότητες εκτέλεσης του έργου άνοιξαν νέες προοπτικές, με αποτελέσματα, μεταξύ άλλων, τις εκδοχές για φωνή σοπράνο, μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο, για μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο χωρίς φωνή (με το μέρος της φωνής να μοιράζεται στις δύο performers), για ηθοποιό και μπάσο φλάουτο, για δύο φωνές και κοντραμπάσο, για φωνή τενόρου, μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο, για σόλο μπάσο φλάουτο (με φωνή). Σε κάθε περίπτωση, η παρτιτούρα του νέου έργου γράφτηκε από την αρχή και

²³ Το *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, σε *Σι-μείζονα*, op. 8, συντέθηκε το 1854 και αναθεωρήθηκε δραστικά το 1889, οπότε και προέκυψε μία πολύ ωριμότερη εκδοχή. Περισσότερα για τα έργα μουσικής δωματίου του Brahms και τις αναθεωρήσεις που ο ίδιος έκανε, βλ. στο: Karl Geiringer & Irene Geiringer, *Brahms: His Life and Work*, Routledge, London 2024, σ. 224-246.

²⁴ Για την οργάνωση των συνθετικών ιδεών και την περαιτέρω επεξεργασία των έργων του Anton Bruckner από τον ίδιο τον συνθέτη, βλ. ενδεικτικά: Dermot Gault, *The New Bruckner: Compositional Development and the Dynamics of Revision*, Ashgate Publishing, Farnham 2010, σ. 55-104.

²⁵ Βλ. Matthew Brown, "Composers' Revisions and the Creative Process", *College Music Symposium* 33/34, 1993-1994, σ. 93-111: 96-109.

²⁶ Brad Haseman, "A Manifesto for Performative Research", *Media International Australia* 118/1, 2006, σ. 98-106: 101.

σε συνεργασία με τους ή τις εκάστοτε ερμηνευτές και ερμηνεύτριες. Η πλήρης διανομή είναι για φωνή, μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο, και αυτά είναι τα δύο μόνα μουσικά όργανα που χρησιμοποίησε ο Σέγκλιος στο *lonesingness*. Στις πολλές εκδοχές που προέκυψαν με την πάροδο των ετών δεν εισήγαγε κάποιο άλλο όργανο, ενώ στο μέρος της φωνής υπήρξαν αλλαγές: σοπράνο, μέτζο-σοπράνο, μπάσος και ηθοποιός. Σε κάθε περίπτωση, γράφτηκε νέα παρτιτούρα σε συνεργασία με τους ή τις εκάστοτε ερμηνευτές και ερμηνεύτριες, εκτός από αυτήν της ανδρικής φωνής, στην οποία ο τενόρος ερμήνευσε την αρχική παρτιτούρα μία οκτάβα κάτω. Το ποιητικό κείμενο συμπεριλαμβάνεται σε κάθε εκδοχή, ακόμη και στις αμιγώς οργανικές, οπότε και μοιράζεται στα μέρη αυτών, απουσία μονωδού.

Τίτλος εκδοχής	Έτος	Οργανική σύνθεση	Εκτελεστές / σύνολο	Βασικά χαρακτηριστικά / σχόλια
<i>lonesingness</i> (original)	2010	Σοπράνο, μπάσο φλάουτο, κοντραμπάσο		Αρχική σύνθεση, στο πλαίσιο του "Opern der Zukunft" (Graz). Δεν γράφτηκε για συγκεκριμένους μουσικούς.
<i>lonesingness [voiceless]</i>	2014	Μπάσο φλάουτο, κοντραμπάσο (χωρίς φωνή)	Schallfeld Ensemble	Το φωνητικό μέρος μοιράζεται στις δύο μουσικούς.
<i>lonesing[less]ness</i>	2014	Ηθοποιός (ομιλία) και μπάσο φλάουτο	Ντουέτο Mattiello – Gabbrielli	Το φωνητικό μέρος μετατρέπεται σε απαγγελία. Αφαίρεση τονικών υψών, διατήρηση ρυθμικού / μελωδικού σκελετού.
<i>lonesingness [though not so much]</i>	2014	2 φωνές, κοντραμπάσο	Fonema Consort	Η δεύτερη φωνή προκύπτει από σύμπτυξη του μέρους του φλάουτου και της πρώτης φωνής. Χωρική διάταξη στη σκηνή.
<i>lonesingness</i>	2020	Τενόρος, μπάσο φλάουτο, κοντραμπάσο	David de Winter	Ίδια παρτιτούρα, τραγουδισμένη μία οκτάβα χαμηλότερα. Δεν γράφτηκε νέα εκδοχή.
<i>lonesingness / flusingness</i>	2023	Σόλο μπάσο φλάουτο (με φωνή)	Θεοδώρα Ιορδανίδου	Δύσκολη εκδοχή: ολόκληρο το φωνητικό μέρος και το μέρος του φλάουτου αποδίδονται από την ίδια εκτελέστρια. Ανάπτυξη αντίστιξης, αυτοσχεδιασμός.

Πίνακας 1: Συνοπτική παρουσίαση των εκδοχών του *lonesingness*

lonesingness / flusingness

Κεντρική ιδέα στο *hystéra* (2014) ήταν η συνύπαρξη τραγουδιού και απαγγελίας, που πολλές φορές απέδιδαν το ίδιο κείμενο, στον ίδιο ρυθμό, με παρόμοιο μελωδικό περίγραμμα, και το μόνο που άλλαζε ήταν το είδος της απόδοσης: τραγούδι – απαγγελία. Η ιδέα αυτή μεταφέρθηκε και στο *lonesingness / flusingness*, όχι όμως με ταυτόχρονη συνήχηση τραγουδιού και απαγγελίας, λόγω του ότι δεν υπάρχει σοπράνο στην παρούσα εκδοχή.

Η παρούσα εκδοχή δημιουργήθηκε για να συμπεριληφθεί στη μεταδιδασκτορική έρευνα της Ιορδανίδου, όπου προσεγγίζεται ερμηνευτικά, αναλυτικά και ιστοριογραφικά η σύγχρονη συνθετική δημιουργία στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Ελλείψει χρόνου αλλά και λόγω της ιδιαίτερης προϋπάρχουσας παράδοσης του *loneliness*, ο Σέγκλιας, αντί για μία εντελώς νέα σύνθεση, πρότεινε μία νέα εκδοχή του έργου, αυτή τη φορά για σόλο μπάσο φλάουτο.

Το *fusingness*, μολοντί είναι γραμμένο για σόλο μπάσο φλάουτο χωρίς μονωδό, επικεντρώνεται και πάλι στην προβολή του κειμένου. Λόγω της απαίτησης του συνθέτη να διατηρεί σε κάθε νέα εκδοχή το μέρος της φωνής στο ακέραιο, η νέα αυτή σύνθεση αποτέλεσε τη μεγαλύτερη πρόκληση για αυτόν σε σχέση με τις προηγούμενες ως προς την επεξεργασία του υπάρχοντος υλικού αλλά και τη δυσκολότερη ως προς την εκτέλεση, δεδομένου ότι η φλαουτίστα, εκτός από το μέρος του φλάουτου, εμπλουτισμένο μάλιστα με διευρυμένες τεχνικές, καλείται να αποδώσει ταυτόχρονα και ολόκληρο το μέρος της φωνής, το οποίο σε άλλες περιπτώσεις αποδιδόταν από άλλους μουσικούς ή μονωδούς. Επίσης οι παράμετροι των διευρυμένων τεχνικών, της εκφοράς του λόγου και των φωνητικών ποιότητων αυξάνουν σημαντικά το επίπεδο δυσκολίας.

Κατά την επεξεργασία του έργου ήταν αναπόφευκτα τα σημεία εκείνα, όπου η συνύπαρξη των δύο φωνών (φλάουτο - φωνής) αποδείχθηκε αδύνατη και τέθηκε το ερώτημα εάν θα έπρεπε να γίνει απλοποίηση, επανασύνθεση του υλικού ή κάποιος συμβιβασμός. Η διαδικασία έγινε σε δύο βασικά στάδια: αρχικά, ο Σέγκλιας συνέθεσε μία πρώτη εκδοχή του έργου, συμπύσσοντας τις δύο γραμμές σε μία, χρησιμοποιώντας ωστόσο δύο διακριτά πεντάγραμμα για την ανάδειξη της δίφωνης υφής. Οι παρεμβάσεις στην αρχική γραφή ήταν ελάχιστες και αφορούσαν σε σημεία, τα οποία ήταν αντικειμενικά αδύνατον να παιχτούν. Σε άλλα σημεία, ο συνθέτης επέλεξε να αναπτύξει κατά βούληση ένα είδος αντίστιξης ανάμεσα στις δύο φωνές, ανεξάρτητα από το εάν ήταν δυνατή η συνύπαρξή τους, ενώ επιλεκτικά χρησιμοποιήθηκαν και σημεία από το μέρος του κοντραμπάσου. Στην Εικόνα 2 φαίνονται δύο περιπτώσεις σύμπτυξης της αρχικής τρίφωνης παρτιτούρας σε δίφωνη (για μπάσο φλάουτο και φωνή).

The image displays musical notation for three instruments: Soprano, Basso Flauto, and Contrabasso. It is divided into two main sections. The left section shows a three-part setting with dynamics like *mp*, *mf*, and *sim*. The right section shows two alternative two-part settings for Soprano and Basso Flauto, with dynamics like *mp*, *mf*, and *ppp*. The tempo is marked as 'free but in tempo' with a quarter note equal to 75. The left part includes markings like 'score in C', 'II / 10', and '1 / 7'. The right part includes the instruction 'Sing/play alternatively. Singing inside the tube.'

Εικόνα 2: Δύο σημεία που δείχνουν την αλλαγή της τρίφωνης παρτιτούρας σε δίφωνη· αριστερά: *loneliness* για σοπράνο, μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο, δεξιά: *loneliness* / *fusingness* για σόλο μπάσο φλάουτο (εκδόσεις του συνθέτη)

Πέρα από τις αλλαγές, κάποια σημεία διατήρησαν και τις δύο γραμμές αυτούσιες, αν και καταφανώς ασύμβατες, ως αισθητική επιλογή του Σέγκλια, προκειμένου να αποτελέσουν αντικείμενο περαιτέρω διεργασίας στο στάδιο των δοκιμών και της δημιουργικής συνεργασίας συνθέτη και μουσικού. Σε ό,τι αφορά το μέτρο και την ερμηνευτική απόδοση, η παρτιτούρα αποπνέει μια αίσθηση ελευθερίας, όντας απαλλαγμένη από ρυθμική και μελωδική αυστηρότητα, ενώ η φωνή και το φλάουτο «συνομιλούν» σε ένα δεδομένο εύρος εκτάσεων.

lonesingness [voiceless]

Αναφορικά με τις άλλες εκδοχές του *lonesingness*, το σύνολο σύγχρονης μουσικής Schallfeld, με έδρα το Graz, πρότεινε στον Σέγκλια να ερμηνεύσει το έργο με μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο, χωρίς το μέρος της φωνής. Αυτό ερχόταν σε αντίθεση με τον κύριο όρο του συνθέτη, δηλαδή να συμπεριλαμβάνεται πάντοτε η φωνή στην παρτιτούρα. Γνωρίζοντας, ωστόσο, ότι τόσο το φλάουτο όσο και το κοντραμπάσο παίζονται από γυναίκες στο Schallfeld, ο Σέγκλιας αποφάσισε να μοιράσει το μέρος της σοπράνο στις δύο ερμηνεύτριες, διατηρώντας το οργανικό τους μέρος στο ακέραιο. Στην περίπτωση αυτή, ο διαμοιρασμός της φωνής στις δύο ερμηνεύτριες έγινε με διάφορα κριτήρια: την πρακτικότητα, την ποικιλία / ισορροπία, την προσωπική γνωριμία, τους διπλασιασμούς, την ενορχήστρωση.

Η πρακτικότητα έγκειται στο ότι σε ορισμένα σημεία η επιλογή για το ποια από τις δύο μουσικούς θα τραγουδήσει το μέρος της φωνής έγινε με βάση το τι είχε να εκτελέσει στο οργανικό μέρος – παράμετρος η οποία σε ορισμένες περιπτώσεις ήταν πολύ δύσκολο ή και αδύνατον (στην περίπτωση του φλάουτου) να συνδυαστεί με φωνή. Ένα ακόμα κριτήριο ήταν η ποσοτική ισορροπία στη χρήση της φωνής και από τις δύο μουσικούς, ενώ πανομοιότυπες φράσεις δόθηκαν και στις δύο για να εξασφαλιστεί και ποικιλία.

Εικόνα 3: *lonesingness [voiceless]* για μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο, μέτρα 30-31 (έκδοση του συνθέτη)

Η πρότερη γνωριμία του συνθέτη με τις δύο ερμηνεύτριες συνέβαλε θετικά, καθώς ο Σέγκλιας είχε ήδη υπόψη του τόσο την ηχητική εικόνα των φωνών τους όσο και τη σκηνική τους παρουσία. Σε ορισμένες περιπτώσεις διπλασιάστηκαν μέρη με την προσθήκη μικροτονικών αποκλίσεων, έτσι ώστε να υπάρξει καλύτερη ενορχηστρωτική μίξη με τα δύο όργανα.

lonelsing[less]ness για ηθοποιό και μπάσο φλάουτο

Στην περίπτωση της εκδοχής του *lonelsingness* για ηθοποιό και μπάσο φλάουτο, η ανάθεση έγινε στον συνθέτη από το ντούο Mattiello – Gabbrielli. Η συνεργασία του Σέγκλια με την ηθοποιό Gina Mattiello ξεκίνησε στην όπερα δωματίου *hystéra*, όπου η Mattiello είχε έναν από τους δύο φωνητικούς ρόλους μαζί με τη σοπράνο Shirin Asgari. Κεντρική ιδέα στο *hystéra* ήταν η συνύπαρξη τραγουδιού και απαγγελίας, που πολλές φορές απέδιδαν το ίδιο κείμενο, στον ίδιο ρυθμό, με παρόμοιο μελωδικό περίγραμμα, και το μόνο που άλλαζε ήταν η φύση της απόδοσης: τραγούδι – απαγγελία.

Η ιδέα αυτή μεταφέρθηκε και σε αυτή την εκδοχή του *lonelsingness*, όχι όμως ταυτόχρονα, λόγω της απουσίας της σοπράνο. Το μέρος της φωνής απογυμνώθηκε και έμεινε μόνον ο ρυθμικός και ο μελωδικός σκελετός, ενώ τα τονικά ύψη απαλείφθηκαν. Το μουσικό κείμενο παρέμεινε ακριβές και απαιτητικό ως προς τις άλλες παραμέτρους, ακόμα και ως προς τις ποιότητες της φωνής, αλλά η εκφορά του λόγου απελευθερώθηκε από τη μελωδική αυστηρότητα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δοθεί μεγαλύτερη ελευθερία στην ερμηνεία του ντουέτου, λαμβάνοντας υπόψη της τις σχετικές ηχητικές περιοχές (φωνητικά πεδία) και τη συνομιλία της φωνής με το φλάουτο.

The grace note should sound like an accident (as if you did not want to actually sing).

Εικόνα 4: *lonelsing[less]ness* για ηθοποιό και μπάσο φλάουτο, απόσπασμα από την πάρτα της ηθοποιού (έκδοση του συνθέτη)

lonelsingness [though not so much] για δύο φωνές και κοντραμπάσο

Ο διαμοιρασμός του μέρους της φωνής σε δύο ερμηνεύτριες που προηγήθηκε με αφορμή τη δεύτερη εκδοχή, για μπάσο φλάουτο και κοντραμπάσο, εξελίχθηκε στην παρούσα εκδοχή. Επίσης, μέσω ανάθεσης, στη συγκεκριμένη εκδοχή ο συνθέτης κλήθηκε να γράψει ένα δεύτερο φωνητικό μέρος. Το υλικό παραμένει ίδιο και αυτό που γίνεται στη δεύτερη φωνή είναι μια σύμπτυξη στοιχείων από το μέρος του φλάουτου και από αυτό της πρώτης φωνής: τούτο έχει ως αποτέλεσμα άλλες φορές απλώς να αλλάζει η χροιά του υλικού του φλάουτου και άλλες να προσδίδονται πολλαπλές διαστάσεις στο φωνητικό μέρος. Σημαντική παράμετρος στη συγκεκριμένη εκτέλεση ήταν η παρουσία των δύο τραγουδιστριών στη σκηνή, οι οποίες καταλάμβαναν τα άκρα της, σε αρκετά μεγάλη απόσταση μεταξύ τους.

Τέλος, ο τενόρος David de Winter ζήτησε από τον Σέγκλια να ερμηνεύσει το έργο: στην περίπτωση αυτή δεν γράφτηκε νέα παρτιτούρα, αλλά, σε αδρές γραμμές, το έργο τραγουδήθηκε μία οκτάβα χαμηλότερα.

Συμπερασματικά, κάθε εκδοχή προσέφερε μία διαφορετική πτυχή στο έργο, ενώ πολλές φορές ήταν το εφαλτήριο για άλλες εκδοχές: για παράδειγμα, η δεύτερη εκδοχή έδωσε τη βάση για την τελευταία εκδοχή, ενώ η ίδια επίσης εκδοχή έδωσε ιδέες για την παρουσία δύο φωνών. Ένα ακόμη συμπέρασμα που προκύπτει τόσο από τις διαφορετικές εκτελέσεις όσο και από τις διαφορετικές ενορχηστρώσεις και προσεγγίσεις είναι ότι η μικρή εκτελεστική παράδοση που έχει αποκτήσει το έργο στο πέρασμα των χρόνων

μετατοπίζει το ενδιαφέρον των εκτελεστών από την σωστή διεκπεραίωση των τεχνικών στην τραγουδιστική ερμηνεία.

The image shows a musical score for two voices and double bass. It is divided into two systems by a vertical dashed line. The first system covers measures 5 and 6, and the second system covers measures 17 and 16. The tempo is marked as 75 bpm. The score includes various dynamics: *mf*, *f*, *sub. p*, *p*, and *norm.*. There are also performance markings like 'e' and 'norm.' with arrows. The score is in 4/4 time.

Εικόνα 5: *lonesingness [though not so much]* για δύο φωνές και κοντραμπάσο, μέτρα 5 και 6 (έκδοση του συνθέτη)

Συνθετικό στάδιο

Η επιλογή του κειμένου, βάσει των προαναφερθέντων χαρακτηριστικών, καθώς και η σαφής πλαisiώση του έργου (διάρκεια, ενορχήστρωση, φωνητικός χαρακτήρας) συνιστούν στην προκειμένη περίπτωση το προ-συνθετικό στάδιο. Σύμφωνα με τον συνθέτη, τα μουσικά σκίτσα και οι δοκιμές επί χάρτου διάφορων σχημάτων και δομών αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της συνθετικής διαδικασίας και όχι αυτό που ο Κοπεζνί ονομάζει προπαρασκευαστικό. Εδώ εντάσσεται και το δεύτερο σκέλος της αναστροφής (ή μάλλον της διεύρυνσης) του ισχυρισμού της Λαπιδάκη, που κάνει λόγο για συνειδητή επιθυμία και προσπάθεια να παραχθεί ένα μουσικό έργο. Σύμφωνα με τον Σέγκλια, η προσπάθεια και η εργασία (*labour*) προϋποθέτουν και ένα ποσοστό συμμετοχής του ασυνείδητου: έχοντας ένα μοτίβο, μια μουσική ιδέα, την επεξεργάζεται πολλές φορές με διάφορες δοκιμές και από αυτές προκύπτει το τελικό υλικό, ώστε να υπάρξει μια σύνδεση-ώσμωση προ-συνθετικού και συνθετικού σταδίου. Έτσι, οι αλληπάλληλες δοκιμές, πολλές φορές με τη μορφή αυτόματης γραφής, εντάσσονται στο συνθετικό στάδιο και όχι στο προ-συνθετικό.

Ο εαυτός και το ασυνείδητο καθορίζουν πολύ όλα τα στάδια· οτιδήποτε, δηλαδή, αφορά τη σαφή καταγραφή του ήχου συνιστά συνθετικό έργο και όχι προ-συνθετικό, το οποίο περιορίζεται στην έρευνα και την προετοιμασία γύρω από το έργο.

Με βάση τα παραπάνω, το συνθετικό στάδιο, δηλαδή η εκδοχή για σόλο γυναικεία φωνή, χωρίζεται σε τέσσερις φάσεις:

- α) την αποδόμηση του κειμένου σε φωνητικά / φωνηματικά συστατικά,
- β) το στήσιμο του κομματιού με βάση το αποδομημένο κείμενο και την ποιητική μορφή,
- γ) την απόδοση των παραπάνω στο μέρος της φωνής, και
- δ) την πλαisiώση της φωνής από το μπάσο φλάουτο και το κοντραμπάσο.

Αποδόμηση

Με σκοπό τα συγκεκριμένα δομικά χαρακτηριστικά του ποιήματος να μεταφερθούν και σε μουσικό επίπεδο, αλλά και το όλο ύφος να προσδώσει κατά τρόπον ανάλογο προς

το ποίημα το αίσθημα της μοναξιάς, διατηρήθηκε και στη σύνθεση η κρυπτογραφημένη ανάγνωση που υπάρχει στο ποίημα. Σε αυτή την πρώτη εκδοχή, σημαντικό κριτήριο για τον συνθέτη ήταν η εκφορά του ποιήματος από τη γυναικεία φωνή να γίνει με τρόπο εξίσου δυσνόητο, τουλάχιστον σε ένα πρώτο επίπεδο. Βασικό κριτήριο ήταν να μην γίνεται κατανοητή η λέξη "loneliness" στην αρχή της σύνθεσης, παρά μόνο στο τέλος της.

Η αποδόμηση του ποιήματος, το οποίο έχει ήδη παρατεθεί παραπάνω, έγινε σε δύο επίπεδα: αφενός σε φωνηματικό και αφετέρου σε νοηματικό. Ο τρόπος με τον οποίο έχει αποδοθεί η φράση "loneliness (a leaf falls)" από τον ποιητή καθόρισε εν πολλοίς τον τρόπο με τον οποίο έγινε η αποδόμηση: αρχικά έγινε μία πρώτη διάκριση ανάμεσα σε σύμφωνα και φωνήεντα, και στη συνέχεια τα σύμφωνα χωρίστηκαν στα κύρια ([l], [f]) και τα δευτερεύοντα ([n], [s]), ενώ τα φωνήεντα ([e], [i], [o]) χρησιμοποιήθηκαν ως ενιαίο σύνολο.

Δομή και απόδοση

Η δομή και η ροή του κομματιού ακολούθησαν μια κρυπτογραφημένη ανάγνωση του ποιήματος, πράγμα το οποίο ήταν επιλογή του συνθέτη και θέλησε να το διατηρήσει ως συνθετική αρχή.

Ο Cummings έχει κατασκευάσει το ποίημα με τέτοιο τρόπο, ώστε τα φωνήεντα, που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την ηχητική φυσιογνωμία του, να είναι διαφορετικά στο χαρτί και διαφορετικά στη φωνητική τους απόδοση. Έτσι, ενώ η φράση "a leaf falls" και η λέξη "loneliness" δεν περιέχουν καθόλου το φώνημα [a], αυτό κυριαρχεί στο γραπτό κείμενο και μάλιστα με τέτοιο τρόπο (στην αρχή ή στο τέλος των στίχων) που δυσχεραίνει εξαιρετικά την κατανόηση του ποιήματος, τουλάχιστον σε πρώτη ανάγνωση.

Αντίστοιχα, η παράθεση των "one" και "I" από τη λέξη "loneliness" σε δύο διαδοχικούς στίχους παραπέμπει μεν οπτικά στη μονάδα και κατ' επέκταση στη μοναξιά, απομακρύνει όμως και πάλι την κατανόηση της ίδιας της λέξης. Γι' αυτό, ο Σέγκλιας δεν χρησιμοποίησε τα φωνήεντα όπως καταγράφονται αλλά τα φωνήματα που χρησιμοποιούνται στην ανάγνωση. Ακόμη, ο συνθέτης προσπάθησε να διατηρήσει την οπτικοποιημένη απόδοση του κειμένου μέσα από την κρυπτική αυτή ανάγνωση αλλά και να αναδείξει με ανάλογο μουσικό τρόπο τα νοήματα και τις εικόνες που τονίζει ο ποιητής: δόθηκε βάση, δηλαδή, στα επιμέρους φωνήματα και τα μόρια λέξεων, όπως αυτά εμφανίζονται στο κείμενο, ενώ μόνο στο τέλος γίνεται υπαινιγμός ως προς το πλήρες νόημα του κειμένου. Για αυτόν τον λόγο, τα δευτερεύοντα σύμφωνα – και ιδιαίτερα το [s] – χρησιμοποιούνται μόνο στο τέλος του έργου, με εξαίρεση μία στιγμιαία εμφάνιση στο μέτρο 18.

Προκειμένου να εξυπηρετηθεί η κρυπτική ανάγνωση, ο συνθέτης ανέπτυξε μια βαθμιαία εκφορά των φωνηέντων: από πλήρως ανοιχτό στόμα σε μισάνοιχτο και, τέλος, σε τοποθέτηση του ηχείου στο ανάλογο σχήμα του εκάστοτε φωνήεντος, χωρίς όμως εκφορά του. Στην παρτιτούρα, οι τρεις αυτοί τρόποι σημειώνονται στους στίχους: για το ανοιχτό στόμα με κανονική σημειογράφηση, για το μισάνοιχτο με το φωνήεν σε παρένθεση (a) και για τον σχηματισμό του ηχείου με το φωνήεν σε αγκύλη, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα: li – l(i) – l[i]. Στην περίπτωση του κλειστού, το οποίο συμβολίζεται εντός αγκύλης [o], το φωνήεν απλώς υποδεικνύει το σχήμα που πρέπει να πάρει το στόμα κατά την εκφορά του συμφώνου. Με αυτόν τον τρόπο, η εκφορά του κειμένου είναι υπαινικτική. Στα παραπάνω προστίθεται η θραυσματική μουσική γραφή και η χρήση διαβαθμίσεων στο ποσοστό του αέρα που χρησιμοποιεί η τραγουδίστρια.

Επομένως, η ροή που ακολουθήθηκε βασίστηκε εν πολλοίς στην εξερεύνηση του ηχητικού υλικού των φωνημάτων, διαγράφοντας μια πορεία από την πλήρη αφαίρεση σε υπαινιγμούς ως προς το νόημα του ποιήματος και την άρθρωση κάποιων λέξεων.

Αποκορύφωμα αυτής της πορείας αποτελεί το τέλος του έργου, όπου η φλαουτίστα καλείται να αρθρώσει εσωτερικά τη λέξη “loneliness”, εκπνέοντας όμως μόνο αέρα.

Στα μέτρα 1-28 κυριαρχεί η ρυθμική επανάληψη διαφόρων φωνημάτων συνοδεία μισόκλειστων φωνηέντων (στα μ. 1, 11 και 20), τα οποία περικλείονται από την ηχητική εξερεύνηση των υπόλοιπων φωνημάτων επεκταμένων στον χρόνο (μεγάλες διάρκειες χωρίς αναγνωρίσιμα ρυθμικά μοτίβα) και τον χώρο (εκμετάλλευση όλων των ηχητικών περιοχών της φωνής της σοπράνο). Οι περιοχές αυτές περιστρέφονται γύρω από συγκεκριμένα τονικά ύψη: το ντο για τη χαμηλή, το φα για τη μεσαία και το λα-ύφεση για την υψηλή.

Στα μέτρα 29-32 αποκαλύπτονται τόσο τα παραπάνω τονικά ύψη όσο και η φράση “a leaf falls”. Λόγω όμως της σχετικά γρήγορης απόδοσής της σε σχέση με την ακραία αλλαγή των περιοχών, η καθαρή εκφορά της είναι αδύνατον να επιτευχθεί.

Το τέλος του έργου, στα μέτρα 33-43, περιορίζεται στη μεσαία περιοχή, επαναλαμβάνοντας σχεδόν εμμονικά τα φωνήματα της φράσης και καταλήγοντας τελικά στο χαμηλό ντο, το οποίο η σολίστ καλείται να επαναλάβει τέσσερις φορές, εισπνέοντας και εκπνέοντας εναλλάξ. Κατά τη διάρκεια της απαιτητικής εκπνοής, καλείται να τονίσει τη νότα τρεις φορές, αρθρώνοντας από μέσα της τη λέξη “loneliness”. Όπως αποκαλύπτει ο συνθέτης, η συγκεκριμένη τεχνική οδήγησε τέσσερα χρόνια μετά στην ανάπτυξη της τεχνικής του *inner singing*, που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο έργο του *Sonnet98_fragments* (2015).²⁷

Πλαισίωση

Αμέσως μετά τη σύνθεση της φωνητικής παρτιτούρας, ο συνθέτης προχώρησε στην πλαισίωσή της με δύο όργανα – ως αναφορά στο φωνητικό έργο του Beat Furrer. Βασική επιρροή για το *lonesingness* αποτέλεσε το *Lotofagos* του Furrer, το οποίο είναι γραμμένο για σοπράνο και κοντραμπάσο. Ο Σέγκλιας προσέθεσε τόσο κοντραμπάσο όσο και μπάσο φλάουτο, ένα όργανο που ο Furrer έχει επίσης συνδέσει με φωνητικά του έργα (*Invocation*, 2002-2003· *Fama*, 2004-2005). Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο ο Σέγκλιας αντιμετωπίζει τη συνύπαρξη των δύο οργάνων με τη φωνή διαφοροποιείται ριζικά από τον Furrer: ενώ ο δεύτερος αναπτύσσει μια διαλογική σχέση ανάμεσα στα όργανα και τη φωνή, ο Σέγκλιας ενορχηστρώνει τη φωνή με τα όργανα αντικατοπτρίζοντάς την μέσα από τις ηχοχρωματικές δυνατότητες του κάθε οργάνου. Η γραφή είναι ιδιωματική και αυτό γίνεται για δύο λόγους: αφενός για να αναδειχθούν οι τρεις γραμμές ισότιμα και αφετέρου για να προκύπτουν σημαντικές διαφορές στις εκδοχές των δύο ντουέτων (φωνή – φλάουτο, φωνή – κοντραμπάσο).

Προ-συνθετικό στάδιο

Το προ-συνθετικό στάδιο είναι για τον Σέγκλια ένα εξαιρετικά σημαντικό τμήμα όλης της συνθετικής διαδικασίας. Ως προς αυτό, ο ίδιος υπογραμμίζει τη σημασία του να γνωρίζει ο συνθέτης εξαρχής τι ακριβώς θέλει να δημιουργήσει, να υπάρξει, δηλαδή, συνειδητά στο μυαλό του μία συγκεκριμένη και ουσιώδης πρωταρχική ιδέα ή η ιστορία

²⁷ Το *Sonnet98_fragments* γράφτηκε για γυναικεία φωνή, μπάσο κλαρινέτο και κρουστά, όντας βασισμένο σε σονέτο του Shakespeare και εμπνευσμένο από το *To the Lighthouse*· χρησιμοποιεί για πρώτη φορά την τεχνική του *inner singing* (εσωτερικό τραγούδι), όπου η φωνή “τραγουδά” εσωτερικά το κείμενο, με κλειστό το στόμα, ενώ ακούγονται μόνο αποσπασματικές φράσεις. Η σύλληψη βασίστηκε σε μια σκηνή όπου δύο χαρακτήρες διαβάζουν σιωπηλά μαζί, δημιουργώντας έναν σιωπηλό διάλογο. Αντίστοιχα, η τραγουδίστρια αναπτύσσει έναν διάλογο με τον εαυτό της, μουρμουρίζοντας (*humming*) και προβάλλοντας επιλεγμένες λέξεις από το σονέτο, δημιουργώντας έτσι μια ιδιότυπη αντίστιξη / πολυφωνία ανάμεσα στην ίδια και τον εαυτό της, το συνειδητό και το ασυνειδητό, το ρητό και το άρητο.

στην οποία θα βασιστεί και μέσα από το έργο του θα διηγηθεί· κατόπιν, με αυτή την αφετηρία ξεκινάει τη σύνθεση του έργου.

Λαμβάνοντας υπόψη τις συνθήκες και το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το έργο, το προ-συνθετικό με το συνθετικό στάδιο εμφανίζουν στοιχεία που αντιστρέφουν τον βαθμό συνειδητότητας που προτείνει η Λαπιδάκη.²⁸ Πιο συγκεκριμένα, ο συνειδητός σχεδιασμός αφορά περισσότερο το προπαρασκευαστικό στάδιο, κατά το οποίο έλαβαν χώρα η επιλογή του ποιητή και του κειμένου, η επεξεργασία και ανάλυσή του, αλλά και ο σχεδιασμός του φωνητικού χαρακτήρα.

Πρωταρχικό μέλημα του συνθέτη ήταν η εύρεση του κειμένου. Το βασικό κριτήριο για αυτή την επιλογή ήταν ο φωνητικός χαρακτήρας που επιθυμούσε ο συνθέτης, ενόψει του διαγωνιστικού σκέλους στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού του στο Graz και της ανάγκης να επιδείξει συνθετική ευχέρεια στον χειρισμό της φωνής. Αν και από την επιτροπή δεν δόθηκε κάποια κατεύθυνση ως προς το είδος (ή ακόμα και την παρουσία) του κειμένου, η αναζήτηση του Σέγκλια κινήθηκε στον χώρο της ποίησης, με την οποία διατηρούσε ήδη από τα πρώτα του έργα στενή σχέση.²⁹

Ο αφαιρετικός λόγος και το χαλαρό νοηματικό πλαίσιο ήταν τα δύο κύρια χαρακτηριστικά που ο Σέγκλιας αναζητούσε στο κείμενο. Με βάση αυτά, τον περιορισμό της γλώσσας (τα αγγλικά ήταν την περίοδο εκείνη η μόνη γλώσσα – πέρα από τα ελληνικά – που χειριζόταν με ευχέρεια ο συνθέτης) αλλά και τα ενδιαφέροντά του εκείνον τον καιρό, η αναζήτηση στράφηκε σε ποιητές από τις Η.Π.Α. και το Ηνωμένο Βασίλειο, με τον E. E. Cummings να προκύπτει σχεδόν αβίαστα, αφού το όνομά του και η ποίησή του είναι γνωστά στον χώρο της σύγχρονης μουσικής· χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι το έργο του Pierre Boulez *Cummings ist der Dichter*, για χορωδία και σύνολο.

Στη συνέχεια, η επιλογή του συγκεκριμένου ποιήματος έγινε έπειτα από τον ορισμό και άλλων κριτηρίων, όπως η μικρή έκταση, η κατάλληλη οπτική αναπαράσταση, η αποφυγή ερωτικής θεματολογίας και η ενδιαφέρουσα ηχητική φυσιογνωμία. Μετά από μια περιήγηση στο ποιητικό έργο του Cummings, το επιλεγθέν ποίημα φάνηκε να πληροί όλα τα παραπάνω κριτήρια και, επιπλέον, συμπύκνωνε δύο διαφορετικά νοήματα.

Το πρώτο είναι το βασικό του χαρακτηριστικό, δηλαδή η συντακτική ελευθερία. Το *l(a* εντάσσεται στην κατηγορία των ποιημάτων στα οποία ο ποιητής «ζωγραφίζει» με τον τρόπο που αποτυπώνει τα θραύσματα των λέξεων στο χαρτί. Το κεντρικό θέμα του σύντομου αυτού ποιήματος είναι η έννοια της μοναξιάς, εκφρασμένη μέσω της εικόνας της πτώσης ενός φύλλου. Ο Cummings τεμαχίζει τη φράση “a leaf falls” και την κλείνει σε παρένθεση, γύρω από την οποία τοποθετεί την επίσης τεμαχισμένη λέξη “loneliness”. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο εντελώς αποδομημένος λόγος οδηγεί και στην αποδόμηση των νοημάτων. Ο τρόπος με τον οποίο έχει τεμαχιστεί η φράση “a leaf falls” προσφέρει πολλές αντιμεταθέσεις σε γράμματα και φωνήματα, όπως “af” – “fa” ή “l(a” – “le”, ενώ ο τεμαχισμός της λέξης “loneliness” γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε στον τελευταίο στίχο να απομείνει και το μεγαλύτερο τμήμα της λέξης, πράγμα που αναπαριστά το έδαφος στο οποίο καταλήγει το φύλλο.

Τα παραπάνω βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία με την φωνητική φυσιογνωμία της μουσικής γλώσσας του Σέγκλια, ιδιαίτερα κατά την περίοδο εκείνη: συνθέσεις της εν λόγω εποχής – *Monophonie* (2011), *hystéra* (2011/2014), *[α-]* (2012), *il mago del suono*

²⁸ Lapidaki, ό.π., σ. 96.

²⁹ Το πρώτο έργο του Σέγκλια, γραμμένο για μικτή χορωδία το 2002, τιτλοφορείται *Ποίηση (1948)* και αποτελεί μελοποίηση του ομότιτλου ποιήματος του Νίκου Εγγονόπουλου. Η σχέση του Σέγκλια με την ποίηση (και ειδικά με αυτή του Εγγονόπουλου) διατρέχει μεγάλο εύρος των συνθέσεών του· ενδεικτικά: *monophonie* (2011), *hystéra* (2014), *ΣΤΕΑΡ* (2014), *where the light never reaches* (2017), *Im Meer* (2021), *2 poems* (2021), *madrigali alla luce e al sangue* (2021), *la poétesse e sa flute: monologue. variations* (2023).

(2012) – μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά, με σημαντικότερο την παντελή απουσία κειμένου ή τη διακριτική παρουσία του, με έμφαση στην αποδόμησή του – όπου αυτό υπάρχει – και στην ηχητική επεξεργασία των φωνημάτων του.

Συμπεράσματα

Η μελέτη του έργου *lonesingness / flusingness* για σόλο μπάσο φλάουτο του Ζήση Σέγκλια, όπως αυτό παρουσιάστηκε από τη Θεοδώρα Ιορδανίδου, αναδεικνύει μια πολυεπίπεδη προσέγγιση της μουσικής δημιουργίας και ερμηνείας, όπου η διάδραση μεταξύ συνθέτη και ερμηνεύτριας βρίσκεται στον πυρήνα της καλλιτεχνικής και ερευνητικής διαδικασίας. Μέσα από μια μεθοδολογία που συνδυάζει την ανάλυση της μουσικής επιτέλεσης, την έρευνα μέσω της τέχνης (*art-based research*), την πράξη ως έρευνα (*practice as research*) και το *a/r/tography*, αποτυπώνεται η δυναμική συν-δημιουργία, στην οποία η ερμηνεία δεν αποτελεί παθητική αναπαραγωγή αλλά ενεργή συνδιαμόρφωση του έργου.

Ο συνδυασμός της καλλιτεχνικής, ερευνητικής και εκπαιδευτικής ταυτότητας της Ιορδανίδου προωθεί τη μάθηση μέσα από την πολυπλοκότητα και την ώσμωση θεωρίας και πράξης. Εν προκειμένω, η εξελισσόμενη αναδημιουργία, η ζωντανή έρευνα διαμέσου της αλληλεπίδρασης συνθέτη και ερμηνεύτριας, η μάθηση και η παραγωγή γνώσης δεν χαρακτηρίζονται από απόλυτα προδιαγεγραμμένα στάδια και από γραμμική πορεία: πρόκειται για μια δημιουργική διαδικασία, η οποία εμπεριέχει πειραματισμό, εμβαθύνει στον ψυχικό κόσμο των συμμετεχόντων στην έρευνα, αναδεικνύει συναισθήματα και χαρακτήρες. Η απόδοση αυτών γίνεται μέσω της ερμηνείας με απώτερο στόχο την καλλιέργεια ενσυναίσθησης, δημιουργικού διαλόγου και προβληματισμού στο κοινό όπου απευθύνεται: αυτός, άλλωστε, είναι και ο πυρήνας της μεθόδου *a/r/tography*, η ολιστική παιδαγωγική πρακτική, η οποία επιτρέπει στην εκπαίδευση να είναι ανθρώπινη, δημιουργική, πειραματική και συνδεδεμένη με τη ζωή.³⁰

Το έργο του Σέγκλια, που είναι ιδιαίτερα απαιτητικό τεχνικά και εκφραστικά, αξιοποιεί εκτενώς διευρυμένες τεχνικές, ενώ ταυτόχρονα θέτει την πολυφωνική χρήση της φωνής και του φλάουτου στο επίκεντρο, μετατρέποντας την παρτιτούρα σε πεδίο διαρκούς διαπραγμάτευσης και δημιουργικής ελευθερίας. Οι δυσκολίες που προέκυψαν – τόσο τεχνικές όσο και εκφραστικές – αντιμετωπίστηκαν μέσα από συνεχή διάλογο και κοινή αναζήτηση λύσεων, έτσι ώστε και η φλαουτίστα να αποκτήσει καίριο ρόλο στη «συν-σύνθεση» του έργου.

Η διαδικασία αυτή ανέδειξε τη μετάβαση από την ερμηνεία στην προ-συνθετική σκέψη, σε μία πορεία αντίστροφη από τη συνηθισμένη, τονίζοντας πως η μουσική δημιουργία δεν ολοκληρώνεται με τη συγγραφή της παρτιτούρας, αλλά συνεχίζεται στη σκηνή, στο σώμα του ερμηνευτή και στο ηχητικό αποτέλεσμα. Η μελέτη αυτή, επομένως, συμβάλλει ουσιαστικά στην αναθεώρηση παραδοσιακών ιεραρχιών μεταξύ σύνθεσης και εκτέλεσης, προσφέροντας ένα πρότυπο σύγχρονης, διαδραστικής, καλλιτεχνικής έρευνας.

Με τον τρόπο αυτό, το *lonesingness / flusingness* γίνεται όχι μόνον αντικείμενο μουσικής ανάλυσης και τεχνικής προσέγγισης, αλλά και πεδίο βιωματικής συνάντησης και στοχασμού για ζητήματα όπως η μοναξιά, η φθορά, η αποδόμηση του ήχου και η ανάδυση νοήματος μέσα από το σώμα, τη φωνή και την πνοή. Μέσα από τη συνεργασία αυτή, αναδεικνύεται ο ζωντανός, εξελισσόμενος χαρακτήρας της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας, που βρίσκει τη θέση της τόσο στο ερευνητικό όσο και στο καλλιτεχνικό πεδίο.

³⁰ Heaton κ.ά., ό.π., σ. 57, 58 και 62· Teresa Cremin & Kerry Chappell, “Creative pedagogies: a systematic review”, *Research Papers in Education* 36/3, 2019, σ. 299-331: 330-331.

loneliness[flusingness]
to Dave

Zesses Seglias
[1984]

Free but in tempo

voce

Flauto Basso

Sing/play alternatively.
Singing inside the tube.

air tone

Gradually sing outside the flute

essie on octave lower

inhale

exhale

Interplay between singing and playing.
Clear singing is not desired.
Articulate the flute playing with the given rhythm/dynamics, etc.

Interplay between singing and playing.
Make attacks in both lines sound clearly.

not

(not just whistle)

Release some little moments of pitch within the context of the
"breathy" pedal / ([loneliness]) is not to be sung

End your inhalation with an
almost imperceptible "ss" inside the tube.

Durata: 4'

Εικόνα 6: loneliness / flusingness για σόλο μπάσο φλάουτο, η παρτιτούρα του έργου με κάποιες διορθώσεις του συνθέτη (έκδοση του συνθέτη)

Ο Δημήτριος Διγενής και το *Εμβατήριο της Σημαίας*

Θανάσης Τρικούπης & Σάββας Γκριτζέλης

Ο Δημήτριος Διγενής (Κέρκυρα 1807 – Αθήνα 1879), μαθητής του Νικολάου Μάντζαρου (1795-1872), είναι σήμερα ελάχιστα γνωστός, κυρίως ως μουσικοδιδάσκαλος της Στρατιωτικής Σχολής Ευελπίδων κατά την περίοδο βασιλείας του Όθωνα και του Γεωργίου Α'. Αντιθέτως, πασίγνωστο είναι ένα από τα έργα του, το *Εμβατήριο της Σημαίας*, το οποίο μαζί με τον *Εθνικό Ύμνο* του δασκάλου του αποτελούν από την εποχή που γράφτηκαν τις πλέον διαδεδομένες συνθέσεις, οι οποίες ερμηνεύονται κατά κόρον από τις φιλαρμονικές της χώρας για την κάλυψη των αναγκών των περισσότερων εθνικών τελετουργικών δραστηριοτήτων. Παραδόξως, μέχρι τις μέρες μας, το *Εμβατήριο της Σημαίας* δεν συνδέθηκε από το επίσημο κράτος με το όνομα του συνθέτη του, με αποτέλεσμα το έργο να αποδίδεται λανθασμένα είτε στον επιθεωρητή της στρατιωτικής μουσικής Andreas Seiller¹ είτε στον επίσης επιθεωρητή της στρατιωτικής μουσικής Σπυρίδωνα Καίσαρη.

Η εισήγηση αυτή επικεντρώνεται στην παρουσίαση νέων ερευνητικών ευρημάτων, κυρίως από τα αρχεία της οθωνικής περιόδου στην Κεντρική Υπηρεσία των Γενικών Αρχείων του Κράτους (εφεξής ΓΑΚ-ΚΥ), όπως της πρωτότυπης παρτιτούρας του έργου και άλλων σχετικών εγγράφων, που τεκμηριώνουν τη σύνθεση του εν λόγω εμβατηρίου από τον Διγενή και μας παρέχουν ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την προσωπική ζωή του, για τη σχέση του με τον Μάντζαρο και για το συνθετικό έργο του.

Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων

Για πρώτη φορά το 1834, το μάθημα της μουσικής εισήλθε επίσημα στο πρόγραμμα διδασκαλίας του Στρατιωτικού Σχολείου των Ευελπίδων, όταν αυτό είχε ακόμα την έδρα του στην Αίγινα.² Το πρόγραμμα των μαθημάτων είχε καταρτισθεί από επιτροπή ελλήνων και βυζαντινών αξιωματικών. Στο παράρτημα του ΦΕΚ αρ. 29 της 17ης Αυγούστου 1834 («Περί Διοργανισμού του Στρατιωτικού Σχολείου των Ευελπίδων») αναφέρονται οι τάξεις φοίτησης και τα διδασκόμενα μαθήματα. Προβλεπόταν η είσοδος των σπουδαστών από την ηλικία των δώδεκα ετών, με υποχρέωση οκταετούς φοίτησης. Υφίσταντο τέσσερις προπαιδευτικές τάξεις, μετά από τις οποίες ο μαθητής ήταν σε θέση να παρακολουθήσει τις ανώτερες τάξεις της Βασιλικής Στρατιωτικής Σχολής ή τις ανώτερες γυμνασιακές τάξεις. Όσοι δεν κρίνονταν ικανοί να συνεχίσουν στις τέσσερις κύριες εκπαιδευτικές τάξεις που έπονταν των προπαιδευτικών, μπορούσαν να καταταγούν ως στρατιώτες σε ένα σώμα των στρατευμάτων ή να αναζητήσουν άλλο επάγγελμα.

¹ Στο παρόν κείμενο χρησιμοποιούνται οι επαληθευμένες ορθές λατινικές γραφές των ξένων προσώπων και αποφεύγονται οι υφιστάμενες εναλλακτικές αποδόσεις τους στην ελληνική γλώσσα, οι οποίες εν τέλει δημιουργούν σύγχυση.

² Το Στρατιωτικό Σχολείο των Ευελπίδων, που μετεξελίχθηκε στη Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων, ξεκίνησε να λειτουργεί, έστω υποτυπωδώς, ως Λόχος των Προγυμναστών και αργότερα ως Λόχος των Ευελπίδων το 1828 στο Ναύπλιο με πρωτοβουλία του πρώτου κυβερνήτη της Ελλάδος, Ιωάννη Καποδίστρια. Βλ. Χρήστος Φωτόπουλος, *1828-1998: Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων*, Συμπληρωματικές Εκδόσεις Γενικού Επιτελείου Στρατού / 7ου Επιτελικού Γραφείου, τόμος Α', Αθήνα 1998, σ. 5 και 141-142.

Από όλες τις προαναφερόμενες τάξεις, η διδασκαλία της μουσικής προβλεπόταν στη δεύτερη και την τρίτη προπαιδευτική τάξη.³ Οι σπουδαστές μπορούσαν να διδαχθούν φωνητική μουσική, βιολί, κιθάρα, ευθύαυλο και πλαγίαυλο.⁴ Όπως προκύπτει από αιτήματα αγοράς οργάνων που κατέθεσε ο Διγενής, κατά τις επόμενες δεκαετίες προστέθηκε η διδασκαλία και άλλων πνευστών οργάνων, όπως του πίκολου (ottavino), του κλαρινέτου σε μι-ύφεση (quartino), του κόρνου, του φλικόρνου (Flügelhorn) και του αλτικόρνου (Althorn), με σκοπό την εκπαίδευση και σε επίπεδο μουσικού συνόλου.⁵

Ο Δημήτριος Διγενής, μαθητής του Μάντζαρου που για τρία χρόνια σπούδασε στο κονσερβατόριο της Νάπολης,⁶ προσκλήθηκε από την ελληνική κυβέρνηση και με διαταγή του Στρατού της 31ης Δεκεμβρίου 1834 / 12ης Ιανουαρίου 1835 διορίστηκε ως διδάσκαλος της μουσικής στο Στρατιωτικό Σχολείο των Ευελπίδων.⁷

Σε ονομαστική κατάσταση διδασκόντων της 1ης / 13ης Οκτωβρίου 1841 της Σχολής Ευελπίδων που τότε έδρευε στον Πειραιά, ο Δημήτριος Διγενής καταγράφεται ως νυμφευμένος από το 1830 και πατέρας τεσσάρων τέκνων, τριών αρρένων και ενός θήλεος. Η σύζυγός του έφερε το επίθετο Κωνοφάγου (αγνώστου μικρού ονόματος), ήταν 34 ετών και πιθανότατα αδελφή του διδασκάλου χορού της Σχολής Ευελπίδων, Δημητρίου Κωνοφάγου, ετών 32.⁸

Ο Διγενής εργάστηκε στη Σχολή Ευελπίδων περίπου μέχρι τον θάνατό του. Το 1870 αποτέλεσε το πρώτο μέλος τριμελούς επιτροπής, μαζί με τον Christian Welker και τον Georg Gaidenberger, για τις προβιβάσεις και τις κρίσεις στελεχών.⁹ Σίγουρα, κατά το διάστημα 1866-1868 είχε διακόψει τη συνεργασία του με τη Σχολή και ανέλαβε ο Michael Mangel βάσει διατάγματος του βασιλέως Γεωργίου Α', σύμφωνα με το οποίο την έδρα του διδασκάλου της μουσικής, οργανικής και φωνητικής, καταλάμβανε ο επιθεωρητής των στρατιωτικών μουσικών ή κάποιος αρχιμουσικός του στρατού.¹⁰

³ «Περί Διοργανισμού του Στρατιωτικού Σχολείου των Ευελπίδων», *Παράρτημα ΦΕΚ*, αρ. 29, 17 Αυγούστου 1834, σ. 14-16· Χρήστος Βυζάντιος, *Συλλογή στρατιωτικών νόμων και διατάξεων*, Υπουργείο Στρατιωτικών, Αθήνα 1853, σ. 108, 110 και 122-125.

⁴ Επαμεινώνδας Στασινόπουλος, «Η Στρατιωτική Μουσική στην Ελλάδα», *Θησαυρός* 567, Αύγουστος 1949, σ. 63.

⁵ Έγγραφο του διδασκάλου της μουσικής Δ. Διγενή προς τη Βασιλική Διοίκηση της Στρατιωτικής των Ευελπίδων Σχολής, Πειραιάς, 4 Σεπτεμβρίου 1851 και 7 Αυγούστου 1862, ΓΑΚ-ΚΥ, Αρχεία περιόδου Όθωνα, Αρχείο Γραμματείας / Υπουργείου επί των Στρατιωτικών, Κεντρική Υπηρεσία (Β' τμήμα), Φ. 531/94 και Φ. 540/446 αντίστοιχα.

⁶ Jannis Korinthios, *I Greci di Napoli e del Meridione d'Italia dal XV al XX secolo*, AM&D Edizioni (Serie Diaspore, vol. 1), Cagliari 2012, σ. 611.

⁷ Graf v. Armansperg, v. Kobell & v. Heideck, «Διαταγή του Στρατού», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, αρ. 2, Αθήνα 23 Ιανουαρίου 1835, σ. 9-16: 11. Το 1855, σε έγγραφη αίτησή του προς τον βασιλέα Όθωνα για χορήγηση υποτροφίας στον γιο του, Φώτιο, απόφοιτο της Ιατρικής του Πανεπιστημίου Αθηνών που εξειδικευόταν στη Βιέννη, ο Διγενής αναφέρει ότι προσφέρει τις υπηρεσίες του ως διδάσκαλος μουσικής στη Στρατιωτική Βασιλική Σχολή των Ευελπίδων ήδη 22 έτη, δηλαδή από το 1833 ή το 1834. Βλ. αίτηση του Δημητρίου Διγενή προς την Αυτού Μεγαλειότητα τον Σεβαστόν Βασιλέα της Ελλάδος, 17 Αυγούστου 1855, ΓΑΚ-ΚΥ, Αρχεία περιόδου Όθωνα, Αρχείο Ανακτόρων: Προσωπικές υποθέσεις, Φ. Δ6 (Δη-Δυ)/Διγ. Πιθανώς ο Διγενής να εργαζόταν ήδη στη Σχολή ως συμβασιούχος πριν από τον μόνιμο διορισμό του.

⁸ Κατάσταση διδασκόντων της Στρατιωτικής Σχολής Ευελπίδων, Πειραιάς, 1/13 Οκτωβρίου 1841, ΓΑΚ-ΚΥ, Αρχεία περιόδου Όθωνα, Αρχείο Γραμματείας / Υπουργείου επί των Στρατιωτικών, Κεντρική Υπηρεσία (Β' τμήμα), Φ. 112/3α.

⁹ Πρωτόκολλον Εξετάσεων Μουσικής, Αθήνα, 2 Αυγούστου 1870, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 910/21.

¹⁰ Ο Υπουργός επί των Στρατιωτικών Χ. Ζιμβρακάκης, «Διάταγμα περί οργανισμού του στρατιωτικού των ευελπίδων σχολείου», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, αρ. 77, Αθήνα, 15 Δεκεμβρίου 1866, σ. 523-536: 524.

Στρατιωτικό Σχολείο της Μουσικής

Τον Σεπτέμβριο του 1842, απαντώντας σε ερώτημα του Υπουργείου επί των Στρατιωτικών σχετικά με την αναγκαιότητα ίδρυσης στρατιωτικού σχολείου μουσικής, ο Διγενής έγραψε όσον αφορά την έδρα του σχολείου ότι «ο Πειραιάς είναι καταλληλότερος των Αθηνών, διότι και το οίκημα δύναται να το προμηθευθή η Κυβέρνησις με ολιγότερα παρ' εις τας Αθήνας έξοδα, και η εκπαίδευσις θέλει γίνεσθαι καλυτέρα, διότι οι γυμναζόμενοι μην ευρίσκοντες εις Πειραιά μέσα διασκεδάσεων και διαφθορών, θέλουν καταγίνεσθαι εις το έργον των».¹¹

Στις 30 Σεπτεμβρίου 1842, ο Γραμματέας επί των Στρατιωτικών, Αλεξάκης Βλαχόπουλος, απέστειλε έγγραφο προς τον Όθωνα εισηγούμενος τη συγκρότηση Σχολείου Μουσικής για την εκπαίδευση ελλήνων μουσικών. Ο Βλαχόπουλος πρότεινε τρία πρόσωπα που κατά τη γνώμη του θα μπορούσαν να αναλάβουν τη διεύθυνση της σχολής, μεταξύ των οποίων τον Διγενή και τον Michael Mangel. Καταλήγοντας, προέκρινε τον Mangel θεωρώντας ότι είχε μεγαλύτερη εμπειρία ως πρώην διευθυντής της Ελληνικής Στρατιωτικής Μουσικής και λόγω της συμμετοχής του στον πόλεμο κατά την περίοδο του Αγώνος.¹² Το σχολείο λειτούργησε με βασιλικό διάταγμα από τις 15 Νοέμβριου 1843 και υπήρξε το πρώτο μουσικό εκπαιδευτήριο στη νεότερη Ελλάδα.¹³

Με έγγραφο της 13ης Οκτωβρίου 1855, το Τμήμα Α' του Υπουργείου επί των Στρατιωτικών διέταξε το Φρουραρχείο Αθηνών να διενεργήσει επιθεώρηση στο Σχολείο της Μουσικής.¹⁴ Η διαταγή προέβλεπε τη συμμετοχή του Διγενή για τον έλεγχο του τεχνικού μέρους που αφορούσε τις θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις των μαθητευόμενων. Ο Διγενής εξέτασε την πρόοδο των μαθητών της Σχολής τον Νοέμβριο του 1855 και κατέθεσε μία έκθεση-καταπέλτη. Όπως αναφέρει, εξέτασε άπαντες τους μαθητευόμενους στη στοιχειώδη θεωρία, την ανάγνωση, την απαγγελία και τη γνώση του οργάνου εκάστου μαθητή. Όπως γράφει κατά λέξη:

[...] ήρχισα από τον σχηματισμόν αυτής της φυσικής διατονίας, είδον όμως με απορίαν μου ότι μαθηταί καταγινόμενοι εις την μάθησιν εμπνεύστων οργάνων και προπάντων ορυχαλκίων ν' αγνώσιν, ότι, εις τα μεταξύ των συγκροτούντων αυτών (την διατονίαν) φθόγγων διαστήματα υπάρχει η ανισότης του τόνου και του ημίσεως τόνου, και ποία εκ των ειρημένων διαστημάτων εισίν επιδεκτικά τομής, εξ ης προκύπτει η χρωματική κλίμαξ δηλ. το πρώτον μάθημα του μαθητού της μουσικής και η βάσις του μηχανισμού οργάνου τινός της πνοής· καθώς του περί διαστημάτων εν γένει ζητήματος, αναγκαιοτάτου εις τον οργανοπαίκτην, ηγνούν· και αυτού του της οκτάδος διαστήματος, και άλλα τοιαύτης φύσεως ζητήματα, πρόχειρα και εις τον αρχάριον μαθητήν, τα οποία επί ματαίω επρότεινα. Αλλά θέλων να πληροφορηθώ εντελώς περί της αιτίας της τοιαύτης αγνοίας, εξηκολούθησα το έργον μου μέχρι του τελευταίου μαθητού, προτείνων εκάστω εν είδει παραδόσεως διάφορα της θεωρίας ζητήματα, καθώς τα περί χρήσεως, θέσεως και σημασίας των γνωμόνων (κλειδιών), το περί μεταθέσεως της φυσικής διατονίας, ήτοι σχηματισμού των διαφόρων της μουσικής τόνων καθ' ύφεσιν και δίεσιν – το περί των δύο γεννών [sic] της Μουσικής – το περί των τρίτης μείζονος και τρίτης ελάσσονος τρόπων, περί

¹¹ Απάντηση του διδασκάλου της μουσικής Δ. Διγενή στην υπ' αριθ. 530 διαταγή της Βασιλ. Διοίκησης της Σχολής των Ευελπίδων, Πειραιάς, 4 Σεπτεμβρίου 1842, ΓΑΚ-ΚΥ, Αρχεία περιόδου Όθωνα, Αρχείο Ανακτορικών (Β' τμήμα), Φ. 642.

¹² Επιστολή του Γραμματέα επί των Στρατιωτικών, Αλεξάκη Βλαχόπουλου, προς την Α. Μεγαλειότητα τον Βασιλέα περί Οργανισμού Σχολείου της Μουσικής, 30 Σεπτεμβρίου 1842, ΓΑΚ-ΚΥ, Αρχεία περιόδου Όθωνα, Αρχείο Γραμματείας / Υπουργείου επί των Στρατιωτικών, Κεντρική Υπηρεσία (Β' τμήμα), Φ. 526/372-375.

¹³ Στασινόπουλος, ό.π.

¹⁴ Έγγραφο του Τμήματος Α' του Υπουργείου επί των Στρατιωτικών προς το Φρουραρχείο Αθηνών περί επιθεώρησης του σχολείου της μουσικής, Αθήνα, 13 Οκτωβρίου 1855, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/787-788.

ρυθμού, περί μέτρων και περί του διαφόρου σχηματισμού αυτών – περί της αυξήσεως και παρατάσεως της αξίας των σχημάτων και πάμπολλα άλλα εμπειροχόμενα εις την στοιχειώδη διδασκαλία της Μουσικής.

Παρετήρησα όμως ότι μολονότι κατά πρώτη φοράν (τολμώ να είπω) ήκουσαν τα τοιαύτα, ηκροάζοντο μετά ζήλου και προσοχής, και με ηννόουν κάλλιστα, ώστε δύναμαι να ομολογήσω μετά μεγάλης ευχαριστήσεως ότι οι πλείστοι αυτών δεν στερούνται της φυσικής εκείνης δεξιότητος του νοός και της καλής θελήσεως, ήτις ορθώς και καταλλήλως διευθυνομένης, καθιστά τον τεχνητήν τέλειον και ενίοτε έξοχον, φρονώ ότι ανάγκη είναι να επιφορτισθή ανυπερθέτως ο κύριος Διευθυντής, ή άλλος οποιοσδήποτε παρά του Σ. Υπουργείου κριθείς κατάλληλος, ίνα συντάξη σύστημα θεωρητικόν και πρακτικόν δι' έκαστον είδος οργάνου, ώστε ο μαθητής να γνωρίζη την σειράν την οποίαν θα διατρέξη, υποχρεούμενος ν' αντιγράψει εις τακτικόν τετράδιον, ώστε να έχει πρόχειρον όλην την σειράν των μαθημάτων του, εξ ου προκύψωσι δύο καλά, πρώτον το της εξασκήσεως της γραφής των σημείων και δεύτερον ότι τα ενυπάρχοντα τοις τετραδίοις καλλίτερον θα εντυπωθή εις τον νουν του.¹⁵

Στις 21 Νοεμβρίου 1855, ο διευθυντής της Σχολής της Μουσικής, Michael Mangel, απέστειλε στο Υπουργείο επί των Στρατιωτικών αναφορά δεκαοκτώ σελίδων, προσπαθώντας να αντικρούσει τις δυσμενείς εκθέσεις των εντεταλμένων του Υπουργείου – του καθηγητή μουσικής της Στρατιωτικής Σχολής Ευελπίδων, Δημητρίου Διγενή, και του υποφρούραρχου Αθηνών, λοχαγού των Γενικών Επιτελών, Νικολάου Φλέγγα. Σε αυτήν, ο Mangel κινήθηκε κυρίως επικριτικά κατά του Διγενή: «[...] Η πράξις όμως αύτη του Κ.¹⁶ Διγενή, ότι αυτός απειποιήθη να ακούση τους Μαθητευομένους παιανίζοντας συγκεντρωμένους, ενώ μάλιστα πριν εγνωμοδότησε περί τούτου πρώτος εγέννησεν εν εμοί τας υπονοίας, ότι αυτός προεμελέτα ήδη να κατηγορήση τοσούτον αναιδώς το Σχολείον μου ενόπιον [sic] του Υπουργείου».¹⁷

Εν τέλει, το Σχολείο της Μουσικής διαλύθηκε με βασιλικό διάταγμα στις 28 Νοεμβρίου 1855 χαρακτηριζόμενο ως «περιττόν» και ο «προϊστάμενος του Σχολείου τούτου επίτιμος υπολοχαγός Μιχαήλ Μάγγελ» διορίστηκε «Επιθεωρητής της στρατιωτικής Μουσικής».¹⁸ Στο κλείσιμο του σχολείου είναι πολύ πιθανό να συνετέλεσε η καταγραφή των παραπόνων των μαθητευόμενων στην έκθεση του υποφρούραρχου Ν. Φλέγγα' μεταξύ άλλων, αναφέρονται τα εξής: «3ον. Οι μαθητευόμενοι της 3ης Μοίρας κοιμούνται εις τον Στρατώνα της 2ας Μοίρας, αλλά το τοιούτον παρέχει πολλά άτοπα, διότι εκτός του ότι ούτοι δεν επιτηρούνται ακριβώς, λαμβάνωσι χώραν δυσάρεστα παρεπόμενα κατά της ηθικής συναγελιζομένων των μαθητευόμενων τούτων, μετά των εν τω Στρατώνι στρατιωτών».¹⁹

Άλλες παιδαγωγικές και καλλιτεχνικές δράσεις του Διγενή

Ο Διγενής δίδαξε φωνητική μουσική στους σπουδαστές του Βασιλικού Σχολείου των Τεχνών, του ιδρύματος που μετεξελίχθηκε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, από το 1852 έως το 1863.²⁰ Επίσης, παρέδιδε μαθήματα βιολιού²¹ και υπήρξε καθηγητής

¹⁵ Έκθεσις του Δ. Διγενή, Αθήνα, 7 Νοεμβρίου 1855, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/841-843.

¹⁶ Το κεφαλαίο γράμμα «Κ» εννοεί εδώ τη λέξη «Κυρίου».

¹⁷ Επιστολή της Διεύθυνσης των Στρατιωτικών Μουσικών υπογεγραμμένη από τον Michael Mangel προς το Υπουργείο επί των Στρατιωτικών, Αθήνα, 21 Νοεμβρίου 1855, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/885-893.

¹⁸ Πρωτότυπο βασιλικό διάταγμα του Όθωνα, Αθήνα, 28 Νοεμβρίου 1855, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/903.

¹⁹ Έκθεσις του Υποφρούραρχου Ν. Φλέγγα, Αθήνα, 4 Νοεμβρίου 1855, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/849-853.

²⁰ Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς – Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2000, σ. 105, 130-131 και 187. Πρβλ. επίσης Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2011, σ. 1810.

του Αλεξάνδρου Κατακουζηνού (1824-1892), του πρώτου διευθύνοντος εφόρου του Ωδείου Αθηνών (1871-1891),²² καθώς και ιδρυτικό μέλος του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου στην Αθήνα.²³

Ως ερμηνευτής του βιολιού, ο Δημήτριος Διγενής έλαβε μέρος στην ευεργετική παράσταση του ιταλού μονωδού Antonio Tomasi που πραγματοποιήθηκε στο Θέατρο Αθηνών στις 6 Ιουνίου 1840 παρουσία του βασιλέα Όθωνα. Στη δίγλωσση – στην ιταλική και την ελληνική γλώσσα – σχετική θεατρική είδηση, η οποία υπογράφεται από τον μονωδό και προσκαλεί το σεβαστό κοινό και τη γενναία φρουρά της πρωτεύουσας, αναφέρεται η ιδιότητα του Διγενή ως μουσικοδιδάσκαλου της Ελληνικής Βασιλικής Στρατιωτικής Σχολής.²⁴

Σε άρθρο του Αιμιλίου Σπήλιου στο περιοδικό *Ραδιόφωνον*, το 1943, αναφέρεται ότι ο Διγενής «συνέθεσε πλείστα όσα τεμάχια, εκ των οποίων έν παρέμεινε και θα παραμείνη πάντοτε, δια να υπενθυμίζη τον άριστον τούτον Έλληνα μουσικόν. Είναι ο *Χαιρετισμός προς την σημαίαν* ον ετόνισεν ο Διγενής κατά το 1855».²⁵

Εμβατήριο της Σημαίας

Το έτος 1854 το στράτευμα αναδιοργανώθηκε και σχηματίστηκαν τρεις μοίρες πεζικού της γραμμής. Το Υπουργείο επί των Στρατιωτικών διέταξε να συντεθούν εμβατήρια παρέλασης και της σημαίας για κάθε μία από τις τρεις μοίρες. Στις 15 Νοεμβρίου 1855, η Β΄ Μοίρα Πεζικού ενημέρωνε το Υπουργείο επί των Στρατιωτικών για την ακαταλληλότητα ενός *Σημαίας Μαρς*²⁶ που είχε κληθεί να δοκιμάσει για χρήση κατά τη στρατιωτική τελετουργία με το ίδιο έγγραφο ενημέρωνε επίσης για την ανάθεση σύνθεσης νέου εμβατηρίου της σημαίας στον μουσικοδιδάσκαλο της Στρατιωτικής Σχολής Δημήτριο Διγενή, το οποίο είχε ήδη παραληφθεί και επρόκειτο άμεσα να δοκιμαστεί.²⁷

Στις 6 Φεβρουαρίου 1856, η Β΄ Μοίρα Πεζικού απέστειλε στο Υπουργείο επί των Στρατιωτικών αντίγραφο του νέου *Εμβατηρίου της Σημαίας* (βλ. Εικόνα 1) αιτούμενη την έγκριση της χρήσης του. Το διαβιβαστικό με το οποίο η Β΄ Μοίρα Πεζικού υποβάλλει το *Εμβατήριο της Σημαίας* στο Υπουργείο επί των Στρατιωτικών αναφέρεται σε «αντίγραφο του παρά του Διδασκάλου Κυρίου Διγενή συνταχθέντος και εις δοκιμασίαν τεθέντος εμβατηρίου της σημαίας [...] θεωρουμένου παρά πάντων των γινωσκόντων μουσικήν καταλληλοτέρου του προ μικρού εν χρήσει ως εντονωτέρου και ενθουσιαστικωτέρου καθ' όλα είτε παρά τε της Μουσικής, τυμπάνων και σαλπίγκων παιζομένου, είτε κατ' ιδίαν εξ ενί εκάστου τούτου».²⁸

²¹ Σαμπάνης, ό.π., σ. 1725.

²² Βλ. Αιμίλιος Σπήλιος, «Δημήτριος Διγενής», *Ραδιόφωνον* 23, 28 Νοεμβρίου – 4 Δεκεμβρίου 1943, δακτυλογραφημένο αντίγραφο του άρθρου στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσενίγειο Ιστορικό Αρχείο της Νεοελληνικής Μουσικής (εφεξής: MA-EBE), Φ. 6811/Z1.

²³ Μαρία Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009, σ. 429.

²⁴ «Είδησις θεατρική», ΓΑΚ-ΚΥ, Συλλογή Βλαχογιάννη, Δ10. Πρβλ. Σαμπάνης, ό.π., σ. 284-285.

²⁵ Σπήλιος, ό.π. Πρβλ. επίσης Δημήτριος Διγενής, «Πόλκα Πανδώρα», *Νέα Πανδώρα* 68, 15 Ιανουαρίου 1853, σ. 481-482.

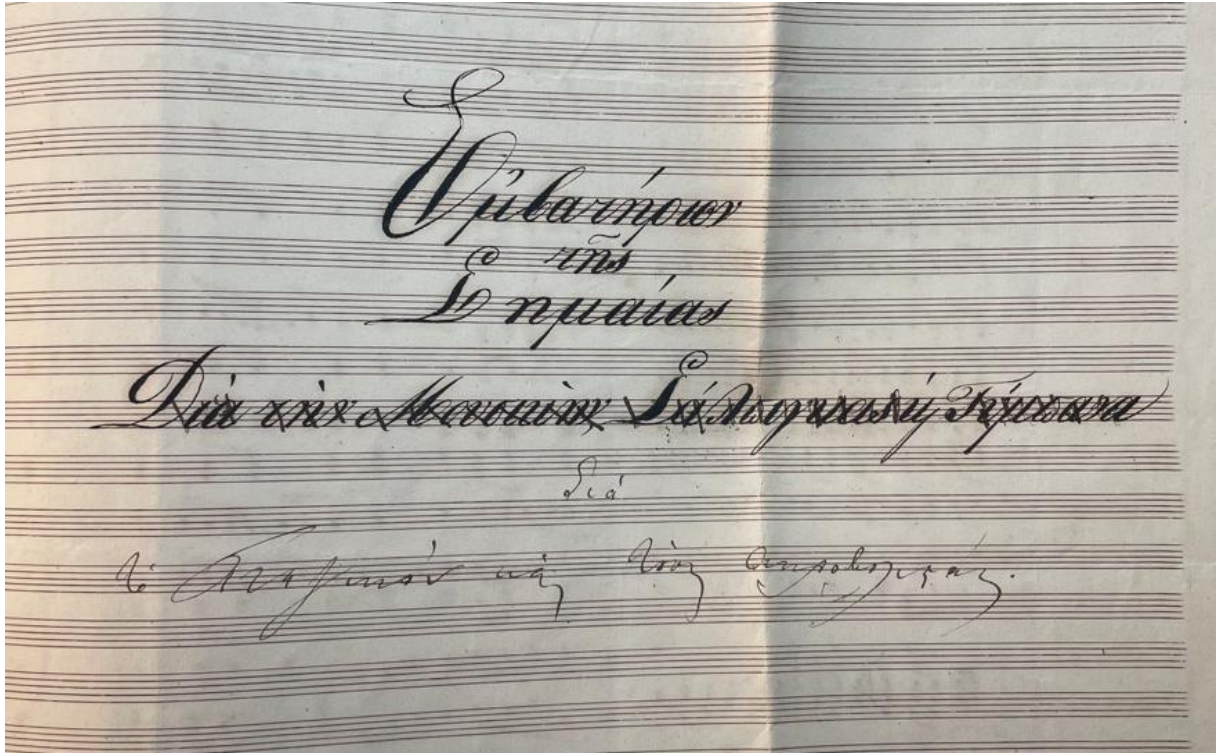
²⁶ Το εμβατήριο αυτό εστάλη από την Α΄ Μοίρα Πεζικού με έδρα το Ναύπλιο χωρίς να αναφέρεται το όνομα του συνθέτη· εικάζεται πως γράφτηκε από τον Xavier Agius, ο οποίος ήταν αρχιμουσικός στην εν λόγω μοίρα από το προηγούμενο έτος. Το εμβατήριο θεωρήθηκε ακατάλληλο και από τον Mangel. Βλ. Έγγραφο της Α΄ Μοίρας του πεζικού προς το επί των Στρατιωτικών Υπουργείον και *Σημαίας Μαρς με σάλπιγγα και τύμπανα ομού*, Ναύπλιο, 11 Οκτωβρίου 1855, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/794-796.

²⁷ Απάντηση της Β΄ Μοίρας Πεζικού υπογεγραμμένη από τον συνταγματάρχη Emmanuel Hahn στην υπ' αριθ. 27849 διαταγή του Υπουργείου επί των Στρατιωτικών, Αθήνα, 15 Νοεμβρίου 1855, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/868.

²⁸ Έγγραφο της Β΄ Μοίρας Πεζικού υπογεγραμμένο από τον συνταγματάρχη Emmanuel Hahn προς το Υπουργείο επί των Στρατιωτικών, Αθήνα, 6 Φεβρουαρίου 1856, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/959.

Το Υπουργείο επί των Στρατιωτικών ζήτησε δέκα αντίγραφα της παρτιτούρας του εμβατηρίου, τα οποία χορηγήθηκαν με νέο έγγραφο,²⁹ πιθανώς για να αποσταλούν προς χρήση και στις υπόλοιπες στρατιωτικές μουσικές, αλλά και σε διάφορα τάγματα ακροβολιστών και στον λόχο πυροσβεστών που διέθεταν κελευστικούς μουσικούς.

Στις 28 Σεπτεμβρίου 1860, η μελωδική γραμμή της σάλπιγγας του εν λόγω εμβατηρίου, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, συμπεριλήφθηκε με τον τίτλο «Εμβατήριον» ως το 26ο ανάμεσα στα 30 νέα γενικά ηχήματα που εστάλησαν με έγγραφο του Υπουργού επί των Στρατιωτικών Δημητρίου Μπότσαρη για άμεση εφαρμογή από τους σαλπικτές στα συντάγματα πεζικού προς αντικατάσταση των παλαιότερων.³⁰

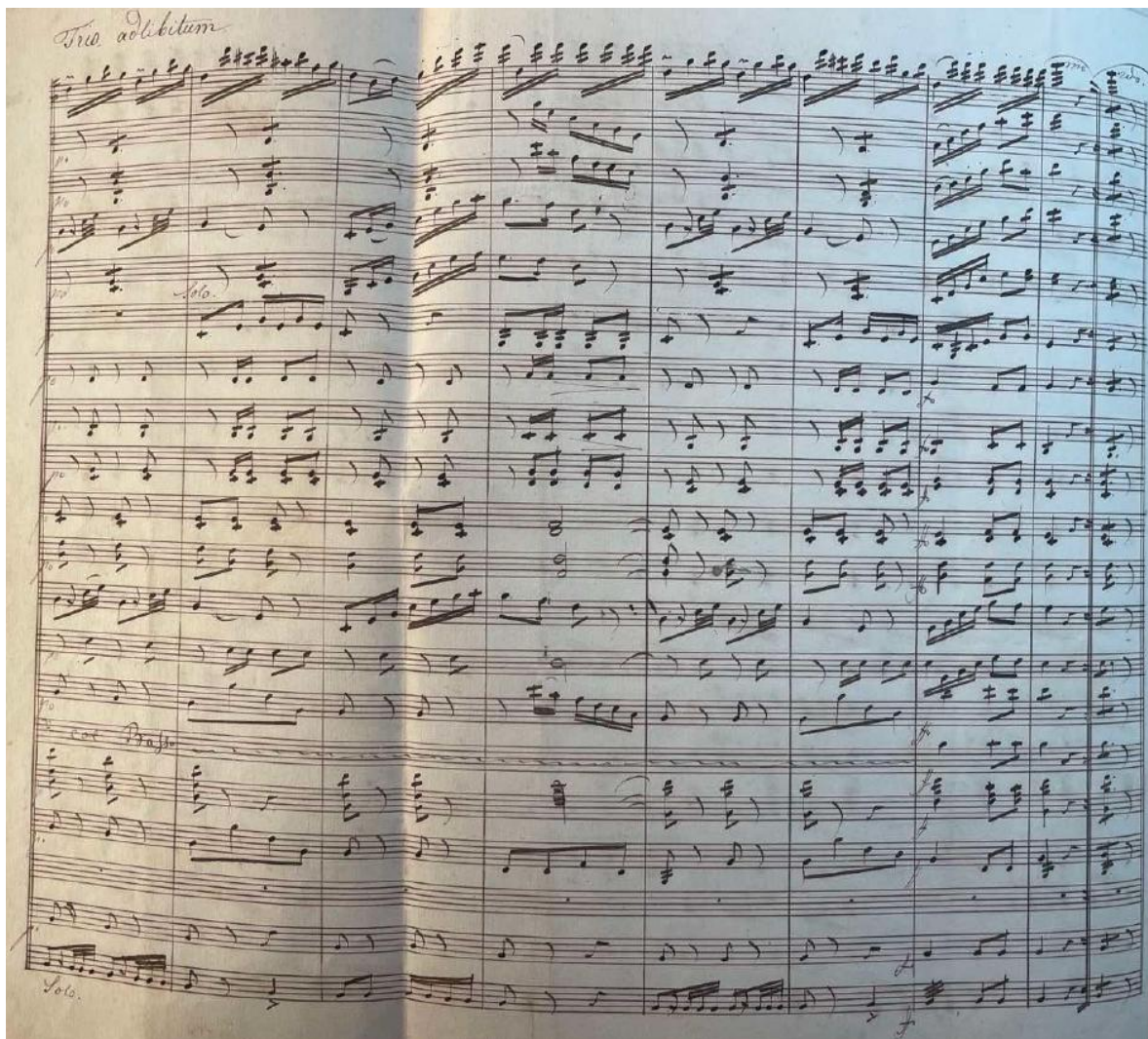


²⁹ Έγγραφο της Β' Μοίρας Πεζικού προς το Υπουργείο επί των Στρατιωτικών, Αθήνα, 18 Φεβρουαρίου 1856, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 534/955.

³⁰ Έγγραφο του Υπουργού επί των Στρατιωτικών Δημητρίου Μπότσαρη προς τα Συντάγματα Πεζικού και τα Τάγματα Ακροβολιστών περί αποστολής ηχημάτων της εσωτερικής υπηρεσίας και των ασκήσεων του πεζικού με συνημμένα τα γενικά ηχήματα, Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου 1860, ΓΑΚ-ΚΥ, ό.π., Φ. 538/120-127: 120 και 124.

Handwritten musical score for the first page of the piece. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Oboe (Oboe), Clarinet (Clarinet), Bassoon (Fagotto), Trumpet I (Tromba I), Trumpet II (Tromba II), Trumpet III (Tromba III), Horn I (Corni I), Horn II (Corni II), Trombone I (Tromboni I), Trombone II (Tromboni II), Bass Trombone (Tromboni Basso), Alto Saxophone (Saxofoni Alto), Tenor Saxophone (Saxofoni Tenore), Baritone Saxophone (Saxofoni Baritone), and Double Bass (Basso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the top right, there are markings for '1^{ma}' and '2^{da}'.

Handwritten musical score for the second page of the piece. This page continues the musical notation from the first page, featuring the same instrumental parts. The notation is dense, with many notes and rests across the staves. The handwriting is consistent with the first page, showing a professional musical score.



Εικόνα 1: Δημήτριος Διγενής, Εμβατήριο της Σημαίας
 (πηγή: ΓΑΚ-ΚΥ, Αρχεία περιόδου Όθωνα, Αρχείο Γραμματείας / Υπουργείου
 επί των Στρατιωτικών, Κεντρική Υπηρεσία [Β' τμήμα], Φ. 534/957-958)

Το εμβατήριο είναι γραμμένο στη Σι-ύφεση-μείζονα, σε μέτρο 2/4 και σε μορφή $||: A :|| - ||: B :|| - ||: \Gamma :||$ ($\Gamma = \text{Trio ad libitum}$). Κάθε τμήμα (A, B και Γ) αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις. Η ενοργάνωση του Διγενή αφορά μία σχετικά πλήρη μπάντα για την εποχή. Η μελωδία ανατίθεται στην οικογένεια των κλαρινέτων. Το πίκολο και τα μικρά κλαρινέτα (quartini) σε μι-ύφεση και λα-ύφεση εισέρχονται στο μ. 3 και διευρύνουν τη μελωδία στην υψηλή ηχητική περιοχή, ενώ το δεύτερο κλαρινέτο (clarino) σε σι-ύφεση ενισχύει σε πολλά σημεία την αρμονία της ομάδας. Διπλασιασμοί της μελωδίας στην οκτάβα γίνονται επιλεκτικά από την πρώτη τρομπέτα (tromba) σε σι-ύφεση, το φλικόρνο, το αλτικόρνο και τα φαγκότα, αλλά δεν ολοκληρώνονται ποτέ σε επίπεδο τετράμετρης μουσικής φράσης από το ίδιο όργανο, χάριν της ηχοχρωματικής ποικιλίας και της ανάδειξης των εύχων τονικών περιοχών του κάθε οργάνου.

Ο συνθέτης δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη συνοδευτική αρμονία του εμβατηρίου αναθέτοντας τον ρόλο αυτόν στις ομάδες των κόρνων και των τρομπονιών που ενισχύονται και από τις τρομπέτες σε μι-ύφεση. Τα φαγκότα χρησιμοποιούνται κυρίως ως αρμονικά όργανα και για την ενίσχυση του χαρακτηριστικού ρυθμικού σκελετού του έργου, που προκύπτει είτε από την αφαίρεση των δεκάτων-έκτων είτε από την

αντικατάστασή τους με όγδοα. Τα μπάσα (bassi)³¹ επιτελούν αντίστοιχο ρυθμικό ρόλο, διπλασιαζόμενα κατά διαστήματα από το δεύτερο φαγκότο και από το τρίτο τρομπόνι· είναι γραμμένα σε δύο οκτάβες, η κάτω φωνή για βομβαρδόνιο με χαμηλότερο αρμονικό φθόγγο το σι-ύφεση και η πάνω φωνή για βομβαρδόνιο με αντίστοιχο φθόγγο το μι-ύφεση.

Οι σάλπιγγες (bugles)³² είναι φυσικά όργανα και παίζουν ρυθμικά και μελωδικά μόνον αρμονικούς φθόγγους. Το μέρος τους, μαζί με αυτό του μικρού τύμπανου, πιθανότατα προοριζόταν να παιανίζεται από τους κελευστικούς μουσικούς των ταγμάτων, όταν η παρουσία ολόκληρης της μπάντας δεν ήταν εφικτή. Το γεγονός αυτό μαρτυρά ο αρχικός τίτλος του εμβατηρίου, ο οποίος ήταν *Εμβατήριο της Σημαίας δια την Μουσικήν, Σάλπιγγας και Τύπανα*. Ο τίτλος αυτός σβήστηκε και το εμβατήριο έλαβε τον τίτλο *Εμβατήριο της Σημαίας δια το Πεζικόν και τους Ακροβολιστάς*.

Τα κρουστά, μεγάλο τύμπανο (grancassa) και μικρό τύμπανο (tamburo), συνοδεύουν ρυθμικά καθ' όλη τη διάρκεια του εμβατηρίου, σε συνάφεια με τα κόρνα, τα υπόλοιπα όργανα. Εντύπωση προκαλεί το μοτίβο των τριήχων δεκάτων-έκτων για τα μικρά τύπανα στην εισαγωγική άρση του εμβατηρίου που επαναλαμβάνεται στη συνέχεια, έναντι του μοτίβου των άρσεων της μελωδίας με ζεύγη δεκάτων-έκτων. Στην ενοργάνωση του Διγενή δεν χρησιμοποιούνται κύμβαλα.

Το *Εμβατήριο της Σημαίας*, το οποίο παιανίζεται ανελλιπώς έως και σήμερα κατά τη στρατιωτική τελετουργία, δεν συσχετίστηκε ποτέ με τον δημιουργό του, μάλλον επειδή σε αυτά τα αρχικά αντίγραφα δεν αναφερόταν το όνομά του. Μέχρι πρότινος, μόνον εικασίες υφίσταντο για τον συνθέτη του: οι δύο επικρατέστερες απόψεις αφορούσαν τον επιθεωρητή της στρατιωτικής μουσικής Andreas Seiller³³ και τον επίσης επιθεωρητή της στρατιωτικής μουσικής Σπυρίδωνα Καίσαρη.³⁴ Σύμφωνα με χειρόγραφο αντίγραφο φύλλου μητρώου του αξιωματικού μουσικής Andreas Seiller (1834-1903), το οποίο βρίσκεται στο Μοτσενίγειο Αρχείο, αυτός κατετάγη ως εθελοντής μουσικός πρώτης τάξης στις 8 Μαΐου 1858,³⁵ δηλαδή μερικά χρόνια αργότερα από τη σύνθεση του εν λόγω εμβατηρίου, ενώ ο Σπυρίδων Καίσαρης (1857-1946) δεν είχε καν γεννηθεί όταν γράφτηκε το συγκεκριμένο εμβατήριο. Αμφότεροι συσχετίζονται με το εμβατήριο του Διγενή λόγω παρεμβάσεων τους στην αρχική σύνθεση, σε διασκευές που επιμελήθηκαν σε μεταγενέστερο χρόνο, κατά την περίοδο της θητείας τους.

Όσον αφορά τον Andreas Seiller (βλ. Εικόνα 2), σε σχέση με την πρωτότυπη σύνθεση παρατηρείται διαφοροποίηση της μελωδικής κίνησης των φωνών στο μ. 3 του τμήματος Α, ώστε οι σάλπιγγες να ηχούν στην καλή ηχητική περιοχή τους και όχι στην υψηλή, καθώς διπλασιάζουν τα ξύλινα. Σοβαρή διαφοροποίηση της μελωδίας και της αρμονίας παρατηρείται στα μ. 1 και 3 του τμήματος Β: το μ. 1 αρχίζει με τη συγχορδία της τονικής (τη Σι-ύφεση-μείζονα) και στον δεύτερο χρόνο του μεταβαίνει στην ομώνυμη

³¹ Στην Ελλάδα του 1855, ο όρος αναφέρεται στα βομβαρδόνια (bombardon), πιθανώς στις οφικλείδες (orphicleide), των οποίων η χρήση προηγήθηκε χρονικά, και μάλλον όχι στις τούμπες που είχαν ήδη κατασκευαστεί στην Ευρώπη, αλλά μέχρι στιγμής δεν έχει εντοπιστεί τεκμήριο σχετικό με την ένταξή τους (παραγγελία, αγορά, χρήση κ.λπ.) εκείνη την εποχή στην ελληνική στρατιωτική μουσική.

³² Στη χειρόγραφη παρτιτούρα καταγράφονται λανθασμένα ως biugles (βλ. Εικόνα 1).

³³ Πρβλ. Α. Seiller, *Εμβατήριο της Σημαίας*, Georges Félix, Athènes [χ.χ.]. Αντίστοιχα, πρβλ. Α. Σάιλλερ, *Ο Γέρω Δήμος*, Γεώργιος Φέξης, Αθήνα [χ.χ.], το οποίο, ως γνωστόν, είναι έργο του Παύλου Καρρέρ.

³⁴ Πρβλ. Σπυρίδων Καίσαρης, *Εμβατήριο της Σημαίας*, στο: Ιδρυματικό Καταθετήριο DSpace, 2019-2022, <http://trumpet.di.ionio.gr/xmlui/handle/123456789/586> (πρόσβαση στις 6 Νοεμβρίου 2024), και *Ρεπερτόριο Μουσικού Σώματος: Σπυρίδων Καίσαρης, Εμβατήριο της Σημαίας*, Γενικό Επιτελείο Στρατού / Διεύθυνση Μουσικού, Αθήνα [χ.χ.].

³⁵ Σημειωματάριο άνευ αριθμώσεως με καταγεγραμμένα χειρόγραφα αντίγραφα φύλλων μητρώων αξιωματικών μουσικής του Ελληνικού Στρατού, ΜΑ-ΕΒΕ, Φ. 6811Ι.

ελάσσονα, με αποτέλεσμα να διαφοροποιείται αντιστοίχως και η μελωδία· αντίθετα, η συγχορδία της μείζονος τονικής παραμένει και στους δύο χρόνους του μ. 3. Το υπόλοιπο εμβατήριο ακολουθεί αρμονικά, ρυθμικά και μελωδικά την πρωτότυπη σύνθεση.

ΕΜΒΑΤΗΡΙΟΝ ΤΗΣ ΣΗΜΑΙΑΣ.
Marche du Drapeau.

Εικόνα 2: Δύο Εμβατήρια δια κλειδοκύμβαλον, Ζ. Βελούδιος, Αθήνα [χ.χ.], σ. 2
(πηγή: MA-ΕΒΕ, Φ. 881/23)

Ο Σπυρίδων Καίσαρης αφαιρεί τις επαναλήψεις των τμημάτων (βλ. Εικόνα 3), ενώ και σε μελωδικό επίπεδο παρουσιάζονται σημαντικές διαφοροποιήσεις. Ως κύρια μελωδία στα μ. 1-4 του τμήματος Α παρουσιάζεται το μέρος της πρώτης τρομπέτας σε σι-ύφεση της αρχικής σύνθεσης, ενώ η ανιούσα κίνηση της οικογένειας των κλαρινέτων αφαιρείται. Στο μ. 5 του τμήματος Α, η αρχική μελωδία αντικαθίσταται από το ρυθμικομελωδικό μοτίβο της πτωτικής ιδέας του μ. 7, που μεταφέρεται στη βαθμίδα της τονικής. Μεταβολή της μελωδίας παρουσιάζεται και στην αρχή του μ. 4 στο τμήμα Β, καθώς αυτή κινείται καθοδικά από τον φθόγγο ρε-ύφεση στον φθόγγο ντο και δεν ανέρχεται στον φθόγγο

φα. Στο μ. 8 του τμήματος Β αφαιρούνται τα τρία όγδοα της μελωδίας και αντικαθίστανται από ένα τέταρτο. Το πτωτικό δίμετρο του τμήματος Β είναι κατ' ουσίαν ταυτόσημο με αυτό του τμήματος Α, αφού αντικαθίσταται η ανιούσα κλίμακα του μείζονος τρόπου της πρωτότυπης σύνθεσης. Στο μ. 1 του τμήματος Γ απλοποιείται το ρυθμικό μοτίβο της αρχικής μελωδίας και αντικαθίσταται από το μοτίβο ενός ογδούου και δύο δεκάτων-έκτων. Στο μ. 3 του τμήματος Γ, η μελωδία απλοποιείται κατά πολύ, αφού κινείται σχεδόν αποκλειστικά με βήματα, αντικαθιστώντας την αρχική που αντιθέτως κινείτο με άλματα εντός αρπισμού. Το μέρος του πίκολου στο τμήμα Γ παραλείπεται εντελώς και γι' αυτό παρέμεινε άγνωστο έως σήμερα. Σε ρυθμικό επίπεδο, η χρήση περισσότερων μικρών αξιών στον επιφανειακό ρυθμό δίνει την αίσθηση ότι το έργο κινείται ταχύτερα απ' ό,τι στην πρωτότυπη σύνθεση, ενώ το μοτίβο των τριήχων δεκάτων-έκτων στο μέρος του ταμπούρου έχει αντικατασταθεί από το ρυθμικό μοτίβο της μελωδίας. Σε επίπεδο ενοργάνωσης, η διασκευή του Καίσαρη μπορεί να ερμηνευθεί ως πιθανή προσπάθεια προσαρμογής στη μείωση του αριθμού των ξύλινων πνευστών σε περιφερειακές και ολιγομελείς μπάντες, που είχε ως αποτέλεσμα να αδυνατίζει η απόδοση της πρωτότυπης μελωδίας· σε αυτή την περίπτωση, οι τροποποιήσεις της μελωδίας και της πρωτότυπης ενοργάνωσης ήταν μάλλον απαραίτητες ελλείψει ξύλινων πνευστών και έγιναν με βάση την καλή ηχητική περιοχή της τρομπέτας, δεδομένου ότι κατά καιρούς οι στρατιωτικές φιλαρμονικές είχαν τη μορφή της μπάντας χάλκινων πνευστών (Brass Band).

CONDUCTOR

Εμβατήριον τῆς Σημαίας

Παινίζεται καὶ δι' ἀπόδοσιν τιμῶν: Α) Ἄ πας: διὰ τὴν Α.Ε. τῶν Πρωθυπουργῶν, κ. Προέδρον τῆς Βουλῆς καὶ Ἰουρ. γούς Προϊσταμένους Κλάδων Ἐνόπιων Δυνάμεων. Β) Τὰ 16 πρῶτα μέτρα διὰ τοὺς Ἀντιγούς, Ἀντιβόχους & Ἀντιπ/ρχούς Γ) Τὰ πρῶτα 8 μέτρα διὰ τοὺς Ὑποστρατῆγους, Ὑπναυαρχοὺς & Ὑποπτεράρχους

Ρ.Χ. ΦΙΛΕΤΑΣ

Εικόνα 3: Σπυρίδων Καίσαρη, *Εμβατήριον τῆς Σημαίας*,
Γενικό Επιτελεῖο Στρατοῦ / Διεύθυνση Μουσικῆς, Αθήνα [χ.χ.]

Στην ισχύουσα σήμερα, διατιθέμενη από τη Διεύθυνση Μουσικῆς του Γενικού Επιτελείου Στρατοῦ, διασκευή του Σπυρίδωνα Καίσαρη, η τροποποιημένη μελωδία ερμηνεύεται από το φλάουτο, το πίκολο, το όμποε, τα κλαρινέτα σε μι-ύφεση και τα δύο πρώτα σε σι-ύφεση, την πρώτη τρομπέτα, την πρώτη κορνέτα και το σοπράνο και άλτο σαξόφωνο, και σε ορισμένα σημεία διπλασιάζεται στην οκτάβα από το βαρύτονο (αλτικόρνο) σε σι-ύφεση, ενώ στις εσωτερικές φωνές ενισχύεται αρμονικά από το τρίτο κλαρινέτο σε σι-ύφεση, τη δεύτερη τρομπέτα και τη δεύτερη κορνέτα. Στην πράξη, όμως, ερμηνεύεται μόνον από τις τρομπέτες, τα δύο κλαρινέτα σε σι-ύφεση – οι πάρτες των οποίων είναι ταυτόσημες – και από το άλτο σαξόφωνο που παίζει το μέρος του κουαρτίνου σε μι-ύφεση, καθώς από πολλές στρατιωτικές μπάντες απουσιάζουν το

πίκολο, το φλάουτο, το όμποε, τα κλαρινέτα σε λα-ύφεση και σε μι-ύφεση, το τρίτο κλαρινέτο σε σι-ύφεση και οι κορνέτες. Κατά συνέπεια, έχει μεταβληθεί σε μεγάλο βαθμό το ηχόχρωμα του εμβατηρίου σε σχέση με την πρωτότυπη ενοργάνωσή του. Η ρυθμική και αρμονική συνοδεία ανατίθεται στα κόρνα σε μι-ύφεση, στα τρομπόνια, στο μπάσο τρομπόνι, στο ευφώνιο, στις τούμπες και στα κρουστά.

Δημήτριος Διγενής και Νικόλαος Μάντζαρος

Από επιστολή του Διγενή προς τον Μάντζαρο, που γράφηκε στην ιταλική γλώσσα στις 3 Μαΐου 1855 με το παλιό ημερολόγιο, γνωρίζουμε ότι ο Διγενής εκείνη την εποχή ήταν πατέρας τεσσάρων παιδιών, τριών αγοριών και ενός κοριτσιού. Ο πρωτότοκος γιος του, Φώτιος, ο οποίος ήταν ο κομιστής του γράμματος στον Μάντζαρο, ήταν διδάκτωρ ιατρικής και περνούσε από την Κέρκυρα για να μεταβεί, όπως αναφέρεται στο γράμμα, στη Γερμανία και έπειτα στη Γαλλία προς τελειοποίηση του επαγγέλματός του. Ο δεύτερος γιος είχε ολοκληρώσει τις σπουδές του στη νομική και ο τρίτος, που βρισκόταν στην ηλικία των 14 ετών, αναφέρεται ως ταλαντούχος πιανίστας που σπούδαζε την αντίστιξη.³⁶

Με άλλη αχρονολόγητη επιστολή, επίσης γραμμένη στην ιταλική γλώσσα, ο Διγενής έστειλε στον Μάντζαρο τρία έργα του γραμμένα, όπως αναφέρεται, με ανωτέρα διαταγή και επισήμως εγκεκριμένα ("per ordine superiore e ufficialmente adottati"): τον *Βασιλικό Ύμνο (Inno Reale)*, τον *Εθνικό Στρατιωτικό Ύμνο (Inno Nazionale Militare)* και τον *Ύμνο του Λαβάρου (Inno dello Stendardo)*. Επίσης, αναφέρεται ότι ο *Βασιλικός Ύμνος* είναι αναγκαίος για την εκκλησία, ώστε να ψάλλεται στη Λειτουργία και στις επίσημες τελετές, και ότι ο *Εθνικός Στρατιωτικός Ύμνος* γράφτηκε για τη φιλαρμονική της φρουράς των Αθηνών, η οποία «επί του παρόντος» είχε αναχωρήσει για την Τουλώνη (Toulon), επιβιβασμένη στη φρεγάτα «Ελλάς», για να υποδεχθεί τη Μεγαλειότητά του.³⁷ Τα έργα στάλθηκαν για να λάβουν την έγκριση του Μάντζαρου ώστε να εκτελεστούν από τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας. Αξίζει να καταγραφεί εδώ ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο ο Διγενής απευθύνεται στον δάσκαλό του:

[...] Κύριε Ιππότη: γνωρίζω καλά ότι για να εκθέσει κανείς τα έργα του μπροστά σε Εσάς πρέπει να έχει πλήρη βεβαιότητα των δεξιοτήτων του ή να είναι παντελώς τυφλωμένος από τον μεγαλύτερο βαθμό έπαρσης και αναιδίας για να τολμήσει ένα τέτοιο πράγμα. Εγώ μη αποτελώντας μέρος καμίας από τις παραπάνω κατηγορίες πλησιάζω με όλο το θάρρος, το οποίο μου εμπνέει η ασύγκριτη καλοσύνη Σας και οι τεράστιες αποδείξεις που είχα για την ευεργεσία Σας. Είναι αληθές ότι σκληρή ανάγκη μου επέβαλε να απομακρυνθώ από κοντά Σας και για κακή μου τύχη να στερηθώ τον επιούσιο άρτο τον οποίο παρέχει η πηγή της δικής Σας σοφίας σε όλους εκείνους που έχουν την τύχη να βρίσκονται κοντά Σας. Ομολογώ, όμως, ότι έχω την παρηγοριά σε ανταμοιβή μιας τέτοιας απώλειας να φέρω μαζί μου χαραγμένη και πάντοτε ζωντανή την εικόνα Σας ως εκείνη του φίλου, του πατέρα και του ευεργέτη μου.³⁸

³⁶ Επιστολή του Δημητρίου Διγενή προς τον Νικόλαο Μάντζαρο, Αθήνα, 3 Μαΐου 1855, MA-EBE, Φ. 640I/A7.

³⁷ Η εν λόγω επιστολή, όπως τεκμηριώνεται παρακάτω στην παρούσα μελέτη, γράφτηκε το 1863. Σημειωτέον ότι οι δύο πρώτες στροφές του σολωμικού *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* με την πρώτη μελοποίηση του Μάντζαρου καθιερώθηκαν ως *Εθνικός Ύμνος* της Ελλάδος τον Ιούνιο του 1865 από τον Γεώργιο Α΄, ενώ τον ίδιο μήνα ο Μάντζαρος τιμήθηκε με τον Χρυσό Σταυρό των Ιπποτών του Βασιλικού Τάγματος του Σωτήρος. Βλ. Θανάσιος Τρικούπης, «Νικόλαος Μάντζαρος και Εθνικός Ύμνος. Επιχειρώντας μία αποτίμηση της συνεισφοράς του μουσουργού», *Ιονικά Ανάλεκτα* 8, Αθήνα 2018, σ. 241-249: 243.

³⁸ Επιστολή του Δημητρίου Διγενή προς τον Νικόλαο Μάντζαρο, Αθήνα [χ.χ.], MA-EBE, Φ. 709/92.

Η αχρονολόγητη αυτή επιστολή του Διγενή είναι γραμμένη το 1863, όπως αποδεικνύεται από την αναφορά του στην ατμοφρεγάτα «Ελλάς», η οποία παρέλαβε από την Τουλώνη και μετέφερε στον Πειραιά στις 3/18 Οκτωβρίου 1863 τον νέο βασιλέα Γεώργιο Α'. Με το ίδιο πλοίο, ο βασιλεύς Γεώργιος έπλευσε προς την Κέρκυρα τον επόμενο χρόνο, όπου την 25η Μαρτίου 1864 εορτάστηκε η ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα.³⁹

Επίλογος

Χρειάστηκαν να περάσουν περίπου 170 χρόνια από την εποχή της σύνθεσης του πιο διάσημου εμβατηρίου του Ελληνικού Στρατού, η χρήση του οποίου έχει συνδεθεί διαχρονικά με την απόδοση τιμών στο εθνικό σύμβολο της Ελλάδας, για να αποκαλυφθεί το όνομα εκείνου που το συνέθεσε. Αναφερόμαστε στο πιο πολυπαιγμένο μουσικό έργο κατά τη στρατιωτική τελετουργία και την κοινωνική επιτέλεση, το οποίο ακούγεται συνεχώς από όλες τις φιλαρμονικές μπάντες της χώρας, στρατιωτικές και πολιτικές. Ένας ακόμη κερκυραίος συνθέτης εξέρχεται από τη λήθη του χρόνου και μάλιστα το όνομά του συνδέεται με το όνομα του δασκάλου του, όπως επί τόσα χρόνια ήταν συνδεδεμένα τα έργα τους στην καθημερινή χρήση τους στην υπηρεσία του έθνους κατά την έπαρση και την υποστολή της ελληνικής σημαίας.

Σε νεκρολογία περί του Διγενή, η εφημερίδα *Στοά* γράφει τα εξής: «Αυτός ην ο πατήρ, ούτως ειπείν, των παρ' ημίν μουσικών ανδρών, πρώτος ούτος σπείρας τον της μουσικής σπόρον εις γην, ήτις εκαλύπτετο υπό της αμουσίας. Και όμως 47 ετών επιτυχής δημόσια υπηρεσία και ισαρίθμων ετών ιδιαίτερα διδασκαλία, εξέπνευσαν απαρητήρητοι υπό της κυβερνήσεως! Ουδέν παράσημον εκόσμηι τα στήθη του ανδρός όστις εδικαιούτο να απολαύη μεγάλων τιμών».⁴⁰ Οι εκφράσεις που χρησιμοποιεί ο συντάκτης της εφημερίδας δεν διατυπώνονται εύκολα χωρίς αντίκρισμα.

Στην ίδια νεκρολογία αναφέρεται πως ο Διγενής έχει συνθέσει διάφορα μουσικά τεμάχια που παραμένουν ανέκδοτα. Δεδομένων και των έργων που αναφέρει ο Διγενής στην επιστολή του προς τον Μάντζαρο, τα οποία επίσης παραμένουν άγνωστα, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η παρούσα εργασία αποτελεί απλώς μία πρώτη προσέγγιση του βίου και του έργου του κερκυραίου μουσικοδιδασκάλου, ενώ ο δρόμος της σχετικής μουσικολογικής έρευνας προβλέπεται μακρύς.

³⁹ «Ατμοδρόμων-Ατμοφρεγάτα *Ελλάς*», στο: Υπηρεσία Ιστορίας Ναυτικού, 2017, http://www.yin.mil.gr/warships/index.php/td_ship/ellas-2 (πρόσβαση στις 16 Οκτωβρίου 2024).

⁴⁰ «Ειδήσεις», εφ. *Στοά*, έτος 6, αρ. 277, Αθήνα, 6 Οκτωβρίου 1879, σ. 1-2: 2.

Μουσικές μικρο-ιστορίες των αρχείων του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης: Η Συμφωνία της λευτεριάς του Γεωργίου Βακαλόπουλου

Χρύσα Σκαρλάτου

Εισαγωγή

«Το αφήγημα της έρευνάς μας είναι μία αντανάκλαση της πραγματικότητας· αλλά από τη φύση του, πρέπει να είναι μία επιλογή της πραγματικότητας· και, σε αυτό το στάδιο, πρέπει επίσης να λειτουργεί ως μία απόκλιση από την πραγματικότητα», επισημαίνουν η καθηγήτρια ρητορικής Cheryl Glenn και η καθηγήτρια φιλολογίας Jessica Enoch.¹ Τα παραπάνω φαίνεται πως ισχύουν και για την αρχειακή έρευνα: ο συλλέκτης του εκάστοτε αρχείου επιλέγει το υλικό το οποίο θα διαφυλάξει· από το αρχειακό υλικό, ο ερευνητής επιλέγει τεκμήρια ανάλογα με το ερευνητικό ερώτημα· το τελευταίο είναι επίσης επιλογή του ερευνητή και σχετίζεται με τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα, τα οποία διαμορφώθηκαν σε σχέση με το περιβαλλοντικό του υπόβαθρο.

Στην περίπτωση της γράφουσας, το γεγονός πως γεννήθηκε και ζει στη Θεσσαλονίκη, αλλά και η πολυετής ενασχόλησή της με τη μουσική ιστορία της πόλης, συνετέλεσαν στη διαμόρφωση των ερευνητικών ερωτημάτων αναφορικά με τη μικρο-ιστορία της σύνθεσης και παρουσίας στο κοινό της Θεσσαλονίκης της *Συμφωνίας της λευτεριάς* από τον καθηγητή του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.) Γεώργιο Βακαλόπουλο.

Αρχικά μελετήθηκε το προσωπικό αρχείο του συνθέτη (εφεξής: Αρχείο Βακαλόπουλου), το οποίο φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη του Κ.Ω.Θ. Ήταν, ωστόσο, απαραίτητο οι πληροφορίες που συλλέχθηκαν να συμπληρωθούν ή να διασταυρωθούν με άλλες, οι οποίες αναζητήθηκαν στα επίσημα αρχεία του Κ.Ω.Θ., στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ.) και στο αρχείο εφημερίδων της Κεντρικής Βιβλιοθήκης Δήμου Θεσσαλονίκης. Οι συλλεγμένες πληροφορίες συμπληρώθηκαν μέσω συνεντεύξεων με πρόσωπα που γνώριζαν τον Βακαλόπουλο (Καίτη και Σοφία Θεοφάνους, Άγγελος Πολίτης), ενώ η μελέτη δευτερογενών πηγών συνέβαλε στην ένταξη των πληροφοριών στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Η εστίαση της προσοχής στις ασυνήθιστες λεπτομέρειες που προκύπτουν από τη μελέτη των αρχειακών πηγών, ως ερευνητική μέθοδος, ακολουθήθηκε με το σκεπτικό πως αυτές ενδέχεται να οδηγήσουν σε νέες συνδέσεις της μικρο-ιστορίας με πρόσωπα, φορείς, δομές ή καταστάσεις.²

Βίος και έργο του Γεωργίου Βακαλόπουλου

Ο Γεώργιος Βακαλόπουλος γεννήθηκε στον Άγιο Ευστράτιο Λακωνίας το 1889.³

¹ Cheryl Glenn & Jessica Enoch, "Drama in the Archives: Rereading Methods, Rewriting History", *College Composition and Communication* 61/2, December 2009, σ. 321-342: 334 (σε μετάφραση της γράφουσας).

² Σχετικά με την εστίαση της έρευνας στις ασυνήθιστες λεπτομέρειες ως μέθοδο, βλ. Matti Peltonen, "Clues, Margins, and Monads: The Micro-Macro Link in Historical Research", *History and Theory* 40, October 2001, σ. 347-359· Sigurður Gylfi Magnússon, "The Singularization of History: Social History and Microhistory within the Postmodern State of Knowledge", *Journal of Social History* 36/3, Spring 2003, σ. 701-735· Carlo Ginzburg, "Clues: Roots of a Scientific Paradigm", *Theory and Society* 7/3, May 1979, σ. 273-288.

³ [Ανυπόγραφο], «Βακαλόπουλος, Γεώργιος», στο: *M.E.L.O.S.*, <https://collection.melos-project.gr/archive/item/950> (τελευταία πρόσβαση: 13 Απριλίου 2025). Άλλες εκδοχές για τη χρονολογία γέννησής του είναι το 1890 ή το 1891· βλ. Αρχείο Βακαλόπουλου, φάκελος (εφεξής: φ.) Ε' (ψηφιοποιημένος, εφεξής: ψηφ.): βιογραφικά σημειώματα.

Πέρασε τα παιδικά και εφηβικά χρόνια του στο Κάιρο, όπου μετακόμισε η οικογένειά του λόγω εμπορικών επιχειρήσεων του πατέρα του, ο οποίος συνεταιρίστηκε με συγγενείς του που διέμεναν εκεί. Ο Γεώργιος από μικρός ασχολιόταν ερασιτεχνικά με τη μουσική. Όμως ο πατέρας του, ο οποίος ήταν πρακτικός άνθρωπος, δεν ενθάρρυνε την επαγγελματική ενασχόληση του γιού του με αυτόν τον τομέα. Όταν ο νεαρός Βακαλόπουλος αποφοίτησε από την Αμπέτειο Σχολή Καΐρου, εργάστηκε ως λογιστής στο τοπικό κατάστημα της τράπεζας Crédit Lyonnais και, μετά από κάποιο διάστημα, δήλωσε στην οικογένειά του πως θα πάει στην Ευρώπη να συμπληρώσει τις σπουδές του. Είχε σκοπό να σπουδάσει μουσική, αλλά δεν τολμούσε να το εκφράσει στον πατέρα του, ο οποίος πιθανώς να αντιτασσόταν.

Ο νεαρός Βακαλόπουλος έμεινε στο Βέλγιο επί δώδεκα έτη χωρίς να επιβαρύνει οικονομικά την οικογένειά του. Σπούδασε βιολοντσέλο, θεωρία της μουσικής, αντίστιξη και φούγκα στο Βασιλικό Ωδείο της Γάνδης, με δάσκαλο τον διευθυντή του ωδείου Émile Mathieu. Ακόμη, σπούδασε σύνθεση επί πέντε χρόνια με τον βέλγο συνθέτη και γενικό επιθεωρητή της μουσικής εκπαίδευσης στο Βέλγιο Paul Gilson. Φαίνεται πως εκεί σταδιοδρόμησε για κάποιο χρονικό διάστημα και ως μαέστρος. Ο πατέρας του Βακαλόπουλου έμαθε την αλήθεια για τις σπουδές του γιού του μόλις ο τελευταίος έλαβε τιμητικές διακρίσεις στο Βασιλικό Ωδείο (α' βραβείο στη σύνθεση φούγκας και β' βραβείο στο τσέλο).⁴



Εικόνα 1: Φωτογραφία Γεωργίου Βακαλόπουλου⁵

Ύστερα από τον ερχομό του στην Ελλάδα, κατά το σχολικό έτος 1920-1921, δίδαξε βιολοντσέλο και θεωρητικά στο νεοσύστατο τότε Ωδείο Θεσσαλονίκης⁶ ως έκτακτος βοηθητικός διδάσκαλος, μετά από πρόσκληση του διευθυντή Αλέξανδρου Καζαντζή. Η γνωριμία τους είχε γίνει από τον καιρό που ο Καζαντζής ήταν καθηγητής στο Ωδείο των Βρυξελλών.⁷ Τον Σεπτέμβριο του 1921 ο Βακαλόπουλος διορίστηκε διδάσκαλος των

⁴ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): βιογραφικά σημειώματα.

⁵ Πηγή: Αρχείο Βακαλόπουλου.

⁶ Για πολλά χρόνια μετά την ίδρυσή του, το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης ονομαζόταν Ωδείο Θεσσαλονίκης ή (σπάνια) Εθνικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Το μοναδικό μέχρι σήμερα κρατικό ωδείο της χώρας ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του Ελευθερίου Βενιζέλου το 1914, δύο χρόνια μετά την προσάρτηση της πόλης στο ελληνικό κράτος, αφενός για να αποδείξει έμπρακτα η κυβέρνηση πως μεριμνά για την πρόοδο της πόλης, προσβλέποντας να γίνει αρεστή και δημοφιλής στους κατοίκους, και αφετέρου με σκοπό τον ταχύτερο εκδυτικισμό και εξελληνισμό της πολυπολιτισμικής Θεσσαλονίκης μέσω της μουσικής.

⁷ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): πίνακες υπηρεσιακών μεταβολών Γ. Βακαλόπουλου.

θεωρητικών μαθημάτων,⁸ ενώ υπήρξε και μαέστρος της χορωδίας των σπουδαστών του Ωδείου Θεσσαλονίκης. Κατά τον Μεσοπόλεμο, διετέλεσε επίσης μαέστρος της χορωδίας του συλλόγου Μακαμπί της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης, της χορωδίας της Καλλιτεχνικής Εταιρείας και της – ανδρικής τότε – Χορωδίας Θεσσαλονίκης.⁹ Παράλληλα, παίζοντας τσέλο, βοηθούσε και μία ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Ευριπίδη Κοτσανίδη, πιθανώς του Λευκού Πύργου.¹⁰ Στα διαλείμματα των προβών της ορχήστρας, στην οποία συμμετείχαν μαθητές του, ο συνθέτης εξηγούσε και διόρθωνε τα θέματα αρμονίας τους, σύμφωνα με τις αναμνήσεις του διευθυντή του Ωδείου Θεσσαλονίκης, Αλέξανδρου Καζαντζή, ο οποίος θαύμαζε τον Βακαλόπουλο ως πολύ εργατικό άνθρωπο.¹¹

Στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής, από το σχολικό έτος 1942-1943, στον Βακαλόπουλο ανατέθηκαν η τάξη της σύνθεσης και καθήκοντα αναπληρωτή υποδιευθυντή του Κ.Ω.Θ. Επί της ουσίας, εκείνο το διάστημα αντικατέστησε τον διευθυντή Καζαντζή,¹² ενώ τον Νοέμβριο του 1943 ο Βακαλόπουλος πήρε προαγωγή στον αμέσως επόμενο βαθμό του δευτεροβάθμιου καθηγητή – τμηματάρχη. Η προαγωγή αυτή φαίνεται πως είχε καθυστερήσει, ίσως λόγω των πολιτικών αναταραχών.¹³

Στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, ο Βακαλόπουλος διηύθυνε επίσης τη Χορωδία του Συνασπισμού Εθνικής Δράσεως (Σ.Ε.Δ.).¹⁴ Μεταπολεμικά, υπήρξε για δέκα χρόνια αναπληρωτής υποδιευθυντής του Κ.Ω.Θ., εργάστηκε για κάποια χρόνια ως αναπληρωτής διευθυντής και ορίστηκε και υποδιευθυντής.¹⁵ Ως καθηγήτης θεωρητικών έδωσε περίπου 150 πτυχία σε μαθητές του ωδείου.¹⁶

Ο συνθέτης απεβίωσε το 1956 στη Θεσσαλονίκη. Την κηδεία του συνόδευσαν η μπάντα του Δήμου Θεσσαλονίκης, η στρατιωτική μπάντα και η μπάντα του Παπάφειου Ορφανοτροφείου «Μελιτεύς», όλες υπό τη μουσική διεύθυνση πρώην μαθητών του.¹⁷

⁸ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): αντίγραφο διορισμού με αριθμό πρωτοκόλλου (εφεξής: αρ. πρωτ.) 45829/30.09.1921· πρωτόκολλον ορκωμοσίας, 25.10.1921.

⁹ Η (τότε ανδρική) Χορωδία Θεσσαλονίκης λειτουργούσε επίσημα ως σωματείο από το 1931, όπως αναγράφεται στα προγράμματα συναυλιών της χορωδίας· βλ. Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έντυπα προγράμματα συναυλιών με ημερομηνίες 28 Μαΐου 1933 και 9 Απριλίου 1933.

¹⁰ Για την Ορχήστρα του Λευκού Πύργου, βλ. Χρύσα Σκαρλάτου, «Η “Ορχήστρα του Σταθμού” στη γερμανοκρατούμενη Θεσσαλονίκη», στο: Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *Επιστημονικό Συνέδριο «Μουσική Δημιουργία και Πράξη στη Νεώτερη Ελλάδα»* (Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Κέρκυρα, 8-10 Απριλίου 2022), Σουέρεφ & Συνεργάτες, Κέρκυρα 2023, σ. 152-162: 154.

¹¹ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): βιογραφικό σημείωμα· Αλέξανδρος Καζαντζής, «Γεώργιος Βακαλόπουλος: εκείνοι που φεύγουν», *Μουσική κίνησις Ζ' /93*, Ιούλιος 1956, σ. 14-15 (διαθέσιμο στο: <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/45388>· τελευταία πρόσβαση: 13 Απριλίου 2025).

¹² Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έγγραφο με αρ. πρωτ. 39205/431/29.07.1942 και 44306/518/31.08.1942. Στο πρώτο από τα προαναφερόμενα έγγραφα, αναγράφεται συγκεκριμένα: «ανατίθεται υμίν η τακτική έδρα της συνθέσεως».

¹³ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έγγραφο με αρ. πρωτ. 53502/627/05.11.1942. Από τον Δεκέμβριο του 1929 (για διάστημα μεγαλύτερο της δεκαετίας), κατείχε τον βαθμό του πρωτοβάθμιου καθηγητή-εισηγητή. Μεταπολεμικά, το 1945, επέστρεψε στον βαθμό του εισηγητή· βλ. Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έγγραφο με αρ. πρωτ. 64824/16.10.1945. Τον Μάιο του 1946 προάχθηκε ξανά σε τμηματάρχη β' βαθμού – βλ. Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έγγραφο με αρ. πρωτ. 50225/297/21.06.1946 – ενώ σύντομα (τον Δεκέμβριο του 1946) προάχθηκε σε τμηματάρχη α' βαθμού – βλ. Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έγγραφο με αρ. πρωτ. 101651/712/12.12.1946.

¹⁴ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έντυπο πρόγραμμα συναυλίας με ημερομηνία 25 Δεκεμβρίου 1947.

¹⁵ Αυτό έγινε κατά το σχολικό έτος 1954-1955, για λίγους μήνες, έως τις 31 Δεκεμβρίου 1954 που βγήκε στη σύνταξη λόγω ορίου ηλικίας· βλ. Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έγγραφο με αρ. πρωτ. 106372/1259/02.10.1954. Ωστόσο, επέστρεψε στα καθήκοντά του στις 16 Μαΐου 1955 ως έκτακτος καθηγητής σύνθεσης και ανώτερων θεωρητικών με μισθό έκτακτου τμηματάρχη α' βαθμού· βλ. Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έκθεσις ορκωμοσίας, 16.05.1955· πράξις παρουσιάσεως, 16.05.1955.

¹⁶ [Συλλογικό έργο], *Ωδείο Θεσσαλονίκης, 1915-1965*, Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1966, σ. 40-43.

¹⁷ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): «Σημείωμα δια την ζωήν και το έργον του αείμνηστου καθηγητού Γεωργίου Βακαλοπούλου».

Η σχέση του συνθέτη με την αξία της ελευθερίας

Ο Βακαλόπουλος έζησε σε μία πολύ παραγμένη εποχή και βίωσε πολέμους, ανελευθερία και κακουχίες. Η πρώτη ατομική ελεύθερη έκφρασή του ήταν, όπως είδαμε, ο αγώνας του ώστε να γίνει μουσικός. Ο Βακαλόπουλος βίωσε τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη τρία χρόνια μετά τη μεγάλη Πυρκαγιά του 1917, ενώ ακόμα σχεδιαζόταν η νέα μορφή της πόλης. Λίγα χρόνια αργότερα είδε χιλιάδες έλληνες μικρασιάτες πρόσφυγες να εγκαθίστανται στην πόλη μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και την επακόλουθη ανταλλαγή πληθυσμών Τούρκων και Ελλήνων.

Στη διάρκεια της Κατοχής αναγκάστηκε να πουλήσει το πιάνο του για να επιβιώσει, όπως μαθαίνουμε από τα πρακτικά της Εφορείας του Ωδείου Θεσσαλονίκης.¹⁸ Σύμφωνα με αυτά τα έγγραφα, ο Αλέξανδρος Καζαντζής είχε εισηγηθεί να γίνει δεκτή η αίτηση του Βακαλόπουλου για άδεια χρήσης «για κατ' οίκον εργασία και διδασκαλία» ενός «κλειδοκυμβάλου» από τα μη χρησιμοποιούμενα εκείνη την εποχή, το οποίο ήταν τοποθετημένο στον διάδρομο του ωδείου, μέχρι λήξης της πολεμικής περιόδου.¹⁹

Την ίδια περίοδο, ο Θεόδωρος Θωμαΐδης, πρώην μαθητής και, για βραχύ χρονικό διάστημα, έκτακτος καθηγητής βιολιού του Ωδείου Θεσσαλονίκης, εκτελέστηκε δι' απαγχονισμού από τους γερμανούς Ναζί λόγω της αντιστασιακής δράσης του. Το γεγονός συγκλόνησε το εκπαιδευτικό και μαθητικό δυναμικό του ωδείου – φυσικά και τον Βακαλόπουλο – σε συνδυασμό με όσα αυτοί βίωναν καθημερινά.²⁰

Όντας πλέον καθηγητής σύνθεσης, ο Βακαλόπουλος βίωσε επίσης τον ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο ανάμεσα στον κυβερνητικό Ελληνικό Στρατό και τις αντάρτικες δυνάμεις του κομμουνιστικού Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (Δ.Σ.Ε.), ο οποίος αποτέλεσε την πρώτη πράξη του Ψυχρού Πολέμου.

Η Συμφωνία της λευτεριάς

Ως συνθέτης, ο Βακαλόπουλος έγραψε πολλά έργα για ανδρική, γυναικεία και μικτή χορωδία, συχνά με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας, προφανώς επειδή υπήρξε μαέστρος χορωδιών της πόλης.²¹ Στο συνθετικό του έργο συμπεριλαμβάνονται ακόμη συνθέσεις μουσικής δωματίου²² και τρία ορχηστρικά έργα, μεταξύ των οποίων και η πρώτη και μοναδική του συμφωνία, η *Συμφωνία της λευτεριάς*.

¹⁸ Εφορεία Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, Πράξη 240/16.08.1944, «Αίτηση καθηγητού αν. υποδιευθυντή Γ. Β.», σ. 164, όπου ο Βακαλόπουλος αναφέρεται με την ιδιότητα του καθηγητή και αναπληρωτή υποδιευθυντή.

¹⁹ Εφορεία Κ.Ω.Θ., ό.π. Η αίτηση έγινε δεκτή. Ένα επιχείρημα του Καζαντζή ήταν πως το κατάστημα του ωδείου βρίσκεται στην πλέον εκτεθειμένη σε πολεμικής φύσης κινδύνους ζώνη, ενώ η κατοικία του Βακαλόπουλου ήταν πιο ασφαλή. Ο μόνος που διαφώνησε με την παραχώρηση του πιάνου στον Βακαλόπουλο ήταν ο διευθυντής της Τράπεζας της Ελλάδος, Καραβόλος, με αιτιολογία πως είχε ως αρχή να μη μεταφέρονται εκτός του ιδρύματος είδη ανήκοντα σε αυτό.

²⁰ Το 1942 ο Θωμαΐδης είχε κάνει αίτηση για πρόσληψη στο Ωδείο Θεσσαλονίκης, η οποία δεν είχε γίνει δεκτή, σύμφωνα με το πρακτικό της Εφορείας του ιδρύματος, λόγω επάρκειας καθηγητών βιολιού, έλλειψης πόρων και απαγόρευσης του (τότε) Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας περί υποβολής προτάσεων νέων διορισμών ή προαγωγών (Εφορεία Κ.Ω.Θ., Πράξη 231/16.03.1942, σ. 102). Αφού εργάστηκε για κάποιο χρονικό διάστημα στην ορχήστρα του – επιταγμένου από τις γερμανικές αρχές – Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης, ο Θωμαΐδης παραιτήθηκε και εγκαταστάθηκε στη Φλώρινα ως καθηγητής βιολιού στο τοπικό ωδείο. Στη Φλώρινα δημιούργησε χορωδία που τραγουδούσε αντιστασιακά τραγούδια, με στόχο την εμψύχωση του ντόπιου ελληνικού στοιχείου, και γι' αυτή του τη δράση οι γερμανοί Ναζί τον εκτέλεσαν δι' απαγχονισμού· βλ. Σκαρλάτου, ό.π., σ. 155· Βύρων Φιδετζής, «Μουσικά συγκροτήματα και συναυλίες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο της Κατοχής», *Τάμαριξ* 4, Απρίλιος 1997, σ. 8-13· 10· *Ωδείον Θεσσαλονίκης, 1915-1965*, ό.π., σ. 9.

²¹ Σε μεγάλο ποσοστό αυτά ήταν πολυφωνικά χορωδιακά έργα θρησκευτικής μουσικής της ορθόδοξης εκκλησίας. Φαίνεται λοιπόν πως ο ίδιος ήταν πολύ θρησκευόμενος και πως, ίσως λόγω της μουσικής εκπαίδευσής του στην Ευρώπη, ήταν συνηθισμένος σε πολυφωνικές εκδοχές εκκλησιαστικών ύμνων.

²² Συνέθεσε ένα έργο για κουαρτέτο εγχόρδων, δύο σονάτες για βιολί και πιάνο και τη *Σονάτα του ρόδου* για πιάνο.

Το έργο ολοκληρώθηκε και παρουσιάστηκε στη διάρκεια του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου και είναι από τις ελάχιστες συμφωνίες που γράφτηκαν κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα από συνθέτες που ζούσαν στη Θεσσαλονίκη. Η ολοκλήρωση του πρώτου μέρους της συμφωνίας έγινε το 1936 και ολόκληρη ήταν έτοιμη το 1946. Ο Βακαλόπουλος επεξεργαζόταν την τελική μορφή του έργου έως το 1953. Εκείνη την εποχή οι συνθέτες της πόλης έγραφαν κυρίως φωνητικά έργα ή έργα μουσικής δωματίου, πιθανώς διότι ήταν πιο εύκολο να βρεθούν χορωδιακά σύνολα ή κάποια ολιγομελής ομάδα μουσικών ώστε να τα ερμηνεύσουν. Εξάλλου, τα χρονολογημένα έργα του Βακαλόπουλου για ορχήστρα ή για χορωδία με συνοδεία ορχήστρας γράφτηκαν ή ολοκληρώθηκαν μετά την Κατοχή.²³ Αυτή η στροφή προς τη σύνθεση έργων για ορχήστρα μπορεί να ερμηνευτεί ως αποτέλεσμα αφενός της διαμόρφωσης στην πόλη, επί Κατοχής, μόνιμης ορχήστρας, η οποία έδινε τακτικά συναυλίες,²⁴ και αφετέρου της ανάληψης εκ μέρους του Βακαλόπουλου της θέσης του καθηγητή σύνθεσης, κατά το ίδιο διάστημα.

Η *Συμφωνία της λευτεριάς* αναγράφεται στις χειρόγραφες παρτιτούρες του Βακαλόπουλου και ως «Συμφωνία σε Φα».²⁵ Ο συνθέτης είχε επίσης συντάξει ένα ολιγοσέλιδο έντυπο με τίτλο *Ανάλυσις της Συμφωνίας της λευτεριάς*, χωρίς χρονολογία σύνταξης (βλ. Εικόνα 2),²⁶ ενώ υπό τον τίτλο «Helios 1946. 1953» είχε κρατήσει και κάποιες σημειώσεις για το έργο, μεταγενέστερες της ανάλυσης, πάνω σε δύο σελίδες πενταγράμμου· εκεί αναγραφόταν: «Συμφωνία εις Φα. Αφιερούται Στην Ελλάδα μας – Εις μνήμην των ηρώων που έπεσαν υπέρ πατρίδος κατά τον δεύτερον παγκόσμιον πόλεμον 1940-1944».²⁷

Τα δύο αυτά κείμενα – ανάλυση και σημειώσεις – λειτουργούν συμπληρωματικά προς τις πληροφορίες της παρτιτούρας του έργου, η δομή του οποίου είναι τετραμερής: το πρώτο μέρος είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα, το δεύτερο μέρος στη Σι-ύφεση-μείζονα (στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας), το τρίτο μέρος στη Ντο-μείζονα (στην τονικότητα της δεσπόζουσας), ενώ στο τέταρτο μέρος επανέρχεται η Φα-μείζων.²⁸ Η κυριαρχία των μειζόνων τονικοτήτων φαίνεται πως εκφράζει την έμφαση που ο συνθέτης επιθυμεί να δώσει στην ελπίδα και στη σημασία του αγώνα ως προϋπόθεση για την επιτυχία.

Ο Βακαλόπουλος ονομάζει το πρώτο μέρος «Το όνειρον των αλυτρώτων (στους κόλπους της μητρός Ελλάδος)».²⁹ Αυτό έχει 378 μέτρα και χωρίζεται σε δύο ενότητες, εκ των οποίων η πρώτη, *Adagio espressivo*, έχει τίτλο «Οι αλύτρωτοι σκέπτονται τη μητέρα πατρίδα και ποθούν την ένωση με αυτήν».³⁰ Ο Βακαλόπουλος προφανώς αναφέρεται

²³ Τα άλλα δύο ορχηστρικά έργα του Βακαλόπουλου είναι η *Εισαγωγή σε τρία ελληνικά θέματα* (1945) και η *Ελληνική σουίτα αρ. 2* (αχρονολόγητη). Μικρός αριθμός έργων του Βακαλόπουλου σώζεται χωρίς χρονολογία ολοκλήρωσης.

²⁴ Σκαρλάτου, ό.π., σ. 152-154.

²⁵ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. «Συμφωνία της λευτεριάς» (ψηφ.).

²⁶ Αρχείο Βακαλόπουλου: Γεώργιος Βακαλόπουλος, *Ανάλυσις της Συμφωνίας της λευτεριάς*, Μ. Τριανταφύλλου, Θεσσαλονίκη [χ.χ.].

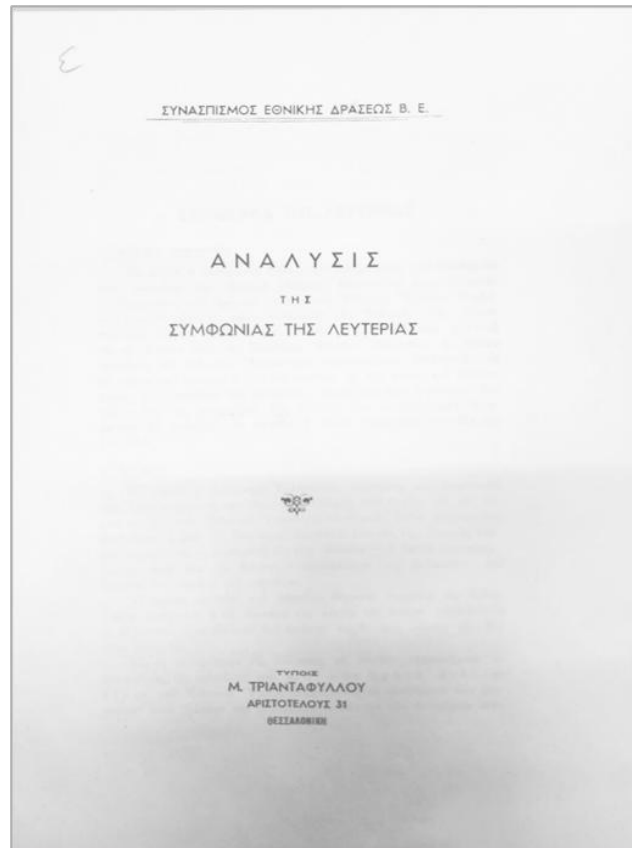
²⁷ Αρχείο Βακαλόπουλου: σημειώσεις σε πεντάγραμμο «Helios 1946. 1953» (σημειώνεται ότι στο παρόν κείμενο διατηρείται η πρωτότυπη ορθογραφία και διατύπωση των κειμένων και των φράσεων που παρατίθενται).

²⁸ Το κάθε μέρος της συμφωνίας του Βακαλόπουλου είναι γραμμένο σε ξεχωριστή παρτιτούρα.

²⁹ Στο τέλος του πρώτου μέρους αναγράφεται η ημερομηνία «Ιανουάριος 1936». Σύμφωνα με τον Νόμο 518/09.01.1948, άρθρο 1, της Δ' Αναθεωρητικής Βουλής των Ελλήνων, «Περί προσαρτήσεως της Δωδεκανήσου εις την Ελλάδα»: «Αι νήσοι της Δωδεκανήσου Αστυπάλαια, Ρόδος, Χάλκη, Κάρπαθος, Κάσος, Τήλος, Νίσυρος, Κάλυμνος, Λέρος, Πάτμος, Λειψοί, Σύμη, Κως και Καστελλόριζον, ως και αι παρακείμεναι νησίδες, είναι προσηρτημένοι εις το Ελληνικόν Κράτος από της 28 Οκτωβρίου 1947», ενώ η 7η Μαρτίου 1948 ορίζεται ως ημέρα της πανηγυρικής τυπικής ενσωμάτωσής. Αυτή ήταν η τελική πράξη μιας σειράς από διαδικασίες μετά την απόφαση του Συμβουλίου των Υπουργών των Εξωτερικών των τεσσάρων Δυνάμεων, στις 27 Ιουνίου 1946 στο Παρίσι, να περιέλθουν τα Δωδεκάνησα στην Ελλάδα.

³⁰ Όπως αναφέρεται στις σημειώσεις του Βακαλόπουλου.

στον ελληνικό πληθυσμό των Δωδεκανήσων, τα οποία ανήκαν για πολλά χρόνια στην Ιταλία και στο τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου βρέθηκαν υπό βρετανική στρατιωτική διοίκηση. Όπως άλλωστε έγραψε ο ίδιος στην *Ανάλυσή* του, ερμηνεύοντας το τέλος του *Adagio espressivo*: «Οι αλύτρωτοι ελπίζουν πλέον σταθερά ότι μετά τον ηρωικόν ρόλον της Ελλάδος και τας μεγάλας υπηρεσίας που προσέφερεν αύτη εις τον συμμαχικόν αγώνα θα αξιωθούν να ενωθούν με τη Μητέρα Ελλάδα – να ελευθερωθούν».³¹ Η δεύτερη ενότητα, το *Allegro*, ξεκινάει από το μ. 34 και είναι σε 2/4.³² Στο έντυπο της ανάλυσης της συμφωνίας, ο συνθέτης εξηγεί πως σε αυτή την ενότητα οι αλύτρωτοι επισκέπτονται την ελεύθερη πατρίδα και ενισχύεται το πατριωτικό τους αίσθημα.



Εικόνα 2: Ανάλυσις της Συμφωνίας της λευτεριάς (εξώφυλλο)

Το δεύτερο μέρος τιτλοφορείται «Προσκύνημα του ιερού βράχου (δειλινόν και πανσέληνος επί του Παρθενώνος)».³³ Έχει 220 μέτρα και χαρακτηρίζεται ως *Andante*, σε 3/4. Η άνοδος προς τον Παρθενώνα εκφράζεται με έντονη ανοδική μελωδική κίνηση με τη μορφή αρπισμών ή ανιούσας διατονικής κλίμακας, η οποία διέπει την αρχή του μέρους αυτού, όπως σχολιάζει και ο ίδιος ο συνθέτης στο έντυπο της ανάλυσης της

³¹ Φαίνεται πως το θέμα των αλύτρωτων των Δωδεκανήσων απασχόλησε αρκετά τον συνθέτη από μουσική άποψη, διότι εναρμόνισε και επεξεργάστηκε για τετράφωνη χορωδία και πιάνο το έργο «Στη λευτεριά της Δωδεκάνησος», σε ποίηση και μελωδία του Σ. Γεωργαντά (για τον οποίο δεν βρέθηκαν περισσότερες πληροφορίες), μετά από παραγγελία του τελευταίου για «εναρμόνισιν για πιάνο με απλό ελληνικό κομπανιαμέντο [sic]». Ο Γεωργαντάς είχε ολοκληρώσει το έργο τον Μάρτιο του 1948, όπως φαίνεται από την παρτιτούρα της μελωδίας, την οποία παρέδωσε στον Βακαλόπουλο.

³² Σε διάφορα σημεία της δεύτερης ενότητας, στο πάνω μέρος της παρτιτούρας, υπάρχουν τα κεφαλαία γράμματα του αλφαβήτου από Α έως Ο.

³³ Αυτό γράφει ο συνθέτης στις σημειώσεις του. Ο Παρθενώνας θεωρείται τοπόσημο-σύμβολο της δόξας του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Εδώ επαναλαμβάνεται το ιδεολόγημα της εποχής σχετικά με τη διασύνδεση των Ελλήνων με το ένδοξο αρχαιοελληνικό παρελθόν.

συμφωνίας. Το μέρος περιέχει έναν δίφωνο κανόνα (μ. 12-17), στον οποίο συμμετέχουν όλα τα όργανα και, σύμφωνα με τον Βακαλόπουλο, εκφράζεται ο θαυμασμός για τον Παρθενώνα, ενώ οι κολώνες του ιστορικού μνημείου περιγράφονται μουσικά με κρατημένες οκτάβες, οι οποίες εμφανίζονται διαδοχικά στα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά.

Μουσικό παράδειγμα 1: Γεωργίου Βακαλόπουλου, *Συμφωνία της λευτεριάς*, II: Κανόνας (απόσπασμα, ξύλινα πνευστά) – ψηφιοποίηση αποσπάσματος: Χ. Σκαρλάτου³⁴

Το τρίτο μέρος τιτλοφορείται «Εξόρμησις της ελληνικής νεολαίας ανταξία των ηρωικών παραδόσεων του έθνους» και έχει σκοπό, σύμφωνα με το έντυπο της ανάλυσης της *Συμφωνίας της λευτεριάς*, να περιγράψει στιγμές του Ελληνο-Ιταλικού Πολέμου στην Αλβανία. Αυτή η δήλωση αντιβαίνει στη φράση «έπεσαν υπέρ πατρίδος κατά τον δεύτερον παγκόσμιον πόλεμον 1940-1944», η οποία, όπως προαναφέρθηκε, βρίσκεται στις σημειώσεις του συνθέτη και υπονοεί το σύνολο των Ελλήνων που αγωνίστηκαν για την ελευθερία.³⁵ Το μέρος αυτό εκτείνεται σε 168 μέτρα και χωρίζεται σε δύο ενότητες,

³⁴ Πηγή: Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. «Συμφωνία της λευτεριάς» (ψηφ.).

³⁵ Στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν το αριστερές ιδεολογίας Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (Ε.Α.Μ.). Εξαιτίας αυτής της διαφοροποίησης, εικάζεται πως η *Συμφωνία της λευτεριάς* ολοκληρώθηκε και παρουσιάστηκε κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου μετά από παραγγελία. Στο Αρχείο Βακαλόπουλου βρέθηκε επίσης ένα φύλλο από εφημερίδα με ημερομηνία 4 Μαΐου 1956, το οποίο χρησίμευε ως περιτύλιγμα διαφόρων εγγράφων του ίδιου και περιείχε την παρακάτω είδηση: «Άφεις αμαρτιών εις όλους γενικής τους Γερμανούς εγκληματίες: [...] Η ελληνική κυβέρνηση αποφάσισε να αποσύρη όλες τις εκρεμούσας κατηγορίας εγκλημάτων πολέμου εναντίον Γερμανών [...] η ενέργειά της [ελληνικής κυβέρνησης] αποφασίσθη δια να αρθούν όλα τα εμπόδια προς επανάληψιν της πατροπαράδοτου φιλίας μεταξύ των δύο χωρών». Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τον αντίκτυπο αυτής της είδησης στον Βακαλόπουλο, πάντως γεγονός παραμένει πως επέλεξε να διαφυλάξει αυτό το φύλλο εφημερίδας στο αρχείο του – έστω ως περιτύλιγμα.

σε μέτρο 7/8: α) scherzo και β) trio (από το μ. 59 κ.εξ.). Στο trio, το οποίο «παριστάνει τας ηρωϊκὰς παραδόσεις της Ελλάδος», ο Βακαλόπουλος κάνει χρήση της μελωδίας του δημώδους «Χορού του Ζαλόγγου», η οποία περνάει από όλα τα υψίφωνα μουσικά όργανα της ορχήστρας ξεκινώντας από τα πρώτα βιολιά.

Το τέταρτο μέρος, υπό τον τίτλο «Αναπτέρωσις των ελπίδων των αλυτρώτων – ελευθερία και δικαιοσύνη», χωρίζεται σε δύο ενότητες: η πρώτη, Adagio espressivo, εκφράζει την ελπίδα για ένωση με την Ελλάδα, ενώ η δεύτερη, Allegro maestoso, σε 9/8 και από το μ. 133 σε 3/4,³⁶ είναι γραμμένη για τετράφωνη μικτή χορωδία και ορχήστρα και εκφράζει τη χαρά της απελευθέρωσης.³⁷ Από το μ. 250 έως το τέλος (μ. 284), η χορωδία τραγουδά τον Εθνικό Ύμνο.³⁸

The image displays a musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems, each containing four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Greek and include phrases like 'ω λευ - τε - ραί', 'χρυ - σή μουσ', and 'ω λευ - τε - ραί'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Μουσικό παράδειγμα 2: Γεωργίου Βακαλόπουλου, Συμφωνία της λευτεριάς, IV: Χορωδία (απόσπασμα) – ψηφιοποίηση αποσπάσματος: Χ. Σκαρλάτου³⁹

³⁶ Το παρεστιγμένο τέταρτο του μέτρου των 9/8 γίνεται τέταρτο στα 3/4.

³⁷ Η παρτιτούρα του τέταρτου μέρους, με τη χορωδία να τραγουδά στην ελληνική γλώσσα, είναι ημιτελής και σταματά απότομα στο μ. 91, ενώ οι πάρτες της χορωδίας και της ορχήστρας έχουν 284 μέτρα. Υπάρχει ωστόσο και μία ακόμα παρτιτούρα του τέταρτου μέρους της συμφωνίας, η οποία τιτλοφορείται «*version française des parties des chœurs de la symphonie la liberté (Helios)*» και η οποία καταλήγει στο μ. 229. Στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας δίνεται ο τίτλος της γαλλικής εκδοχής, «*Liberté et justice*», ενώ στο τέλος το χειρόγραφο φέρει την υπογραφή «*Helios*».

³⁸ Ο Βακαλόπουλος υπενθυμίζει τη συμβολή της Επτανησιακής Σχολής στη νεοελληνική μουσική, αξιοποιώντας την πασίγνωστη στους Έλληνες μελωδία του Νικολάου Χαλικιόπουλου-Μάντζαρου. Εξάλλου, οι καντάδες και οι μαντολινάδες (κυρίαρχες στη μουσική ζωή των Επτανησίων) ήταν αναπόσπαστο στοιχείο και της καθημερινής ζωής στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Ο συνθέτης στις σημειώσεις του παραδέχεται πως για τη σύνθεση της συμφωνίας του δανείστηκε θεματικά στοιχεία από α) τον Εθνικό Ύμνο της Ελλάδος και β) τον «Χορό του Ζαλόγγου» (δημώδες τραγούδι σε 7/8). Ο Βακαλόπουλος έχει επίσης επεξεργαστεί τόσο τον Εθνικό Ύμνο για τετράφωνη ανδρική χορωδία και πιάνο, καθώς και για τετράφωνη μικτή χορωδία, όσο και τον «Χορό του Ζαλόγγου» για μικτή χορωδία με συνοδεία πιάνου και για μικτή χορωδία με συνοδεία ορχήστρας.

³⁹ Πηγή: Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. «Συμφωνία της λευτεριάς» (ψηφ.).

Ολόκληρο το κείμενο του χορωδιακού μέρους, το οποίο εμπνεύστηκε και έγραψε ο συνθέτης, βρίσκεται στο έντυπο *Ανάλυσις της Συμφωνίας της λευτεριάς* και έχει ως εξής:

Λευτεριά ω λευτεριά χρυσή μας λευτεριά.
Στης αιώνιας Ελλάδος την πανένδοξη ζωή
Δικαιώνεις των προγόνων [sic] την λαμπρά υπεροχή.
Χαλυβδώνεις τας θελήσεις στο καθήκον στη τιμή
Και σε νέα φέρεις ύψη την ανθρώπινη ψυχή.⁴⁰

Liberté, chère liberté, divine liberté
Dans la vie glorieuse de la Grèce immortelle
Tu démontre des ancêtres la vaillance et la splendeur
Tu exalte dans nos cœurs le devoir et l'honneur
Et tu portes l'âme humaine à de nouvelles hauteurs.⁴¹

Παρουσιάσεις της *Συμφωνίας της λευτεριάς*

Η πρώτη εκτέλεση του έργου⁴² πραγματοποιήθηκε στις 4 Μαΐου 1947 στο κινηματοθέατρο Παλλάς από σπουδαστές του Ωδείου Θεσσαλονίκης, υπό τη μουσική διεύθυνση του ίδιου του Βακαλόπουλου, ενταγμένη σε έκτακτη συναυλία πατριωτικών έργων υπό την αιγίδα του Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου και του Συνασπισμού Εθνικής Δράσεως Βορείου Ελλάδος.⁴³ Θεωρώντας ασυνήθιστο ως φορέα διοργάνωσης της συναυλίας τον Σ.Ε.Δ., καθώς και τον προσδιορισμό της συναυλίας ως «πατριωτικών έργων», η γράφουσα αναζήτησε πληροφορίες για τη συγκεκριμένη οργάνωση (κατά τη μέθοδο εστίασης της έρευνας σε ασυνήθιστες λεπτομέρειες), λαμβάνοντας υπόψη και το ιστορικό πλαίσιο της εποχής, και ανακάλυψε τα εξής:

Ο Σ.Ε.Δ. Βορείου Ελλάδος έδραζε στη Θεσσαλονίκη και τασσόταν υπέρ της επίσημης κρατικής πολιτικής και κατά της δράσης του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (Ε.Α.Μ.). Πρόεδρος του συνασπισμού ήταν ο καθηγητής αστικού δικαίου στο Τμήμα Πολιτικών και Οικονομικών Επιστημών του Α.Π.Θ., Περικλής Βιζουκίδης (Κωνσταντινούπολη 1879 ή 1880 – Σέρρες 1956), ένας άνθρωπος με ισχύ αλλά και αμφιλεγόμενη προσωπικότητα της πόλης. Ως πρύτανης, το 1931 επέδειξε αυταρχισμό κατά τη διάρκεια φοιτητικών κινητοποιήσεων για τη βελτίωση των συνθηκών σπουδών,⁴⁴ ενώ κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου πρωτοστάτησε στις ενέργειες για να εκδιωχθούν όλοι οι προοδευτικοί και αντιστασιακοί ακαδημαϊκοί του Α.Π.Θ.⁴⁵ Ωστόσο, στη διάρκεια της Κατοχής

⁴⁰ Αρχείο Βακαλόπουλου: Βακαλόπουλος, *Ανάλυσις της Συμφωνίας της λευτεριάς*, ό.π., σ. 6.

⁴¹ Το κείμενο βρίσκεται στη γαλλική εκδοχή του τέταρτου μέρους (βλ. υποσημ. 37).

⁴² Πιθανώς παρουσιάστηκαν μόνο τα δύο τελευταία μέρη (III και IV).

⁴³ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε': ευχαριστήριο επιστολή από Σ.Ε.Δ. προς Βακαλόπουλο, με αρ. πρωτ. 246/23.05.1947.

⁴⁴ Ο Βιζουκίδης το 1928 ορίστηκε καθηγητής αστικού δικαίου στο Α.Π.Θ., όντας ανάμεσα στους πέντε πρώτους καθηγητές της Σχολής Πολιτικών και Οικονομικών Επιστημών αλλά και πρώτος κοσμήτορας της, ενώ διετέλεσε πρύτανης του ιδρύματος το ακαδημαϊκό έτος 1931-1932. Το 1931, προκειμένου να καταστείλει τις διαμαρτυρίες των φοιτητών και των φοιτητριών, ο Βιζουκίδης έδωσε εντολή για το κλείσιμο του πανεπιστημίου και της φοιτητικής λέσχης, γεγονός που τελικά προκάλεσε μεγαλύτερη αναταραχή: οι απεργοί φοιτητές αντέδρασαν με μαχητικές διαδηλώσεις στους δρόμους της Θεσσαλονίκης, ώσπου η κυβέρνηση και η πρυτανεία του Α.Π.Θ. αναγκάστηκαν να ικανοποιήσουν κάποια από τα αιτήματά τους, προκειμένου να υπάρξει εκτόνωση. Βλ. Ανδρέας Μπαγιάς (επιμ.), λήμμα «Βιζουκίδης, Περικλής», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 2, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1983, σ. 279· Σπύρος Κουζινόπουλος, «Μια εισβολή της αστυνομίας στο ΑΠΘ πριν 90 χρόνια», *Alterthess*, 11 Μαρτίου 2021, <https://alterthess.gr/mia-eisvoli-tis-astynomias-sto-apth-prin-90-chronia-toy-spyroy-koyzinopoyloy> (τελευταία πρόσβαση: 2 Απριλίου 2025).

⁴⁵ Μερικοί εξ αυτών ήταν οι Δημήτριος Καββάδας, Γιάννης Ιμβριώτης, Κώστας Τζώνης, Χαράλαμπος Θεοδωρίδης και Αντώνιος Σιγάλας. Το 1945, ο Βιζουκίδης διετέλεσε μέλος τριμελούς επιτροπής που

συμμετείχε μαζί με άλλους παράγοντες της πόλης – όπως ο μητροπολίτης Γεννάδιος και ο Δημήτριος Δίγκας – σε προσπάθειες αναστολής του εκτοπισμού των Εβραίων της Θεσσαλονίκης από τις γερμανικές αρχές,⁴⁶ καθώς και σε κινήσεις υλικής και πνευματικής ενίσχυσης των κατοίκων της επαρχίας και διαμαρτυρίας έναντι των μαζικών γερμανικών αντιποίνων.⁴⁷ Ο χαρακτηρισμός της συναυλίας ως «έκτακτης πατριωτικών έργων» την εντάσσει στο πλαίσιο άσκησης πολιτιστικής πολιτικής εκ μέρους των δύο φορέων – της οργάνωσης και του ωδείου – σε σύνταξη με την επίσημη κρατική πολιτική γραμμή στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου.⁴⁸

Στην ευχαριστήρια επιστολή του προς τον Βακαλόπουλο, ο Σ.Ε.Δ. επαίνεσε με τα καλύτερα λόγια τη *Συμφωνία της λευτεριάς*.⁴⁹ Ωστόσο, το έργο δέχτηκε και αρνητική κριτική από τον αρθρογράφο Πέτρο Αξιώτη, ο οποίος το χαρακτήρισε κουραστικά μονότονο, με «άσκοπες επαναλήψεις» και «κακότροπη εναρμόνιση των μελωδιών των δημοτικών μας τραγουδιών». Ο Αξιώτης έκρινε επίσης πως «η ορχήστρα δεν είχε την απαιτούμενη συνοχή, την οποία επιβάλλει και εμπνέει ο μαέστρος», και πως «η χορωδία δεν είχε καταλλήλως προπονηθεί».⁵⁰

Πίσω από μία αρνητική κριτική ενδέχεται να υπονοούνται περισσότερα από την καλλιτεχνική αποτίμηση μιας σύνθεσης και της παρουσίας της. Δεν αποκλείεται η κριτική του Αξιώτη να είναι αντικειμενική, θα μπορούσε όμως και να έχει ως κίνητρο τη μείωση της καλλιτεχνικής αξίας του Βακαλόπουλου ως διευθυντή συμφωνικής ορχήστρας. Ο αρθρογράφος ήταν ένθερμος υποστηρικτής του Επαμεινώνδα Φλώρου, ιδρυτή του Μακεδονικού Ωδείου, ο οποίος στη διάρκεια του Μεσοπολέμου διεκδικούσε αναγνώριση στην πόλη ως μαέστρος, ενίοτε με τρόπο που έθιγε το προσωπικό του Ωδείου Θεσσαλονίκης.⁵¹ Το 1938, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά, ο Φλώρος διορίστηκε στο Ωδείο Θεσσαλονίκης, αναλαμβάνοντας την έδρα διεύθυνσης χορωδίας και ορχήστρας. Το γεγονός πως ο Βακαλόπουλος ήταν ανταγωνιστής του Φλώρου στις μεταπολεμικές βλέψεις του τελευταίου για τη θέση του διευθυντή του Κ.Ω.Θ., μετά τη συνταξιοδότηση του Αλέξανδρου Καζαντζή, θα μπορούσε να αποτελέσει έναν ακόμα λόγο άσκησης αρνητικής κριτικής εκ μέρους του Αξιώτη.

Ο Σ.Ε.Δ. ανέλαβε την εκτύπωση του εντύπου *Ανάλυσις της Συμφωνίας της λευτεριάς* στον ιστορικό εκδοτικό οίκο του (πρώην Μακεδονομάχου) Μιχαήλ Τριανταφύλλου.⁵² Η

εξέτασε την υπόθεση επιστροφής του μεταρρυθμιστή παιδαγωγού Αλέξανδρου Δελμούζου στην έδρα του, από την οποία είχε αναγκαστεί να παραιτηθεί όταν επιβλήθηκε η δικτατορία Μεταξά. Ο Βιζουκίδης τάχθηκε εναντίον, ωστόσο μειοψήφησε και ο Δελμούζος επανήλθε στη θέση του. Βλ. Νίκος Τερζής, *Η Παιδαγωγική του Αλεξάνδρου Π. Δελμούζου. Συστηματική εξέταση του έργου και της δράσης του*, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 158-159· Πελαγία Ι. Κογκούλη, «Ο Αλέξανδρος Δελμούζος και η σχολική πράξη», διπλωματική εργασία, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2007, σ. 122.

⁴⁶ Βάιος Καλογρηάς, *Το αντίπαλο δέος. Οι εθνικιστικές οργανώσεις αντίστασης στην κατεχόμενη Μακεδονία, 1941-1944*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 68 και 70-71.

⁴⁷ Στράτος Δορδανάς και Βάιος Καλογρηάς, «Η Πρωτεύουσα του Βορρά. Πολιτικές και κοινωνικές δυνάμεις στη Θεσσαλονίκη τη δεκαετία του '40», στο: Ευγενία Δραγούμη και Ανέστης Στεφανίδης (επιμ.), *7η Επιστημονική Επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης*, Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 368.

⁴⁸ Στη σύμπραξη των δύο φορέων ίσως συνέβαλε το γεγονός πως ο Βακαλόπουλος υπήρξε διευθυντής της Χορωδίας του Σ.Ε.Δ. (βλ. παραπάνω, υποσημ. 14).

⁴⁹ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): ευχαριστήριος επιστολή Σ.Ε.Δ., αρ. πρωτ. 246/23.05.1947.

⁵⁰ Κεντρική Βιβλιοθήκη Α.Π.Θ., Συλλογή Μάντακα – Αρχείο Ε. Φλώρου: Πέτρος Αξιώτης, «Συμφωνική συναυλία πατριωτικών έργων», [απόκομμα εφημερίδας], 6 Μαΐου 1947.

⁵¹ Η φιλία και η συνεργασία μεταξύ Φλώρου και Αξιώτη επιβεβαιώνεται και από το γεγονός πως ο αρθρογράφος υπήρξε ο ποιητής του «Ύμνου της Θάσου», τον οποίο μελοποίησε ο Φλώρος (Κεντρική Βιβλιοθήκη Α.Π.Θ.: Συλλογή Φλώρου Κωνσταντίνου).

⁵² Ο Μιχαήλ Τριανταφύλλου (1880-1951) ήταν γιος δασκάλου, σπούδασε ο ίδιος δάσκαλος και εργάστηκε αρχικά ως δάσκαλος. Από νωρίς συνδέθηκε με τον Μακεδονικό Αγώνα και προσέφερε τις υπηρεσίες

οργάνωση υπήρξε επίσης φορέας διοργάνωσης της χριστουγεννιάτικης συναυλίας των σπουδαστών του Κ.Ω.Θ. υπό τη διεύθυνση του Βακαλόπουλου, στις 25 Δεκεμβρίου 1947 στο Στρατιωτικό Νοσοκομείο, όπου παρουσιάστηκαν μερικά ακόμα πατριωτικού περιεχομένου έργα του συνθέτη: ο «Μακεδονικός ύμνος», η «25η Μαρτίου» και ο «Ήλιος της Ελλάδος».

Στις 17 Οκτωβρίου 1949 παρουσιάστηκε στο Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης το *Andante sostenuto* (το δεύτερο μέρος) της *Συμφωνίας της λευτεριάς* από την ορχήστρα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, υπό τη μουσική διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου. Οι εισπράξεις δόθηκαν υπέρ του ταμείου ενίσχυσης των μαχόμενων εθνικών δυνάμεων και των οικογενειών αυτών, το οποίο λειτουργούσε υπό την αιγίδα του υπουργού Γενικής Διοίκησης Βορείου Ελλάδος, Κ. Κοροζίου. Τα μόνα έργα ελλήνων συνθετών ήταν το *Andante sostenuto* της συμφωνίας του Βακαλόπουλου, όπως αναφέρθηκε, καθώς και το *Intermezzo* από την *Κυρά Φροσύνη* του Γεωργίου Σκλάβου· παρουσιάστηκαν επίσης έργα των Franz Schubert, Franz Liszt, Carl Maria von Weber και Πιοτρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι.⁵³

Η *Συμφωνία της λευτεριάς* παρουσιάστηκε ολόκληρη στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης δεκαετίες αργότερα, στις 11 Δεκεμβρίου 2001, στα Λστ' Δημήτρια, σε τιμητική μουσική εκδήλωση με τίτλο «Ο συνθέτης Γεώργιος Βακαλόπουλος και οι επίγονοί του: Κυριάκος Πάτρας – Χρήστος Σαμαράς», από τη Συμφωνική Ορχήστρα Δήμου Θεσσαλονίκης και τη μικτή Χορωδία Θεσσαλονίκης (με διευθύντρια τη Μαίρη Κωνσταντινίδου), υπό τη μουσική διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή.⁵⁴

Επίλογος

Η εστίαση της έρευνας σε ένα πρόσωπο ή μια κοινότητα στο πλαίσιο μιας ορισμένης εποχής, μέσω της μελέτης μικρών, τοπικών αρχείων, επιτρέπει σε ξεχασμένες και αθέατες πτυχές της ιστορίας ενός τόπου να έρθουν στην επιφάνεια. Η αξιοποίηση του προσωπικού αρχείου του Βακαλόπουλου ανέδειξε τη μικρο-ιστορία της ανταπόκρισης μιας συγκεκριμένης προσωπικότητας – και φορέα συγκεκριμένων πεποιθήσεων και ιδεολογίας – στο ιστορικό-περιβαλλοντικό της συγκείμενο. Η μικρο-ιστορία της σύνθεσης της *Συμφωνίας της λευτεριάς* είναι αλληλένδετη με την ιστορία του Κρατικού Ωδείου και, κατ' επέκταση, με τη μουσική ιστορία της Θεσσαλονίκης του 20ού αιώνα. Μέσω αυτής της μικρο-ιστορίας αναδείχθηκαν θεσμοί και παράγοντες διαμόρφωσης μουσικών ταυτοτήτων της πόλης στο παρελθόν, ενώ το ίδιο το έργο συνδέεται άμεσα με τη νεοελληνική ιστορία και ως επιλογή του ίδιου του συνθέτη. Η διασύνδεση αυτής της μικρο-ιστορίας με το παρελθόν ίσως οδηγήσει επίσης στη βαθύτερη κατανόηση του παρόντος. Από τη θέση του ως καθηγητή ανώτερων θεωρητικών και σύνθεσης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, ο Βακαλόπουλος δίδαξε πολλές κατοπινές μουσικές προσωπικότητες της πόλης και θα είχε ενδιαφέρον η μελλοντική μελέτη της επίδρασης που άσκησε ο συνθέτης σε αυτές τις μορφές.

του ως σύνδεσμος του Ελληνικού Προξενείου Θεσσαλονίκης. Από το 1909 είχε τυπογραφείο το οποίο λειτουργούσε συνεταιριστικά, ενώ από το 1914 εμπορευόταν επίσης χαρτικά και βιβλία. Από το 1934 είχε τυπογραφείο, βιβλιοπωλείο και εκδοτικό οίκο στην οδό Αριστοτέλους 31, κοντά στην Εγνατία. Από το 1951 η επωνυμία του καταστήματος έγινε «Μ. Τριανταφύλλου υιοί». Βλ. Νίκανδρος Καστανίδης, «Μιχαήλ Τριανταφύλλου. Βιβλιοπωλείο, Χαρτοπωλείο, Τυπογραφεία», *Θεσσαλονίκη, χαμένη πόλη*, 3 Ιανουαρίου 2019, <https://archive.saloni.ca/768> (τελευταία πρόσβαση: 10 Μαρτίου 2025).

⁵³ Αρχείο Βακαλόπουλου, φ. Ε' (ψηφ.): έντυπο πρόγραμμα με ημερομηνία 17 Οκτωβρίου 1949. Αν και το δεύτερο μέρος αναγράφεται ως *Andante* στην παρτιτούρα της συμφωνίας που διασώζεται στο Κ.Ω.Θ., στο έντυπο πρόγραμμα προστίθεται δίπλα η λέξη *sostenuto*.

⁵⁴ Λστ' Δημήτρια: έντυπο πρόγραμμα με ημερομηνία 11 Δεκεμβρίου 2001.

Αλληλογραφία Αριστοτέλη Κουντούρωφ – Ντιμίτρι Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 1934-1940

Βαλέρι Ισμαγκίλοβ

Οι ιδιωτικές επιστολές είναι μια προσωπική μορφή επικοινωνίας μεταξύ δύο ατόμων. Αρχικά, αυτές δεν προορίζονται βεβαίως για γενική και μερική κοινοποίηση σε τρίτα πρόσωπα, ούτε για δημοσίευση. Ωστόσο, οι ιδιωτικές επιστολές αφήνουν στον ερευνητή το περιθώριο να ανακατασκευάσει διάφορα γεγονότα της προσωπικής και κοινωνικής ζωής· επίσης, δίνουν την ευκαιρία στους αλληλογράφους να «μιλήσουν» οι ίδιοι. Σε σχέση με τον Αριστοτέλη Κουντούρωφ αυτό έχει ιδιαίτερη αξία, επειδή ο συνθέτης ζούσε απομονωμένος χωρίς να προσελκύει ιδιαίτερα το δημόσιο ενδιαφέρον. Ο αλληλογράφος του, Ντιμίτρι Ρογκάλ-Λεβίτσκι, αντίθετα, υπήρξε ένας εξαιρετικά επικοινωνιακός άνθρωπος, που βρισκόταν στο επίκεντρο της μουσικής και κοινωνικής ζωής της Σοβιετικής Ένωσης.

Πριν κοιτάξουμε την αλληλογραφία αυτή, θα παρουσιάσουμε κάποια σύντομα βιογραφικά τους στοιχεία:

Αριστοτέλης Κουντούρωφ (1896-1969): Έλληνας συνθέτης· γεννήθηκε στην Τιφλίδα της Ρωσικής Αυτοκρατορίας (σήμερα ανήκει στο ανεξάρτητο κράτος της Γεωργίας). Οι πρόγονοί του κατάγονταν από τον Πόντο και μετοίκησαν στη Ρωσική Αυτοκρατορία κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Το επώνυμο του συνθέτη είναι ρωσοποιημένο από το κρητικό Κούντουρος και το ποντιακό Κουντουριάδης· χαρακτηριστική είναι η λεπτομέρεια ότι ο ίδιος δεν άλλαξε το ρωσικό επώνυμό του στο αυθεντικό ελληνικό επιστρέφοντας στην Ελλάδα.

Ο Αριστοτέλης Κουντούρωφ σπούδασε σύνθεση στην Τιφλίδα και στη Μόσχα δίπλα στον συνθέτη, καθηγητή και μαέστρο Μιχαήλ Ιππολίτοφ-Ιβάνοφ [М. Ипполитов-Иванов], μαθητή του Ν. Ρίμσκι-Κόρσακοφ και φίλο του Π. Τσαϊκόφσκι. Ο Ιππολίτοφ-Ιβάνοφ υπήρξε μια μεγάλη προσωπικότητα στην μετεπαναστατική Σοβιετική Ρωσία, στα χέρια του οποίου η νέα κυβέρνηση εμπιστεύθηκε την διεύθυνση του Κονσερβατορίου της Μόσχας και του Θεάτρου Μπολσόι.

Τα τελευταία χρόνια της διαμονής του στη Μόσχα, ο Κουντούρωφ συνεργάστηκε με τον Κρατικό Ραδιοφωνικό Σταθμό, στον οποίο, δίπλα σε άλλους επιφανείς μουσικούς, δίδαξε ανώτερα θεωρητικά μέσα από τις εκπομπές του.

Το 1930 ο Κουντούρωφ εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα, ξεκινώντας μία νέα δύσκολη φάση της ένταξής του στο μουσικό γίγνεσθαι της χώρας. Ανάμεσα στους μαθητές του αναφέρονται ονόματα εξεχόντων μουσικών, όπως του Οδυσσέα Δημητριάδη, του Βαγγέλη Παπαθανασίου (γνωστού υπό το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Vangelis) και του Ιάnnη Ξενάκη.

Ντιμίτρι Ρομανόβιτς Ρογκάλ-Λεβίτσκι [Дмитрий Романович Рогаль-Левицкий] (1898-1962): Επιφανής σοβιετικός μουσικολόγος, οργανολόγος και παιδαγωγός.

Το 1925 αποφοίτησε από το Κονσερβατόριο της Μόσχας ως αρπιστής και θεωρητικός (σπούδασε θεωρητικά της μουσικής με τον συνθέτη Γκ. Κονιούς [Г. Конюс] και οργανολογία με τον Σ. Βασιλένκο [С. Василенко]). Τις περιόδους 1932-1937 και 1945-1962 δίδαξε οργανολογία στο ίδιο το Κονσερβατόριο (καθηγητής από το 1946 και έφορος του τμήματος την περίοδο 1957-1962). Στους μαθητές του συγκαταλέγονται

μεγάλοι συνθέτες της σοβιετικής μουσικής, όπως οι Α. Χατσατουριάν, Τ. Χρέννικοφ και Ρ. Στσεντρίν.

Ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι υπήρξε εγκυρότατος γνώστης της συμφωνικής ορχήστρας και δεξιοτέχνης της ορχηστρικής διασκευής. Ενορχήστρωσε αρκετά έργα σοβιετικών συνθετών, μεταξύ των οποίων και του Προκόφιεφ. Ήταν επίσης δημιουργός ορχηστρικών σουιτών βασισμένων σε μουσική ρώσων και ευρωπαϊών συνθετών, όπως των έργων *Θεολίντα* [*Теолунда*] (σε μουσική του Franz Schubert, 1925), *Λιστινιάννα* [*Листиниана*] (1932), *Σοπενιάννα* [*Шопениана*] (1933) και *Σκριαμπινιάννα* [*Скрябинуана*] (1935). Ακόμη, στις ενορχηστρώσεις του Ρογκάλ-Λεβίτσκι συγκαταλέγεται και ο πασίγνωστος Εθνικός Ύμνος της Ε.Σ.Σ.Δ. και της Ρωσικής Ομοσπονδίας.

Ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι είναι ο συγγραφέας της θεμελιώδους μονογραφίας *Σύγχρονη Ορχήστρα* (σε τέσσερις τόμους, 1953-1956), καθώς επίσης επιστημονικών και διδακτικών άρθρων. Επιμελήθηκε, επεξεργάστηκε και επέκτεινε την *Πρακτική πραγματεία για τα όργανα* (*Traité pratique d'instrumentation*) του Ernest Guiraud (1934)· επίσης, μετέφρασε και επέκτεινε το βιβλίο *Σύγχρονη ορχηστρική τεχνική ακολουθώντας την Πραγματεία για τα όργανα του Η. Berlioz* (*Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz*) του Charles-Marie Widor (1938).

Κατείχε ένα λογοτεχνικό χάρισμα και έγραψε δύο βιβλία με απομνημονεύματα: *Κιτριτισμένες σελίδες. Ένα βιβλίο περασμένων ημερών* [*Пожелтевшие страницы. Книга давно минувших дней*] και *50 χρόνια στα νύχια της μουσικής: οδυνηρές αναμνήσεις μιας άδοξα βιωμένης ζωής* [*50 лет в когтях у музыки: тягостные воспоминания о бесславно прожитой жизни*], καθώς και δοκίμια αφιερωμένα σε διάσημους μουσικούς (όπως ο Προκόφιεφ), με τους οποίους ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι ήταν στενός φίλος και συνεργάτης. Σε αυτά τα έργα περιέγραψε ειλικρινά και αμερόληπτα την εικόνα της σοβιετικής πολιτιστικής ζωής.

Η αλληλογραφία μεταξύ του Κουντούρωφ και του Ρογκάλ-Λεβίτσκι ξεκίνησε το 1934, διήρκεσε έξι χρόνια και σταμάτησε το 1940, τη χρονιά που ξεκίνησε ο Ελληνοϊταλικός Πόλεμος· έναν χρόνο αργότερα, μετά την εισβολή των ναζιστικών στρατευμάτων, ο πόλεμος έφτασε και στην Ε.Σ.Σ.Δ. και πιθανότατα η αλληλογραφία διακόπηκε οριστικά. Μπορούμε να θεωρήσουμε την αλληλογραφία αυτή είτε ως συνέχεια είτε ως προέκταση της αλληλογραφίας που είχε ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι με τον Δημήτρη Μητρόπουλο τα έτη 1933-1934.¹ Αυτό συμπεραίνεται από το γεγονός ότι αρκετά ζητήματα που είχαν τεθεί στην αλληλογραφία μεταξύ του Ρογκάλ-Λεβίτσκι και του Μητρόπουλου συζητήθηκαν περαιτέρω στην αλληλογραφία του πρώτου με τον Κουντούρωφ. Το Αρχείο του Ρογκάλ-Λεβίτσκι² περιλαμβάνει συνολικά 29 επιστολές. Στο ξεκίνημά της, η αλληλογραφία ήταν τακτική και εντατική:³ την περίοδο 1934-1935 οι αλληλογράφοι αντάλλαξαν 14 επιστολές. Το 1936 υπήρξαν μόνο τέσσερις επιστολικές επαφές μεταξύ τους. Μετά ακολουθεί μία κενή περίοδος τριών ετών. Από την μεταγενέστερη αλληλογραφία όμως φαίνεται ότι οι επαφές διατηρήθηκαν, αλλά οι επιστολές δεν έχουν διασωθεί. Από το 1939 και έπειτα, η αλληλογραφία συνεχίστηκε με τον ίδιο ρυθμό όπως στην αρχή.

¹ Μικρό μέρος των επιστολών αυτών βρίσκεται στο Αρχείο Δημήτρη Μητρόπουλου στην Γεννάδιο Βιβλιοθήκη, ενώ το μεγαλύτερο μέρος (25 επιστολές) στο Αρχείο Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι στο Κρατικό Εθνικό Μουσείο Μουσικής Κουλτούρας «Γκλίνκα» στη Μόσχα.

² Διαφυλάσσεται στο Κρατικό Εθνικό Μουσείο Μουσικής Κουλτούρας «Γκλίνκα» στη Μόσχα, φάκελος 351 (εφεξής: φ. = φάκελος, υ/φ. = υποφάκελος).

³ Μελετώντας την αλληλογραφία αυτή, εκπλήσσεται κανείς από την γρήγορη λειτουργία των ταχυδρομείων της εποχής: οι επιστολές μεταξύ Ελλάδας και Ε.Σ.Σ.Δ. έφταναν στους παραλήπτες τους σε επτά με δέκα μέρες. Αν λάβουμε υπόψη μας τα υπάρχοντα τότε μέσα μεταφοράς, η ταχύτητα αποστολής αντιστοιχεί στα σύγχρονα δεδομένα.

Όλη η αλληλογραφία είναι στη ρωσική γλώσσα. Οι επιστολές του Ρογκάλ-Λεβίτσκι είναι δακτυλογραφημένες, αναθεωρημένες (φαίνονται οι διορθώσεις με το χέρι) και υπογεγραμμένες ιδιοχείρως.⁴ Ίσως το ζητούσαν αυτό οι Σοβιετικές Αρχές για την διευκόλυνση του ελέγχου του περιεχομένου· εξάλλου, δεν ήταν μυστικό ότι οι επαφές με το εξωτερικό βρισκόνταν υπό παρακολούθηση από τις υπηρεσίες ασφαλείας του σχετικά νέου κράτους.

Αντίθετα, οι επιστολές του Κουντούρωφ είναι όλες σε χειρόγραφη μορφή. Σημειωτέον ότι ο γραφικός χαρακτήρας μερικές φορές είναι διαφορετικός· πιθανώς, κάποιες από αυτές τις επιστολές γράφτηκαν και από τη σύζυγό του (επίσης ρωσομαθή), Αλκμήνη Συμεωνίδου, κατόπιν υπαγόρευσης του συνθέτη.

Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζεται η ροή της αλληλογραφίας:

1934

25 Νοεμβρίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
6 Δεκεμβρίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
14 Δεκεμβρίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
22 Δεκεμβρίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι

1935

2 Ιανουαρίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
22 Ιανουαρίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
1 Φεβρουαρίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
2 Φεβρουαρίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
20 Μαρτίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
6 Απριλίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
23 Απριλίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
5 Μαΐου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
26 Μαΐου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
6 Ιουνίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι

1936

26 Οκτωβρίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
3 Νοεμβρίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
12 Νοεμβρίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
4 Δεκεμβρίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι

1939

7 Μαρτίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
14 Μαρτίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
23 Μαΐου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
4 Ιουνίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
15 Ιουνίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
5 Ιουλίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
16 Ιουλίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
6 Οκτωβρίου	Αρ. Κουντούρωφ προς Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι
24 Οκτωβρίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
22 Νοεμβρίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ

1940

28 Ιουλίου	Ντ. Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς Αρ. Κουντούρωφ
------------	---

Πίνακας 1: Ροή αλληλογραφίας

⁴ Ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται και στην αλληλογραφία του με τον Δ. Μητρόπουλο.

Όπως προκύπτει από τις επιστολές, γίνεται απολύτως σαφές ότι ο Κουντούρωφ και ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι ξεκίνησαν την αλληλογραφία τους κατόπιν συστάσεων από κοινούς τους φίλους, τους Βλαντίμιρ Ντασμάνοφ⁵ και Βλαντίμιρ Ζαχάροφ.⁶ Σημείο αναφοράς για την έναρξη των γραπτών επαφών για κάθε έναν από τους δύο αλληλογράφους, οι οποίοι ήταν σχεδόν συνομήλικοι,⁷ αποτέλεσαν διαφορετικά αίτια. Την δεκαετία του 1930, ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι, βρισκόμενος στο ζενίθ της δημιουργικής του ανόδου, ολοκληρώνει την ενορχήστρωση των τριών σουιτών του πάνω σε μουσική των Liszt, Chopin και Σκριάμπιν, και ταυτόχρονα ετοιμάζει για δημοσίευση δύο μεγάλα θεωρητικά βιβλία για την ορχήστρα και την οργανολογία. Αντίθετα, οι προσπάθειες του Κουντούρωφ να ενταχθεί άμεσα στο μουσικό καλλιτεχνικό περιβάλλον της νέας πατρίδας απέτυχαν, επιφέροντάς του απογοήτευση, απομόνωση και κατάθλιψη. Η αλληλογραφία αυτή κατέστη πιθανώς μια πνευματική και ψυχική διέξοδος, μια ευκαιρία να επικοινωνήσει με εκείνους με τους οποίους κάποτε μοιράστηκε τα χρόνια των σπουδών του.

Αρχικός αποστολέας στην μεταξύ τους αλληλογραφία υπήρξε ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι, ο οποίος είχε δύο ζητήματα που τον ενδιέφεραν στην Ελλάδα:

1) την αναζήτηση επιπλέον υλικού, κυρίως ορχηστρικών έργων διαφόρων εθνικών σχολών, ιδίως ελλήνων και βαλκάνιων συνθετών,⁸ για τη συγγραφή των βιβλίων του, όσον αφορά την ενορχήστρωση και την οργανολογία, και

2) την εκτέλεση και την προώθηση των έργων του από τον Δ. Μητρόπουλο.

Βασικά, όλη η αλληλογραφία δομείται γύρω από αυτά τα ζητήματα, με προσθήκη προσωπικών βιωμάτων, παρατηρήσεων, συλλογισμών και συζητήσεων. Εν τω μεταξύ, τα ίδια ερωτήματα είχαν τεθεί σε επιστολές του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Μητρόπουλο, ο οποίος λόγω των καλλιτεχνικών περιοδίων του δεν μπόρεσε να ανταποκριθεί σε αυτά· ωστόσο, έδωσε οδηγίες σε κάποιον να συλλέξει και να αποστείλει το ζητούμενο υλικό στον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, κάτι που δεν έγινε ποτέ. Έτσι, ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι παρακάλεσε τον Κουντούρωφ να επικοινωνήσει διακριτικά⁹ με τον Μητρόπουλο, με απώτερο στόχο

⁵ Βλαντίμιρ Αντρέγιεβιτς Ντασμάνοφ [Владимир Андреевич Дасманов] (1896-[-]): Σοβιετικός παιδαγωγός και μουσικολόγος. Το 1925 αποφοίτησε από το Κονσερβατόριο της Τιφλίδας στην τάξη σύνθεσης του Μ. Ιπολίτοφ-Ιβάνοφ. Το 1923-1925 ήταν επικεφαλής του μουσικού τμήματος του Πανσοβιετικού Συλλόγου Προλετκούλτ της Γεωργίας και το 1925-1929 επικεφαλής του Κεντρικού Σπιτιού Τεχνών (αργότερα: Οίκου Λαϊκής Τέχνης) στη Μόσχα, ενώ το 1933-1940 διετέλεσε γενικός ηχολήπτης της Πανσοβιετικής Επιτροπής Ραδιοφωνίας και καθηγητής ιστορίας της μουσικής. Υπήρξε μέλος του Συνδέσμου Επαναστατών Συνθετών και Μουσικών και συγγραφέας βιβλίων για την ερασιτεχνική μουσική και επαγγελματική μουσικοθεατρική εκπαίδευση καθώς και για ερασιτεχνικά σύνολα παραδοσιακών μουσικών οργάνων.

⁶ Βλαντίμιρ Γκριγκόριεβιτς Ζαχάροφ [Владимир Григорьевич Захаров] (1901-1956): Συνθέτης και διευθυντής χορωδίας. Το 1927 αποφοίτησε από το Κονσερβατόριο του Ροστόφ-να-Ντονού. Από το 1930 υπήρξε συντάκτης στον Κεντρικό Ραδιοσταθμό της Μόσχας και από το 1931 διετέλεσε γενικός διευθυντής της Κρατικής Ακαδημαϊκής Ρωσικής Λαϊκής Χορωδίας. Αναγορεύτηκε Λαϊκός Καλλιτέχνης της Ε.Σ.Σ.Δ. (1944) και καταξιώθηκε τρεις φορές με το Βραβείο Στάλιν (1942, 1946 και 1952).

⁷ Μία πολύ ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια όσον αφορά την μεταξύ τους αλληλογραφία είναι το ότι ο Κουντούρωφ δεν γνώριζε το όνομα και το πατρώνυμο του Ρογκάλ-Λεβίτσκι. Μετά από έξι μήνες από την αρχική επιστολή τόλμησε να ζητήσει τα στοιχεία αυτά και έλαβε την ακόλουθη επιδεικτική απάντηση (που χαρακτηρίζει το λογοτεχνικό ύφος του Ρογκάλ-Λεβίτσκι) στο ερώτημά του: «Με λένε όπως και τον Μητρόπουλο [εννοούσε Δημήτρη] και το πατρώνυμό μου είναι ένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος, στο οποίο το ερωτικό ειδύλλιο παίζει αυτάρκη ρόλο!» (πρόκειται για λογοπαίγνιο στη ρωσική γλώσσα: Роман = Ρωμανός, ανδρικό όνομα, και [любовный] роман = [ερωτικό] μυθιστόρημα, λογοτεχνικό είδος). Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 20 Μαρτίου 1935.

⁸ Μία σημαντική διευκρίνιση: ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι ζητούσε μεσολάβηση στην καθιέρωση άμεσων επαφών με τους καλύτερους συνθέτες (επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 2 Ιανουαρίου 1935)· το ερώτημα που προκύπτει βεβαίως είναι ποιος και πώς μπορεί να αποφασίζει ποιος είναι ο καλύτερος συνθέτης.

⁹ Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι: «να τον ψαρέψετε».

την απόκτηση αυτού του υλικού. Σε περίπτωση που ο Μητρόπουλος δεν του διέθετε το ζητούμενο υλικό, ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι θα έθετε το ίδιο ζήτημα στον Κουντούρωφ· συγκεκριμένα του γράφει:

Καταρχάς με ενδιαφέρει οτιδήποτε έχει σχέση με την ορχηστρική μουσική στην Ελλάδα, Γιουγκοσλαβία, Βουλγαρία, Αλβανία, Τουρκία και Ρουμανία. Πού μπορώ να απευθυνθώ, ούτως ώστε, χωρίς να με αποπάρουν, να αποκτήσω το απαιτούμενο υλικό; Με ενδιαφέρουν τα ονοματεπώνυμα εξαιρετων συνθετών των προαναφερθεισών χωρών που γράφουν για ορχήστρα ή με ορχήστρα, ο χαρακτήρας της ενορχηστρωσίς τους, η σύντομη ανάλυση των ιδιαίτερων τρόπων γραφής, ακόμα και αποσπάσματα από τις παρτιτούρες ως παραδείγματα για το βιβλίο μου.¹⁰

Στην ίδια επιστολή, πληροφορεί τον Κουντούρωφ ότι είχε παραδώσει στον Μητρόπουλο την παρτιτούρα ενός έργου του, το οποίο χαρακτήριζε ως «παράτολμο, που θα μπορούσε να ενδιαφέρει και εσάς»: πρόκειται για το έργο *Σοπενιάννα*, μία σουίτα βασισμένη σε αυθεντική μουσική του Chopin για πιάνο αλλά σε ενορχηστρωμένη μορφή· ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι διαπραγματευόταν την παρουσίαση αυτού του έργου στις επιστολές του προς τον Μητρόπουλο ήδη από το 1933.

Στην απαντητική του επιστολή, ο Κουντούρωφ αρνήθηκε ευγενικά να εκπληρώσει την επιθυμία του Ρογκάλ-Λεβίτσκι, για τους εξής λόγους:

Πρώτον, δεν θεωρούσε τον εαυτό του αρμόδιο να κρίνει έργα άλλων συνθετών. Ωστόσο, εκφράζει την κατηγορηματική του άποψη ότι – κρίνοντας από τα λίγα δείγματα έργων των ντόπιων συνθετών – στην Ελλάδα δεν υπάρχουν ειδικοί στον τομέα της σύνθεσης, ότι όλο το έργο και οι τεχνικές δυνατότητες των συνθετών είναι τόσο άχρωμες και στοιχειώδεις που δεν προκαλούν κανένα ενδιαφέρον για μελέτη· και συνεχίζει: «Εν γένει η μουσική τέχνη στην Ελλάδα μόλις αρχίζει να απλώνει τα βλαστάρια της στην κοίτη του ποταμού, οι εκβολές του οποίου έφυγαν αμέτρητα μακριά».¹¹

Δεύτερον, του συνιστούσε να περιμένει τα αποτελέσματα του διαγωνισμού των συνθετών της Ακαδημίας Αθηνών, στον οποίο συμμετείχε και ο ίδιος.¹² Μετά τον διαγωνισμό θεωρούσε ότι θα ήταν πιο εύκολη η πρόσβαση στα αξιοπρεπή βραβευμένα έργα. Γενικά, για τους έλληνες συνθέτες ο Κουντούρωφ γράφει ανοιχτά ότι ο ίδιος προσωπικά «δεν έχει επαφή με κανέναν»¹³ και ότι για τις πληροφορίες σχετικά με τους βαλκάνιους συνθέτες θα απευθυνθεί στον Μητρόπουλο.

Η απάντηση του Ρογκάλ-Λεβίτσκι σε αυτή την αποθαρρυντική επιστολή ήταν άμεση. Φάνηκε λίγο προβληματισμένος, αλλά προσπάθησε να δώσει μια λογική εξήγηση:

Νομίζω πως εσείς οι ίδιοι υπερβάλλετε και η κατάσταση δεν είναι και τόσο λυπηρή. Δεν φοβάμαι τις πενιχρές πληροφορίες, πάντα υπάρχει δυνατότητα για τη διεύρυνσή τους. Κατά παρόμοιο τρόπο, δεν έχει τόση σημασία το επίπεδο της τεχνικής σύνθεσης ή της απόλυτης καλλιτεχνίας. Κανείς δεν διαφωνεί ότι οι βαλκανικές χώρες μόλις τώρα αρχίζουν να λειτουργούν ως αυτόνομες καλλιτεχνικές μονάδες. Κανείς δεν περιμένει από αυτές κάτι υπερφυσικό, και εγώ δεν σκεφτόμουν να συγκρίνω το έργο των συγχρόνων ελλήνων και άλλων βαλκάνιων συνθετών με τα μεγαλύτερα παγκόσμια μουσικά επιτεύγματα... Επιδιώκω στην εργασία μου να συλλάβω την εξέλιξη της ορχήστρας μέχρι τις ημέρες μας χωρίς καθόλου να προσπαθήσω να εκφέρω την ετυμηγορία μου για την συνθετική νεολαία.¹⁴

¹⁰ Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 25 Νοεμβρίου 1934.

¹¹ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 6 Δεκεμβρίου 1934.

¹² Όπως είναι γνωστό, η *Συμφωνιέττα* του Κουντούρωφ διακρίθηκε στον Διαγωνισμό Μπενάκη της Ακαδημίας Αθηνών, όπου πρόεδρος της κριτικής επιτροπής ήταν ο Δ. Μητρόπουλος.

¹³ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 6 Δεκεμβρίου 1934.

¹⁴ Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 14 Δεκεμβρίου 1934.

Κατά τη διάρκεια της αλληλογραφίας, ο Κουντούρωφ έκανε επανειλημμένες αναφορές στην περιγραφή και την αποτίμηση της μουσικής κατάστασης στην Ελλάδα: σχεδόν όλες ήταν απαισιόδοξες, μπορεί να πει κανείς ακόμη και αρνητικές. Φαίνεται ότι ο Κουντούρωφ βρισκόταν σε καταθλιπτική διάθεση, όντας απογοητευμένος, ίσως και σε υπερβολικό βαθμό, απ' όσα είχε δει στα ωδεία· επίσης, βρισκόταν σε κατάσταση αβεβαιότητας όσον αφορά την ένταξή του στα μουσικά δρώμενα και τις βιοποριστικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε στην Αθήνα.¹⁵ Η επιστολή του της 4ης Δεκεμβρίου του 1936, ίσως η πιο τραγική, είναι γεμάτη με πίκρα, απελπισία και απόγνωση. Σε αυτήν, ο ίδιος χαρακτηρίζει το διδακτικό του έργο ως «σισύφειο» και γράφει με παράπονο στον Ρογκάλ-Λεβίτσκι:

Τι άσχημη η μοίρα των παιδαγωγών! Έχουμε να διδάξουμε μαθητές οι οποίοι δεν έχουν κανένα στοιχείο για να γίνουν μουσικοί. Όλα τα μουσικά μας ιδρύματα βασιζονται στην οικονομική τους αυτάρκεια. Αυτό μας κάνει να δεχόμαστε στα ωδεία άτομα που μερικές φορές είναι εντελώς ακατάλληλα. Εν τούτοις, το μόνο που κάνουν οι παιδαγωγοί είναι να τραβήξουν από τα μαλλιά τους μαθητές στο επόμενο σχολικό έτος. Πάντα έλεγα ότι θα προτιμούσα να πουλάω σπύρτα και τσιγάρα σε κάποια αγορά παρά να ασχοληθώ με τέτοιο «επιμορφωτικό έργο», όπως η μουσική εκπαίδευση στις μέρες μας.¹⁶

Στην ίδια επιστολή αποκαλύπτει τους λόγους που τον οδήγησαν στην οικειοθελή του απομόνωση και την συνειδητή άρνηση κάθε προσπάθειας για μουσική δημιουργία:

Εσείς διαθέτετε περισσότερη δύναμη βούλησης σε σχέση με τον ταπεινό υπηρέτη σας [αναφέρεται στον εαυτό του]. Έχετε έστω και λίγη διανοητική δραστηριότητα, εγώ όμως έχω απομακρυνθεί εντελώς από όλους και όλα, και νομίζω πως έπραξα συνετά. Με την θέληση της μοίρας βρέθηκα στο στρατόπεδο των αντιπάλων, οι οποίοι ρυθμίζουν το μουσικό γίνεσθαι, και ως εκ τούτου δεν έχω κανένα δικαίωμα να ονειρεύομαι να δοκιμάσω και να αποδείξω κάτι για τον εαυτό μου. Μικροσκοπιμότητες των μουσικών μας αφεντικών αναγκάζουν τους συναδέλφους από παρόμοια μουσικά ιδρύματα να φιλονικούν μεταξύ τους. Είχε δίκιο ο Μητρόπουλος όταν με συμβούλευε να επιστρέψω στην Ε.Σ.Σ.Δ.¹⁷ Γνώριζε καλά όλη την κατάσταση – γι' αυτό θεώρησε καθήκον του να με συμβουλέψει.

Για τον εαυτό του, και ιδιαίτερα για το συνθετικό του έργο, δηλώνει ανοιχτά ότι δεν θέλει να γράφει τίποτα, επειδή «οι περιστάσεις είναι βλακώδεις και οι συνθήκες άσχημες για να μπορώ ελεύθερα να αφεθώ στην δημιουργία. Αυτό το γνωρίζετε καλά».¹⁸ Πιθανόν, η τελευταία του αποστροφή να σημαίνει ότι αυτά ήταν γνωστά στον Ρογκάλ-Λεβίτσκι από κοινούς τους φίλους στην Ε.Σ.Σ.Δ. Ούτε η επιτυχία της *Συμφωνιέττας* του στον Διαγωνισμό Σύνθεσης της Ακαδημίας Αθηνών δίνει φτερά στον Κουντούρωφ, ούτε η υπεύθυνη θέση του διευθυντή της μπάντας, που του φέρνει ένα σταθερό εισόδημα.¹⁹

¹⁵ Το αληθινό αίτιο αυτής της απελπιστικότητας διάθεσης του Κουντούρωφ ήταν μάλλον η έλλειψη κρατικής υποστήριξης. Στην Ε.Σ.Σ.Δ. το κράτος πλήρωνε αμοιβές στους συνθέτες (βεβαίως μόνο στους εξέχοντες) για τα μουσικά έργα που τους παρήγγελλε, ενώ παράλληλα τα προωθούσε και τα δημοσίευε. Αντιθέτως, στην Ελλάδα, ο Κουντούρωφ ήταν αναγκασμένος να αντεπεξέλθει σε όλα αυτά μόνος του.

¹⁶ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 4 Δεκεμβρίου 1936.

¹⁷ Το 1934, δύο χρόνια νωρίτερα, ο Μητρόπουλος, βρισκόμενος σε καλλιτεχνική περιοδεία στο Λένινγκραντ, είχε δώσει μια παρόμοια συμβουλή στον νεαρό τότε φοιτητή του Κονσερβατορίου του Λένινγκραντ Οδυσσέα Δημητριάδη, όταν αυτός του εκμυστηρεύτηκε την επιθυμία του να φύγει από την Ε.Σ.Σ.Δ. για την Ελλάδα.

¹⁸ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 3 Νοεμβρίου 1936.

¹⁹ Για την εργασία αυτή, ο Κουντούρωφ γράφει πολύ λιτά τα εξής: «Πήρα τη θέση του Kapellmeister [διευθυντή της μπάντας], την οργάνωσα και σε λίγο θα επιδείξουμε τις σεμνές μας δυνάμεις» (επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 7 Μαρτίου 1939).

Εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως των επιτυχημένων εκτελέσεων ορχηστρικών έργων του στην Γερμανία το 1939,²⁰ αισθάνεται τη ζωή του ως μονότονη, το μουσικό περιβάλλον γύρω του ως αδρανές, πενιχρό και χωρίς προοπτική. Περιγράφει την έλλειψη ορχηστρικών παρτιτούρων και, κατά πάσα πιθανότητα, την έλλειψη αξιόπιστων και χρήσιμων μουσικών εγχειριδίων ως απρόσιτη και δύσβατη:

Πνευματική πείνα, που την αισθάνομαι έντονα εδώ. Επειδή πουθενά δεν μπορείς να βρεις βιβλία για τη μουσική, ιδιαίτερα τις παρτιτούρες, γεγονός που καθυστερεί φοβερά τη γνωριμία με τη σύγχρονη ορχήστρα. Το Ωδείο Αθηνών τα φυλάγει πίσω από δέκα κλειδαριές και δεν αφήνει να τα δει κανείς ακόμα και μέσω τηλεσκοπίου από απόσταση.²¹

Βλέπει ως καταπιεστική την καθημερινότητα της ζωής που απορρίπτει τη δημιουργική συνιστώσα της: «Η ζωή εξελίσσεται με τέτοιο τρόπο που άθελά σου μετατρέπεται σε μηχανή. Όλες οι υποθέσεις στη ζωή παίρνουν μια εκ διαμέτρου αντίθετη μορφή, με αποτέλεσμα μόνο την απογοήτευση».²² Σε καμία όμως από τις διαθέσιμες επιστολές του στον Ρογκάλ-Λεβίτσκι δεν παραπονιέται για τα οικονομικά του προβλήματα. Μόνο μία φορά ο Κουντούρωφ αναφέρεται σε οικονομικό θέμα, πληροφωρώντας τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι ότι περιμένει με μεγάλη ανυπομονησία την επιστροφή από την Βιέννη της τραγουδίστριας Τύχας Τουρλιτάκη,²³ έχοντας την ελπίδα να του φέρει την αμοιβή για τις εκτελέσεις μερικών ορχηστρικών έργων του στη Γερμανία το 1939· γράφει: «Αυτό μπορεί να βελτιώσει εν μέρει την οικονομική μου κατάσταση».²⁴ Σημειωτέον ότι ο Κουντούρωφ πολύ σπάνια αναφέρει στις επιστολές του ονόματα ελλήνων μουσικών: εκτός του Μητρόπουλου, ο οποίος είναι ένα άλλο ξεχωριστό θέμα της αλληλογραφίας, η Τύχα Τουρλιτάκη, ο Πέτρος Πετρίδης, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος, ο Μάριος Βάρβογλης, ο Φρειδερίκος Βολωνίни, η Λήδα Κουρούκλη και ο Σπύρος Φαραντάτος είναι τα μοναδικά ονόματα που συναντάμε.

Ο Κουντούρωφ σύστησε στον Ρογκάλ-Λεβίτσκι την λυρική τραγουδίστρια Τύχα Τουρλιτάκη ως μεγάλο όνομα στο εξωτερικό. Ακριβώς για εκείνην ζήτησε από τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι μεταγραφές τραγουδιών για φωνή και μικρό σύνολο συνοδείας, συγκεκριμένα ένα τρίο αποτελούμενο από βιολί, τσέλο και πιάνο. Ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι εκπλήρωσε την επιθυμία του με τέσσερα τραγούδια (Ραχμάνινοφ: «Μην τραγουδάς, καλλονή, ενώπιόν μου» και «Απόσπασμα από τον Alfred de Musset», Schubert: «Die Forelle», Debussy: «Beau soir»), τα οποία στάλθηκαν στην Ελλάδα.²⁵ Αυτά προορίζονταν για τον βιολονίστα Βολωνίни, την τσελίστρια Κουρούκλη και τον πιανίστα Φαραντάτο, οι εμφανίσεις των οποίων, όπως μαρτυρεί ο Κουντούρωφ, αρκετά συχνά μεταδίδονταν

²⁰ Ένα πολύ σπάνιο παράδειγμα πνευματικής του ανάτασης: «Με ανατίναξε λίγο η επιτυχία της *Συμφωνιέττας* μου στο Βερολίνο και το Βισμπάντεν την προηγούμενη βδομάδα, και τώρα πάλι εμφανίστηκε η επιθυμία μου να γράφω (μουσική). Θα προσπαθήσω!» (επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 7 Μαρτίου 1939).

²¹ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 5 Ιουλίου 1939.

²² Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 4 Ιουνίου 1939.

²³ Διαθέτουμε ελάχιστες πληροφορίες για την σοπράνο Τύχα Τουρλιτάκη, η οποία έκανε πετυχημένες εμφανίσεις τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, καθώς και πολυάριθμες ηχογραφήσεις: «Ονομαστή κλασική τραγουδίστρια της προπολεμικής εποχής, από τα Αλάτσατα της Μ. Ασίας. Μαθήτευσε στο Εθνικό Ωδείο της Αθήνας (με τον Κίμωνα Τριανταφύλλου). Μετέσχε στη δισκογραφία της εποχής, διετέλεσε υπολογίσιμο στέλεχος της “Φολκσόπερ” της Βιέννης. Βοήθησε με παντούς τρόπους τους Έλληνες καλλιτέχνες που έτυχε να βρεθούν στην Αυστρία κατά τη δύσκολη περίοδο του Πολέμου και κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια» (Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Εκδόσεις Γιαλλελή, Αθήνα 1998, τόμος 6, σ. 109).

²⁴ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 5 Ιουλίου 1939.

²⁵ Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 16 Ιουλίου 1939. Στην ίδια επιστολή, ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι αναφέρεται σε μεταγραφή της *Passacaglia* του Händel για το Τρίο του Βολωνίни, το πιθανότερο για τρίο εγχόρδων, η οποία επίσης στάλθηκε στην Αθήνα.

από τον ραδιοφωνικό σταθμό. Ο ίδιος τους εκτιμούσε ιδιαίτερα και τους χαρακτήριζε ως εξαιρετικούς μουσικούς-ερμηνευτές.²⁶

Αμφιλεγόμενη ήταν η σχέση του Κουντούρωφ με τους συναδέλφους του συνθέτες. Μετά την αρχική του άρνηση να βοηθήσει τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι στην συλλογή του απαιτούμενου υλικού, ο Κουντούρωφ βαθμιαία άλλαξε γνώμη και συμφώνησε να συμβάλει λειτουργώντας αυθόρμητα και ως κριτής. Επικοινωνήσε με τους «ντόπιους» – όπως τους αποκαλούσε – συνθέτες (Πετρίδη, Ευαγγελάτο, Βάρβογλη) και κατάφερε να κανονίσει μαζί τους το ζήτημα του Ρογκάλ-Λεβίτσκι, αφού αυτοί συμφώνησαν να παρέχουν δείγματα των ορχηστρικών τους έργων και, όπως πληροφορεί ο Κουντούρωφ, «ακόμα μου ζήτησαν να αναλάβω τον ρόλο του μεσολαβητή στις ενδεχόμενες επαφές με την Ε.Σ.Σ.Δ.».²⁷ Ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι, επίσης, προσφέρθηκε να συνεισφέρει από μέρους του με κάθε τρόπο στην προώθηση των έργων τους στη Μόσχα. Η διαδικασία παράδοσης του υλικού καθυστερούσε όμως πολύ: τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, κάθε φορά με διαφορετικό πρόσχημα, ανέβαλλαν την αποστολή και έφερναν τον Κουντούρωφ σε δύσκολη θέση ενώπιον του παραγγελιοδότη του. Απογοητευμένος και αηδιασμένος, ο Κουντούρωφ γράφει στον Ρογκάλ-Λεβίτσκι:

Δυστυχώς μένω στην χώρα των υποσχέσεων όπου, καμιά φορά, η γνωστή πίεση δεν οδηγεί σε θετικά αποτελέσματα... Μόνον ο Πετρίδης ζήτησε τη διεύθυνσή σας για να επικοινωνήσει ο ίδιος. Σχετικά με τους άλλους δύο συνθέτες αναγκάστηκα να γίνω φορτικός... Ομολογώ ότι άρχισα να αμφιβάλω για την ειλικρίνεια των υποσχέσεων αυτών των ατόμων.²⁸

Ωστόσο, παρέχει τις διευθύνσεις των συνθετών, δίνει πληροφορίες που έλαβε από τους ίδιους και αυτόνομα χαρακτηρίζει το έργο τους:

Ο Βάρβογλης και ο Πετρίδης ανήκουν, σύμφωνα με αυτούς, στην γαλλο-ρωσική σχολή. Ο δεύτερος είναι πιο τολμηρός σε (μουσικούς) συνδυασμούς. Ο Ευαγγελάτος (γερμανικής σχολής) σπούδασε στην Γερμανία. Το έργο του δεν προχωρά πέρα από την στείρα πολυφωνία μαθητικού ύφους. Στην ενορχήστρωση είναι άχρωμος και υπερβολικά βαρετός. Όπως παλιά, είμαι της γνώμης ότι στον τομέα της σύνθεσης είναι όλα εξαιρετικά φτωχά εδώ, αν και αισθάνομαι μια κίνηση προς τα εμπρός.²⁹

Σε μια άλλη επιστολή δίνει την δική του υποκειμενική, εντελώς μη κολακευτική, αποτίμηση για το συμφωνικό έργο *Πανηγύρι* του Βάρβογλη:

[...] έκλειψα λίγο χρόνο ώστε να επιλέξω για εσάς ένα απόσπασμα από το έργο *Πανηγύρι* του Βάρβογλη που σαφέστατα χαρακτηρίζει την φυσιολογία του συνθέτη... Είναι έργο του 1909 και, πιθανότατα, είναι το πιο αγαπημένο έργο του. Στα μεταγενέστερα έργα του Βάρβογλη δεν βρήκαμε κάτι αξιόλογο σχετικά με τα ορχηστρικά χρώματα και τις ιδιαιτερότητες των τρόπων.³⁰

Ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι ζητάει όμως οι ίδιοι οι συνθέτες να γράψουν μερικά λόγια σχετικά με την δική τους άποψη όσον αφορά την ενορχήστρωσή τους και τις αρχές από τις οποίες καθοδηγούνται. Συνάμα, παροτρύνει τον Κουντούρωφ να του στείλει μερικά ιδιαίτερα αποσπάσματα, όπως ένα ιδιαίτερο σόλο, τη χρήση ενός νέου ιδιαίτερου οργάνου είτε τη χρήση κάποιου ντόπιου παραδοσιακού οργάνου. Ως αντάλλαγμα υπόσχεται στον Κουντούρωφ ότι θα μπορεί να υπολογίζει πως αυτά τα παραδείγματα

²⁶ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 5 Ιουλίου 1939.

²⁷ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 22 Ιανουαρίου 1935.

²⁸ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 6 Απριλίου 1935.

²⁹ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 6 Απριλίου 1935.

³⁰ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 5 Μαΐου 1935. Η επιστολή αυτή είναι γραμμένη πάνω σε επίσημο επιστολόχαρτο στα γαλλικά της Ανωτέρας Σχολής πιάνου του Β. Φρήμαν, στην οποία ο Κουντούρωφ είχε προσληφθεί για να διδάσκει θεωρητικά μαθήματα (Lycée de Musique d'Athènes, Ecole Supérieure de Piano, Direction Woldemar Freeman, 13 Rue Ioulianou).

θα βρουν τη θέση τους στο βιβλίο του, προσθέτοντας: «άλλωστε αυτό θα σας ενισχύσει στην Ελλάδα».³¹ Ο Κουντούρωφ όμως δεν εκμεταλλεύτηκε την ευκαιρία αυτή· δικαιολογεί την άρνησή του με σεμνό τρόπο, ως εξής: «Κατά τη γνώμη μου, όλοι οι τρόποι της ορχηστρικής γραφής μου είναι οι πιο συνηθισμένοι και δεν παρουσιάζουν το ενδιαφέρον για να συμπληρώσουν το εγχειρίδιό σας. Αν όμως επιθυμείτε να σιγουρευτείτε σε αυτό, τότε μπορώ να σας στείλω την παρτιτούρα της (βραβευμένης από την Ακαδημία Αθηνών) *Συμφωνιέττας* μου».³²

Ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι δεν δέχτηκε την σοβαρότητα αυτών των επιχειρημάτων. Στην εκτενή απάντησή του, χωρίς αοριστολογία και περιστροφές, εξηγεί με ακρίβεια κάθε σημείο των ζητούμενων στόχων:

Το ζήτημα δεν είναι αν οι τρόποι είναι συνηθισμένοι ή πρωτότυποι – για αυτό θα μιλήσουμε πολύ αργότερα. Τώρα με ενδιαφέρει μόνον ο μουσικός χαρακτήρας της ενορχήστρωσης, στον οποίο το κέντρο βάρους μετατίθεται στο μέρος κάποιου σολιστικού οργάνου. Εννοείται ότι ο εθνογραφικός χαρακτήρας της μουσικής θα ήταν ιδιαίτερα καλοδεχούμενος. Αυτό όμως δεν αποκλείει και το υπόλοιπο περιεχόμενο της μουσικής. Οτιδήποτε θα μπορούσε να χαρακτηρίσει αποτελεσματικά ένα συγκεκριμένο όργανο, τουλάχιστον στο πλαίσιο της «Ενορχήστρωσης» του Gevaert,³³ θα ήταν πολύ χρήσιμο για μένα. Το γιατί στρέφομαι προς τη Μέση Ανατολή είναι σαφές: θέλω να έχω στο βιβλίο μου δίπλα στα ήδη γνωστά και κάτι εντελώς νέο. Ο όγκος του δείγματος δεν περιορίζεται από τα μέτρα – από άποψη μορφής, το παράδειγμα πρέπει να είναι ολοκληρωμένο και να παρουσιάζει επαρκώς ένα απόσπασμα του έργου. Αν κάτι έχετε υπόψη σας, στείλτε το μου χωρίς δισταγμούς.³⁴

Η περαιτέρω αλληλογραφία δεν περιέχει ενδείξεις ότι ο Κουντούρωφ έστειλε τελικά κάποιο δικό του έργο στη Μόσχα. Σε όλα τα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί ότι ο Κουντούρωφ παρέδωσε επίσης στον Ρογκάλ-Λεβίτσκι τις διευθύνσεις κάμποσων βαλκάνιων συνθετών.³⁵ Η προέλευση αυτών των στοιχείων είναι άγνωστη: ενδεχομένως, ο συχνά ευρισκόμενος σε καλλιτεχνικές περιοδείες στο εξωτερικό Δ. Μητρόπουλος μπορούσε να του έχει συστήσει αυτούς τους συνθέτες.

Γενικά, πρέπει να επισημανθεί ότι στην αλληλογραφία των δύο ανδρών σχεδόν δεν υπάρχουν επιστολές στις οποίες να μην αναφέρεται το όνομα του Δ. Μητρόπουλου, τον οποίο και οι δύο επιστολογράφοι εκτιμούσαν ιδιαίτερα. Στην αντίληψη του Κουντούρωφ, ο Μητρόπουλος είναι ένας εξαίρετος κύριος και μάλιστα ο μοναδικός αξιοπρεπής παράγοντας της μουσικής ζωής στην Ελλάδα. Ό,τι αξιόλογο συμβαίνει στη μουσική σκηνή της Αθήνας, κατά τον Κουντούρωφ, έχει σχέση με τον Μητρόπουλο, τον οποίο θεωρεί μεγάλο καλλιτέχνη και ισχυρό άνθρωπο: «Έχουμε τον Μητρόπουλο ως μόνιμο φαινόμενο. Μοχθεί εδώ και στο εξωτερικό έχοντας παντού τεράστια επιτυχία».³⁶ Το κύρος του Μητρόπουλου αμφισβητήθηκε από τον Κουντούρωφ μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1930, όταν άκουσε στην Αθήνα τον διάσημο γερμανό μαέστρο Bruno Walter: «Είχαμε όμως εδώ τον απaráμιλλο Bruno Walter, ο οποίος κατενθουσίασε πάρα πολύ και προκάλεσε άγριο ενθουσιασμό. Δεν μπορεί να γίνει λόγος για σύγκριση του Β.

³¹ Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 23 Απριλίου 1935.

³² Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 5 Μαΐου 1935.

³³ Δεν είναι σαφές για ποιο βιβλίο του F. A. Gevaert γίνεται λόγος: το *Traité général d'instrumentation* (1863) ή το *Nouveau traité d'instrumentation* (1885).

³⁴ Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 26 Μαΐου 1935.

³⁵ Τα ονόματα και ο τόπος διαμονής των συνθετών έχουν ως εξής: Σόφια: Β. Μπομπτσέφσκι [Венедикт Бобчевски] (1895-1957), Α. Ντιμιτρόφ [Асен Димитров] (1894-1960), Ναϊντένοφ [Асен Наїденов] (1899-1995)· Βελιγράδι: Μανόιλοβιτς [Коста Манојловић / Konstantin P. [Kosta] Manojlović] (1890-1949), Ιβάν Μπρέζοφσεκ [Ivan Brezovšek] (1888-1942). Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 22 Δεκεμβρίου 1934.

³⁶ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 3 Νοεμβρίου 1936.

Walter με τον Μητρόπουλο. Τι σπάνια γνώση των οργάνων και της ορχήστρας γενικά! Τι ανεξάντλητος αριθμός ορχηστρικών εφέ!».³⁷ Εδώ θα πρέπει να προσθέσουμε ότι ο Κουντούρωφ αναγκάστηκε πολλές φορές να επικοινωνήσει με τον Μητρόπουλο, εκπληρώνοντας τις παρακλήσεις και τις εντολές του Ρογκάλ-Λεβίτσκι. Είναι τελείως σαφές όμως ότι τα ζητήματα του Ρογκάλ-Λεβίτσκι δεν αποτελούσαν προτεραιότητα για τον πολυάσχολο μαέστρο· για τον Μητρόπουλο, η περίοδος αυτή ήταν γεμάτη με πολλές καλλιτεχνικές περιοδείες (κυρίως στην Ευρώπη) αλλά και καθοριστική για την καλλιτεχνική άνοδο και τη διεθνή του αναγνώριση. Λόγω αυτού του εντατικού του έργου, ο Μητρόπουλος δεν ήταν σε θέση να ανταποκριθεί σε αυτά τα μικρά, ίσως και ασήμαντα για αυτόν, ζητήματα και περιοριζόταν, βασικά, μόνο σε υποσχέσεις. Αυτό προκάλεσε την απογοήτευση και την κριτική του Κουντούρωφ, ο οποίος θεωρούσε ότι το μεγαλείο του καλλιτέχνη είναι αναπόσπαστο από εκείνο του ανθρώπου: «Ο Μητρόπουλος είναι μεγάλος καλλιτέχνης, αλλά κατά με, μεγάλος καλλιτέχνης σημαίνει να είναι πρώτα απ' όλα "άνθρωπος" και τζέντλεμαν... Φοβάμαι ότι αυτή η τελευταία υπόσχεση του Μητρόπουλου θα παραμείνει κρεμασμένη στον αέρα».³⁸

Το πώς εκτιμούσε ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι τον Μητρόπουλο εκείνη την εποχή αποκαλύπτεται στην επιστολή του στον φίλο του Β. Λιουτς [В. Я. Лютов] της 16ης Μαΐου του 1934, η οποία γράφτηκε αμέσως μετά τις θριαμβευτικές συναυλίες του Μητρόπουλου στην Ε.Σ.Σ.Δ.:

Μόλις τώρα έχει τελειώσει η καλλιτεχνική περιοδεία του έλληνα διευθυντή ορχήστρας Δημητρίου Μητρόπουλου... Το *Τρίτο κοντσέρτο* [του Προκόφιεφ] που εκτελέστηκε από τον ίδιο και υπό την δική του διεύθυνση ήταν ολότελα εξαιρετικό. Ο Μητρόπουλος έδωσε μια τόσο εντυπωσιακή ερμηνεία, δημιούργησε τόση έκφραση και φαντασία, το απέδωσε με τόσο καταπληκτικό λυρισμό, που το μόνο που έμεινε ήταν να ακούσει και να μένεις με το στόμα σου ανοικτό. Είχα ακούσει πολλές φορές αυτό το κοντσέρτο. Αλλά έπρεπε να ακούσεις τον Μητρόπουλο – απέδωσε το έργο του Προκόφιεφ με τέτοιο πρίσμα που πιθανότατα ούτε ο ίδιος ο Προκόφιεφ ονειρευόταν ποτέ. Από το *Τρίτο κοντσέρτο* ο Μητρόπουλος δημιούργησε αληθινά εμπνευσμένη μουσική: δεν θα το κατάφερνε ούτε ο ίδιος ο Προκόφιεφ.³⁹

Η εκτίμηση του Ρογκάλ-Λεβίτσκι για τον Μητρόπουλο δεν άλλαξε με την πάροδο του χρόνου, όπως φαίνεται από τις μεταγενέστερες αναμνήσεις του που χρονολογούνται από το 1961: «Μόνο το 1934, όταν επισκέφθηκε την Μόσχα τον Μάιο ο εξαιρετικός έλληνας διευθυντής ορχήστρας και πιανίστας Δημήτριος Μητρόπουλος, το *Τρίτο κοντσέρτο* του Προκόφιεφ μού έκανε συγκλονιστική εντύπωση».⁴⁰ Συγκρίνοντας την ερμηνεία του Μητρόπουλου με εκείνες του Προκόφιεφ και του νέου ανερχόμενου αστεριού Van Cliburn, την χαρακτηρίζει «πρωτοφανή». Όπως προαναφέρθηκε στην αρχή, η γνωριμία του με τον Μητρόπουλο ξεκίνησε έναν χρόνο νωρίτερα από την αλληλογραφία του με τον Κουντούρωφ. Αναμφίβολα, ο Μητρόπουλος και ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι είχαν επαφές κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής περιοδείας του έλληνα μουσικού στη Μόσχα και το Λένινγκραντ το 1934. Αρχικά, ο Μητρόπουλος είχε αποφασίσει να ερμηνεύσει τη συμφωνική σουίτα *Λιστινιάνα* του Ρογκάλ-Λεβίτσκι αλλά, πιθανώς μετά τη συνάντησή τους στη Μόσχα (όπου διέμενε ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι), άλλαξε γνώμη υπέρ της *Σοπενιάννας*.⁴¹

³⁷ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 7 Μαρτίου 1939.

³⁸ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 6 Οκτωβρίου 1939.

³⁹ Η επιστολή αυτή φυλάσσεται στο Κρατικό Εθνικό Μουσείο Μουσικής Κουλτούρας «Γκλίνκα» στη Μόσχα, Αρχείο Ρογκάλ-Λεβίτσκι, φ. 351, αρ. 541.

⁴⁰ Д. Рогаль-Левицкий, *Мимолетные связи, воспоминания о С. С. Прокофьеве*, Труды ГЦММК им. М. И. Глинки, Москва 2001 [Ντμίτρι Ρογκάλ-Λεβίτσκι, *Φευγαλέες σχέσεις, αναμνήσεις από τον Σ. Σ. Προκόφιεφ*, Εκδόσεις του Κρατικού Εθνικού Μουσείου Μουσικής Κουλτούρας «Γκλίνκα», Μόσχα 2001], σ. 144.

⁴¹ Βλ. επιστολές του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Μητρόπουλο στις 19 Οκτωβρίου και 21 Δεκεμβρίου 1933 (Γεννάδιος Βιβλιοθήκη, Αρχείο Δ. Μητρόπουλου, Αλληλογραφία 1932-1936, φ. 16, υ/φ. 2 & 3).

Η επιστολή του Κουντούρωφ με την είδηση για την προγραμματισμένη ημερομηνία εκτέλεσης της *Σοπενιάνας* ξάφνιασε τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, επειδή στην τελευταία επιστολή του, στις 7 Νοεμβρίου 1934, ο Μητρόπουλος τον είχε ενημερώσει ότι σχεδίαζε αόριστα να εκτελέσει το έργο «στο εγγύτερο μέλλον».⁴² Το άγχος του προερχόταν από το γεγονός ότι τα αντίτυπα των ορχηστρικών παρτών δεν ήταν ακόμα έτοιμα· δεν ήταν τότε εύκολη υπόθεση να αναπαραγάγει κανείς γρήγορα τα αναγκαία αντίτυπα. Παρά τις τεχνικές δυσκολίες, η συναυλία πραγματοποιήθηκε στις 21 Ιανουαρίου 1935 στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών. Το πρόγραμμα που συγκροτήθηκε με την πρωτοβουλία και την άμεση συμμετοχή του Μητρόπουλου περιελάμβανε τα εξής έργα:

1. Chopin / Ρογκάλ-Λεβίτσκι, *Σοπενιάνα* σε α' εκτέλεση
 - α) «Σπουδή-αραμπέσκ» (ορ. 10 αρ. 2)⁴³
 - β) Μαζούρκα (ορ. 33 αρ. 4)
 - γ) «Επαναστατική σπουδή» (ορ. 10 αρ. 12)
2. Chopin, *Κοντσέρτο αρ. 1, σε μι-ελάσσονα* (Τζ. Μπαχάουερ, πιάνο)
3. Chopin, Τέσσερα τραγούδια (Ηρώ Τσόχα)
4. Chopin, Έξι σπουδές (Τζ. Μπαχάουερ, πιάνο)
5. Chopin / Ρογκάλ-Λεβίτσκι, *Σοπενιάνα* σε α' εκτέλεση
 - α) Νυχτερινό σε ντο-ελάσσονα (ορ. 48 αρ. 1)
 - β) Βαλς (opus posthumus)
 - γ) Πολωνέζα σε Λα-ύφεση-μείζονα (ορ. 53)

Διαβάζοντας τις κριτικές για τη συναυλία αυτή, καθώς και την αποτίμησή της από τον Κουντούρωφ, τίθεται το ερώτημα: ήταν επιτυχημένη η παρουσίαση της *Σοπενιάνας* ή όχι; Για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα, πρέπει να αναλυθούν τα προαναφερθέντα γραπτά τεκμήρια.

Η συναυλία αυτή καλύφτηκε από δύο μουσικοκριτικά σημειώματα⁴⁴ την επόμενη κιόλας μέρα, δηλαδή στις 22 Ιανουαρίου 1935. Το ένα δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*⁴⁵ από τον γνωστό μουσικοκριτικό Ιωάννη Ψαρούδα και το άλλο στην εφημερίδα *Εστία*,⁴⁶ υπογραμμένο με το ψευδώνυμο «Φιλόμουσος».

⁴² Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 2 Ιανουαρίου 1935.

⁴³ Στο πρόγραμμα της συναυλίας δεν υπάρχουν ενδείξεις αρίθμησης opus· ο συντάκτης τις τεκμηρίωσε από τα μεταγενέστερα προγράμματα των συναυλιών του Μητρόπουλου, τα οποία αναφέρονται στα τετράδια-ημερολόγια της Καίτης Κατσογιάννη (Γεννάδιος Βιβλιοθήκη, Αρχείο Δ. Μητρόπουλου, Προγράμματα, φ. 26, υ/φ. 1α).

⁴⁴ Τα δύο αποκόμματα των εφημερίδων διαφυλάσσονται στη Γεννάδιο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Δ. Μητρόπουλου, Λευκώματα, φ. 20, υ/φ. 3.

⁴⁵ Παρατίθενται τα σχετικά σημαντικά αποσπάσματα αυτής της μουσικής κριτικής, χωρίς συντακτικές ή άλλες επεμβάσεις στο κείμενο: «[...] Και πράγματι, η χθεσινή συναυλία υπερέβη και τας αισιοδοξότερας προσδοκίας, και υπό έποψιν συρροής κοινού και υπό έποψιν μουσικής επιτυχίας. [...] Εις αυτά προσετέθησαν και μερικά πιανιστικά έργα, ενορχηστρωμένα από τον κ. Dem. Rogal-Levitzsky, σταλέντα από την Αμερική [:] υπό του ενορχηστρώσαντος αυτά, εις τον κ. Μητρόπουλον. Μερικά απ' αυτά είχαν χτες μεγάλην επιτυχίαν, χάρις ιδίως εις τον συναρπαστικόν τρόπον με τον οποίον τα διηύθυνε ο κ. Μητρόπουλος, πάντως όμως δεν εκέρδισαν τίποτε υπό την νέαν τους αυτήν μορφήν».

⁴⁶ Παρατίθενται τα σχετικά σημαντικά αποσπάσματα αυτής της μουσικής κριτικής, χωρίς συντακτικές ή άλλες επεμβάσεις στο κείμενο: «[...] Ο Σοπέν όμως είχε αποκλειστικώς και μόνον την πιανιστικήν μεγαλοφυΐαν. [...] Ίσως, από της απόψεως αυτής, η ενορχήστρωσις των 6 συνθέσεων του Σοπέν, τας οποίας εξετέλεσε κατά την χθεσινήν συναυλίαν ο κ. Μητρόπουλος με την ορχήστραν, να παρουσίαζε πολλάς δυσχερείας· πάντως όμως φαίει και ο κ. Λεβίτσκι, ο οποίος, προκειμένου να επιχειρήση το τόλμημα αυτό δεν φαίνεται ούτε τα χαρακτηριστικώτερα, αλλ' ούτε και τα καταλλήλότερα των έργων του Σοπέν να edιάλεξεν – εξαιρέσει, βεβαίως, της Επαναστατικής Σπουδής και της Πολωνέζας, αι οποίαι ήσαν ό,τι εχρειάζετο. Δι' αυτόν ακριβώς τον λόγον υπήρξε και η ενορχήστρωσις των πολύ επιτυχεστέρα και υπερήρεσεν εις το κοινόν. Πάντως, όμως, δικαιολογημένης [της] αδυναμίας των φιλομούσων δια την μουσικήν του Σοπέν, καλόν θα ήτο να φροντίση το Ωδεϊόν να εξασφαλίση και την συμφωνικήν διασκευήν μερικών συνθέσεων του Πολωνού συνθέτου που εξετέλουν άλλοτε εις την Όπεραν των

Και στις δύο μουσικές κριτικές σημειώνονται η μεγάλη επιτυχία της συναυλίας εν γένει και ο ενθουσιασμός του κοινού. Για τις μεταγραφές του Ρογκάλ-Λεβίτσκι όμως υπάρχουν αντίθετες απόψεις. Έτσι, οι κριτικοί συμφωνούν στην καλή ενορχήστρωση και απόδοση της «Σπουδής-αραμπέσκ» (op. 10 αρ. 2): το κομμάτι ζητήθηκε να επαναληφθεί από το κοινό. Συνάμα, αρνητικά είτε με μεγάλη επιφύλαξη αποτιμήθηκαν οι προσπάθειες της μετατροπής των άλλων πιανιστικών έργων του Chopin σε ορχηστρική μορφή, ενώ η συνολική επιτυχία της συναυλίας, και συγκεκριμένα της *Σοπενιάνας*, αποδίδεται αποκλειστικά στην τελειότητα της διεύθυνσης της ορχήστρας από τον Μητρόπουλο.

Υπό άλλο πρίσμα είναι η ματιά του Κουντούρωφ. Οι τρεις ακόλουθες επιστολές του προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι παρουσιάζουν τρεις φάσεις της αποτίμησής του για την συναυλία. Στην πρώτη του επιστολή,⁴⁷ η οποία στάλθηκε την επομένη της συναυλίας, αποτιμά γενικά την συναυλία ως αρκετά καλή και επισημαίνει κυρίως μόνο τις θετικές ιδιαιτερότητες των ενορχηστρωμένων έργων. Ό,τι αρνητικό αναφέρει, το αποδίδει στη γνώμη του κοινού:

Η πρώτη συναυλία που έδωσε ο Μητρόπουλος μετά την επιστροφή του από την Ιταλία ήταν αφιερωμένη στον Chopin. Συναυλίες αφιερωμένες στον Chopin διεξάγονταν παντού στο εξωτερικό (σε όλη την Ευρώπη) μετά από παράκληση της πολωνικής κυβέρνησης για την ανέγερση του μουσείου Chopin στην Πολωνία. Λόγω αυτού του γεγονότος, το Ωδείο Αθηνών αποφάσισε να εκτελέσει τη *Σοπενιάννα* σας και ανέλαβε τα έξοδα για την αντιγραφή των ορχηστρικών μερών. [...] Η μαγευτική ενορχήστρωση της «Σπουδής-αραμπέσκ» («Χρωματικής») ξεσήκωσε όλο το κοινό. Τα πιο αδύναμα νούμερα του προγράμματος, κατά την κοινή γνώμη, αποτέλεσαν η «Επαναστατική σπουδή» και η Πολωνέζα, στις οποίες τα διασκευασμένα περάσματα (στη σπουδή) και οι κινήσεις των οκτάβων (στη Πολωνέζα) ακούστηκαν πνιχτά και στα δύο έργα εξαιτίας των χάλκινων οργάνων, τα οποία στείρωσαν και αποχρωμάτισαν το προπαγανδιστικό στοιχείο αυτής της μουσικής. Γενικά, αρκετά καλή εντύπωση. Προσωπικά δεν μπορώ να μην εκφράσω τον ιδιαίτερο ενθουσιασμό μου σχετικά με τη «Σπουδή-αραμπέσκ», της οποίας η ορχηστρική τελειότητα με μάγεψε κυριολεκτικά. Εάν είχαμε σοβαρή μουσικοκριτική, θα επιθυμούσα να σας τη στείλω, αλλά, αλίμονο, δυστυχώς δεν την έχουμε. Τα πρόσωπα που παίζουν ρόλο μουσικοκριτικών είναι άξιοι της ειλικρινούς λύπης μου.

Στην δεύτερη επιστολή του,⁴⁸ ο Κουντούρωφ χαρακτηρίζει τη συναυλία ως μέτρια και διακριτικά εκφράζει τη διαφωνία του για τη σκοπιμότητα της ενορχήστρωσης:⁴⁹

[...] Σχετικά με την εκτέλεση της *Σοπενιάνας*:

1) Τη σειρά των νούμερων θα την δείτε στο πρόγραμμα που σας στέλνω μαζί με την επιστολή αυτή.

Παρισίων ο κ. Φ. Γκωμπέρ ή ο μακαρίτης Σεβιγιάρ και οι οποίοι ήσαν αναμφισβητήτως πολύ περισσότερον περιποιημένοι εις τας λεπτομερείας των. Όσον αφορά την χθεσινήν εκτέλεσιν, μολοντί η ορχήστρα μας δεν είνε και τόσοσιν κατάλληλος δια τα ρουμπάτα του Σοπέν, η Μαζούρκα και η Σπουδή εξετελέσθησαν λαμπρά· η τελευταία, μάλιστα, τόσοσιν συνήρπασεν το κοινόν, ώστε ο κ. Μητρόπουλος ηναγκάσθη να την επαναλάβη – πράγμα πρωτοφανές εις τα συμφωνικά χρόνια των Αθηνών. Η Πολωνέζα επίσης χειροκροτήθη πολύ και ίσως θα έκαμνεν ακόμη μεγαλειότεραν εντύπωσιν εάν ο κ. Μητρόπουλος επροτιμούσε να εκτελέση ολόκληρον το ενδιαμέσον “τρίο” εις έν και μόνον crescendo – όπως το εξετελέσε προ ετών εις το πιάνο ο Πέτρι – αντί των συνήθων δύο».

⁴⁷ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 22 Ιανουαρίου 1935.

⁴⁸ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 1 Φεβρουαρίου 1935.

⁴⁹ Η διαμάχη μεταξύ των δύο επιστολογράφων για την σκοπιμότητα και την αποτελεσματικότητα της ενορχήστρωσης καταλαμβάνει αρκετά μεγάλο μέρος στην αλληλογραφία τους. Αξίζει να αναφερθεί συνοπτικά η γνώμη του ειδικού Ρογκάλ-Λεβίτσκι, ο οποίος θεωρούσε ότι οποιοδήποτε έργο μπορεί να ενορχηστρωθεί, αλλά, όπως έγραφε, τα «κέντρα βάρους» του έργου θα μετατοπιστούν – με άλλα λόγια, το έργο θα αποκτήσει νέα χαρακτηριστικά. Το καθαυτό θέμα της ενορχήστρωσης ή μεταγραφής είναι πολύ σοβαρό.

2) Η ερμηνεία ήταν μέτρια και μακριά από το πνεύμα που ενυπάρχει στον Chopin. Αυτή είναι η προσωπική μου γνώμη, με την οποία νομίζω θα συμφωνήσουν πολλοί.

3) Ο Μητρόπουλος εξαρχής μιλούσε θερμά για τη *Σοπενιάννα* και ήταν δική του πρωτοβουλία το έργο σας να συμπεριληφθεί στο πρόγραμμα της συναυλίας της αφιερωμένης στον Chopin.

4) Ο Τύπος δεν ήταν εντελώς υπέρ σας. Γράφτηκαν δύο κριτικές, αλλά και οι δύο ήταν μέτριες. Η πρώτη κριτική ήταν γραμμένη από μια «υστερική» κυρία. Όπως γνωρίζετε, αυτός ο τύπος ανθρώπων ερμηνεύει με τον δικό του τρόπο τον Chopin και μαστιγώνει όσους τολμούν να υποσκιάσουν το βάθρο του μεγάλου συνθέτη. Η δεύτερη κριτική ήταν συγκρατημένη και κατά τη γνώμη μου δεν μπορούσε να πετύχει καθόλου τον στόχο. Είναι σαφές ότι το απόθεμα των γνώσεων του συγγραφέα δεν τον άφησε να εστιαστεί σε αυτό που παρουσιάζεται ως επίκεντρο της προσοχής της εργασίας σας. Όσον αφορά τις παρατηρήσεις σας για τη *Σοπενιάννα*, πρέπει να ομολογήσω ότι διαφωνώ σε πολλά. Θα προσπαθήσω να σας πω την άποψή μου άλλη φορά.

Στην τρίτη επιστολή,⁵⁰ η αποτίμηση του Κουντούρωφ πέφτει ακόμα πιο χαμηλά: θεωρεί τη συναυλία ανεκτή, δεν κρύβει την διαφωνία του σχετικά με τις μεταγραφές, επιχειρηματολογεί και επικρίνει σκληρά την ικανότητα τόσο της ορχήστρας όσο και του μαέστρου να αποδώσουν ποιοτικά τέτοιου είδους μουσική. Σε σχέση με τις αναφερόμενες κριτικές, την προσοχή τραβούν επίσης οι χαρακτηρισμοί του Κουντούρωφ για τους μουσικοκριτικούς, τους οποίους στην ουσία θεωρεί από ανύπαρκτους έως και ερασιτέχνες:

[...] Νομίζω ότι για να χρωματίσουμε τον Chopin χρειάζεται κάτι πιο μεγάλο παρά ορχήστρα. Εδώ χρειάζεται μια άλλη ορχήστρα συναισθημάτων και ηχοχρωμάτων. Λόγω της μη ύπαρξης τέτοιας φανταστικής ορχήστρας, φτάνω στο συμπέρασμα ότι ο καλύτερος αγωγός σε αυτά τα χρώματα μπορεί να είναι μόνο το πιάνο που αφήνει να συμπληρώσει την φαντασίωση αυτής της απαραίτητης παλέτας, ενώ στην ορχήστρα τα έργα αποκτούν καθαρά ρεαλιστικό χαρακτήρα. Παρά τα χρώματα που υπάρχουν τυπικά στην ορχήστρα, αυτά προκαλούν την εντύπωση ενός *nature morte*.⁵¹ Εκφράζω την εντύπωσή μου τελείως ειλικρινά. Είναι η ατομική μου γνώμη που συμπίπτει με τη γνώμη μερικών συναδέλφων μου. Με συγχωρείτε για την τόλμη και ίσως τον συντηρητισμό. Μπορεί να κάνω και λάθος. Ίσως, επειδή ακόμα δεν διείσδυσα στο βάθος των μεταγραφών. Ασφαλώς, η εργασία σας είναι σημαντικά πιο σοβαρή και πιο πλούσια από τις μεταγραφές έργων Chopin που έχω ακούσει μέχρι τώρα. Θα προσθέσω ότι η εκτέλεση των έργων δεν ήταν στο ύψος τους. Η εκτέλεση ήταν *ανεκτή* [υπογραμμισμένο στο πρωτότυπο]. Αισθάνθηκα κάποια αβεβαιότητα στην ορχήστρα. Εκτός αυτού, είμαι πολύ πεπεισμένος ότι αυτό το είδος της μουσικής δεν είναι καθόλου κοντά στο μη σλαβικό πνεύμα του μαέστρου μας. Νομίζω πως σας είχα γράψει παλιότερα ότι στην ερμηνεία της *Σοπενιάννας* από τον κύριο Μητρόπουλο απουσίαζε το ύφος του Chopin.

Και τι λέει ο ίδιος ο Μητρόπουλος; Για τη συγκεκριμένη συναυλία δεν υπάρχουν γραπτές μαρτυρίες με τη γνώμη του. Ωστόσο, για τις συναυλίες με τη *Σοπενιάννα* που παίχτηκαν αργότερα εκτός Ελλάδας υπάρχουν τέτοιες αναφορές. Ο ίδιος ο Κουντούρωφ παραθέτει σε μια επιστολή του τα λόγια του Μητρόπουλου για τη *Σοπενιάννα*: «Η *Σοπενιάννα* είχε κολοσσιαία επιτυχία στην Αμερική – έλεγε ο Μητρόπουλος με πολύ ενθουσιασμό. Κρίμα – συνέχισε – που δεν μπορώ να στείλω στον κύριο Λεβίτσκι το πρόγραμμα, θα έπρεπε όμως».⁵²

⁵⁰ Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 6 Απριλίου 1935.

⁵¹ *Nature morte* (γαλλ. «νεκρή φύση»): Είδος ζωγραφικής με απεικόνιση άψυχων αντικειμένων για χάρη των ιδιοτήτων της μορφής, του χρώματος, της υφής και της σύνθεσής τους. Ο Κουντούρωφ εννοεί ότι μετά την ενορχήστρωσή του το έργο χάνει την ζωντάνια του και μοιάζει περισσότερο με νεκρή φύση παρά με το αυθεντικό ζωντανό αντικείμενο (π.χ. ένα ζωντανό λουλούδι και όχι ζωγραφισμένο).

⁵² Επιστολή του Κουντούρωφ προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, 5 Ιουλίου 1939.

Με τη σειρά του ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι κοινοποιεί στον Κουντούρωφ τα ευχάριστα νέα για άλλη μία επιτυχή εκτέλεση από τον Μητρόπουλο της *Σοπενιάννας* στην Αγγλία: «Έχω ακούσει ότι ο Μητρόπουλος έχει εκτελέσει στο ράδιο την *Σοπενιάννα* απολύτως λαμπρά στο Λονδίνο [...]».⁵³ Το ενδιαφέρον του Ρογκάλ-Λεβίτσκι είναι κατανοητό: δεν είναι συνθέτης, είναι διασκευαστής και τα έργα του παίζονται δίπλα σε κορυφαία ονόματα της συμφωνικής μουσικής μόνο χάρη στον Μητρόπουλο. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι ο Μητρόπουλος εκτιμούσε αυτό το έργο ως μαέστρος και πιανίστας, καθώς και ως διασκευαστής· δεν είναι καθόλου τυχαίο το ότι συμπεριελάμβανε τη σουίτα *Σοπενιάννα* αρκετά συχνά (πάνω από δέκα φορές)⁵⁴ στα προγράμματα των συναυλιών του και ότι την ηχογράφησε με την *Robin Hood Dell Orchestra* το 1946.⁵⁵ Είναι επίσης πολύ πιθανόν ότι ο Μητρόπουλος συμπεριφέρθηκε με πολλή συμπάθεια προς τον Ρογκάλ-Λεβίτσκι, επειδή τον είδε ως έναν άξιο συνάδελφο στον τομέα των διασκευών, αφού και ο ίδιος ο μαέστρος έκανε μεταγραφές, όπως της *Φαντασίας και φούγκας σε σολ-ελάσσονα* (BWV 542) του J. S. Bach, οι οποίες είχαν μεγάλη απήχηση στις συναυλίες του. Από την πλευρά του, ο Ρογκάλ-Λεβίτσκι ένοιωθε βαθιά ευγνωμοσύνη και ειλικρινή σεβασμό απέναντι στον μεγάλο έλληνα καλλιτέχνη.

Εν κατακλείδι, θα αναφέρουμε τα λόγια του σε μια επιστολή του προς τον Κουντούρωφ:

Σας παρακαλώ: αν συναντήσετε κάποτε τον Μητρόπουλο, παρακαλώ πείτε του για μένα και μεταδώστε του τους πιο εγκάρδιους χαιρετισμούς. Φύλαξα τις πιο θερμές αναμνήσεις για αυτόν και έχω την πιο ειλικρινή ευγνωμοσύνη. [...] Ο Μητρόπουλος είναι ο μοναδικός ξένος διευθυντής ορχήστρας που συμπεριφέρθηκε ανθρώπινα προς εμένα πραγματοποιώντας όλες τις υποσχέσεις του. Το γεγονός της εκτέλεσης από αυτόν της *Σοπενιάννας* μου μένει στη ζωή μου ως μια από τις πιο φωτεινές και έντονες σελίδες της. Τώρα έγινα κάπως ντροπαλός και μου είναι άβολο να τον ενοχλήσω με μια επιστολή για αυτόν τον λόγο. Είναι πολύ απασχολημένος, πάντα εν κινήσει. Είναι κάποιος που πρέπει να θαυμάζει κανείς, ξέρει πώς να ζει και πώς να δουλεύει!⁵⁶

⁵³ Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 24 Οκτωβρίου 1939.

⁵⁴ Σύμφωνα με τις εγγραφές στο τετράδιο-ημερολόγιο των συναυλιών της Κ. Κατσογιάννη (Γεννάδιος Βιβλιοθήκη, Αρχείο Δ. Μητρόπουλου, Προγράμματα, φ. 26, υ/φ. 1a & 1b).

⁵⁵ Τα στοιχεία έκδοσης αυτού του δίσκου βινυλίου είναι τα εξής: Columbia Masterworks MM-598. Παρουσιάζει ενδιαφέρον το κείμενο του Paul Affelder στην πίσω όψη του καλύμματος του δίσκου βινυλίου, με την πολύ «ρομαντική» εκδοχή του ιστορικού της *Σοπενιάννας*: «Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα ιστορία που σχετίζεται με την *Σοπενιάννα*. Όταν ο Δημήτρης Μητρόπουλος, μαέστρος της Συμφωνικής Ορχήστρας της Μινεάπολης και μουσικός διευθυντής της Ορχήστρας *Robin Hood Dell* στη Φιλαδέλφεια, έκανε το πρώτο του ταξίδι στη Ρωσία πριν από μερικά χρόνια, γνώρισε τον Ντμίτρι Ρόγκαλ-Λεβίτσκι, ο οποίος ήταν τότε φοιτητής στη σχολή σύνθεσης. Ο Λεβίτσκι τού έδειξε μερικά από τα έργα του και ο Μητρόπουλος έμεινε έκπληκτος και σοκαρισμένος όταν διαπίστωσε ότι η μουσική ήταν γραμμένη όχι σε κανονικό χαρτί ορχηστρικής παρτιτούρας 32 πενταγράμμων αλλά σε παλιά κομμάτια καφέ χαρτιού περιτυλίγματος. Ο Μητρόπουλος, αντιλαμβανόμενος την κατάσταση, διαπίστωσε ότι υπήρχε έλλειψη χαρτιού ορχηστρικής παρτιτούρας, ότι ουσιαστικά δεν υπήρχε διαθέσιμο χαρτί στους συνθέτες. Όταν λοιπόν επέστρεψε στην κεντρική Ευρώπη, ο Μητρόπουλος έστειλε μια μεγάλη ποσότητα χαρτιού ορχηστρικής παρτιτούρας στον Λεβίτσκι και σε μερικούς από τους συναδέλφους του. Ως ένδειξη ευγνωμοσύνης, ο Λεβίτσκι έστειλε στον μαέστρο τις ενορχηστρώσεις του για μια ομάδα έργων του Chopin, τις οποίες ονόμασε *Σοπενιάννα*, και του τις αφιέρωσε. Έκτοτε, ο Μητρόπουλος έχει παρουσιάσει αυτή τη μουσική σε αρκετές περιπτώσεις που έχουν σημειώσει μεγάλη επιτυχία» (σε μετάφραση του συντάκτη από την αγγλική γλώσσα).

⁵⁶ Επιστολή του Ρογκάλ-Λεβίτσκι προς τον Κουντούρωφ, 12 Νοεμβρίου 1936.

Μαρία Καλογρίδου (1922-2001): βιογράφιση και εργογραφία, με έμφαση στην επιστροφή της από το Λονδίνο (1967-2001)

Μαγδαληνή Καλοπανά

Εισαγωγή: ιστορικό έρευνας

Μία βραχυπρόθεσμη υποτροφία με τη μορφή ειδικής χορηγίας του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής» από τον Οργανισμό Υποτροφιών «Κυβέλη – Γιάννης Χορν» αποτέλεσε το έναυσμα για την εκπόνηση της παρούσας μελέτης. Ακολούθησε τρίμηνη έρευνα στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής». Το πλούσιο και εκτενές αρχείο της Μαρίας Καλογρίδου (1922-2001) – εφεξής ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ – αναδείχθηκε σε μια σημαντική μελέτη περίπτωσης: χειρόγραφα, εκδόσεις έργων, προγράμματα συναυλιών, άρθρα στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, αλληλογραφία, φωτογραφίες, ηχογραφήσεις, βραβεία και προσωπικά έγγραφα συνιστούν τεκμήρια καταγραφής της πολύπλευρης καριέρας της καλλιτέχνιδος, προσφέροντας στοιχεία για μία προσωπικότητα της ελληνικής μουσικής που δεν έχει μελετηθεί ενδελεχώς έως σήμερα. Η Μαρία Καλογρίδου αποτέλεσε στη συνέχεια το κεντρικό πρόσωπο της έκθεσης τεκμηρίων ελληνίδων συνθετριών σε επιμέλεια της γράφουσας (στη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», 16 Οκτωβρίου – 30 Νοεμβρίου 2023).¹ Είναι σαφές πως η μελέτη του έργου της Μαρίας Καλογρίδου εντάσσεται στις μελέτες φύλου,² οι οποίες έχουν σχετικά πρόσφατα προσελκύσει το ενδιαφέρον της ελληνικής μουσικολογικής κοινότητας.³ Η παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζει τα αποτελέσματα έρευνας, η οποία ακολούθησε τη μεθοδολογία και τα εργαλεία της αρχειακής μελέτης, της βιογράφισης και της

¹ Η έκθεση, σε συνδιοργάνωση του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», εντάχθηκε στο εβδομαδιαίο αφιέρωμα (16-20 Οκτωβρίου 2023) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών στις συνθέτριες του 20ού και 21ου αιώνα στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού Προγράμματος ERASMUS+ “Musical Bounce Back: Promoting the Role of Women in Contemporary Creation and Education”, <https://mmb.org.gr/el/event/ekthesi-tekmirion-ellinidon-synthetron> (πρόσβαση στις 28 Μαΐου 2025).

² Βλ. ενδεικτικά: Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 2006· Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991· Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα 2006· Βενετία Καντσά, Βασιλική Γαλάνη-Μουτάφη και Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα* (α΄ έκδοση), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.

³ Περί γενικότερων αναφορών, βλ. Σοφία-Ελισάβετ Αλεξανδρίδου, *Ο ρόλος της γυναίκας στην έντεχνη δυτική μουσική*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2023· Γιώργος Σακαλλιέρος, «Η θέση της γυναίκας στην έντεχνη νεοελληνική μουσική δημιουργία (19ος-20ός αι.)». Μια ιστορική επισκόπηση», στο: Βασιλική Κοντογιάννη (επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου «Λόγος γυναικών»* (Κομοτηνή, 26-28 Μαΐου 2006), Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Αθήνα 2008, σ. 443-453. Ειδικότερες αναφορές εντοπίζονται ενδεικτικά στις ακόλουθες μελέτες: Χριστίνα Γιαννέλου, *Ρένα Κυριακού. Οι συνθέσεις της: Ιστορική έρευνα και θεματικός κατάλογος*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2014· Ουρανία Ζαχαρτζή, *Οι γυναίκες μουσικοί στην ελληνιστική περίοδο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2021.

καταλογογράφησης συνθετών.⁴ Βασικά αποτελέσματα αποτελούν η βιογράφηση και η σύνταξη του καταλόγου έργων της Μαρίας Καλογρίδου. Στα συμπεράσματα ανήκουν σχόλια για την καριέρα της ως σολίστας και δημιουργού, ενώ στη συζήτηση παρατίθεται ο προβληματισμός της ερευνήτριας για τον ρόλο της Καλογρίδου στη μουσική ζωή της εποχής κατά την οποία έδρασε, σε σχέση με αυτόν άλλων ελληνίδων συνθετριών.

Βιογράφηση: σολιστική και συνθετική διαδρομή

Η Μαρία Καλογρίδου γεννήθηκε στην Αθήνα το 1922.⁵ Υπήρξε η πέμπτη και τελευταία κατά σειρά γόνος ευκατάστατης αστικής οικογένειας με έντονο ενδιαφέρον για τη μουσική.⁶ Παράλληλα με τις εγκύκλιες σπουδές της,⁷ μελέτησε πιάνο στο Ελληνικό Ωδείο και το Ωδείο Αθηνών – με τη Μαρίκα Παπαϊωάννου⁸ – λαμβάνοντας δίπλωμα στις 20 Ιουνίου του 1950 από την τάξη του Σπύρου Φαραντάτου με πρώτο βραβείο.⁹ Παράλληλα, έδωσε τα πρώτα της ρεσιτάλ στην Αθήνα: το 1949 με το *Κοντσέρτο για πιάνο σε ντο-ελάσσονα* του Wolfgang Amadeus Mozart¹⁰ και την επόμενη χρονιά (1950) με το *Κοντσέρτο για πιάνο* του Robert Schumann.¹¹

Με την υποτροφία που συνόδευε το δίπλωμά της, μετέβη στη Ρώμη (17 Δεκεμβρίου 1950),¹² όπου τελειοποίησε την τεχνική της δίπλα στον Tito Arrea¹³ έως την άνοιξη του

⁴ Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000· Colin Robson, *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*, επιμ. Καίτη Μιχαλοπούλου & Φρόσω Καλύβα, μτφρ. Βασιλική Νταλάκου & Κατερίνα Βασιλικού, Gutenberg, Αθήνα 2010 (β' έκδοση)· Ανδρέας Μπάγιας, *Εγχειρίδιο αρχειονομίας: Η επεξεργασία ενός ιστορικού αρχείου*, Κριτική, Αθήνα 1999· Μαγδαληνή Καλοπανά, *Ο Κατάλογος στην έντεχνη μουσική: ιστορική επισκόπηση, είδη, αξιοποίηση* (πανεπιστημιακές σημειώσεις), Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2022.

⁵ Το έτος γέννησης φαίνεται ορθό (βλ. σχετικά: Μαρία Καλογρίδου, *Αίτηση στο Υπουργείο Πολιτισμού*, Αθήνα, 31 Μαρτίου 1988, σ. 6 [Βιογραφικό Σημείωμα], ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ [τεκμήριο] 438), δεδομένου ότι η Καλογρίδου ολοκλήρωσε τις γυμνασιακές της σπουδές το 1941, σε ηλικία 19 ετών. Ωστόσο, τα διαβατήρια που σώζονται στο ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ φέρουν ποικίλες ημερομηνίες: το πρώτο από αυτά (Μαρία Καλογρίδου, *Διαβατήριο Ελληνικής Δημοκρατίας*, Αθήνα, 9 Σεπτεμβρίου 1950 – 23 Δεκεμβρίου 1964, σ. 2, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 580) αναγράφει το έτος 1924, με το τελευταίο ψηφίο όμως να είναι διορθωμένο, ενώ το δεύτερο διαβατήριο (Μαρία Καλογρίδου, *Διαβατήριο Ελληνικής Δημοκρατίας*, Λονδίνο, 23 Δεκεμβρίου 1964 – 3 Οκτωβρίου 1968, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 581, σ. 2) αναγράφει ως έτος γέννησης το 1921.

⁶ Βλ. ενδεικτικά: Κώστας Λουκάκης, «Καλλιτέχνες ανάμεσά μας. Η μουσουργός κ. Μαρία Καλογρίδου», *Πευκιώτικοι αντίλαλοι*, Δεκέμβριος 1987, σ. 41, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 539· Γ. Δ. Μαλλούχος, «Επί ευκαιρία του προχθεσινού της ρεσιτάλ. Μαρία Καλογρίδου: Βυζαντινό κοντσέρτο. Μια εκλεκτή συνθέτις και πιανίστα», [άνευ τίτλου εντύπου, άνευ χρονολογίας και άνευ σελιδαρίθμησης], ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 538.

⁷ «Διδάχθηκε τὰ μαθήματα τοῦ Δημοτικοῦ “κατ’ οἶκον”, [...] κι ἔπειτα τελείωσε τὸ Α΄ Γυμνάσιο Πλάκας» (Λουκάκης, ό.π.).

⁸ Λουκάκης, ό.π.

⁹ «ΑΡΙΘ. 336. Ο ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ. 1871. ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ. ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ. ΜΑΡΙΑ Ι. ΚΑΛΟΓΡΙΔΟΥ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ. ΕΝΕΓΡΑΦΗ ΚΑΤΑ ΤΟ ΕΤΟΣ 1939 ΕΝ Τῆ ΜΕΣῆ ΤΑΞΕΙ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ ΩΣ ΤΑΚΤΙΚΗ ΜΑΘΗΤΡΙΑ. ΦΟΙΤΗΣΑΣΑ ΕΠΙ ΕΝΔΕΚΑΕΤΙΑΝ ΕΝ Τῆ ΣΧΟΛῆ ΤΑΥΤῆ ΕΠΕΡΑΤΩΣΕ ΤΑ ΥΠΟ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΥ ΟΡΙΖΟΜΕΝΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΝΩΤΕΡΑΣ ΤΑΞΕΩΣ, ΥΠΟΣΤΑΣΑ ΔΕ ΤΑΣ ΚΕΚΑΝΟΝΙΣΜΕΝΑΣ ΑΠΟΛΥΤΗΡΙΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΛΗΞΑΝΤΟΣ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΕΤΟΥΣ, ΕΚΡΙΘΗ ΑΞΙΑ ΟΠΩΣ ΑΠΟΝΕΜΗΘῆ ΑΥΤῆ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΔΙΠΛΩΜΑ ΠΙΑΝΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΒΑΘΜΟΝ ΑΡΙΣΤΑ. ΔΙΑ ΤΗΝ ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗΝ ΙΚΑΝΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΙΔΙΟΦΥΪΑΝ ΑΥΤΗΣ ΕΙΣ ΤΟ ΠΙΑΝΟ, Τῆ ΑΠΕΝΕΜΗΘῆ ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΔΙΑΚΡΙΣΙΣ ΤΟ ΠΡΩΤΟΝ ΒΡΑΒΕΙΟΝ» (ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 576).

¹⁰ Intermusic, *Stagione di concerti 1952-53 – Maria Kalogridou, Pianista, Primo Premio del Conservatorio di Atene*, σ. 4, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 454· [Αποδελτίωση αποκομμάτων τύπου], σ. 1, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 528.

¹¹ Intermusic, ό.π.

¹² Μαρία Καλογρίδου, *Διαβατήριο Ελληνικής Δημοκρατίας*, Αθήνα, 9 Σεπτεμβρίου 1950 – 23 Δεκεμβρίου 1964, ό.π., σ. 11.

1953,¹⁴ πραγματοποιώντας παράλληλα δύο συναυλίες στην Ιταλία (Ρώμη: Teatro Valle, 17 Μαρτίου 1952·¹⁵ Λιβόρνο: Casa della Cultura, 1 Μαρτίου 1953, μαζί με την υψίφωνο Maria Petronna¹⁶) και μία στην Αθήνα (Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός»), ενώ φαίνεται να συνεργάζεται με το ιταλικό καλλιτεχνικό γραφείο Intermusic, έχοντας συγκεκριμένο διαθέσιμο ρεπερτόριο.¹⁷ Ως προς το ρεσιτάλ της στη Ρώμη το 1952, η εφημερίδα *La Gazzetta Musicale* σημειώνει:¹⁸ «Η νεαρή πιανίστα επέδειξε πως έχει προσόντα τεχνικά και ερμηνευτικά. Ένας [Johann Sebastian] Bach στοχαστικός και ένας Schumann βαθύς στη γοργή του εξέλιξη της χαρίζουν την επιτυχία στο κοινό». Για το ίδιο ρεσιτάλ, ο Augusto Frattani γράφει στην εφημερίδα *Il Paese*:¹⁹ «[...] βρήκαμε σε εκείνη [τη Μ. Καλογρίδου] την κυριαρχία μιας καλής τεχνικής, μιας επιθυμητής καθαρότητας και μιας μεγάλης γενναιοδωρίας καθήκοντος [...]». Η συναυλία της Καλογρίδου στην Αθήνα, στις 28 Νοεμβρίου του 1952 στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», κερδίζει επίσης εξαιρετικές κριτικές από τους σημαντικότερους μουσικοκριτικούς της εποχής (Αλεξάνδρα Λαλαούνη, Γεώργιος Βώκος, Μίνως Δούνιας).²⁰ Ο Μίνως Δούνιας γράφει στα «Μουσικοκριτικά Σημειώματα» της *Καθημερινής* στις 4 Δεκεμβρίου του 1952: «Μία νεαρά και συμπαθής πιανίστα, η Μαρία Καλογρίδου, γνωστή στους μουσικούς κύκλους και από τις λαμπρές μαθητικές επίδοσεις της, απέδειξε και στην προχθεσινή συναυλία της με έργα Μπάχ, Μπετόβεν, Σούμαν και Ντεμπυσσύ

¹³ Ο Arrea υπήρξε καθηγητής (1937-1963) στην Εθνική Ακαδημία της Αγίας Καικιλίας (Accademia Nazionale di Santa Cecilia). Στο ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ δεν σώζονται σχετικά τεκμήρια ώστε να διευκρινιστεί αν η Καλογρίδου μελέτησε με τον Arrea στο πλαίσιο της Ακαδημίας ή ιδιωτικώς. Σε κάθε περίπτωση, η περίοδος παραμονής της στη Ρώμη συμπίπτει με την παραμονή του Γιώργου Σισιλιάνου στην ιταλική πρωτεύουσα και τη φοίτησή του στην Ακαδημία δίπλα στον Ildebrando Pizzetti (1951-1953). Βλ. σχετικά: Σταυρούλα Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος. Ζωή και έργο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2009, σ. 37. Η γράφουσα αισθάνεται την ανάγκη να ευχαριστήσει την κυρία Χριστοπούλου για αυτή την επισήμανση. Από τη μελέτη των αρχείων Καλογρίδου και Σισιλιάνου δεν προκύπτουν τεκμήρια μεταξύ τους αλληλεπίδρασης.

¹⁴ Μαρία Καλογρίδου, *Αίτηση στο Υπουργείο Πολιτισμού*, ό.π., σ. 6· Ιφιγένεια Ευθυμιάτου-Σπύρου, «Καλογρίδου, Μαρία», *Νέα Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Χάρης Πάτσης, Αθήνα 1972, τόμος ΙΔ', σ. 45, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 537· Μαλλούχος, ό.π.· Λουκάκης, ό.π.

¹⁵ «I concerti. Maria Kalogridou», *Corriere d' Italia*, 17 Μαρτίου 1952, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 543· Vice [Augusto Frattani], «Kalogridou a Valle», *Tempo*, Ρώμη, 18 Μαρτίου 1952, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 544· Vice [Augusto Frattani], «I Concerti Maria Kalogridou», *Paese*, Ρώμη, 19 Μαρτίου 1952, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 545.

¹⁶ Gr. «Concerto Petronna-Kalogridou alla "Casa della Cultura"», *Tireno* [Λιβόρνο], 2 Μαρτίου 1953, [χ.σ.], ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 559.

¹⁷ [Δύο από τα] *48 Πρελούδια και Φούγκες*, BWV 846-869, J. S. Bach· *Σονάτα σε Λα-μείζονα*, D 664, Franz Schubert· *Suite bergamasque*, Claude Debussy· *Après un rêve*, Gabriel Fauré· [δύο] *Σονάτες*, Domenico Scarlatti· *Toccata*, Pietro Domenico Paradisi· *Παραλλαγές σε θέμα του J. S. Bach*, Franz Liszt· *Πρελούδιο*, Ildebrando Pizzetti· *Πρελούδιο και Φούγκα*, Gian Francesco Malipiero· *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*, έργο 1, Μάνος Χατζιδάκις· *Παιδικές σκηνές*, op. 15, Robert Schumann· *Arabesque*, op. 18, Schumann· *Fantasiestücke*, op. 12, Schumann· *Kreisleriana*, op. 16, Schumann· *Κοντσέρτο σε ρε-ελάσσονα*, BWV 1052, J. S. Bach· *Κοντσέρτο σε λα-ελάσσονα*, op. 54, Schumann (Intermusic, ό.π., σ. 3). Τα έργα τα οποία εκτελέστηκαν βάσει των εφημερών του ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ στα ρεσιτάλ της περιόδου 1950-1954 είναι τα εξής: *Kreisleriana*, op. 16, Schumann· *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*, έργο 1 [α' εκτέλεση στην Ιταλία], Μάνος Χατζιδάκις· *Adagio σε ρε-ελάσσονα*, BWV 593/2, Antonio Vivaldi / J. S. Bach· *Σονάτα σε Φα-μείζονα*, KV 332, W. A. Mozart· *Κοντσέρτο σε ρε-ελάσσονα*, BWV 1052, J. S. Bach· *Κοντσέρτο σε λα-ελάσσονα*, op. 54, Schumann.

¹⁸ Intermusic, ό.π., σ. 4. Η μετάφραση αυτή όπως και όσες παρατίθενται ακολούθως είναι της γράφουσας.

¹⁹ Vice [Augusto Frattani], «I Concerti Maria Kalogridou», ό.π.

²⁰ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, [άτιτλο δημοσίευμα], [άνευ τίτλου εντύπου], 28 Νοεμβρίου 1952, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 546· Γεώργιος Βώκος, [άτιτλο δημοσίευμα], *Ακρόπολις*, Νοέμβριος 1952, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 547· Μίνως Δούνιας, «Μουσικοκριτικά Σημειώματα. Η μουσική εβδομάς (Μαρία Φραντσέσκου. Μαρία Καλογρίδου. Η Συμφωνική)», *Η Καθημερινή*, 4 Δεκεμβρίου 1952, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 551.

ὅτι ἀντιλαμβάνεται τὴν τέχνη σὰν μιὰ ἐκτάκτως σοβαρὴ ὑπόθεσι. Πίσω ἀπὸ κάθε ἐρμηνεία τῆς ὀρθώνεται μιὰ θέλησις πρὸς ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωσι τοῦ ἔργου, μιὰ ἐξονυχιστικὴ ἀνάλυσις τῶν λεπτομερειῶν καὶ μιὰ ἐπιμέλεια ποῦ θὰ τὴν ἐζήλευαν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς “φτασμένους” συναδέλφους τῆς. Ἐν τούτοις ὁ δρόμος ὡς τὴν ὠριμότητα καὶ τὴν αὐτοτέλεια εἶναι ἀκόμη μακρὺς».

Τὴν περίοδο 1953-1954 ἡ Καλογρίδου βρίσκεται στὴν Ελλάδα, ὅπου τελειοποιεῖ τὴν τεχνικὴ τῆς δίπλα στὸν Μάριο Λάσκαρη,²¹ ὁ ὁποῖος μόλις ἔχει ἐπιστρέψει ἀπὸ τὸ Παρίσι (το 1952) καὶ διδάσκει στὸ Ἐθνικὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν.²² Στὰ τέλη Νοεμβρίου τοῦ 1954, ἡ Καλογρίδου μεταβαίνει στὸ Λονδίνο,²³ «με ὑποτροφία τοῦ Βρετανικοῦ Συμβουλίου»,²⁴ «ὅπου συνεχίζει τὶς σπουδές τῆς δίπλα στὸν πιανίστα καὶ καθηγητὴ τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας Μουσικῆς (Royal Academy of Music), Harold Craxton (1885-1971),²⁵ ἐνῶ παράλληλα διδάσκει σε παιδιὰ,²⁶ «δίνει συχνὰ ἀτομικὰ ρεσιτάλ καὶ συμμετέχει καὶ σε ομαδικές μουσικὲς ἐκδηλώσεις».²⁷ Παραμένει στὸ Λονδίνο ἐπὶ 13 συναπτὰ ἔτη, ταξιδεύοντας κάθε Ἰούλιο στὴν Ἀθήνα (μέσω τρένου καὶ πλοίου) καὶ κάθε Οκτώβριο-Νοέμβριο πίσω στὸ Λονδίνο, μέχρι τὶς 11 Ἀπριλίου 1967,²⁸ ὁπότε ἐπιστρέφει ὀριστικὰ στὴν Ελλάδα.²⁹

²¹ The Workers' Music Association, *Maria Kalogridou*, 16 Ἰανουαρίου 1956, Working Men's College, London, σ. 3, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 456.

²² [Ἀνυπόγραφο], «Ρεσιτάλ Μάριου Λάσκαρη», *Ἡμερήσιος κήρυξ Πατρῶν*, 14 Νοεμβρίου 1978, σ. 5.

²³ Στὸ αὐτοβιογραφικὸ σημείωμά τῆς (*Αἴτηση στὸ Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ*, ὁ.π., σ. 6), ἡ Καλογρίδου ἀναφέρει ὡς ἔτος μετάβασης τὸ 1955. Στὴν πραγματικότητα, ἀναχωρεῖ ἀπὸ τὸν Πειραιὰ στὶς 2 Ὀκτωβρίου 1954 καὶ φθάνει στὸ Ντόβερ τοῦ Ἠνωμένου Βασιλείου στὶς 22 Νοεμβρίου 1954. Με βάση τὸ ἀντίστοιχο διαβατήριό τῆς (Μαρία Καλογρίδου, *Διαβατήριο Ἑλληνικῆς Δημοκρατίας*, Ἀθήνα, 9 Σεπτεμβρίου 1950 – 23 Δεκεμβρίου 1964, ὁ.π., σ. 22), οἱ ἐνδιάμεσοι σταθμοὶ τοῦ ταξιδιοῦ τῆς ἦταν οἱ ἐξῆς: Βενετία, 4 Ὀκτωβρίου 1954· Ἑλβετία, 6 Ὀκτωβρίου 1954· Παρίσι, 8 Ὀκτωβρίου 1954. Φαίνεται ὅτι παρέμεινε στὸ Παρίσι γιὰ περισσότερο ἀπὸ ἓνα μῆνα, πιθανῶς διερευνῶντας τὶς ἐκεῖ πιθανότητες σπουδῶν. Βλ. σχετικὰ: [Ἀνυπόγραφο], «Μουσικὴ καὶ τραγούδια. Ἕλληνες καὶ ξένοι καλλιτέχνη. Μαρία Καλογρίδου καὶ τὸ “Βυζαντινὸ” Κοντσέρτο», *Ραδιοτηλεόρασις* 330, σ. 11, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 527.

²⁴ The Workers' Music Association, *The Greek Pianist Maria Kalogridou, William Morrell tenor with Clement Bethell Accompanist; A concert of Greek and British Music*, 26 Ἀπριλίου 1965, Great Drawing Room – London, σ. 2, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 472.

²⁵ Λουκάκης, ὁ.π. Ὁ Craxton δίδαξε πιάνο στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία Μουσικῆς τοῦ Λονδίνου ἀπὸ τὸ 1919 ἕως τὸ 1961. Στὸ ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ δὲν ὑπάρχουν τεκμήρια ἐγγραφῆς καὶ φοίτησης τῆς Καλογρίδου στὴν Ἀκαδημία.

²⁶ Λουκάκης, ὁ.π. Ζ. Τοφάλλης, «Συνεντεύξεις τοῦ “Βήματος”. Με τὴ Μαρία Καλογρίδου, μιὰ Ἑλληνίδα καλλιτέχνηδα τοῦ πιάνου πρόθυμη νὰ συμβάλει στὶς καλλιτεχνικὲς μας ἐκδηλώσεις», *Βῆμα. Ἐφημερίδα τῆς ἑλληνικῆς παροικίας τῆς Ἀγγλίας*, 10 Ἰουλίου 1963, [χ.σ.], ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 540.

²⁷ *Αἴτηση στὸ Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ*, ὁ.π., σ. 6. Ὅσα δηλώνει στὸ βιογραφικὸ σημείωμά τῆς ἡ Καλογρίδου ἐπιβεβαιώνονται ἀπὸ τὴ δράση τῆς, ἡ ὁποία τεκμηριώνεται στὴ συνέχεια τοῦ παρόντος κειμένου.

²⁸ Μαρία Καλογρίδου, *Διαβατήριο Ἑλληνικῆς Δημοκρατίας*, Λονδίνο, 23 Δεκεμβρίου 1964 – 3 Ὀκτωβρίου 1968, ὁ.π., σ. 2-12.

²⁹ Εἶναι τουλάχιστον ἐνδιαφέρουσα ἡ ἐπιστροφή τῆς Καλογρίδου στὴν Ἀθήνα πρὶν ἀπὸ τὴ λήξη τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔτους 1966-1967, δέκα ἡμέρες πρὶν τὴν ἐπιβολὴ τῆς Δικτατορίας τῶν Συνταγματαρχῶν (21 Ἀπριλίου 1967). Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς κίνησης αὐτῆς τῆς καλλιτέχνης οφείλουν νὰ συνεκτιμηθοῦν τόσο πιθανὰ προβλήματα υγείας – τα ὁποῖα διατυπώθηκαν ὑπαινικτικὰ κατὰ τὴ συζήτηση τῆς γράφουσας με στενὴ συγγενὴ τῆς συνθέτριας (τὴν Ἀλεξάνδρα Καλογρίδου, στὶς 30 Ὀκτωβρίου 2023, στὴ Μουσικὴ Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» τοῦ Συλλόγου «Οἱ Φίλοι τῆς Μουσικῆς») – ὅσο καὶ οἱ ἐκτεταμένες πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς ἀναταραχές ποῦ ἀκολούθησαν τὰ Ἰουλιανὰ (στὶς 15 Ἰουλίου 1965) καὶ συνεχίστηκαν ἔπειτα ἀπὸ τὴν ὀρκωμοσίαν τῆς κυβέρνησης Παρασκευόπουλου (22 Δεκεμβρίου 1966), κορυφούμενες ἐν ὄψει τῶν προγραμματισθεισῶν ἐκλογῶν (28 Μαΐου 1967), οἱ ὁποῖες δὲν πραγματοποιήθηκαν λόγω τῆς ἐπιβολῆς τῆς δικτατορίας. Σε κάθε περίπτωση, ἡ μάλλον ἀπρόσμενη – με βάση τὰ τεκμήρια τοῦ ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ – ἐπιστροφή καὶ παραμονὴ τῆς Καλογρίδου στὴν Ελλάδα μπορεῖ ἐπίσης νὰ ἐρμηνευθεῖ σε σχέση καὶ με τὸν συστηματικὸ ἔλεγχον τῶν μετακινήσεων τῶν πολιτῶν ἀπὸ καὶ πρὸς τὴν Ελλάδα ποῦ ἀκολουθήθηκε κατὰ τὴν ἑπταετία. Βλ. ἐνδεικτικὰ: Παῦλος Σούρλας (ἐπιμ.), *Ἡ Δικτατορία τῶν Συνταγματαρχῶν καὶ ἡ ἀποκατάστασις τῆς δημοκρατίας. Πρακτικὰ συνεδρίου*, Ἴδρυμα τῆς Βουλῆς τῶν Ἑλλήνων, Ἀθήνα 2016.

Με βάση τα τεκμήρια του αρχείου της (ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ), κατά το διάστημα της παραμονής της στο Λονδίνο η Καλογρίδου δίνει συνολικά έντεκα ρεσιτάλ' αναλυτικά: τέσσερα στην αίθουσα του Maurice Hall στο Working Men's College (16 Ιανουαρίου 1956, 23 Φεβρουαρίου 1957, 29 Φεβρουαρίου 1960, 14 Μαρτίου 1967), ένα στο Hendon Technical College (17 Μαΐου 1958), δύο στο Wigmore Hall (28 Απριλίου 1959, 16 Μαρτίου 1964), ένα στο Friend's International Centre (Tavistock square) υπό την Εταιρεία Schubert του Λονδίνου / London Schubert Society (15 Νοεμβρίου 1960), ένα στο Henry Wood Proms Circle (11 Ιανουαρίου 1963), ένα στο Γαλλικό Ινστιτούτο του Λονδίνου στο Queensberry (2 Φεβρουαρίου 1963) και ένα στο Great Drawing Room υπό την Workers Music Association (26 Απριλίου 1965). Παράλληλα παρουσιάζεται σε δύο ρεσιτάλ στο Παρίσι, στη Salle Erard (17 Ιουνίου 1957) και τη Salle Berlioz (4 Μαρτίου 1964) και σε πέντε ρεσιτάλ στην Αθήνα: στην αίθουσα συναυλιών του Ωδείου Αθηνών (10 Οκτωβρίου 1956), στο θέατρο «Κεντρικόν» (20 Οκτωβρίου 1958), στην κεντρική αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» (30 Οκτωβρίου 1959, 20 Μαρτίου 1963), καθώς και στη Salle du Parnasse της Ελληνογαλλικής Σχολής [σήμερα επονομαζόμενη «Ευγένιος Ντελακρουά»] (27 Μαρτίου 1963). Σημειώνεται ότι η Καλογρίδου πραγματοποιεί την πρώτη εκτέλεση του έργου *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα* για πιάνο του Μάνου Χατζιδάκι, τόσο στο Λονδίνο (16 Ιανουαρίου 1956) όσο και στη Ρώμη νωρίτερα (17 Μαρτίου 1952). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ρεπερτόριό της, το οποίο κατά την περίοδο αυτή (1954-1967) διευρύνεται σημαντικά με είκοσι οκτώ έργα της ρομαντικής κυρίως περιόδου.³⁰ Ταυτόχρονα, στα δύο τελευταία ρεσιτάλ της στο Λονδίνο (26 Απριλίου 1965 και 14 Μαρτίου 1967) παρουσιάζει για πρώτη φορά δύο δικά της έργα: *Έξι πρελούδια και φούγκες για πιάνο*³¹ και οκτώ από τα 22 παιδικά ή μικρά κομμάτια για πιάνο (*The Way to Greek Music / Οι ελληνικοί ρυθμοί κοντά στα παιδιά*).³²

Επιπλέον, λίγους μήνες μετά την αναχώρησή της από τη βρετανική πρωτεύουσα, παρουσιάζονται για πρώτη φορά δύο από τα έντεκα τραγούδια της για φωνή και πιάνο σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου με τίτλο *Από τις σημειώσεις στο περιθώριο του χρόνου* («Παραδοχή», «Μύθος») σε συναυλία της υψιφώνου Gita de la Fuente και του πιανίστα Mortimer Furber (2 Δεκεμβρίου 1967, The Workers' Music Association, Great Drawing Room). Φαίνεται ότι η μαθητεία της δίπλα στον Alan Dudley Bush (1900-1995), καθηγητή σύνθεσης στη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής του Λονδίνου ήδη από το 1925, στάθηκε η αφετηρία της συστηματικής της ενασχόλησης με τη σύνθεση.³³ Συνολικά, την περίοδο

³⁰ *Σονατίνα* [Anh. 5 αρ. 1 ή 2], Ludwig van Beethoven: *Suite bergamasque*, C. Debussy: *Τοκκάτα και φούγκα σε ρε-ελάσσονα*, BWV 565, J. S. Bach, σε μεταγραφή του Ferruccio Busoni: *Σονάτα σε Ντο-μείζονα και Σονάτα σε Ρε-μείζονα* [χωρίς διευκρίνιση του αριθμού Καταλόγου], D. Scarlatti: *Σπουδές*, op. 25, Fryderyk Chopin: *Andante spianato και Grande Polonaise brillante σε Μι-ύφεση-μείζονα*, op. 22, Chopin: *Κοντσέρτο για πιάνο σε σολ-ελάσσονα*, op. 33, Antonin Dvořák: *Πολωναίζα σε Λα-ύφεση-μείζονα*, op. 53, Chopin: *Κοντσέρτο για πιάνο σε Ρε-μείζονα* (Hob. XVIII: 11), Joseph Haydn: *Τρεις φανταστικοί χοροί*, op. 5, Ντμίτρι Σοστακόβιτς: *Εννέα μικρά κομμάτια για πιάνο*, Sz. 82 / BB 90, Béla Bartók: *Τρεις ουγγρικοί λαϊκοί σκοποί*, Sz. 66 / BB 80b, Bartók: *Ρουμάνικοι λαϊκοί χοροί*, Sz. 56 / BB 68, Bartók: *Πρελούδιο, φούγκα και allegro σε Μι-ύφεση-μείζονα*, BWV 998, J. S. Bach, σε μεταγραφή του Busoni: *Τέσσερα ισπανικά κομμάτια*, Manuel de Falla: *Σονάτα σε λα-ελάσσονα*, D 845, Schubert: *Σονάτα σε Λα-μείζονα*, D 664, Schubert: *Σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα*, op. 81a, Beethoven: *Σονάτα σε λα-ελάσσονα*, D 537, Schubert: *Ο τάφος του Couperin*, Maurice Ravel: *Σονατίνα*, Ravel: *Valse nobles et sentimentales*, Ravel: *Πρελούδιο και φούγκα σε ρε-ελάσσονα*, op. 87 αρ. 24, Σοστακόβιτς: *Two Sea Ballads*, op. 50, Alan Bush: *Πέντε χοροί*, Ανδρέας Νεζερίτης: *Gaspard de la nuit*, Ravel: *Σονάτα σε Ρε-μείζονα*, D 850, Schubert.

³¹ The Workers' Music Association, *The Greek Pianist Maria Kalogridou, William Morrell tenor with Clement Bethell Accompanist; A concert of Greek and British Music*, ό.π.: Working Men's College Music Workshop, *Recital by Maria Kalogridou*, Maurice Hall – London, 14 Μαρτίου 1967, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 473.

³² Working Men's College Music Workshop, ό.π.

³³ Σε βιογραφικό σημείωμα της Καλογρίδου σε πρόγραμμα συναυλίας, σημειώνεται σχετικά: «Στην Άγγλία [...] έμελέτησε ένορχήστρωση και σύνθεση» (Σύνδεσμος Έλλήνων Συνθετών – Φιλολογικός Σύλλογος

της παραμονής της στο Λονδίνο, η Καλογρίδου συνέθεσε τριάντα πέντε (35) έργα, με το παλαιότερο χρονολογημένο από αυτά να ανάγεται στο έτος 1964, όπως προκύπτει από τεκμήρια του αρχείου της (ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ)³⁴ και διακρίνεται και στον Πίνακα 1. Σε κάθε περίπτωση, η επίδραση του Alan Bush στην Καλογρίδου δεν αφορά μόνο τη μεταστροφή του ενδιαφέροντός της προς τη σύνθεση αλλά αποτυπώνεται και στα είδη που αυτή επιλέγει να συνθέσει (πρελούδια και φούγκες, κοντσέρτα, έργα για πιάνο) καθώς και στο τονικό υλικό που χρησιμοποιεί (εκκλησιαστικοί τρόποι), σχέση που φαίνεται πως λειτούργησε και αντίστροφα κατά τα χρόνια μετά την αποχώρηση της Καλογρίδου από το Λονδίνο.³⁵

A/A	Αριθμός τεκμηρίου ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ	Τίτλος έργου	Ημερομηνία
1	8	<i>Ομνύει</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	23/07/64
2	10	<i>Πέρασμα</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	14/01/65
3	297-302	<i>Six Preludes and fugues</i> , για πιάνο	[26/04/65: α' εκτέλεση]
4	8	<i>Φωνές</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	07/05/65
5	8	<i>Ουκ έγνωσ</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	22/05/65
6	209, 210	<i>Landscapes I: "Hampshire"</i> , σε ποίηση T. S. Eliot	12/06/65
7	211	<i>Landscapes II: "Virginia"</i> , σε ποίηση T. S. Eliot	19/06/65
8	93	<i>Λυπημένη</i> , σε ποίηση Γ. Σεφέρη	19/06/65
9	212, 213	<i>Landscapes III: "Usk"</i> , σε ποίηση T. S. Eliot	24/07/65
10	97-98	<i>Οι μοιραίοι</i> , σε ποίηση Κ. Βάρναλη	10/08/65
11	7	<i>Επήγα</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	28/12/65
12	372-385, 405	<i>Βυζαντινό κοντσέρτο</i> , για πιάνο και συμφωνική ορχήστρα / ορχήστρα δωματίου	1965
13	7	<i>Πολυέλαιος</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	01/01/66
14	84, 85	<i>Ηδονή</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	06/03/66
15	85	<i>Επέστρεφε</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	14/03/66
16	78	<i>Εκόμισα εις την τέχνην</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	29/03/66
17	78	<i>Του μαγαζιού</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	02/04/66
18	11	<i>Ένας Θεός των</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	09/04/66
19	11	<i>Κάτω απ' το σπίτι</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	09/04/66
20	63	<i>Ενώπιον του αγάλματος του Ενδυμίωνος</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	14/04/66
21	64, 65	<i>Εν τη οδώ</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	16/04/66
22	66	<i>Ζωγραφισμένα</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	[;]/04/66
23	56, 68, 424	<i>Εν τω μνηί Αθύρ</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	07/05/66
24	[έκδοση 1998]	<i>22 παιδικά κομμάτια για πιάνο</i>	[14/03/67: α' εκτέλεση]

«Παρνασσός», *Μουσική βραδυά με έργα τών Χαραλάμπους Χαλικιά και Μαρίας Καλογρίδου*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 16 Ιανουαρίου 1976, σ. 4, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 485).

³⁴ Working Men's College Music Workshop, ό.π., σ. 2. Η ίδια η Καλογρίδου στο βιογραφικό σημείωμά της (Καλογρίδου, *Αίτηση στο Υπουργείο Πολιτισμού*, ό.π., σ. 6), δηλώνει: «Τό συνθετικό της έργο αρχίζει γύρω στα 1964, άν και άκόμα άπό τό 1952 είχε κάνει μουσικές έπενδύσεις για παιδικά μπαλέτα και άλλα μικρά έργα».

³⁵ Στο ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ σώζεται επιστολή του Bush, στην οποία θίγονται εκτενώς σχετικά ζητήματα (Alan Bush, [*Letter to Maria Kalogridou*], 3 Μαΐου 1965, Λονδίνο, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 444). Για τον σχολιασμό της επιστολής και την ανάλυση της μαθητείας της Καλογρίδου δίπλα στον Bush, βλ. σχετικά: Magdalini Kalopana, «The Life and Work of Maria Kalogridou (1922-2001) as Revealed by the Study of Her Archive: Emphasis on Her London Years (1954-1967)», *Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music* 71, σ. 179-196: 186-188.

25	326, 327, 328	<i>Inventions</i> , για βιολί και βιολοντσέλο	22/04/67
26	129, 130, 131, 202	<i>Από τις σημειώσεις στο περιθώριο του χρόνου: «Παραδοχή», «Μύθος», σε ποίηση Γ. Ρίτσου</i>	[02/12/67: α' εκτέλεση]
27	10	<i>Μενεξεδένια πολιτεία</i> , σε ποίηση Τεύκρου Ανθία	-
28	13	<i>Το 25ον έτος του βίου του</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	-
29	13	<i>Μέρες του 1908</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	-
30	61	<i>Για να 'ρθουν</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	-
31	70	<i>Κύκλος 4 τραγουδιών (Πορτραίτο Α)</i> , σε ποίηση Κ. Καβάφη	-
32	92	<i>Αγιάννα Β', άνοιξη 1156</i> , σε ποίηση Γ. Σεφέρη	-
33	95	<i>Ο τρελλός</i> , σε ποίηση Κ. Βάρναλη	-
34	117, 194	<i>Sine nomine</i> , σε ποίηση Μ. Μπουσμπουρέλη	-
35	176	<i>Το παιδί με τη φουσαρμόνικα - 3 τραγούδια του Ν. Βρεττάκου</i> , σε ποίηση Ν. Βρεττάκου	-

Πίνακας 1: Συνθέσεις της Μαρίας Καλογρίδου κατά την περίοδο του Λονδίνου (1954-1967)

Η επανεγκατάσταση της Καλογρίδου στην Αθήνα το 1967 συνδυάστηκε με ρεσιτάλ, διδασκαλία πιάνου (στο Εθνικό Ωδείο³⁶ και στο Ορφείο Ωδείο³⁷) και ιδιωτικά «μαθήματα σύνθεσης από τον Ανδρέα Νεζερίτη». ³⁸ Κατά τη δεκαετία 1969-1979 παρουσιάζεται ως πιανίστα σε δώδεκα ρεσιτάλ στην Αθήνα: σε δύο εμφανίσεις της ερμηνεύει αποκλειστικά έργα καθιερωμένα στο ρεπερτόριο των επαγγελματιών πιανιστών, σε πέντε αποκλειστικά δικά της έργα και σε άλλα πέντε ρεσιτάλ εκτελεί τόσο έργα του ρεπερτορίου όσο και δικές της συνθέσεις. Ειδικότερα, παρουσιάζει σαράντα επτά έργα άλλων συνθετών· διατηρεί δηλαδή από την «παρακαταθήκη» των προηγούμενων ετών τριάντα τρία (33) έργα και προσθέτει δεκατέσσερα (14) νέα, τα οποία είναι τα ακόλουθα: τρεις σονάτες για πιάνο του Beethoven (op. 2 αρ. 2, op. 79 και op. 54), τα έργα *Jeux d'eau* [*Παιχνίδια του νερού*] και *Ma mère l'Oye* [*Η μάνα μου η χήνα*] του Ravel, το έργο *Dolly* του Fauré, έξι έργα του έλληνα συνθέτη Χαράλαμπου Χαλικιά, με τον οποίο συμπράττει σε ειδική συναυλία του Συνδέσμου Ελλήνων Συνθετών (στις 16 Ιανουαρίου 1976, στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός»), ³⁹ καθώς και τα έργα *Two Rounds* του Earl George και *Lullaby* του Nicolas Flagello σε ανάλογη διοργάνωση. ⁴⁰ Επιπλέον, παρουσιάζει ως πιανίστα δεκαπέντε (15) δικές της συνθέσεις. ⁴¹

³⁶ Μαλλούχος, ό.π.

³⁷ Λουκάκης, ό.π.: Καλογρίδου, *Αίτηση στο Υπουργείο Πολιτισμού*, ό.π., σ. 6.

³⁸ Καλογρίδου, *Αίτηση στο Υπουργείο Πολιτισμού*, ό.π., σ. 5· Φοίβος Ανωγειανάκης, «Αίθουσα "Παρνασσού". Συνθέσεις Χ. Χαλικιά και Μ. Καλογρίδου», [*Επίκαιρα*], 1976, σ. 67, ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 564.

³⁹ Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» - Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Μουσική βραδιά με έργα τῶν Χαράλαμπους Χαλικιά και Μαρίας Καλογρίδου*, ό.π.

⁴⁰ Ελληνοαμερικανική Ένωση - Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με έργα Καλογρίδου, Earl George και Nicolas Flagello*, Θέατρο της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, Αθήνα, 17 Μαρτίου 1978, ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 490.

⁴¹ *Βυζαντινό κοντσέρτο*, για πιάνο και ορχήστρα (1965), *Έξι Πρελούδια και φούγκες* (1965), *Σουίτα για χορό*, για πιάνο, βιολοντσέλο και κρουστά (1970), *Σονάτα για βιολί και πιάνο* (1969), *Μικρό πρελούδιο με μια μελωδία του J. S. Bach* [1970], *Τρία κομμάτια για δύο πιάνο της Έλιας* (1974), *Από τις σημειώσεις στο περιθώριο του χρόνου - κύκλος έντεκα τραγουδιών σε ποίηση Γ. Ρίτσου* [1967], *Οι ελληνικοί ρυθμοί κοντά στα παιδιά - 22 παιδικά ή μικρά κομμάτια για πιάνο* [1967-1998], *Τρία παιδικά κομμάτια*, για βιολοντσέλο και πιάνο (αχρονολόγητο), *Χοροί*, για βιολί και πιάνο (αχρονολόγητο), *Τα τραγούδια της μάνας*, σε στίχους Π. Αντωνόπουλου, για φωνή και πιάνο (1973), *Δέησις*, σε ποίηση Κ. Καβάφη, για φωνή και πιάνο (αχρονολόγητο), *Πρωτοβρόχι*, σε ποίηση Κ. Κοκόροβιτς, για φωνή και πιάνο (αχρονολόγητο), *Υπόσχεση*, σε ποίηση Μ. Περάνθη, για φωνή και πιάνο (αχρονολόγητο), *Αφιέρωμα στην Κύπρο / Duo για πιάνο και βιολοντσέλο* (1975).

Εκτός από τις εμφανίσεις της σε ατομικά πιανιστικά ρεσιτάλ,⁴² συνεργάστηκε επί σκηνής και με άλλους καλλιτέχνες, όπως τους βιολονίστες Αντώνη Ζαχόπουλο,⁴³ Αντώνη Γιοβανίδη⁴⁴ και Κώστα Κασαδέλλη,⁴⁵ τις λυρικές τραγουδίστριες Λίλη Μήλιου,⁴⁶ Μελομένη (Μένη) Τσαμούρα-Χαραλαμπίδου⁴⁷ και Μάρθα Δρόσου,⁴⁸ τις βιολοντσελίστες Άντα Πουλημένου⁴⁹ και – την αδελφή της – Άννα Καλογρίδου⁵⁰ ή την πιανίστα-μαθήτριά της Έλια Βουτσαρά,⁵¹ με την οποία πραγματοποίησε επιπροσθέτως συναυλία με έργα για δύο πιάνο.⁵² Η τελευταία συναυλιακή εμφάνιση της Μαρίας Καλογρίδου ως πιανίστας πραγματοποιείται σε συναυλία αποκλειστικά με έργα της «Υπό την αιγίδα των Δελφικών Αμφικτυονιών» και σε επιμέλεια Μαίρης Μπουσμπουρέλη, στις 29 Μαρτίου του 1979 στην κεντρική αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», όπου ερμηνεύει το έργο της *Αφιέρωμα στην Κύπρο / Duo για πιάνο και βιολοντσέλο*, με την αδελφή της, Άννα.⁵³ Εντοπίζεται, τέλος, μία ραδιοφωνική εμφάνιση της Καλογρίδου στο Πρώτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, στις 9 Οκτωβρίου 1979 σε εκπομπή του μουσικολόγου Λάμπρου Λιάβα, όπου εκτελεί επτά από τα 22 παιδικά ή μικρά κομμάτια για πιάνο, γνωστά επίσης ως *Οι ελληνικοί ρυθμοί κοντά στα παιδιά*,⁵⁴ χωρίς να διευκρινίζεται αν πρόκειται για ζωντανή ηχογράφηση ή για αναμετάδοση υπάρχουσας εγγραφής. Συνολικά, ως πιανίστα εμφανίζεται κυρίως σε αίθουσες συναυλιών (στην αίθουσα συναυλιών του Ορφείου Ωδείου Αθηνών: 28 Μαΐου 1970, 22 Μαρτίου 1971, 2 Απριλίου 1973, 26 Νοεμβρίου 1975⁵⁵ στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός»: 19

⁴² Ωδείον Ορφείον Αθηνών, *Ρεσιτάλ πιάνου Μαρίας Καλογρίδου*, Αθήνα, 28 Μαΐου 1970, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 477. Ωδείον Ορφείον Αθηνών, *Μουσική αφιερωμένη στην 200ήν επέτειον τῆς γεννήσεως τοῦ Ludwig van Beethoven. Ἡ καλλιτέχνης τοῦ πιάνου, Καθηγήτρια τοῦ Ὁρφείου, Μαρία Καλογρίδου, ἐρμηνεύει 4 ἀπὸ τὶς σονάτες του*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 19 Δεκεμβρίου 1970, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 479. Ωδείον Ορφείον Αθηνών, *Ρεσιτάλ πιάνου με ἔργα L. v. Beethoven τῆς Μαρίας Καλογρίδου, Καθηγήτριας τοῦ Ὁρφείου Ἀθηνῶν*, αίθουσα του Ωδείου «Ορφείον Αθηνών», Αθήνα, 22 Μαρτίου 1971, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 480. *Ρεσιτάλ πιάνου Μαρίας Καλογρίδου (Συμμετοχή Κώστα Κασαδέλλη, βιολί)*, αίθουσα Οικοδομικού Συνεταιρισμού, Φιλοθέη, 28 Μαΐου 1971, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 482. Διοικήσις του Ωδείου «Ορφείον Αθηνών», *Ρεσιτάλ πιάνου τῆς καθηγητρίας Δίδος Μαρίας Καλογρίδου*, αίθουσα του Ωδείου «Ορφείον Αθηνών», Αθήνα, 2 Απριλίου 1973, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 483.

⁴³ Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Μουσική βραδυά με ἔργα τῶν Χαραλάμπους Χαλικιά καὶ Μαρίας Καλογρίδου*, ὁ.π.

⁴⁴ Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με ἔργα Καλογρίδου, Earl George καὶ Nicolas Flagello*, ὁ.π.

⁴⁵ *Ρεσιτάλ πιάνου Μαρίας Καλογρίδου (Συμμετοχή Κώστα Κασαδέλλη, βιολί)*, ὁ.π.

⁴⁶ Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με ἔργα Καλογρίδου, Earl George καὶ Nicolas Flagello*, ὁ.π.

⁴⁷ Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Μουσική βραδυά με ἔργα τῶν Χαραλάμπους Χαλικιά καὶ Μαρίας Καλογρίδου*, ὁ.π.

⁴⁸ Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με ἔργα Καλογρίδου, Earl George καὶ Nicolas Flagello*, ὁ.π.

⁴⁹ Ὁ.π.

⁵⁰ Ὁ.π.

⁵¹ Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Μουσική βραδυά με ἔργα τῶν Χαραλάμπους Χαλικιά καὶ Μαρίας Καλογρίδου*, ὁ.π.

⁵² *Συνθέσεις γιὰ 2 πιάνο*, αίθουσα του Ωδείου «Ορφείον Αθηνών», Αθήνα, 26 Νοεμβρίου 1975, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 484.

⁵³ Δελφικές Αμφικτυονίες, *Συναυλία με ἔργα Μ. Καλογρίδου*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 29 Μαρτίου 1979, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 497. Σημειώνεται πως η α' εκτέλεση του έργου *Αφιέρωμα στην Κύπρο / Duo για πιάνο και βιολοντσέλο* είχε γίνει με τις ίδιες ερμηνεύτριες: βλ. Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με ἔργα Καλογρίδου, Earl George καὶ Nicolas Flagello*, ὁ.π.

⁵⁴ Λάμπρος Λιάβας, *Με θέμα τη μουσική*, Ελληνική Ραδιοφωνία: Α' Πρόγραμμα, 9 Οκτωβρίου 1979 [ώρα 18:30], ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 533.

⁵⁵ Βλ. αντίστοιχα: Ωδείον Ορφείον Αθηνών, *Ρεσιτάλ πιάνου Μαρίας Καλογρίδου*, ὁ.π.: Ωδείον Ορφείον Αθηνών, *Ρεσιτάλ πιάνου με ἔργα L. v. Beethoven τῆς Μαρίας Καλογρίδου, Καθηγήτριας τοῦ Ὁρφείου*

Δεκεμβρίου 1970, 16 Ιανουαρίου 1976⁵⁶ στην αίθουσα του Οικοδομικού Συνεταιρισμού Φιλοθέης: 28 Μαΐου 1971⁵⁷ στο θέατρο της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης: 17 Μαρτίου 1978⁵⁸), καθώς και στο ραδιόφωνο, όπου, εκτός από την τελευταία εμφάνισή της, που προαναφέρθηκε, πραγματοποίησε και την πρώτη μετά την επιστροφή της από το Λονδίνο, και μάλιστα στον διπλό ρόλο της σολίστ και της συνθέτριας του *Βυζαντινού κοντσέρτου*, για πιάνο και ορχήστρα (σε α΄ εκτέλεση, ραδιοφωνική συναυλία με τη συμφωνική ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας, σε ραδιοφωνική μετάδοση του «Εθνικού Προγράμματος»⁵⁹ στις 17 Απριλίου 1969).⁶⁰ Παράλληλα, από το 1967 και έως το 1979 παρουσιάζονται στην ελλαδική πρωτεύουσα από άλλους ερμηνευτές δεκαέξι έργα της⁶¹ σε ισάριθμα ρεσιτάλ. Σημειωτέον ότι τρία έργα της Καλογρίδου (η *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, *Οι ελληνικοί ρυθμοί κοντά στα παιδιά – 22 μικρά κομμάτια για πιάνο* και οι *Χοροί*, για βιολί και πιάνο) παρουσιάζονται τόσο από άλλους εκτελεστές όσο και από την ίδια τη δημιουργό.

Η εντατική δράση της Καλογρίδου μειώνεται απότομα από το 1980 και εξής για λόγους υγείας:⁶² ως πιανίστα δεν εμφανίζεται ξανά στο κοινό, ενώ ούτε νέα έργα της παρουσιάζονται. Εντούτοις, και τα δεκαέξι έργα της τα οποία είχαν παρουσιαστεί κατά την περίοδο 1967-1979 εκτελούνται εκ νέου (σε δεκατριές συναυλίες),⁶³ σηματοδοτώντας

Αθηνών, ό.π.: Διοίκησης του Ωδείου «Ορφείον Αθηνών», *Ρεσιτάλ πιάνου τῆς καθηγήτριας Δίδος Μαρίας Καλογρίδου*, ό.π.: *Συνθέσεις για 2 πιάνο*, ό.π.

⁵⁶ Ωδείο Ορφείον Αθηνών, *Μουσική αφιερωμένη στην 200ήν επέτειον τῆς γεννήσεως τοῦ Ludwig van Beethoven. Ἡ καλλιτέχνις τοῦ πιάνου, Καθηγήτρια τοῦ Ὀρφείου, Μαρία Καλογρίδου, ἐρμηνεύει 4 ἀπὸ τὶς σονάτες του*, ό.π.: Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Μουσική βραδυὰ μὲ ἔργα τῶν Χαραλάμπους Χαλικιᾶ καὶ Μαρίας Καλογρίδου*, ό.π.

⁵⁷ *Ρεσιτάλ πιάνου Μαρίας Καλογρίδου (Συμμετοχὴ Κώστα Κασαδέλλη, βιολί)*, ό.π.

⁵⁸ Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία μὲ ἔργα Καλογρίδου, Earl George καὶ Nicolas Flagello*, ό.π.

⁵⁹ «Εθνικό Πρόγραμμα» ονομαζόταν έως το 1952 το – ονομαζόμενο πλέον «Πρώτο Πρόγραμμα» – του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ), το οποίο ιδρύθηκε το 1945 και από το 1975 αποτελεί τμήμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας Τηλεόρασης (ΕΡΤ).

⁶⁰ [Ανυπόγραφο], «Μουσική και τραγούδια. Ἕλληνες και ξένοι καλλιτέχναι. Μαρία Καλογρίδου και το “Βυζαντινό” Κοντσέρτο», ό.π.

⁶¹ *Μικρὴ Σουίτα για παιδιά*, για σύνολο δωματίου [1970]: *Νοσταλγία*, σε ποίηση Μ. Περάνθη, για φωνή και πιάνο (αχρονολόγητο): *Γέρνει στα ρόδα*, σε ποίηση Στέλιου Σπεράντζα, για φωνή και πιάνο (αχρονολόγητο): *Σονάτα για βιολί και πιάνο* (1969): *Σονατίνα για πιάνο* (αχρονολόγητο): *Σουίτα αρ. 1 «Της Μιρέλλας και της Λύδιας»* («Μικρή»), για τέσσερα χέρια στο πιάνο (1974): *Οι ελληνικοί ρυθμοί κοντά στα παιδιά – 22 μικρά κομμάτια για πιάνο* [1967-1998]: *Σουίτα αρ. 2 «Της Μιρέλλας και της Λύδιας»* («Κρητική»), για τέσσερα χέρια στο πιάνο (1976): *Ραψωδία του 1821*, σε ποίηση Τασίας Καλογρίδου, για φωνή και πιάνο (1978): *Τραγούδι κλέφτικο*, σε ποίηση Κώστα Κρυστάλλη, για φωνή και πιάνο (1978): *Χοροί*, για βιολί και πιάνο (αχρονολόγητο): τέσσερα τραγούδια από τη συλλογή *Τα τραγούδια του Θεού*, σε ποίηση διαφόρων ποιητών, για φωνή και πιάνο (1979): *Κουαρτέτο για όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο και πιάνο* (1978): *Μουσική στιγμή αρ. 2*, για σόλο πιάνο (αχρονολόγητο): *Πρελούδιο και παραλλαγές*, για σόλο βιόλα (1978): *Ολλανδική ραψωδία – Ωδή στην Άννα Φρανκ*, σε ποίηση Μαίρης Μπουσμπουρέλη, για φωνή και πιάνο [1979].

⁶² *Αίτηση στο Υπουργείο Πολιτισμού*, ό.π., σ. 1 και 7.

⁶³ Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία μὲ ἔργα Μαρίας Καλογρίδου καὶ George Gershwin*, θέατρο Ελληνοαμερικανικῆς Ἐνώσεως, Αθήνα, 12 Μαρτίου 1980, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 498: Ελληνοαμερικανική Ένωση, *Μουσικὴ βραδυὰ*, θέατρο Ελληνοαμερικανικῆς Ἐνώσεως, Αθήνα, 22 Φεβρουαρίου 1983, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 499: Παιδικό χωριό SOS Ελλάδας, *Ρεσιτάλ πιάνου Μιρέλλας και Λύντιας Τυλλιανᾶκη*, Εθνικὴ Πινακοθήκη, Αθήνα, 21 Δεκεμβρίου 1983, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 500: Δήμος Γλυφάδας, *Συναυλία ορχήστρας εγχόρδων Καλλιτεχνικῆς Ἐταιρείας Ἐπιστημόνων*, [χ.τ.], Μάρτιος – Ἀπρίλιος 1984, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 501: *Μουσικὲς ἐκδηλώσεις, περίοδος 1984-1985 (Α΄ κύκλος)*, *Ρεσιτάλ: Σπύρος Τόμπρας (βιολί), Χαρά Τόμπρα (πιάνο)*, σε ἔργα για βιολί και πιάνο Ελλήνων συνθετών, σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση, Αθήνα, 28 Νοεμβρίου 1984, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 502: Δήμος Αθηναίων – Πνευματικό Κέντρο, *Μουσικὲς ἐκδηλώσεις. Περίοδος 1984-85. Α΄ Κύκλος*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 28 Νοεμβρίου 1984, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 503: *Εταιρεία των Φίλων του Λαού, 11η συναυλία*

ενδεχομένως την ένταξή τους στο ρεπερτόριο των συνεργαζόμενων ερμηνευτών. Έργα της εκτελούν συχνότερα η πιανίστα Αργυρώ Μεταξά (*Σονατίνα για πιάνο*),⁶⁴ η πιανίστα Γιολάντα Σεβέρη-Ευσταθόγλου,⁶⁵ το πιανιστικό δίδυμο των αδελφών Μιρέλλας και Λύδιας Τυλλιανάκη – για τις οποίες έγραψε τις *Σουίτες αρ. 1 και αρ. 2 «Της Μιρέλλας και της Λύδιας»* («Μικρή» και «Κρητική» αντίστοιχα) για τέσσερα χέρια στο πιάνο, έργα που εκτελέστηκαν επανειλημμένως⁶⁶ – το ντού του βιολονίστα Αντώνη Ζαχόπουλου με τον Κώστα Κυδωνιάτη στο πιάνο,⁶⁷ το ζεύγος του βιολονίστα Σπύρου και της πιανίστας Χαράς Τόμπρα,⁶⁸ καθώς και άλλοι μουσικοί.⁶⁹ Επίσης, ορχηστρικά έργα της παρουσιάστηκαν

καλλιτεχνικού έτους 1984-1985, Μεγάλη αίθουσα Εταιρείας Φίλων του Λαού, Αθήνα, 2 Απριλίου 1985, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 504· Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Τμήμα Καλών Τεχνών, *Recital πιάνου τής Καθηγητριάς-Solist Γιολάντας Σεβέρη με έργα Έλλήνων Μουσουργών*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 24 Μαρτίου 1986, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 505· Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», *Recital Πιάνου και Απαγγελίας τών διακεκριμένων Solist Γιολάντας Σεβέρη-Εύσταθόγλου και Βεατρίκης Μπένου-Παπαδιαμαντοπούλου με έργα Έλλήνων μουσουργών μελών του Συνδέσμου Έλλήνων Μουσουργών*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 20 Ιανουαρίου 1987, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 506· Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», *Recital πιάνου τής Καθηγητριάς-solist Γιολάντας Σεβέρη*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 28 Δεκεμβρίου 1987, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 507· Σύνδεσμος Ελλήνων Μουσουργών, *Συναυλία με έργα Έλλήνων συνθετών (μελών του Συνδέσμου Έλλήνων Μουσουργών)*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 21 Ιανουαρίου 1989, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 508· Σύνδεσμος Ελλήνων Μουσουργών, *Συναυλία με έργα Έλλήνων συνθετών (μελών του Συνδέσμου Έλλήνων Μουσουργών)*, αίθουσα εκδηλώσεων Αρσακείου της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας, Αθήνα, 17 Μαΐου 1989, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 509.

⁶⁴ Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Μουσική βραδυά με έργα τών Χαραλάμπους Χαλκιᾶ και Μαρίας Καλογρίδου*, ό.π.: Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με έργα Μαρίας Καλογρίδου και George Gershwin*, ό.π. Επιπροσθέτως, η Α. Μεταξά εκτέλεσε τον «Πεντοζάλη» σε προσαρμογή για βιολί και πιάνο από το έργο *Οι ελληνικοί ρυθμοί κοντά στα παιδιά* – 22 μικρά κομμάτια για πιάνο, σε σύμπραξη με τον Αντώνη Ζαχόπουλο. Βλ. σχετικά: Ελληνοαμερικανική Ένωση, *Μουσική βραδυά*, ό.π. [ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 499].

⁶⁵ Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Τμήμα Καλών Τεχνών, *Recital πιάνου τής Καθηγητριάς-Solist Γιολάντας Σεβέρη με έργα Έλλήνων Μουσουργών*, ό.π.: Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», *Recital Πιάνου και Απαγγελίας τών διακεκριμένων Solist Γιολάντας Σεβέρη-Εύσταθόγλου και Βεατρίκης Μπένου-Παπαδιαμαντοπούλου με έργα Έλλήνων μουσουργών μελών του Συνδέσμου Έλλήνων Μουσουργών*, ό.π.: Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», *Recital πιάνου τής Καθηγητριάς-solist Γιολάντας Σεβέρη*, ό.π.

⁶⁶ Ελληνικόν Ωδείον, *Επίδειξις πιάνου τών μαθητριών Μιρέλλας και Λύντιας Τυλλιανάκη, τάξεως κ. Κων. Γαϊτάνου*, 18 Ιανουαρίου 1976, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 486· Ελληνικόν Ωδείον, *Συναυλία μαθητῶν τών Σχολῶν Ἀνωτέρας καὶ Δεξιotechνίας Κεντρικοῦ Ἰδρύματος καὶ παραρτημάτων*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 22 Μαρτίου 1976, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 487· [Ελληνικό Ωδείο], *Σχολή Μέση-Ἀνωτέρα-Δεξιotechνία*, Αθήνα, 28 Μαΐου 1978, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 493· Δελφικές Αμφικτυονίες, *Συναυλία με έργα Μ. Καλογρίδου*, ό.π.: Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με έργα Μαρίας Καλογρίδου και George Gershwin*, ό.π.: Παιδικό χωριό SOS Ελλάδας, *Ρεσιτάλ πιάνου Μιρέλλας και Λύντιας Τυλλιανάκη*, ό.π.

⁶⁷ *Recital βιολιού Ἀντώνη Ζαχόπουλου, Ἀ΄ Βραβεῖον Ὡδείου Ἀθηνῶν, στὸ πιάνο ὁ Κῶστας Κυδωνιάτης*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 9 Δεκεμβρίου 1976, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 489· Εταιρεία των Φίλων του Λαού, *Συναυλία*, Μεγάλη Αίθουσα Εταιρείας Φίλων του Λαού, Αθήνα, 22 Μαρτίου 1978, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 491· Εταιρεία των Φίλων του Λαού, *6η μουσική έκδήλωση έτους 1978-1979*, αίθουσα Εταιρείας Φίλων του Λαού, Αθήνα, 25 Ιανουαρίου 1979, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 494· *Recital βιολιού Ἀντώνη Ζαχόπουλου, Ἀ΄ Βραβεῖον Ὡδείου Ἀθηνῶν, στὸ πιάνο ὁ Κῶστας Κυδωνιάτης*, αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 22 Μαρτίου 1979, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 496· Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με έργα Μαρίας Καλογρίδου και George Gershwin*, ό.π.

⁶⁸ *Μουσικές εκδηλώσεις, περίοδος 1984-1985 (Α΄ κύκλος)*, *Ρεσιτάλ: Σπύρος Τόμπρας (βιολί), Χαρά Τόμπρα (πιάνο)*, σε έργα για βιολί και πιάνο Ελλήνων συνθετών, σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση, ό.π.: Δήμος Αθηναίων – Πνευματικό Κέντρο, *Μουσικές εκδηλώσεις. Περίοδος 1984-85. Α΄ Κύκλος*, ό.π.

⁶⁹ Το πιανιστικό ντού Έβελυν και Πάρις Καρασό ερμηνεύει τους *Δύο Κρητικούς χορούς* της Καλογρίδου, καθώς και τη διασκευή της για το «λαϊκό Αμερικής» *Red River Valley*· βλ. σχετικά: Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Μουσική βραδυά με έργα τών Χαραλάμπους Χαλκιᾶ και Μαρίας Καλογρίδου*, ό.π. Ο Αντώνης Ζαχόπουλος (βιολί) και η Αργυρώ Μεταξά (πιάνο) ερμηνεύουν τη *Σονάτα για βιολί και πιάνο*· βλ. σχετικά: Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Σύνδεσμος Ελλήνων

από την Ορχήστρα της Καλλιτεχνικής Εταιρείας Επιστημόνων (*Σουίτα της ανοίξεως*)⁷⁰ και την ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (*Βυζαντινό κοντσέρτο*, για πιάνο και ορχήστρα).⁷¹

Από το 1976 έως το 1996 πραγματοποιήθηκαν επίσης έξι συναυλίες αφιερωμένες στο συνθετικό έργο της Μαρίας Καλογρίδου. Οι τέσσερις πρώτες από αυτές τις αφιερωματικές συναυλίες (1976-1979) μπορούν να θεωρηθούν επιστέγασμα της έντονα

Συνθετών, *Μουσική βραδυά με έργα τῶν Χαραλάμπους Χαλκιᾶ καὶ Μαρίας Καλογρίδου*, ὁ.π. Ο Γιώργος Κωνσταντζός, γνωστός για την δράση του γύρω από τη μελέτη αρχείων της ελληνικής μουσικής, τραγουδά δύο έργα της Μ. Καλογρίδου (*Ραψωδία του 1821*, σε ποίηση Τ. Καλογρίδου, και *Κλέφτικο τραγούδι*, σε ποίηση Κ. Κρυστάλλη), τα οποία συνοδεύει οργανικό σύνολο (Αντώνης Ζαχόπουλος, βιολί· Αλίκη Κρίθαρη, άρπα· Άννα Καλογρίδου, βιολοντσέλο· Τάσος Χαλκιᾶς, κλαρινέτο· Έλια Βουτσαρά, φλογέρα· Μ. Μπαλαμπάνης, τυμπάνιο)· βλ. σχετικά: Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Έορτασμός ἐθνικῆς ἀπελευθέρωσης τοῦ 1821*, αἴθουσα εκδηλώσεων Στέγης Καλῶν Τεχνῶν και Γραμμάτων, Αθήνα, 27 Μαρτίου 1978, ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 492. Οι Γιάννα Βάνου (πιάνο), Ιωάννα Συγγελάκη (πιάνο), Μαρία Μάστα-Κολοβού (πιάνο), Λίλυ Μήλιου (τραγούδι), Άννα Καλογρίδου (βιολοντσέλο), Νίκος Τσεσμελής (κοντραμπάσο), Μιλτιάδης Οικονόμου (φαγκότο), Ηλίας Κολοβός (κλαρινέτο), Χαράλαμπος Αργυρόπουλος (κρουστά), Χρήστος Αργυρόπουλος (όμποε) και Τάσος Πουλημένος (φλάουτο) ερμήνευσαν τέσσερα τραγούδια για οργανικό σύνολο και φωνή («Για σένα» σε ποίηση Κ. Μήλιου, «Είμαι άνθρωπος» σε ποίηση Μέρσας, «Φως των ματιών» σε ποίηση Κ. Μήλιου και «Το τραγούδι του Θεού» σε ποίηση Αλ. Παπαδιαμάντη) καθώς και το *Κουαρτέτο για πνευστά και πιάνο*· βλ. σχετικά: Ὁδεῖον Ὁρφεῖον Ἀθηνῶν τῆς «Εταιρείας φίλων ὄπερας», *Συναυλία με έργα Scarlatti – Beethoven – Schubert καὶ Μ. Καλογρίδου*, αἴθουσα Φιλολογικοῦ Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα, 11 Φεβρουαρίου 1979, ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 495. Η Ιωάννα Συγγελάκη (πιάνο) ερμηνεύει τη *Μουσική στιγμή αρ. 2*, η Μαρίνα Παναγοπούλου (βιόλα) το *Πρελούδιο και παραλλαγές*, και οι Ρόζα Κοκκάλη (τραγούδι) και Μανώλης Κοκκάλης (πιάνο) εκτελούν την *Ολλανδική Ραψωδία (Άννα Φρανκ)* σε ποίηση Μ. Μπουσμπουρέλη· βλ. σχετικά: Δελφικές Αμφικτυονίες, *Συναυλία με έργα Μ. Καλογρίδου*, ὁ.π. Επιπλέον, τα έργα *Πρελούδιο και παραλλαγές* (Μαρίνα Παναγοπούλου, βιόλα) και *Ολλανδική Ραψωδία (Άννα Φρανκ)* σε ποίηση Μ. Μπουσμπουρέλη (Ρόζα Κοκκάλη, τραγούδι, και Μανώλης Κοκκάλης, πιάνο) ερμηνεύονται εκ νέου σε συναυλία του ακόλουθου έτους, αφιερωμένη στο έργο της Μ. Καλογρίδου και του G. Gershwin· βλ. σχετικά: Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με έργα Μαρίας Καλογρίδου καὶ George Gershwin*, ὁ.π. Ο Σωτήρης Ταχιάτης (βιολοντσέλο) και η Μέμα Ειρηναίου (πιάνο) ερμήνευσαν το έργο *Αφιέρωμα στην Κύπρο / Duo για βιολοντσέλο και πιάνο*· βλ. σχετικά: Εταιρεία των Φίλων του Λαού, *11η συναυλία καλλιτεχνικοῦ ἔτους 1984-1985*, ὁ.π. Το έργο *Αφιέρωμα στην Κύπρο / Duo για βιολοντσέλο και πιάνο* ερμηνεύεται επίσης από τον Γιάννη Τζουμάνη και τους πιανίστες Σοφία Παπάζογλου-Λεκάκου ή Γιάννη Μιχαηλίδη· βλ. σχετικά: Σύνδεσμος Ελλήνων Μουσουργῶν, *Συναυλία με έργα Ἑλλήνων συνθετῶν (μελῶν τοῦ Συνδέσμου Ἑλλήνων Μουσουργῶν)*, ὁ.π. [ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 508]. Από τη Σοφία Παπάζογλου-Λεκάκου και την υψίφωνο Ιουλία Τρούσσα εκτελούνται επίσης τρία τραγούδια της Καλογρίδου σε ποίηση Γ. Ρίτσου («Δοξολογία», «Τρίστιχο», «Απρίλης»)· βλ. σχετικά: Σύνδεσμος Ελλήνων Μουσουργῶν, *Συναυλία με έργα Ἑλλήνων συνθετῶν (μελῶν τοῦ Συνδέσμου Ἑλλήνων Μουσουργῶν)*, ὁ.π. [ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 509]. Οι σπουδαστές ωδείων συμπεριλαμβάνονται επίσης στους εκτελεστές έργων της Μ. Καλογρίδου· βλ. σχετικά: Ὁδεῖον Ὁρφεῖον Ἀθηνῶν τῆς «Εταιρείας φίλων ὄπερας», *Συναυλία μαθητῶν Προκ/κῆς, Κατωτέρας καὶ Μέσης Τάξεως*, αἴθουσα Φιλολογικοῦ Συλλόγου «Παρνασσού», Αθήνα, 3 Μαΐου 1976, ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 488.

⁷⁰ Πρόκειται για τον αρχικό τίτλο του έργου *Μικρή σουίτα για παιδιά*, για ορχήστρα εγχόρδων [1970]· βλ. σχετικά: Καλλιτεχνική Εταιρεία Επιστημόνων, *Συναυλία*, Θέατρον Σχολῆς Αναβρύτων, Κηφισιά, 28 Ιουνίου 1969, ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 475. Το ίδιο έργο υπό τον τίτλο *Παιδική σουίτα* εκτελείται τον Οκτώβριο του ίδιου έτους από την Ορχήστρα Εγχόρδων της Καλλιτεχνικής Εταιρείας Επιστημόνων, εκ νέου υπό τη διεύθυνση του Αλέκου Αθανασιάδη· βλ. σχετικά: Μουσική τοῦ παιδιοῦ – Μουσικὰ νειάτα τῆς Ἑλλάδος, Α΄ Συναυλία – Περίοδος 1969-70, Κινηματοθέατρον «Ορφεύς», Αθήνα, 17 Οκτωβρίου 1969, ΜΒΑΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 476· Δήμος Γλυφάδας, *Συναυλία ορχήστρας εγχόρδων Καλλιτεχνικῆς Εταιρείας Επιστημόνων*, ὁ.π.

⁷¹ [Ανυπόγραφο], «Μαρία Καλογρίδου και το “Βυζαντινό” Κοντσέρτο», ὁ.π. Ο καθηγητής Ιστορικής Μουσικολογίας Γιώργος Σακαλλιέρος επισήμανε κατά την ανακοίνωση του παρόντος κειμένου στο 16ο Διατημητικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Θεσσαλονίκη, 8-10 Νοεμβρίου 2024) την ύπαρξη του ομότιτλου έργου *Vizantijski koncert* της διακεκριμένης σέρβας συνθέτριας Ljubica Marić (1909-2003). Λόγω του αντικειμένου του παρόντος κειμένου, δεν κρίθηκε σκόπιμη η ειδικότερη μελέτη και αντιπαραβολή των έργων, η οποία εντούτοις δύναται να αποτελέσει ενδιαφέρον θέμα μελλοντικής μελέτης για την εν γένει μουσική κοινότητα.

δραστήριας περιόδου 1967-1979: δύο εξ αυτών διοργανώθηκαν από τον Σύνδεσμο Ελλήνων Μουσουργών,⁷² μία από το Ορφείο Ωδείο – Εταιρεία Φίλων Όπερας⁷³ και μία πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα των Δελφικών Αμφικτυονιών.⁷⁴ Τα δύο τελευταία αφιερώματα στο έργο της Καλογρίδου εντοπίζονται κατά τις – μειωμένης μουσικής δραστηριότητας – δύο τελευταίες δεκαετίες της ζωής της (1980-2001) και διοργανώθηκαν από τον Σύνδεσμο Ελλήνων Συνθετών (στις 12 Μαρτίου 1980, στο Θέατρο της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης)⁷⁵ και από την αδελφή της, Άννα Καλογρίδου (τον Νοέμβριο του 1996, στην αίθουσα συναυλιών του Ωδείου «Φίλιππος Νάκας»)⁷⁶. Για το σύνολο του έργου της, η Μαρία Καλογρίδου έλαβε τιμητικό δίπλωμα από τον Σύνδεσμο Ελλήνων Μουσουργών στις 15 Ιουνίου 1985 στην Αθήνα⁷⁷ και ένα έτος έπειτα, στις 17 Μαΐου 1986, αναμνηστικό δίπλωμα και τιμητική διάκριση από τον Μουσικό Σύλλογο Αμαρουσίου.⁷⁸

Συστηματικός Κατάλογος Έργων

Για τη συνολική εκτίμηση του έργου της Μαρίας Καλογρίδου οφείλει να ληφθεί υπόψη ο Κατάλογος Έργων της, ο οποίος εκπονήθηκε από τη γράφουσα – σε συνέχεια της περιγραφής, αποδελτίωσης και διανοητικής ταξινόμησης του συνόλου των αυτογράφων, χειρογράφων κι άλλων τεκμηρίων του συναπαρτίζουν το αρχείο της (ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ) – και παρατίθεται σε συνοπτική μορφή για πρώτη φορά (Πίνακας 2). Όπως γίνεται σαφές, η εργογραφία της Μαρίας Καλογρίδου αφορά όλα τα μουσικά σύνολα και καθιερωμένα είδη της έντεχνης μουσικής: στην ενόργανη μουσική ανήκουν τριάντα τρία (33) έργα, τα οποία επιμερίζονται σε ένα έργο για συμφωνική ορχήστρα (*Συμφωνία των χρωμάτων*,

⁷² Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός» – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Μουσική βραδυά με έργα τῶν Χαράλαμπος Χαλκιά και Μαρίας Καλογρίδου*, ό.π.: Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με έργα Καλογρίδου, Earl George και Nicolas Flagello*, ό.π. Στο σημείο αυτό διευκρινίζεται πως ο Σύνδεσμος Ελλήνων Μουσουργών (ΣΕΜ) ιδρύθηκε το 1957 ως Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών από μέλη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (ΕΕΜ) που αποχώρησαν έπειτα από τις εκλογές της 13ης Ιανουαρίου 1957 και την παραίτηση του Μανώλη Καλομοίρη. Ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη του διακρίνονται οι Μανώλης Καλομοίρης, Μάριος Βάρβογλης, Πέτρος Πετρίδης, Γεώργιος Πονηρίδης, Ανδρέας Νεζερίτης, Στέφανος Βαλτετσιώτης, Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης, Γιάννης Κωνσταντινίδης, Λεωνίδα Ζώρας, Μενέλαος Παλλάντιος, Σώτος Βασιλειάδης, Μάνος Χατζιδάκις και Αργύρης Κουνάδης. Μία προσπάθεια επανασύνδεσης του Συνδέσμου Ελλήνων Μουσουργών και της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών κατά τον Δεκέμβριο του 1974 δεν ευδοκίμησε. Βλ. σχετικά: Τάκης Καλογερόπουλος, «Σύνδεσμος Ελλήνων Μουσουργών», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, τόμος 5, σ. 658-659. Σημειώνεται ότι ο Σύνδεσμος Ελλήνων Μουσουργών δεν φαίνεται να ακολούθησε τα πρωτοποριακά ρεύματα των δεκαετιών του '60 και του '70, καθώς δεν ενεπλάκη στις εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής ή σε άλλες σχετικές διοργανώσεις.

⁷³ Ωδείο Ορφείου Αθηνών της «Εταιρείας φίλων όπερας», *Συναυλία με έργα Scarlatti – Beethoven – Schubert και Μ. Καλογρίδου*, ό.π.

⁷⁴ Δελφικές Αμφικτυονίες, *Συναυλία με έργα Μ. Καλογρίδου*, ό.π. Πρόεδρος του Συλλόγου «Δελφικές Αμφικτυονίες» υπήρξε η δημοσιογράφος και λογοτέχνης Μαίρη Μπουσμπουρέλη· βλ. σχετικά: Νίνα Κανουπάκη-Γιαννακίδου, «Εκείνοι που φεύγουν. Γεώργιος Χατζηαναστασίου: ο χρονογράφος, ο λογοτέχνης, ο ποιητής, ο επιστήμονας», *Τριγλιανά Νέα – Εφημερίδα Συλλόγου Τριγλιανών* 44, 28 Νοεμβρίου 1983, σ. 1 και 3 (πρόσκτηση από <https://www.triglianoi.gr/trigliana%20nea%20pdf/%D4%E5%FD%F7%EF%F2%20%CD=44-20-11-83.pdf>).

⁷⁵ Ελληνοαμερικανική Ένωση – Σύνδεσμος Ελλήνων Συνθετών, *Συναυλία με έργα Μαρίας Καλογρίδου και George Gershwin*, ό.π.

⁷⁶ *Συναυλία μουσικής δωματίου Μαρίας Καλογρίδου*, αίθουσα Ωδείου Νάκα, Αθήνα, 14 Νοεμβρίου 1996, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 510, 514 και 515.

⁷⁷ Σύνδεσμος Ελλήνων Μουσουργών, *Δίπλωμα εις τὸ Ἰδρυτικὸν Μέλος τοῦ Σ.Ε.Μ. Μουσουργὸν Κυρίαν Μαρίαν Καλογρίδου, εἰς ἀναγνώρισιν τῆς συμμετοχῆς τῆς εἰς τὴν ἴδρυσιν τοῦ Συνδέσμου Ἑλλήνων Μουσουργῶν*, Αθήνα, 15 Ιουνίου 1985, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 578.

⁷⁸ Μουσικός Σύλλογος Αμαρουσίου, *Αναμνηστικό Δίπλωμα και τιμητική διάκριση στην Μαρία Καλογρίδου για την συμβολή της και την εν γένει δραστηριότητά της στον χώρο της Μουσικής*, Μαρούσι, 17 Μαΐου 1986, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 579.

για παιδιά) και δύο για ορχήστρα εγχόρδων, πέντε κοντσέρτα για σόλο όργανο (πιάνο, βιολοντσέλο, βιολί, τρομπέτα) και συνοδεία, δώδεκα έργα μουσικής δωματίου, επτά έργα για σόλο πιάνο και τρία έργα για τέσσερα χέρια στο πιάνο, καθώς και τρία έργα για σόλο έγχορδο όργανο (βιόλα, κιθάρα): στη φωνητική μουσική κατατάσσονται ενενήντα επτά (97) τραγούδια για φωνή και πιάνο (σε ποίηση – με παράθεση κατά χρονολογική σειρά των αντίστοιχων συνθέσεων – Κωνσταντίνου Καβάφη, Γιάννη Ρίτσου, Οδυσσέα Ελύτη, Γιώργου Σεφέρη, Κώστα Βάρναλη, Κωστή Παλαμά, Νικηφόρου Βρεττάκου, Λάμπρου Πορφύρα, Διονυσίου Σολωμού, Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Ιωάννη Πολέμη, Αγγελου Σικελιανού, Στέλιου Σπεράντζα, Γεωργίου Αθάνα [Γεωργίου Αθανασιάδη-Νόβα], Τεύκρου Ανθία [Ανδρέα Παύλου], Λιλής Ιακωβίδου, Γιώργου Α. Λεονταρίτη, Κωστή Κοκόροβιτς, Τερέζας Ρούβαλη, André Leondi, Τασίας Καλογρίδου, Μαίρης Μπουσμπουρέλη, Όλγας Βότση, Πάνου Αντωνόπουλου, Θ. [μη προσδιορισθέν ολογράφως βαπτιστικό όνομα] Παρνάσσιου, Γεωργίου Κλειδά, Μαίρης Καλορή, Βοντορίνης [Ειρήνης Μάρκου], Μιχάλη Περάνθη [Μιχάλη Γ. Παπαδόπουλου], Thomas Stearns Eliot και Μιλτιάδη Μαλακάση), είκοσι επτά (27) τραγούδια για φωνή και οργανικό σύνολο ή συμφωνική ορχήστρα (σε ποίηση – με παράθεση κατά τον ίδιο τρόπο – Μ. Καλορή, Πάνου Αντωνόπουλου, Τ. Καλογρίδου, Κώστα Λουκάκη, Λ. Πορφύρα, Βασίλη Ρώτα, Καίτης Μήλιου, Κώστα Κρυστάλλη, Κώστα Καρυωτάκη, Α. Παπαδιαμάντη και Κ. Καβάφη) και ένα ορατόριο άνευ τίτλου (σε κείμενο Μ. Μπουσμπουρέλη): στη σκηνική μουσική ταξινομούνται η όπερα *The craft (I cradled a rose)* σε κείμενο Τασίας Καλογρίδου και αγγλική μετάφραση Esther Robbins, η μουσική για χορό *Σουίτα μπαλέτου για παιδιά*, για οργανικό σύνολο, και το μπαλέτο *The cigale* (σε σενάριο Τ. Καλογρίδου). Ο συνοπτικός κατάλογος έργων της Μαρίας Καλογρίδου συμπληρώνεται από είκοσι πέντε (25) «σύμμεικτα» έργα: τρεις πρώιμες συνθέσεις για φωνή και πιάνο, δύο διασκευές έργων άλλων συνθετών, δεκαέξι αταύτιστα τμήματα έργων και τέσσερα ημιτελή έργα σε μορφή σχεδιάσματος. Συνολικά, στην εργογραφία της Καλογρίδου παρατηρείται έμφαση στα τραγούδια για φωνή και συνοδεία, καθώς και στα έργα με εκπαιδευτικό χαρακτήρα.⁷⁹

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Έργα για συμφωνική ορχήστρα

Συμφωνία των χρωμάτων (για παιδιά)

Έργα για ορχήστρα εγχόρδων

Μικρή σουίτα για παιδιά

Μικρό πρελούδιο σε μια μελωδία του J. S. Bach

Έργα για σόλο όργανο και συνοδεία

Βυζαντινό κοντσέρτο, για πιάνο και συμφωνική ορχήστρα / ορχήστρα δωματίου

Μικρό πρελούδιο σε μια μελωδία του J. S. Bach, για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων

Μικρό κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων

Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα

Χορευτικό κοντσέρτο μίνι, για τρομπέτα, ορχήστρα εγχόρδων, άρπα και κρουστά

⁷⁹ *Συμφωνία των χρωμάτων (για παιδιά)*, για συμφωνική ορχήστρα (1976), *Μικρή σουίτα για παιδιά*, για ορχήστρα εγχόρδων [1970], *Μικρό πρελούδιο σε μια μελωδία του J. S. Bach*, για ορχήστρα εγχόρδων [1970], *Μικρό κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων* (αχρονολόγητο), *Τρία παιδικά κομμάτια*, για βιολοντσέλο και πιάνο (αχρονολόγητο), *Χορευτικό κοντσέρτο μίνι*, για τρομπέτα, ορχήστρα εγχόρδων, άρπα και κρουστά [και αναγωγή για πιάνο και τρομπέτα] (1973), *Οι ελληνικοί ρυθμοί κοντά στα παιδιά – 22 παιδικά ή μικρά κομμάτια για πιάνο* [1967-1998], *Σουίτα αρ. 1 «Της Μιρέλλας και της Λύδιας» («Μικρή»)*, για 4 χέρια στο πιάνο (1974), *Σουίτα αρ. 2 «Της Μιρέλλας και της Λύδιας» («Κρητική»)*, για 4 χέρια στο πιάνο (1976), *Τρία κομμάτια για δύο πιάνο της Έλιας* (1974), *Σουίτα μπαλέτου για παιδιά* [1970].

Έργα για έγχορδα*Τρίο εγχόρδων**Inventions, για βιολί και βιολοντσέλο**Ρέικια, για κουαρτέτο εγχόρδων***Έργα για ένα ή δύο έγχορδα και πιάνο***Ισοκράτης (Passacaglia), για βιολοντσέλο και πιάνο**Αφιέρωμα στην Κύπρο / Duo για βιολοντσέλο και πιάνο**Τρία παιδικά κομμάτια, για βιολοντσέλο και πιάνο**Τρίο σε Σολ-μείζονα, για βιολί, τσέλο και πιάνο («Παραλλαγές στο θέμα της Άννας»)**Χοροί, για βιολί και πιάνο**Σονάτα για βιολί και πιάνο***Έργα για ένα ή δύο πνευστά και πιάνο***Μουσική για πιάνο και τρομπέτα**Χορευτικό κοντσέρτο μίνι, για τρομπέτα και πιάνο**Κουαρτέτο για όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο και πιάνο***Έργα για σόλο πιάνο***6 Μουσικές στιγμές**Σουίτα «Τ' αναστενάρια»**Σκίτσα από τη Σύρο**Φουγκετίνα και χορικό σ' ένα θέμα του Σαρλώ**Σονατίνα για πιάνο**6 Πρελούδια και φούγκες**Οι ελληνικοί ρυθμοί κοντά στα παιδιά – 22 παιδικά ή μικρά κομμάτια για πιάνο***Έργα για 4 χέρια στο πιάνο ή για δύο πιάνο***Σουίτα αρ. 1 «Της Μιρέλλας και της Λύδιας» («Μικρή») [4 χέρια]**Σουίτα αρ. 2 «Της Μιρέλλας και της Λύδιας» («Κρητική») [4 χέρια]**Τρία κομμάτια για δύο πιάνο της Έλιας [2 πιάνο]***Έργα για σόλο έγχορδο***Πρελούδιο και παραλλαγές, για σόλο βιόλα**Σουίτα για σόλο κιθάρα**Πρελούδιο Bach, για σόλο κιθάρα***ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ****Έργα για μία φωνή και πιάνο***11 τραγούδια σε ποίηση Γ. Ρίτσου**28 τραγούδια σε ποίηση Κ. Καβάφη**12 τραγούδια σε ποίηση Τ.Ι.Α.**10 τραγούδια σε ποίηση Όλγας Βότση**3 τραγούδια σε ποίηση Ν. Βρεττάκου**33 τραγούδια σε ποίηση διαφόρων ελλήνων και άγγλων δημιουργών***Έργα για φωνή ή φωνές και οργανικό σύνολο ή συμφωνική ορχήστρα***[Ορατόριο] σε κείμενο Μ. Μπουσμπουρέλη [1978]**27 τραγούδια σε ποίηση διαφόρων δημιουργών***ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ****Όπερα***The craft (I cradled a rose) σε λιμπρέτο Τασίας Καλογρίδου (αγγλική μετάφραση:
Esther Robbins)***Μουσική για χορό***Σουίτα μπαλέτου για παιδιά**Μπαλέτο The cigale (σε σενάριο Τασίας Καλογρίδου)***ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ****Πρώιμα έργα***Ενθύμιον πώς άρχισα να γράφω, για φωνή και πιάνο**[Στη νονά μου το αφιερώνω], για φωνή και πιάνο**Adelaide, για [φωνή] και πιάνο*

Διάφορα

16 αταύτιστα τμήματα έργων
2 διασκευές

Ημιτελή

3 ανολοκλήρωτα έργα για φωνή και πιάνο
1 ανολοκλήρωτο έργο για πιάνο

**Πίνακας 2: Συνοπτικός Συστηματικός Κατάλογος Έργων Μαρίας Καλογρίδου
(σύνταξη Μ. Καλοπανά, 2023)**

Συζήτηση: το πλαίσιο της αθηναϊκής μουσικής ζωής την εποχή δράσης της Μαρίας Καλογρίδου και άλλες επιδραστικές γυναικείες παρουσίες στον χώρο

Ραδιοφωνική εκπομπή του 1977 με τίτλο «Η σύγχρονη Εύα», στο Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας,⁸⁰ πραγματοποίησε αναφορά σε τρεις ελληνίδες μουσουργούς της εποχής, την Άννα Χριστοφίδου-Μόσχου (Πορτ Σάιντ 1912 – Αθήνα 1988), τη Μαρία Καλογρίδου (Αθήνα 1922 – Αθήνα 2001) και την Αλεξάνδρα Λέκκα-Σακαλλή (Κέρκυρα 1917 – Παλαιό Ψυχικό 2013), εκδηλώνοντας το ενδιαφέρον του δημόσιου ραδιοφωνικού μέσου για τη γυναικεία παρουσία στην ελληνική μουσική ζωή. Αναζητώντας τις αποχρώσεις των διαδρομών των προαναφερθεισών ελληνίδων δημιουργών, οφείλουμε να επισημάνουμε πως η Χριστοφίδου-Μόσχου – με βάση τη βιβλιογραφία⁸¹ – έδρασε ως ερμηνεύτρια κυρίως τραγουδιών και έργων μουσικής δωματίου, και όχι ως σολίστ του καθιερωμένου πιανιστικού ρεπερτορίου, ενώ η Λέκκα-Σακαλλή⁸² δεν διήλθε τη σολιστική καριέρα πέρα από «τις παιδικές της Συναυλίες της Π[αλαιάς] Φιλαρμονικής [Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας], πότε ως σολίστ και ιδίως σε κοντσέρτα του Μότσαρτ και του Βέμπερ, [...] και πότε σε μουσική δωματίου [...]»⁸³ όσον αφορά την Καλογρίδου, είναι καταφανές από τις προηγούμενες ενότητες του παρόντος κειμένου πως πραγματοποίησε μία σημαντική σολιστική διαδρομή τόσο στην Ελλάδα όσο και σε ευρωπαϊκές πρωτεύουσες (Ρώμη, Παρίσι, Λονδίνο), όπου αναμετρήθηκε με έργα του διεθνούς πιανιστικού ρεπερτορίου. Επιπλέον, η συνθετική πορεία τόσο της Χριστοφίδου-Μόσχου όσο και της

⁸⁰ Κούλα Ξηραδάκη, «Περισσότερες από τρεις οι Ελληνίδες μουσουργοί», *Το Βήμα*, 7 Μαΐου 1977, [χ.σ.], ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 565. Στο άρθρο αναφέρονται επιπλέον «παλιότερες» ελληνίδες συνθέτριες – η Σουζάνα Νεράντζη, η Σοφία Δελλαπόρτα, η Ελένη Λάμαρη – καθώς και η σύγχρονη της αρθρογράφου Ελένη Καραϊνδρου.

⁸¹ Κόρη του κύπριου ποιητή Ιωάννη Χριστοφίδη (1872-1932), εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1934 και σπούδασε στο Εθνικό Ωδείο, θεωρητικά και πιάνο με τον συνθέτη Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962), αποφοιτώντας το 1938 με δίπλωμα πιάνου («Άριστα και δεύτερο βραβείο»). Συνέχισε τις σπουδές της στη σύνθεση με τον συνθέτη Γεώργιο Βώκο (1915-1988) και τον Ernesto Bartolucci. Από τη δεκαετία του 1950 έδωσε ρεσιτάλ στην Ελλάδα και το εξωτερικό (σε Αίγυπτο, Γερμανία, Αυστρία, Γαλλία), παρουσιάζοντας και δικές της συνθέσεις. Τα έργα της ανήκουν υφολογικά στον ύστερο ρομαντισμό. Υπήρξε μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Βλ. σχετικά: Θωμάς Ταμβάκος και Αθανάσιος Τρικούπης, *Λεξικό κυπρίων μουσουργών και μελουργών (15ος αιώνας – 1950)*, τόμος 1, Κυπριακή Ακαδημία Επιστημών, Γραμμάτων και Τεχνών, Λευκωσία (υπό έκδοση). Οφείλω θερμές ευχαριστίες στους συγγραφείς του τόμου για την ευγενική διάθεση του λήμματος και άλλου σχετικού υλικού.

⁸² Πραγματοποίησε τις πρώτες μουσικές σπουδές και νεανικές εμφανίσεις ως πιανίστα στη γενέθλια νήσο της, ενώ αργότερα σπούδασε πιάνο και τραγούδι στο Ωδείο Αθηνών (με τις Κ. Παπαϊωάννου και Λ. Μαύτα-Καλογερά αντίστοιχα). Στράφηκε στη σύνθεση μετά τον θάνατο του γιού της το 1962, μελοποιώντας τον *Τάφο* του Κ. Παλαμά για φωνή και πιάνο. Στη συνέχεια σπούδασε σύνθεση με τον Κ. Κυδωνιάτη και τον Γ. Α. Παπαϊωάννου, μελώντας και εφαρμόζοντας νεότερες τεχνικές σύνθεσης, ενώ από τη δεκαετία του '80 επέστρεψε στο τονικό ιδίωμα. Τα έργα της γνώρισαν εκτελέσεις και διακρίσεις στην Ελλάδα και την Ευρώπη. Βλ. σχετικά: [ανυπόγραφο], «Ο κόσμος της τέχνης: Η κα Αλεξάνδρα Σακαλή-Λέκκα», *Τηλέγραφος Κέρκυρας*, 8 Ιουλίου 1966, [χ.σ.]: Τάκης Καλογερόπουλος, «Σακαλή-Λέκκα, Αλεξάνδρα», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 5, σ. 312-313.

⁸³ [Ανυπόγραφο], «Ο κόσμος της τέχνης: Η κα Αλεξάνδρα Σακαλή-Λέκκα», ό.π.

Λέκκα-Σακαλλή, παρ' ότι μετέρχεται ποικίλες κατηγορίες (ορχηστρική μουσική, μουσική δωματίου, φωνητική μουσική, πιανιστικά έργα), δεν χαρακτηρίζεται από το πλήθος των έργων και την ευρύτητα των μουσικών ειδών και των ενορχηστρωτικών επιλογών που είναι εμφανείς στο έργο της Καλογρίδου, με τη σημείωση πάντως πως το συνθετικό επίκεντρο όλων αυτών είναι τα έργα για πιάνο και για φωνή με πιάνο.

Στην ίδια κατεύθυνση, θα επιχειρηθεί στη συνέχεια μια ευρύτερη πλαισίωση της πιανιστικής καριέρας και του συνθετικού έργου της Μαρίας Καλογρίδου με τις αντίστοιχες διαδρομές άλλων Ελληνίδων⁸⁴ που υπηρέτησαν παραλλήλως τη σολιστική⁸⁵ και τη συνθετική καριέρα,⁸⁶ εντός και εκτός Ελλάδας μετά το 1950, με χαρακτηριστικότερες τις περιπτώσεις⁸⁷ της Λίλας Λαλαούνη (Αθήνα 1910 – Παρίσι 1996)⁸⁸ και της Ρένας Κυριακού (Ηράκλειο 1917 – Μοσχάτο 1994).⁸⁹

⁸⁴ Βασικές βιβλιογραφικές πηγές υπήρξαν τα εξής δημοσιευμένα κείμενα: Έφη Αγραφιιώτη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού; Η Ελληνίδα Μουσικός στην Εστία της πολυτρόπου Μούσας*, Εκδόσεις Δρόμων, Αθήνα 2004· Νίκος Α. Δοντάς (επιμ.), «Γυναίκες και Μουσική», ένθετο “Επτά ημέρες”, *Καθημερινή*, 8 Δεκεμβρίου 2002· Σακαλλιέρης, ό.π., σ. 448· Γιώργος Σακαλλιέρης, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2023, σ. 42-44, <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>· Αναστασία Σιώψη, «Ελληνίδες συνθέτριες: η συμβολή τους στην έντεχνη μουσική στην Ελλάδα και το εξωτερικό», *Πόρφυρας* 125, Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2007, σ. 527-538· Θωμάς Ταμβάκος, «Ελληνίδες και ελληνικής καταγωγής συνθέτριες γεννημένες από τον 9ο αιώνα μ.Χ. έως το 1918, έναν αιώνα πίσω», διάλεξη που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της εκδήλωσης *Ρένα Κυριακού, Αλεξάνδρα Σακαλλή, Λίλα Λαλαούνη. Με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννησή τους*, Νέο Ψυχικό – Σπυροπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 8 Μαρτίου 2018, <https://tamvakosarchive.blogspot.com/2018/03/9-1918.html?m=1> (πρόσβαση στις 28 Μαΐου 2025)· Κώστας Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2024, σ. 107-108, <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038>.

⁸⁵ Οι σπουδαίες πιανίστες Τζίνα Μπαχάουερ (Αθήνα 1910 – Αθήνα 1976), Μαρίκα Παπαϊωάννου (Αθήνα 1904 – Αθήνα 1994), Μαρία Χαιρογιώργου-Σιγάρα (Αθήνα 1921 – Αθήνα 2005) και Βάσω Δεβετζή (Θεσσαλονίκη 1925 – Παρίσι 1987) δεν συμπεριλαμβάνονται στην παρούσα συζήτηση, καθώς δεν υπηρέτησαν παράλληλα με τη σολιστική δράση τους και τη μουσική δημιουργία. Στο ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ σώζεται μάλιστα απαντητική χειρόγραφη επιστολή της Χαιρογιώργου (Μαρία Χαιρογιώργου, [Απαντητική επιστολή προς τη Μαρία Καλογρίδου], 3 Ιανουαρίου 1969, ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ 447), στην οποία ευχαριστεί την Καλογρίδου για την αποστολή έργων της και αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο αξιοποίησης αυτών στην ερμηνεία και τη διδασκαλία, χωρίς ωστόσο οι προθέσεις αυτές να επιβεβαιώνονται από τα τεκμήρια του ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ.

⁸⁶ Δεν μελετώνται στο παρόν κείμενο συνθέτριες της εποχής, όπως η Ρίκα Δεληγιαννάκη (γεν. Ηράκλειο 1936) και η Καίτη Μοσχούτη (1925 – 1980/1985), οι οποίες άφησαν κυρίως έργα για πιάνο (βλ. Κωστής Γαϊτάνος, *Η Αυτού Μεγαλειότης το Πιάνο*, Τυπωθήτω / Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2003, σ. 386 και 407), ή δημιουργοί ευρύτερης εργογραφίας που δεν πραγματοποίησαν παράλληλα σολιστική σταδιοδρομία, όπως η σημαντική συνθέτρια Ελένη Λαμπίρη (Αθήνα 1882 – Αθήνα 1960), η γνωστή για τα έργα θρησκευτικής μουσικής Ελένη Οικονομοπούλου (Πάτρα 1912 – Αθήνα 1999) και η επικεντρωθείσα στη φωνητική δημιουργία Μαριέλλη Σφακιανάκη (γεν. Αθήνα 1945)· ομοίως, συνθέτριες που έδρασαν την ίδια περίοδο κυρίως εκτός Αθηνών, όπως η Βασιλική Φιλιππαίου (γεν. Πάτρα 1945), διευθύντρια της Φιλαρμονικής Εταιρείας – Ωδείου Πατρών από το 1997, και η Ζανέττα Μεταλλίδη (Αγία Πετρούπολη 1934 – Αγία Πετρούπολη 2019).

⁸⁷ Η ενδιαφέρουσα περίπτωση της σολίστ του πιάνου και συνθέτριας Γαβριέλλας Ζαχαρίου (Αθήνα 1925 – Αθήνα 1991) δεν συζητείται εδώ λόγω ελαχίστων βιβλιογραφικών αναφορών στη ζωή και το έργο της· βλ. σχετικά: Τάκης Καλογερόπουλος, «Ζαχαρίου Γαβριέλ(λα)», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 2, σ. 295-296. Εκτός της συζήτησης τίθενται επίσης η Μαρίκα Πρωίου-Γουναροπούλου (Χίος ή Αθήνα 1904 – Αθήνα 1965), η πιανιστική καριέρα της οποίας δεν ήταν σολιστική και το έργο της αφορά κυρίως πιανιστικά έργα και τραγούδια για φωνή και πιάνο (βλ. σχετικά: Μαριάννα Παντελίδη, *Το πιάνο στη νεότερη Ελλάδα (τέλη 19ου – αρχές 20ού αιώνα): το πιανιστικό έργο της Μαρίας Πρωίου-Γουναροπούλου*, πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2024, <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/3421518>), η Ελεονώρα Μαυρομάτη-Παπαδοπούλου (Οδησός 1908 – Αθήνα 2002), με αντίστοιχα μη σολιστική πιανιστική καριέρα, εκτενές διδακτικό έργο και περιορισμένη εργογραφία σε πιανιστικά έργα και τραγούδια σε γαλλική ποίηση για φωνή και πιάνο (βλ. σχετικά: Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες δημιουργοί σοβαρής*

Σαφέστατα, στον σολιστικό τομέα η Λαλαούνη και ιδίως η Κυριακού διακρίθηκαν από νεανική ήδη ηλικία στο διεθνές στερέωμα, με αδιάλειπτη πορεία πολλών ετών στις σημαντικότερες ευρωπαϊκές αίθουσες συναυλιών, ενώ η Κυριακού άφησε, επιπλέον, ξεχωριστό αποτύπωμα και στη δισκογραφία.⁹⁰ Η σολιστική διαδρομή της Καλογρίδου – παρά τη σχετικά καθυστερημένη έναρξη της σταδιοδρομίας της σε ηλικία είκοσι οκτώ ετών – είναι σημαντική, τόσο εντός όσο και εκτός Ελλάδας: δεν χαρακτηρίζεται ωστόσο από το εύρος και την απήχηση του ερμηνευτικού αποτυπώματος τόσο της Λαλαούνη όσο και κυρίως της – πλέον καταξιωμένης – Κυριακού.

Στον τομέα της σύνθεσης, τα εβδομήντα πέντε (75) έργα της Κυριακού αφορούν σχεδόν αποκλειστικά το πιανιστικό ρεπερτόριο, με εξαίρεση το κομβικό της – πρώτο από ελληνίδα συνθέτρια – *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* (1938-1940),⁹¹ καθώς και δύο έργα για κουαρτέτο εγχόρδων αλλά και κάποια τραγούδια στη γαλλική, κυρίως, αλλά και στη γερμανική και την ελληνική γλώσσα. Η παραγωγή της Λίλας Λαλαούνη περιλαμβάνει είκοσι επτά (27) καταγεγραμμένα στη βιβλιογραφία έργα,⁹² τα οποία αφορούν ορχηστρική μουσική, μουσική δωματίου, πιανιστικά έργα, σκηνική μουσική και τραγούδια για φωνή και πιάνο. Η ευρύτατη εργογραφία της Καλογρίδου με περισσότερα από εκατόν εξήντα (160) έργα εστιάζεται μεν στη φωνή με συνοδεία ιδίως πιάνου και στην πιανιστική δημιουργία, διακρίνεται δε για την ποσοτική υπεροχή και για το εύρος των μουσικών ειδών και συνόλων που καλύπτει.⁹³ Κατά συνέπεια, το συνθετικό αποτύπωμα της Μαρίας Καλογρίδου στην ελληνική έντεχνη μουσική διαφαίνεται μεγαλύτερο.

Ως προς την απήχηση του έργου της Καλογρίδου κατά την εποχή της, από τα τεκμήρια του αρχείου της (ΜΒΛΒ/ΣΦΜ-ΑΜΚ) συνάγεται πως οι μουσικοί φορείς με τους οποίους συνεργάστηκε εντός Ελλάδας δεν ανήκαν στο σύνολό τους στην πρώτη γραμμή της ελληνικής μουσικής ζωής,⁹⁴ με εξαίρεση την Ελληνοαμερικανική Ένωση, τον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός» και τη Συμφωνική Ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας. Στην παραπάνω διαπίστωση οφείλει να συνεκτιμηθεί η πολυετής απουσία

μουσικής, τόμος 2, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Ιωάννινα 1996, σ. 72-73· Τάκης Καλογερόπουλος, «Μαυρομάτη-Παπαδοπούλου, Ελεονώρα», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τόμος 4, σ. 53-54), και, τέλος, οι πιανίστες και συνθέτριες Αντιγόνη Παπαμικροπούλου (Πάτρα 1888 – Πάτρα 1980) και Μαρία Κεφαλάδη-Ταμπάν (1863 – Βουκουρέστι 1932), οι οποίες έδρασαν εκτός Αθηνών. Η ξεχωριστή περίπτωση της Λένας Πλάτωνος (γεν. Ηράκλειο 1951), η οποία συνδυάζει μια νεανική πιανιστική καριέρα και την μετέπειτα ενσωμάτωση στοιχείων ηλεκτρονικής μουσικής καθώς και δημοφιλών ιδιωμάτων στις συνθέσεις της, επίσης δεν συζητείται εδώ.

⁸⁸ Βλ. σχετικά: George Leotsakos, «Lalauni [Lalaouni], Lila», στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41147> (πρόσβαση στις 28 Μαΐου 2025)· Στεφανία Μεράκου, «Λίλα Λαλαούνη», *Αρχείο Ελληνικής Μουσικής*, <https://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/23034> (πρόσβαση στις 28 Μαΐου 2025).

⁸⁹ Βλ. σχετικά: Christina K. Giannelou, «Kyriakou, Rena», στο: *Grove Music Online*, 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270931> (πρόσβαση στις 28 Μαΐου 2025)· Γιαννέλου, ό.π.

⁹⁰ Giannelou, ό.π.

⁹¹ Ιωάννης Φούλιας, «Το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα*, opus 18, της Ρένας Κυριακού: ιστορικό, πρώτη αναλυτική προσέγγιση, κριτική επανεκτίμηση και απόπειρα ένταξης του έργου στην ελληνική έντεχνη μουσική δημιουργία», *Πολυφωνία* 31, 2017, σ. 9-71.

⁹² Βλ. Leotsakos, ό.π.

⁹³ Η υστερορομαντική, συχνά νεοκλασική, μουσική γλώσσα της Καλογρίδου, ενσωματώνοντας ενίοτε στοιχεία νεότερων τεχνικών (εκτεταμένη χρωματικότητα, έντονοι διαφωνίες, αυτοσχεδιαστικά περάσματα), βρίσκεται σε μια ευρύτερη κοινή κατεύθυνση με το ύφος της Κυριακού και της Λαλαούνη.

⁹⁴ Ενδεικτικά, ως αντιπροσωπευτικότεροι φορείς της ελληνικής έντεχνης μουσικής της περιόδου αναφέρονται εδώ η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, η Εθνική Λυρική Σκηνή, το Φεστιβάλ Αθηνών, η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, τα Ινστιτούτα Goethe Αθηνών και Θεσσαλονίκης, η Ελληνοαμερικανική Ένωση, το Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο και το Βρετανικό Συμβούλιο. Βλ. σχετικά: Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, ό.π., σ. 277.

της από την αθηναϊκή σκηνή και η επανασύστασή της στον διπλό ρόλο της ερμηνεύτριας και της συνθέτριας μετά το 1967. Στην ίδια κατεύθυνση, ιδιαίτερα σημαντική είναι η επισήμανση του ιδιαίτερου πολιτιστικού πλαισίου το οποίο βρίσκει η Καλογρίδου μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα (το 1967), καθώς αυτό συμπίπτει με την προώθηση του μουσικού μοντερνισμού, που από το 1962⁹⁵ λαμβάνει σταδιακά καθολικές διαστάσεις.⁹⁶ Ενδεικτικά, αναφέρονται οι πέντε Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής (1966, 1967, 1968, 1971 και 1976)⁹⁷ και οι Παγκόσμιες Μουσικές Ημέρες της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (ISCM) το 1979 στην Αθήνα. Συνεπώς, στη μουσική ζωή των δεκαετιών του 1960 και του 1970, κατά τις οποίες έδρασε κυρίως η Καλογρίδου στην Αθήνα (προτού τα προβλήματα υγείας περιορίσουν τη δυναμική της από το 1980 και εξής), η μη πρωτοποριακή έντεχνη μουσική δημιουργία, όπου εκείνη εντασσόταν, συνυπήρχε όχι ως κεντρικός αλλά ως παράλληλος ομόκεντρος κύκλος, απομακρυσμένος από το κέντρο των εξελίξεων, αν όχι από το ενδιαφέρον του φιλόμουσου κοινού.⁹⁸

Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική της Καλογρίδου, ανεξαρτήτως των ποιοτικών της χαρακτηριστικών, δεν βρισκόταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και της μουσικής που προωθείτο εντός κι εκτός Ελλάδας κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Επιπροσθέτως, δεν μπορεί να παραβλεφθεί εδώ ο παράγοντας των κοινωνικών στερεοτύπων και ο ρόλος του φύλου στην απήχηση της μουσικής δημιουργίας, με τις γυναίκες συνθέτριες να αποτελούν μία σιωπηρή μειονότητα στην ελληνική μουσική ζωή πριν τη δεκαετία του 1990.⁹⁹ Κατά συνέπεια, το πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε το έργο της Καλογρίδου δεν ήταν σε θέση να ευνοήσει μια ευρεία διάχυση της εργογραφίας της, ούτε και την ουσιαστική μεταλαμπαδυσή της στη μεταμοντέρνα γενιά σολιστών και συνθετών.

Επίλογος: συμπεράσματα

Ο βασικός στόχος της παρούσας – όπως και κάθε – αρχειακής έρευνας υπήρξε η αποκατάσταση της επικοινωνίας του αρχειακού υλικού με το κοινό. Ως τελικά συμπεράσματα της επεξεργασίας του αρχειακού υλικού και της συζήτησης με τα βιβλιογραφικά δεδομένα διατυπώνονται τα εξής:

- Η Μαρία Καλογρίδου υπήρξε σημαντική πιανίστα, με σολιστική καριέρα στην Αθήνα και άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες (Λονδίνο, Παρίσι, Ρώμη).
- Κατά τα τελευταία χρόνια της παραμονής της στο Λονδίνο (1954-1967) πραγματοποίησε στροφή προς τη σύνθεση.
- Με την επιστροφή της στην Αθήνα (το 1967) πέτυχε τη σταδιακή καθιέρωσή της και ως συνθέτρια.

⁹⁵ Διαγωνισμός Σύνθεσης του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου (ΑΤΙ), με χρηματοδότηση του Μάνου Χατζιδάκι.

⁹⁶ Βλ. σχετικά: Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 232-237. Για μια αναλυτική περιγραφή της πολιτικά υποστηριζόμενης οικονομικής προώθησης της πρωτοπορίας εις βάρος της ελληνικής εθνικής σχολής με στόχο την πολιτιστική πρόοδο της Ελλάδας στη δυτική σφαίρα επιρροής και της – μετά την πτώση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών – αντίστροφης θεώρησης της πρωτοπορίας ως ελιτίστικης και απολιτικής, βλ. Jim Samson, *Music in the Balkans*, Brill (Balkan Studies Library, no. 8), Leiden – Boston 2013, σ. 527-536.

⁹⁷ Αδαμαντία Αναστασίου, *Οι πέντε Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής (1966-1976). Κριτική αποδελτίωση και σχολιασμός*, διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2022.

⁹⁸ Καίτη Ρωμανού, «Στυλ και ιδεολογία. Το ψυχροπολεμικό μίγμα στην Ελλάδα», *Πολυφωνία* 12, 2008, σ. 77-85· Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, ό.π., σ. 221-234· Χάρδας, ό.π., σ. 132-145.

⁹⁹ Σακαλλιέρος, «Η θέση της γυναίκας στην έντεχνη νεοελληνική μουσική δημιουργία», ό.π., σ. 449.

- Η πορεία της ως πιανίστας και συνθέτριας στην Αθήνα αναπτύσσεται εκτός του επικέντρου της πρωτοπορίας των δεκαετιών του 1960 και του 1970.
- Η συνολική διαδρομή της μπορεί να αντιπαραβληθεί σε σημαντικό βαθμό με τις διαδρομές ήδη καταξιωμένων στη μουσική και μουσικολογική κοινότητα ερμηνευτριών-δημιουργών, με χαρακτηριστικότερες τις περιπτώσεις της Λ. Λαλαούνη και της Ρ. Κυριακού.

Περισσότερο φως στα συμπεράσματα της αρχειακής μελέτης και στη συζήτηση με τη βιβλιογραφία μπορούν να φέρουν αναλυτικές μελέτες έργων της Καλογρίδου, παράλληλα με τη μελέτη έργων άλλων συνθετριών και συνθετών της εποχής. Επίσης, η εκτίμηση του σολιστικού και του εργογραφικού αποτυπώματός της στην ελληνική έντεχνη μουσική οφείλει να ενσωματώσει και άλλες παραμέτρους, όπως τις πολυπρισματικές προσεγγίσεις της σύγχρονης ιστοριογραφίας καθώς και τις προβληματικές που αναδεικνύουν προσφάτως οι σπουδές φύλου.

Η μουσική στην αρχαία τραγωδία: ο Χορός είναι ο ήχος·
η μουσική του Ιάννη Ξενάκη για τις *Ικέτιδες* του Αλέξη Σολομού
στην Επίδαυρο το 1964

Τριαντάφυλλος Μποσταντζής

Οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου είναι μία από τις λιγότερο γνωστές τραγωδίες του ελευσίνιου ποιητή αλλά και μία από τις πιο ιδιαίτερες: διδάχτηκε στο β' μισό της δεκαετίας του 460 π.Χ. μαζί με τις τραγωδίες *Αιγύπτιοι* και *Δαναΐδες* καθώς και το σατυρικό δράμα *Αμυμώνη*· μέχρι το 1952 πιστευόταν ότι πρόκειται για την παλαιότερη σωζόμενη αττική τραγωδία – παρ' όλα αυτά, αφ' ης στιγμής το ιστορικό πλαίσιο επανεξετάστηκε, οι μελετητές έχουν πλέον διακρίνει «πόσο στενά συνδέονται οι *Ικέτιδες* με την *Ορέστεια* ως προς τη μορφή και το θεματικό υλικό».¹ Η υπόθεση της τραγωδίας είναι η εξής: Οι πενήντα κόρες του Δαναού, συνοδευόμενες από τον πατέρα τους, καταφεύγουν στο Άργος ως ικέτιδες για να αποφύγουν τον αιμομικτικό γάμο με τους εξαδέρφους τους, γιους του Αιγύπτου. Ο βασιλιάς του Άργους, Πελασγός, αντιμετωπίζει το εξής δίλημμα: αν διώξει τις Δαναΐδες, κινδυνεύει από την τιμωρία του Δία που προστατεύει τους ικέτες· αν τις δεχτεί, κινδυνεύει από ενδεχόμενη επιδρομή των αιγυπτίων βαρβάρων που θα τις διεκδικήσουν. Καθώς μάλιστα οι Δαναΐδες απειλούν με αυτοχειρία, εφόσον εκδιωχθούν, εκβιάζουν με τον τρόπο αυτό την πόλη του Άργους με μίασμα.

Είναι φανερό ότι το έργο εξετάζει θέματα που απασχολούσαν την αρχαία ελληνική κοινωνία, αναντίρρητα όμως πραγματεύεται ζητήματα που παραμένουν διαχρονικά: τα σημαντικότερα από αυτά είναι το δικαίωμα στο άσυλο, η γυναικεία αυτοδιάθεση αλλά και η προστασία των αδυνάμων σε βάρος μιας επίφασης κανονικότητας. Δομικά, οι *Ικέτιδες* ξεχωρίζουν από άλλα έργα του Αισχύλου λόγω του ότι στη συγκεκριμένη τραγωδία αφιερώνεται μεγάλη έκταση στο μέρος του Χορού, ο οποίος αναλαμβάνει και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Για τον λόγο αυτόν, οι *Ικέτιδες* υπήρξαν μια αντιδημοφιλής τραγωδία στην ελληνική παραστασιογραφία· κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα παραστάθηκαν μόνον έξι φορές, με πρώτη “αναβίωσή” τους το τόλμημα των Σικελιανών στους Δελφούς. Η δεύτερη εγχώρια προσπάθεια – και πρώτη από κρατική σκηνή – αφορά την παράσταση που μας ενδιαφέρει εδώ· πρόκειται για την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και μουσική Ιάννη Ξενάκη που παρουσιάστηκε στην Επίδαυρο, στις 25 και 26 Ιουλίου του 1964.

Στην έρευνα για την παράσταση της Επίδαυρου συνεισφέρει κατά πολύ το τετράδιο σκηνοθεσίας του Αλέξη Σολομού, το οποίο διασώζεται στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.). Ο Σολομός, μια ιδιαίτερη περίπτωση σκηνοθέτη, ο οποίος σε όλη του τη θεατρική πορεία στόχευσε στην ανάδειξη του θεαματικού στοιχείου των παραστάσεων, δεν περιορίζεται σε σκηνοθετικές σημειώσεις ή σε επεμβάσεις στο κείμενο, αλλά καταγράφει αναλυτικά στοιχεία για τις θέσεις και την κίνηση των ηθοποιών, καθώς και για όλα τα παραστασιακά συστήματα (φωτισμό, ήχους και μουσική, διαδοχή σκηνών,

¹ Patricia Elizabeth Easterling, «Μορφολογία και παράσταση», στο: Patricia Elizabeth Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λίνα Ρόζη & Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 225-266: 226 (πρωτότυπη έκδοση: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997).

όψη, σκηνικό χώρο και σκηνικές μεταβολές).² Όσον αφορά τον συνθέτη Ιάννη Ξενάκη, δεν θα παραβιάσω “ανοικτές θύρες” για να μιλήσω εδώ για το έργο του· αρκούμε στο να σημειώσω ότι πρόκειται για έναν από τους σημαντικότερους πρωτοπόρους του 20ού αιώνα στους τομείς της μουσικής και της αρχιτεκτονικής, και για έναν καλλιτέχνη που έθεσε καίρια φιλοσοφικά ζητήματα σχετικά με την κρίση της σύγχρονης ευρωπαϊκής μουσικής.

Επιστρέφοντας στις *ΙΚετίδες*, σημαντικό τεκμήριο για την ανασύνθεση της σκηνοθετικής προσέγγισης, εκτός του λεπτομερέστατου τετραδίου σκηνοθεσίας, αποτελούν και οι επιστολογραφικές σημειώσεις του Σολομού προς τον Ξενάκη, όπου ο σκηνοθέτης δηλώνει: «Θέλω να δοκιμάσω ένα πείραμα επιστροφής στην πρωτόγονη δεισιδαιμονία, στην ασυγκράτητη κραυγή πάθους [...]· βασικός συντελεστής στην επιτυχία μιας τέτοιας προσπάθειας είναι βέβαια η μουσική».³ Προσπαθώντας να αποκωδικοποιήσω την παραπάνω φράση, θα παραθέσω τον αναλυτικό σχεδιασμό της Παρόδου από τον ίδιο τον Σολομό. Το ξεκίνημα της παράστασης, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του σκηνοθέτη, οφείλει να δομηθεί πάνω στην παρακάτω αρχιτεκτονική:

1. Σύντομη μουσική εισαγωγή με άδεια σκηνή χωρίς ηθοποιούς.
2. Σταματά η μουσική – Σιωπηλή είσοδος του Χορού.
3. Κλιμακωτή απαγγελία του χορικού (μπαίνει η 1η φωνή, μετά προστίθεται η 2η, ακολουθεί η 3η κ.ο.κ.). Εδώ, όπως και σε άλλα μέρη όπου δεν υπάρχει μουσική υπόκρουση, ο Σολομός ζητά από τον Ξενάκη να καθοριστεί ένα κρουστό όργανο, το οποίο θα δίνει τον ρυθμό για τον βηματισμό του Χορού.
4. Εκκίνηση μιας ανησυχίας ορίζεται από τη φωνή της Α΄ Κορυφαίας, ενώ τα υπόλοιπα μέλη του Χορού επαναλαμβάνουν κραυγάζοντας ομαδικά και επαναληπτικά φράσεις από το κείμενο (π.χ. «Να χαθούν!», «Πίσω!», κ.ο.κ.).
5. Η Β΄ Κορυφαία ξεκινά την Επίκληση, χρησιμοποιώντας διαπεραστική απαγγελία, η οποία συνεχίζεται από την Γ΄ Κορυφαία με ακόμη μεγαλύτερη δραματική ένταση, ενώ στο υπόβαθρο ακούγεται θρηνητικό μουρμούρισμα του Χορού.
6. Το μουρμούρισμα μετατρέπεται σε τραγουδιστό μοιρολόι παράλληλα με τη δραματική απαγγελία.
7. Ακολουθεί ομαδική παρακαταλογή – ξερή, μονότονη προσευχή – χωρίς μεταπτώσεις και θεατρικά εφέ.

Διακρίνουμε λοιπόν, μόνο από το προσχέδιο της Παρόδου, δηλαδή των πρώτων λεπτών της παράστασης, μια προσπάθεια για βαθμιαία ένταση ποικίλων στοιχείων όρχησης, με στόχο το ζωντάνεμα του έργου. Με παρόμοιο τρόπο, όπως για την Πάροδο, ο Σολομός εξηγεί τις προθέσεις του στον Ξενάκη και για τη λειτουργία του Χορού στα τρία Στάσιμα:

- Το πρώτο στάσιμο είναι μία «μελαγχολική και συγκινητική Προσευχή».
- Το δεύτερο στάσιμο είναι ένα «σπάνιο δείγμα χαράς» με δύο ρυθμικές μορφές: ή σόλο τραγούδι ή ψαλμωδία και ομαδικό τραγούδι.
- Το τρίτο στάσιμο αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο επιλογές: α) χαμηλόφωνο, πνιγμένο τραγούδι με φωνητικά ξεσπάσματα υστερικού φόβου ή β) απαγγελία με μουσική υπόκρουση.

² Για το συγκεκριμένο ζήτημα, βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «“Βίος και παίγνιον” στο αρχείο του Αλέξη Σολομού», στο: Γωγώ Βαρζελιώτη & Κωνσταντζίνα Γεωργακάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός: Ο ευπατρίδης μύσσης του πνεύματος* (Πρακτικά θεατρολογικού συνεδρίου υπό την αιγίδα του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 17 Δεκεμβρίου 2018), Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2024, σ. 17-28.

³ Αλέξης Σολομός, «Πρώτες σημειώσεις για τον κ. Ξενάκη», επιστολή στο Αρχείο Αλέξη Σολομού, Φάκελος 1, Υποφάκελος 1.1 («Αισχύλος (1964, 1976)»), Ελληνικό και Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα.

Όλες οι υποδείξεις του Σολομού προς τον Ξενάκη που παρατίθενται παραπάνω αντικατοπτρίζονται στη γενικότερη φιλοσοφία του σκηνοθέτη για τον ρόλο της μουσικής στην αρχαία τραγωδία: «Στη σύγχρονη αντιμετώπιση του μουσικού προβλήματος, που υψώνει μπροστά μας η τραγωδία, ο οξυδερκής μουσικός έχει υπόψη του πως ο ήχος των αρχαίων οργάνων δεν ήταν απόλυτα όμοιος με το σημερινό. Και γι' αυτό δεν θ' αρκεστεί στην επιλογή και στο συνδυασμό των συνηθισμένων πνευστών, κρουστών ή εγχόρδων μιας συμφωνικής ορχήστρας, μα θα επινοήσει – θα κατασκευάσει ακόμα – τα κατάλληλα ηχητικά εργαλεία που θα συνοδέψουν το τραγικό άσμα, την παρακαταλογή, την απαγγελία, την όρχηση».⁴

Η ανάλυση της μουσικής της παράστασης υποβοηθείται από ένα σημαντικό αρχειακό εύρημα, το “σπάρραγμα” επιστολής του συνθέτη Ιάννη Ξενάκη προς τον σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό. Να σημειωθεί εδώ ότι, λόγω της «καχεκτικής ελληνικής δημοκρατίας»⁵ των δεκαετιών του 1950 και του 1960, ο Ξενάκης, ο οποίος διέμενε στο Παρίσι, δεν μπόρεσε να πάρει άδεια ώστε να έρθει στην Ελλάδα για την παράσταση αλλά ούτε και για τις πρόβες, αφού ακόμα τον βάραιναν κατηγορίες του Εμφυλίου Πολέμου. Για τον λόγο αυτόν, η συνεργασία με κάθε έναν από τους συντελεστές έγινε δι' αλληλογραφίας ή με ταξίδια στο Παρίσι που έκαναν ο Σολομός αλλά και η Έλλη Νικολαΐδου, η οποία είχε αναλάβει τη μουσική διδασκαλία. Για τους ίδιους πολιτικούς λόγους, η παράσταση παίχτηκε μόνο ένα διήμερο στη διάρκεια των Επιδουριών το 1964, ενώ καμία πληροφορία επ' αυτής δεν αναγράφεται πουθενά στο πρόγραμμα της χρονιάς εκείνης!

Στην επιστολή που μας απασχολεί εδώ, ο Ξενάκης εκμυστηρεύεται στον Σολομό ότι η τραγωδία των *Ικετίδων* είναι αρκετά «ισχνή» και συναινεί στο ότι εκείνο που δύναται να της προσδώσει σύγχρονη πνοή είναι «η ένταση του χορού και η μουσική».⁶ Σύμφωνα με τον Ξενάκη, δύο είναι τα «αντίδοτα» απέναντι στη στατικότητα του έργου, τα οποία μπορούν να ζωντανέψουν την παράσταση: α) η «χοροορχήστρα» με τα διάφορα κρουστά όργανα που συμμετέχουν στον Χορό και γίνονται αφορμή χορευτικών κινήσεων, και β) επιλεγμένα σημεία όπου θα δημιουργηθεί «έκρηξη σε αταξία».⁷ Διαφαίνεται η διάθεση του Ξενάκη να χρησιμοποιηθούν στην Επίδουρο τρία «θορυβοποιά σύνολα»:⁸

- η «γυρισμένη» ορχήστρα: *μαγνητοφωνημένη μουσική χάλκινων και έγχορδων οργάνων μεταδιδόμενη από στερεοφωνικά, τοποθετημένα σε όλο το θεατρικό κοίλο*
- η «ντόπια» ορχήστρα: *ζωντανή μουσική από ορατούς εκτελεστές περιμετρικά της ορχήστρας*
- η *αυθυπόκρουση*, δηλαδή εκτέλεση μουσικής και τραγουδιών από μέλη του Χορού.

Ειδικότερα για την «αυθυπόκρουση», δηλαδή τα όργανα που έπαιζαν τα ίδια τα μέλη του Χορού, σχετικές αναφορές του σκηνοθέτη (αλλά και εκτεταμένες αναφορές στο τετράδιο σκηνοθεσίας) μάς κατατοπίζουν εμπειριστατωμένα ως προς τη σύνθεση και τη λειτουργία τους:⁹

1. Λαϊκό σουραύλι, το οποίο έδινε τον τόνο στα τραγούδια.
2. Τύμπανα σε ποικιλία διαμέτρων που παρήγαγαν τρεις διαφορετικούς τόνους.

⁴ Αλέξης Σολομός, *Τι προς Διόνυσον. Σημειώσεις γύρω απ' την αρχαία ελληνική τραγωδία*, Δίφρος, Αθήνα 1972, σ. 72.

⁵ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Οι *Ικετίδες* των Σολομού, Παππά, Μόραλη, Ξενάκη», στο: Βαρζελιώτη & Γεωργακάκη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός: Ο ευπατρίδης μύστης του πνεύματος*, ό.π., σ. 83-106: 91.

⁶ Ιάννης Ξενάκης, επιστολή προς τον Αλέξη Σολομό, στο Αρχείο Αλέξη Σολομού, Φάκελος 1, Υποφάκελος 1.1 («*Αισχύλος* (1964, 1976)»), Ελληνικό και Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα.

⁷ Στο ίδιο.

⁸ Ο Σολομός χρησιμοποιεί, αντίστοιχα, τον όρο «κανάλια διοχέτευσης» της μουσικής: βλ. Σολομός, *Τι προς Διόνυσον*, ό.π., σ. 73.

⁹ Σολομός, «Πρώτες σημειώσεις για τον κ. Ξενάκη», ό.π.

3. Κύμβαλα, μικρά τάσια σαν ζίλιες δεμένες στα δάχτυλα.
4. Ρόπτρα σαν μικρά κουδούνια προβάτων, που η κρούση τους γινόταν με μεταλλικό στέλεχος.
5. Αλογοκούδουνα σε φυσικό μέγεθος.
6. Φριστά από ψιλά φύλλα αλουμινίου, εξαρτημένα στις στολές των αιγύπτιων εισβολέων.
7. Ραβδοσήμαντα, χαλύβδινα κρεμασμένα κοντά στα αγάλματα, σε διάφορα σχήματα, που η κρούση τους γινόταν είτε με μεταλλικό στέλεχος είτε με άγγιγμα από τα μέλη του Χορού.
8. Κρόταλα σαν ξύλινες καστανιέτες.
9. Σείστρα, μαράκες από κολοκύθες, που θύμιζαν το θρόισμα των πεύκων.

Δυστυχώς, λόγω της αποσπασματικότητας των παρτιτουρών που βρέθηκαν, δεν γνωρίζουμε από πόσα αριθμημένα μουσικά μέρη απαρτιζόταν η μουσική της παράστασης. Διατρέχοντας όμως το ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, μπορούμε να εξαγάγουμε τις παρακάτω πληροφορίες:¹⁰

- Δεν σώζεται παρτιτούρα ορχήστρας.
- Όλο το κείμενο του έργου (σημειωμένο σε πεντάγραμμο) ενορχηστρώνεται από κρουστά και όχι από πιάνο.
- Επιβεβαιώνεται η ύπαρξη μουσικής εκτός παρτιτούρας, δηλαδή προηχογραφημένης και επεξεργασμένης σύνθεσης.

Να σημειωθεί εδώ ότι στο τετράδιο σκηνοθεσίας του Σολομού, το οποίο αποτελείται από κατόψεις της ορχήστρας, εικονογραφούνται οι θέσεις και οι κινήσεις των 28 Δαναΐδων και των 14 ακολούθων. Ο Χορός διαιρείται σε τρεις μεγάλες ομάδες. Κάθε ομάδα, με τη σειρά της, υποδιαιρείται σε δύο υποομάδες και κάθε υποομάδα αποτελείται από 7 άτομα. Συνολικά, 42 άτομα του Χορού συμμετέχουν σε διαφορετικά ηχητικά σχήματα: η συμμετοχή τους στο τετράδιο σκηνοθεσίας αναγράφεται κλασματικά (1/6, 1/3, 3/3 κ.ο.κ.).

Όσον αφορά τα ιδιαίτερα σημεία που προσδιορίζουν το ύφος της σύνθεσης του Ξενάκη για την παράσταση των *Ικετίδων*, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στα εξής:

- *Μουσική γλώσσα*: Ο Ξενάκης εφαρμόζει τις καινοτόμες μαθηματικές τεχνικές του, οι οποίες βασίζονται στη θεωρία των πιθανοτήτων και τη θεωρία των συνόλων, συνθέτοντας ένα άκουσμα με πολύπλοκες πολυφωνικές δομές και στοιχεία τυχαιότητας: όλα αυτά δημιουργούν ένα αίσθημα αστάθειας, που ενδέχεται να εκφράζει την αβεβαιότητα και την απελπισία των ηρωίδων.
- *Ενορχήστρωση*: Ο Ξενάκης δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση των κρουστών και των πνευστών που δημιουργούν ένα χαρακτηριστικά επιβλητικό και απρόβλεπτο ηχοτοπίο: σε συνδυασμό με τη χρήση πολυφωνικών γραμμών, αναπαρίσταται η συλλογική φωνή του αρχαίου Χορού.

¹⁰ Βλ. Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, <https://www.nt-archive.gr/playmaterial/198#music> (τελευταία πρόσβαση: 2 Απριλίου 2025). Τα σωζόμενα μέρη αφορούν τις τρεις ομάδες του Χορού: υπάρχουν, επίσης, οδηγίες για την εκτέλεση των μουσικών μερών, κάνοντας έτσι πιο σαφείς τις προθέσεις του συνθέτη, μιας και ο ίδιος δεν ήταν παρών για να συντονίσει την εκτέλεση. Στην παρτιτούρα δεν υπάρχουν μουσικά μέτρα αλλά κόμματα, που υποδεικνύουν το τέλος του στίχου. Σχετικά με την ηχογραφημένη μουσική, σημειώνεται ότι επρόκειτο για έξι μαγνητοταινίες «ηλεκτρονικής μουσικής» σε τρία σημεία της παράστασης. Σύμφωνα με το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, «το μελωδικό υλικό είναι τροπικό, τοποθετημένο σε μια δίφωνη απλή αντίστιξη, και μάλλον παραδοσιακό σε σχέση με το ύφος που καλλιεργεί ο συνθέτης εν γένει. Στα οργανικά ιντερλούδια, ωστόσο, εξαπολύει το μοντερνιστικό του σπλοστάσιο, δημιουργώντας αντιθετικά blocks από υφές (textures – βασικές δομές). Η κύρια έλξη που μας ασκεί η παρτιτούρα είναι η τοποθέτηση πλάι-πλάι (αντιπαράθεση) των καθορισμένων τροπικών περασμάτων με το πιο ηχηρό (sonority) προσανατολισμένο στυλ του υπόλοιπου έργου».

- *Ατμόσφαιρα*: Ο Ξενάκης μέσα από την ιδιότυπη μοντέρνα αρμονία και τη χρήση πολυρρυθμιών και σύνθετων ηχητικών διατάξεων εκφράζει την αγωνία και τον φόβο των ηρωίδων που ζητούν καταφύγιο από τους διώκτες τους.

Επιπλέον, θα τολμούσε κανείς να προσθέσει ότι σε ιδεολογικό επίπεδο η τραγωδία των *Ικετίδων* πραγματεύεται το ζήτημα του ασύλου και της φιλοξενίας, ένα θέμα διαρκώς επίκαιρο και βαθιά ανθρωπιστικό, το οποίο ο συνθέτης πιθανόν να συσχέτιζε με τις προσωπικές του εμπειρίες ως πρόσφυγας, καθώς και με την ευαισθησία του για τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα.

Πάντως, τα δημοσιεύματα του Τύπου κρίνουν – στην πλειονότητά τους – τη μουσική εύστοχη, νεωτερική, με ρίζες στην παράδοση. Εγείρονται βέβαια κάποιοι προβληματισμοί σχετικά με την ένταση της μουσικής και της χρήσης των κρουστών από τα άπειρα (στη χρήση μουσικών οργάνων) μέλη του Χορού: «η μαγνητοφωνημένη [μουσική] επιβάλλεται αναντίρρητα, αλλά οι φωνές, τα κρόταλα, τα σείστρα και τα άλλα όργανα που παίζει ο χορός, χωρίς την αναγκαία μουσική μόρφωση, δεν αφήνουν καθαρά να φανεί τι συνέθεσε ο Ξενάκης [...]· ο λόγος στο χορικό συχνά στομώνεται από το ρυθμό της μουσικής που αγνοεί τον τόνο της λέξης».¹¹ Ως ενδεικτικότερο της κριτικής πρόσληψης, επιλέγω ένα απόσπασμα από τη δημοσίευση της Κωστούλας Μητροπούλου:

Εκείνο όμως που έπαιξε αποφασιστικό ρόλο σ' αυτήν την παράσταση ήταν η μουσική του Ξενάκη. Θα την έλεγες «μοντέρνα» με ρίζες απ' την παράδοσι, χωρίς τίποτα ωστόσο που να θυμίζει «ελληνοπρεπή λαογραφία της μουσικής», χωρίς περιορισμούς και φόρμες, σχεδόν βυζαντινή (ας μου επιτραπεί ο όρος), άλλοτε ανώνυμη, και πάντα σε κάθε στιγμή παρούσα, ενισχυτική και υποβάλλουσα, μια καινούργια έκφραση ζωντανή και αυθύπαρκτη.¹²

Όσον αφορά τα υπόλοιπα σημειακά συστήματα της παράστασης του Σολομού, εντύπωση προκαλεί η “κοινοβωμία” της σκηνογραφίας, δηλαδή η παράθεση, ως μοναδικού σκηνογραφικού, μιας σειράς αγαλμάτων που κατασκεύασε ο γλύπτης Γιάννης Παππάς:¹³ δεκατρία αγάλματα (οι δώδεκα θεοί του Ολύμπου, στους οποίους έχει προστεθεί ο Διόνυσος) στήθηκαν στην ορχήστρα και στη νοητή γραμμή του οπισθίου τοίχου της κυρίως σκηνής. Συμπληρώνοντας την “όψη” των *Ικετίδων*, οφείλουμε να αναφερθούμε και στα κοστούμια του Γιάννη Μόραλη, τα οποία, βασισμένα σε αιγυπτιακά πρότυπα, απέσπασαν επαινετικά σχόλια ακόμα και σε έντυπα που αποτύπωσαν αρνητική εικόνα για το σύνολο της παράστασης. Ο περιορισμένος χώρος τούτου του άρθρου δεν μας επιτρέπει να επεκταθούμε στα συγκεκριμένα ζητήματα.¹⁴

Όπως και να 'χει, όταν στην αυτοβιογραφία του κάνει λόγο για την παράσταση της *Επιδάουρου*, ο Σολομός αναφέρει ως βασικό συντελεστή της φυσιογνωμίας των *Ικετίδων* του 1964 τη σύνθεση του Ξενάκη, που «γεφύρωσε ηχητικά το χάσμα εικοσιπέντε αιώνων» και οδήγησε στην δημιουργία ενός «πρωτόγονου ρυθμού» χορογραφίας που μπόλιασε την «καθιερωμένη συμμετρική ισορροπία με την ασύμμετρη».¹⁵ Δεν χωρά

¹¹ Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Στην Επίδαυρο: Οι *Ικετίδες* του Αισχύλου», *Μεσημβρινή*, 28 Ιουλίου 1964. Από τα γραφόμενα του κριτικού εξάγεται πιθανότατα και ένα στοιχείο που προκαλεί εξαιρετικό ενδιαφέρον: παρά το απόλυτα γεωμετρημένο σχέδιο του Σολομού, ο αυτοσχεδιασμός από τα μέλη του Χορού θα ήταν σχεδόν αναπόφευκτος, γεγονός που δεν έχει ερευνηθεί επαρκώς, ειδικά σε συσχετισμό με τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στη νεοελληνική σκηνή.

¹² Κωστούλα Μητροπούλου, «*Ικετίδες*. Τραγωδία του Αισχύλου. Από το Αθηναϊκό θέατρο στην Επίδαυρο», *Ημέρα*, 1 Αυγούστου 1964.

¹³ Αιμ. Χ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος], «Επιδάουρια 1964: Η παράσταση των *Ικετίδων*», *Καθημερινή*, 28 Ιουλίου 1964.

¹⁴ Για τα σημειακά συστήματα της παράστασης των *Ικετίδων* του 1964, καθώς και για όλες τις αισχύλειες παραστάσεις του 20ού αιώνα έως και το 1980, βλ. και Τριαντάφυλλος Μποστάντζης, *Οι παραστάσεις των έργων του Αισχύλου στη νεοελληνική σκηνή: Από την Ορέστεια του Βασιλικού Θεάτρου (1903) έως και την Ορέστεια του Θεάτρου Τέχνης (1980)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022.

¹⁵ Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνιο*, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 69.

αμφιβολία ότι οι *Ικέτιδες* του Σολομού εξελίσσουν την ερμηνεία της αισχύλειας τραγωδίας, καθώς φανερώνουν μια τάση πειραματισμού (σύμφωνα με τα έως τότε δεδομένα της κρατικής σκηνης), ειδικά όσον αφορά τη διαχείριση του Χορού. Ο σκηνοθέτης του Εθνικού – που έως τις *Ικέτιδες* δεν είχε καταπιαστεί ποτέ με την τραγωδία – μέσω της μουσικής του Ξενάκη

- δείχνει πως πνέει στο πεδίο της τραγωδίας ένας ανανεωτικός άνεμος,
- επικυρώνει μια μεταστροφή του Εθνικού Θεάτρου από την παραδοσιακή του προσήλωση στον Λόγο και τη ρυθμική απαγγελία των χορικών στο θεαματικό μέρος της παράστασης και, τέλος,
- τολμά να εντάξει στο δυναμικό της παράστασης έναν πρωτοποριακό καλλιτέχνη, του οποίου μάλιστα η ιδεολογία δημιουργούσε προσκόμματα στην ομαλή πορεία της παραγωγής.

Κλείνοντας, στο σημείο αυτό θεωρώ χρήσιμο να ιχνηλατήσω έως έναν βαθμό την έννοια την «πυκνότητας», σύμφωνα με την οποία προσδιορίζεται κατά πόσον χωριστές μονάδες ενός ρεπερτορίου είναι παρόμοιες, ανεξαρτήτως του κατά πόσον σχετίζονται γενετικά.¹⁶ Στην περίπτωση μας, η αποτίμηση της πυκνότητας, έννοιας που δανείζομαι από την Εθνομουσικολογία, έγκειται στο πόσο κοντά ή πόσο μακριά, από ερμηνευτική άποψη, είναι μεταξύ τους οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή· μάλιστα, εξελίσσοντας την έννοια της πυκνότητας, μπορούμε να ορίσουμε ως «ιστορική πυκνότητα» τον ρυθμό με τον οποίο ένα ρεπερτόριο αλλάζει. Σύμφωνα με μια γενική εκτίμηση, μπορούμε να πούμε ότι για το μεγαλύτερο διάστημα του 20ού αιώνα, οι θεατές του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα προσέρχονται σε παραστάσεις που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο τούς είναι γνώριμες, που ανταποκρίνονται στην ομοιομορφία της αναζήτησης μιας τελετουργικής σύνδεσης με τα αρχαία κείμενα.¹⁷ Με λίγα λόγια, πρόκειται για παραστάσεις που αντλούν το κύρος τους από την επαναληπτικότητα της αποδοχής τους, την ομοιόμορφη δραματογραφία τους αλλά και την προσήλωσή τους στον Λόγο· παραστάσεις με χαμηλό βαθμό διαφοροποίησης μεταξύ τους, άρα και με υψηλή ιστορική πυκνότητα (μιας κάποιας) τελετουργικής σκηνοθετικής στόχευσης. Ξαφνικά με έναν «μαγικό» (;) τρόπο, την τριετία 1963-1965 το σκηνικό φαίνεται να αλλάζει:¹⁸ με τις παραστάσεις του *Προμηθέα δεσμώτη* από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή και μουσική Γιάννη Χρήστου το 1963, των *Ικετίδων* το 1964 και των *Περσών* σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν και μουσική Γιάννη Χρήστου το 1965, η ιστορική πυκνότητα διαφοροποιείται / μειώνεται και δίνει τη θέση της σε ιδιουσυγκρασιακές παραστάσεις με βασικό στοιχείο «διαταραχής» της πυκνωτικής ομοιομορφίας τη μουσική. Με λίγα λόγια, η πειραματική μουσική του Χρήστου και του Ξενάκη συνεισφέρει στο να αλλάξει, έστω και πρόσκαιρα, η πορεία του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα· παρά τη σύντομη εμφάνισή τους, θα αφήσουν μια ανεξίτηλη παρακαταθήκη που θα οδηγήσει στη μετεξέλιξη της επιτέλεσης του αρχαίου δράματος από τη Μεταπολίτευση και μετά. Μετά τις συνθέσεις των Χρήστου και Ξενάκη, ο ήχος και η μουσική θα αποτελούν πλέον δομικά στοιχεία της παράστασης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα.

¹⁶ Δανείζομαι τις έννοιες της «πυκνότητας» και της «ιστορικής πυκνότητας» από την Εθνομουσικολογία, όπως αυτές περιγράφονται στο: Bruno Nettl, *Εθνομουσικολογία. Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, επιμ. Παύλος Κάβουρας, Νήσος, Αθήνα 2016, σ. 378-380 (πρωτότυπη έκδοση: *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Illinois 2005).

¹⁷ Για τα ερμηνευτικά ζητήματα στις νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίου δράματος, βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, *Δυτικό ηγεμονικό "παράδειγμα" και διαπολιτισμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017· Ελένη Παπάζογλου, *Μια γνώριμη Κυρά της ιθαγένειάς μας". Η εξοικείωση με την αρχαία ελληνική τραγωδία στη νεοελληνική σκηνή*, Νήσος, Αθήνα 2022.

¹⁸ Προσωπικά, πιστεύω ότι κάποιες από τις αιτίες τούτης της αλλαγής πρέπει να αναζητηθούν στις ποικίλες και πολύπλοκες κοινωνικοπολιτικές ζυμώσεις του εγχώριου κοινωνικού μορφώματος εκείνης της περιόδου, ένα ζήτημα που ίσως κρίνει σκόπιμο να ανιχνεύσει η μελλοντική έρευνα.

**Παράρτημα 1: Συντελεστές και διανομή *Ικετίδων* Επιδαύρου 1964
από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού**

Μετάφραση: Ιωάννης Γρυπάρης
 Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός
 Σκηνογραφία: Γιάννης Παππάς
 Κοστούμια: Γιάννης Μόραλης
 Μουσική: Ιάννης Ξενάκης
 Χορογράφος: Αγάπη Ευαγγελίδη
 Μουσική διδασκαλία: Έλλη Νικολαΐδου
 Βοηθός σκηνοθέτη: Στέλιος Παπαδάκης
 Βοηθός μουσικός: Ισμήνη Αυγέρη

Δαναός: Θάνος Κωτσόπουλος
 Πελασγός: Λυκούργος Καλλέργης
 Κήρυκας: Βασίλης Κανάκης
Χορός Δαναΐδων:
 Α΄ Κορυφαία: Άννα Συνοδινού
 Β΄ Κορυφαία: Ελένη Χατζηαργύρη
 Γ΄ Κορυφαία: Κάκια Παναγιώτου
 Δ΄ Κορυφαία: Πίτσα Καπιτσινέα
 Ε΄ Κορυφαία: Έλλη Βοζικιάδου
 Κική Διόγου, Λευκή Βεντουράτου,
 Χρυσούλα Καριώρη, Πέπη Μεταλλίδου,
 Πόπη Υψηλάντου, Ιουλία Σταμίρη,
 Λούλα Ξηνταράκη, Νίνα Σγουρίδου,
 Δήμητρα Βολωνίνη, Κατερίνα Πασσά,
 Τζένη Μιχαηλίδου, Ρίτσα Γιαννιώτου,
 Αθηνά Κοσκινίδου, Λίνα Λαμπράκη,
 Ελίζα Σένκε, Αναστασία Νικολακοπούλου,
 Μιράντα Ζαφειροπούλου, Ε. Φιλίππου,
 Ελένη Κισκύρα, Μ. Πεφάνη, Ε. Αθανασάκη,
 Α. Παπαγιαννοπούλου, Μ. Δημητροπούλου,
 Αλκμήνη Παπαηλιοπούλου, Ε. Καλτσά
Χορός Ακολούθων:
 Α΄ Κορυφαία: Ελένη Νενεδάκη
 Β΄ Κορυφαία: Βέρα Δεληγιάννη
 Βεατρίκη Δεληγιάννη, Ζωή Σκουρλά,
 Μάτα Μιχαλαρέα, Δήμητρα Σερεμέτη,
 Χριστίνα Κουτσουδάκη, Τόνια Βασδεκά,
 Γεωργία Καρέλλα, Μ. Μηλιώτη,
 Α. Λόντου, Α. Παπάρη, Νίτα Παγώνη,
 Μαρία Σκούντζου, Μαρία Σολδάτου

Παράρτημα 2: Ενδεικτική κριτικογραφία

- Στέλιος Αρτεμάκης, «Για την τραγωδία – Συνέντευξη της Άννας Συνοδινού που θα λάβει μέρος στο Χορό των Δαναΐδων», *Μεσημβρινή*, 25 Ιουλίου 1964.
- Ν. Β., «Θριαμβευτική επιτυχία εσημείωσαν οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου προχθές και χθες στην Επίδαυρο», *Μεσημβρινή*, 27 Ιουλίου 1964.
- Βάσος Βαρίκας, «Οι *Ικέτιδες*», *Τα Νέα*, 3 Αυγούστου 1964.
- Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Στην Επίδαυρο: Οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου», *Μεσημβρινή*, 28 Ιουλίου 1964.
- Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Επιδαύρια: Αισχύλου *Ικέτιδες* (μια τολμηρή παράσταση)», *Αυγή*, 28 Ιουλίου 1964.
- Άλκης Θρύλος, «Δύο παραστάσεις στην Επίδαυρο και μία άλλη παράσταση αρχαίας τραγωδίας. Θέατρο Επιδαύρου, Αριστοφάνη *Ειρήνη*, κωμωδία, Αισχύλου *Ικέτιδες*, τραγωδία», *Νέα Εστία*, έτος ΛΗ΄, 76/891, 15 Αυγούστου 1964, σ. 1207-1208.
- Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Ικέτιδες* του Αισχύλου από το Εθνικό στην Επίδαυρο», *Βραδυνή*, 27 Ιουλίου 1964.

- Κοκ. [Κώστας Κοκκάκης], «Επιδαύρια 1964: *Ικέτιδες* του Αισχύλου, από το Εθνικό», *Ακρόπολις*, 31 Ιουλίου 1964.
- Ηρώ Δ. Λάμπρου, «Από το Εθνικό Θέατρο, *Ικέτιδες* στην Επίδαυρο. Μια ευχάριστη έκπληξη», *Το Βήμα*, 28 Ιουλίου 1964.
- Κωστούλα Μητροπούλου, «*Ικέτιδες*. Τραγωδία του Αισχύλου. Από το Αθηναϊκό θέατρο στην Επίδαυρο», *Ημέρα*, 1 Αυγούστου 1964.
- Μ. [Μάριος] Πλωρίτης, «*Ικέτιδες* του Αισχύλου, Εθνικό Θέατρο – Θέατρο Επιδαύρου», *Ελευθερία*, 28 Ιουλίου 1964.
- Χ., «Εις την Επίδαυρον: *Ικέτιδες*», *Εστία*, 27 Ιουλίου 1964.
- Αιμ. Χ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος], «Επιδαύρια 1964: Η παράσταση των *Ικετίδων*», *Καθημερινή*, 28 Ιουλίου 1964.

Από τον δωδεκαφθογγισμό στην απροσδιοριστία.
Στιγμιότυπα μιας μετάβασης σε έργα ελλήνων συνθετών
της γενιάς του '50*

Βάλια Χριστοπούλου

Ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου και ο Γιώργος Σισιλιάνος είναι οι κατεξοχήν εκπρόσωποι ενός είδους ακαδημαϊκής προσέγγισης του δωδεκαφθογγισμού στον ελληνικό χώρο. Κοινό σημείο εκκίνησης για τη συστηματική μελέτη της δωδεκάφθογγης μεθόδου από τους δύο συνθέτες ήταν η διαμονή τους στο Παρίσι και η επαφή τους με τον βασικό εισηγητή της, τον René Leibowitz, είτε μέσω διαλέξεων (για τον Παπαϊωάννου) είτε μέσα από την ενδεδειγμένη μελέτη συγγραμμάτων του (για τον Παπαϊωάννου και τον Σισιλιάνο).¹ Η στροφή τους προς τον δωδεκαφθογγισμό πραγματοποιήθηκε χρονικά στις αρχές της δεκαετίας του 1950: για τον Παπαϊωάννου αρχικά με τα ανολοκλήρωτα *Τραγούδια της λίμνης*, για φωνή και οργανικό σύνολο, σε ποίηση Μιλτιάδη Μαλακάση, AKI-Ντ 133, του 1950² και τον *Πυγμαλίωνα*, συμφωνική εικόνα, AKI-Ντ 134, της ίδιας χρονιάς,³ καθώς και με την *Τρίτη συμφωνία*, AKI-Ντ 139, του 1953,⁴ ενώ για τον Σισιλιάνο με το *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, έργο 12, του 1954.⁵ Μάλιστα, οι δύο συνθέτες, σε διαχωρισμό του έργου τους σε περιόδους που προτείνουν οι ίδιοι, οριοθετούν τη μετάβαση στην τρίτη (Παπαϊωάννου)⁶ και στη δεύτερη (Σισιλιάνος)⁷ περίοδο του έργου τους με βάση την υιοθέτηση της δωδεκάφθογγης μεθόδου.

* Ευχαριστώ τον Αλέξη Πορφυριάδη που μοιράστηκε μαζί μου τις γνώσεις του για συνθετικές / εκτελεστικές πρακτικές οι οποίες συνδέονται με την απροσδιοριστία, το ανοιχτό έργο και τον αυτοσχεδιασμό, καθώς και για τις διεισδυτικές παρατηρήσεις του σε ζητήματα που αφορούν τα υπό πραγμάτευση μουσικά έργα. Ευχαριστώ επίσης το Εργαστήριο Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών για την παραχώρηση υλικού από το ψηφιακό αποθετήριο «Πολύμνια», τα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη για την παραχώρηση υλικού από το αρχείο του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου και τον Νίκο Πουλάκη για την παραχώρηση υλικού από το προσωπικό του αρχείο.

¹ Για τον Παπαϊωάννου, βλ. Kostas Chardas, *The music for solo piano of Yiannis A. Papaioannou up to 1960: An analytical, biographical and contextual approach*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2010, σ. 143-144. Για τον Σισιλιάνο, βλ. Βάλια Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος: ζωή και έργο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009, σ. 41, <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/33700> (πρόσβαση στις 16 Ιανουαρίου 2025).

² Chardas, ό.π., σ. 144.

³ Κώστας Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα: Ιστορικές, αναλυτικές, αισθητικές προσεγγίσεις*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2024, <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/14008>, σ. 121.

⁴ Ό.π., σ. 239-246.

⁵ Χριστοπούλου, ό.π., σ. 42-61. Πρβλ. Valia Christopoulou, «A Selective Appropriation: Yorgos Sicilianos between Modernism and Postmodernism», στο: Eva Mantzourani, Costas Tsougras & Petros Vouvaris (επιμ.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*, Routledge, London – New York 2025, σ. 164-165.

⁶ Για πιο λεπτομερή στοιχεία σχετικά με την περιοδολόγηση του έργου του Παπαϊωάννου, βλ. Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2023, <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/9183>, σ. 242.

⁷ Βλ. Γιώργος Σισιλιάνος, *Για τη μουσική*, επιμ. Έλλη Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 344-348.

Σε ό,τι αφορά την πρόσληψη, είναι σημαντικό ότι τα δύο τελευταία έργα, η *Τρίτη συμφωνία* του Παπαϊωάννου και το *Κοντσέρτο για ορχήστρα* του Σισιλιάνου, καταγράφονται από την κριτική ως ενδεικτικά της μετάβασης σε μια νέα, πιο σύγχρονη, εναρμονισμένη με τις διεθνείς εξελίξεις εποχή. Διαβάζουμε σε μουσικοκριτικό σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη μετά από την πρώτη εκτέλεση του *Κοντσέρτου για ορχήστρα* του Σισιλιάνου στις 28 Νοεμβρίου 1954, από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών με τη διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη (στην αίθουσα «Ορφεύς»): «Με το “Κοντσέρτο για ορχήστρα” ο κ. Σισιλιάνος, όπως λίγες μέρες πριν ο Παπαϊωάννου με τη “Συμφωνία” του [πρόκειται για την *Τρίτη συμφωνία*], μας φέρνει ένα νέο μήνυμα: την προσπάθεια να συνδυάσουμε την ελληνική μουσική με τα σύγχρονα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί η μουσική στην Ευρώπη».⁸

Στα επόμενα βήματά τους, οι δύο συνθέτες πειραματίστηκαν με ευρύτερες σειραϊκές τεχνικές, οι οποίες, όπως και η δωδεκάφθογγη μουσική, συνδέονται με το μοντερνιστικό πρότυπο της οργανικής ενότητας, του φορμαλισμού και της αυτονομίας. Η πλευρά αυτή της συνθετικής τους διαδρομής έχει καταγραφεί και συνεχίζει να βρίσκεται στο επίκεντρο της έρευνας.⁹ Μάλιστα, η πιο πρόσφατη μουσικολογική έρευνα επιβεβαιώνει τη σημασία της υιοθέτησης της δωδεκάφθογγης μεθόδου ως του βήματος που σηματοδοτεί τη μετάβαση στον μοντερνισμό· ιδιαίτερα εύγλωττος είναι ο τίτλος σχετικού υποκεφαλαίου από πρόσφατο σύγγραμμα του Κώστα Χάρδα: «[...] Το δωδεκάφθογγο ως δημόσια δήλωση μοντερνισμού».¹⁰

Επομένως, η αντίληψη των ίδιων των συνθετών για το έργο τους, η πρόσληψη των έργων κατά την εποχή που παίχτηκαν, αλλά και η μεταγενέστερη επιστημονική έρευνα αποτυπώνουν, πρώτον, την αντιμετώπιση της δωδεκάφθογγης μεθόδου ως θεμελιώδους σημασίας για τη στροφή προς τον μοντερνισμό και για την αρχή μιας νέας εποχής, ριζικά διαφορετικής από την προηγούμενη, κατά την οποία κυριαρχούσε η Εθνική Σχολή, και δεύτερον, απηχούν ευρύτερα την καθιερωμένη αντίληψη για την κυρίαρχη θέση των σειραϊκών τεχνικών στη μεταπολεμική διεθνή μουσική πρωτοπορία.

Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και, κυρίως, από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 παρατηρεί κανείς ότι, συνεχίζοντας την παράλληλη πορεία τους, ο Παπαϊωάννου και ο Σισιλιάνος υιοθετούν τεχνικές που εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο της απροσδιοριστίας, σε ό,τι αφορά είτε μουσικές παραμέτρους όπως το τονικό ύψος και τον ρυθμό, είτε τη μορφή. Αυτή η αντιμετώπιση του υλικού περιλαμβάνει διαδικασίες που προϋποθέτουν έναν βαθμό τυχαιότητας και έρχεται σε αντίθεση τόσο με τις έννοιες της οργανικότητας και του «κλειστού» έργου όσο και, κατ' επέκταση, με το καθιερωμένο ρεύμα του σειραϊσμού που αντιπροσωπεύει την κυρίαρχη πλευρά του μεταπολεμικού υψηλού μοντερνισμού. Στην παρούσα ανακοίνωση αναφέρομαι σε έργα του Παπαϊωάννου και του Σισιλιάνου που παρουσιάζουν τέτοια χαρακτηριστικά και επιχειρώ να σκιαγραφήσω τον τρόπο με τον οποίο αυτά λειτουργούν μέσα στο έργο τους, ανιχνεύω τις επιρροές που οι δύο συνθέτες δέχτηκαν και εντοπίζω κοινά σημεία και διαφορές, με στόχο να αναδείξω αυτή την πλευρά του έργου τους, η οποία παραμένει ακόμα σε μεγάλο βαθμό «αθέατη».

⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το “Κοντσέρτο για ορχήστρα” του Γ. Σισιλιάνου», εφ. *Απογευματινή*, Αθήνα, 30 Νοεμβρίου 1954· παρατίθεται στο: Χριστοπούλου, ό.π., σ. 62.

⁹ Βλ. ενδεικτικά: Kostas Chardas & Giorgos Sakallieros, «Musical Modernism in Greece: An Overview», στο: Mantzourani, Tsougras & Vouvaris (επιμ.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*, ό.π., σ. 47-51· Chardas, «Struggling for the ‘New’ in the 1950’s: Twelve Note / Tonal Interactions in Symphony No. 3 and Concerto for Orchestra by Yannis A. Pappaioannou», στο ίδιο, σ. 145-158· Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 243-246· Χάρδας, ό.π., σ. 121 κ.εξ· Χριστοπούλου, ό.π., σ. 109 κ.εξ· Christopoulou, ό.π., σ. 163-169.

¹⁰ Χάρδας, ό.π., σ. 236.

Σε γενικές γραμμές, στη δημοσιευμένη έρευνα που αφορά έργα στα οποία γίνεται χρήση απροσδιοριστίας, όσον αφορά τον Παπαϊωάννου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην εξερεύνηση του ηχοχρώματος,¹¹ με περιπτωσιακές αναφορές σε «αλεατορικά» στοιχεία,¹² ενώ για τον Σισιλιάνο επισημαίνεται η χρήση απροσδιοριστίας ως συνεκτικό χαρακτηριστικό μιας φάσης του έργου του,¹³ χωρίς όμως να αναδεικνύεται και να αναπτύσσεται με λεπτομέρεια σε όλες της τις εκφάνσεις. Προκειμένου να αναδείξω αυτή την πλευρά για τον κάθε συνθέτη ξεχωριστά, επικεντρώνομαι στα έργα *Αφήγηση*, για σόλο βιολί, AKI-Nτ 196 (1970), *Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι*, για αφηγητή και ορχήστρα δωματίου, AKI-Nτ 198 (1971), και *Διονυσιακόν*, για κοντραμπάσο σόλο, AKI-Nτ 214 (1978), του Παπαϊωάννου, καθώς και στα *Επεισόδια II*, για μικτή χορωδία, μαγνητοταινία και τρεις εκτελεστές, έργο 30 (1971), και *Σχήματα*, για κρουστά, έργο 39 (1976), του Σισιλιάνου. Ακόμα, προκειμένου να τοποθετήσω τις εξελίξεις αυτές στο ευρύτερο πλαίσιο στο οποίο κινήθηκαν οι δύο συνθέτες, αναφέρομαι στις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής και στην εκτέλεση έργων της ελληνικής και της διεθνούς πρωτοπορίας που σχετίζονται με την απροσδιοριστία. Τέλος, αναδεικνύω τη σημασία αυτής της περιόδου για την απομάκρυνση των δύο συνθετών από τις σειραϊκές τεχνικές και από το μοντερνιστικό πρότυπο της οργανικότητας καθώς και για την υιοθέτηση συνθετικών / εκτελεστικών πρακτικών που συνδέονται με μια μεταμοντέρνα αντιμετώπιση του μουσικού υλικού.

Πριν προχωρήσω στην πραγμάτευση του θέματός μου, θα κάνω μια σύντομη παρέκβαση για να επιχειρήσω να αποσαφηνίσω και να τοποθετήσω τις έννοιες της απροσδιοριστίας, της ανοιχτής μορφής και του αυτοσχεδιασμού στο πλαίσιο των στόχων της παρούσας ανακοίνωσης. Ο όρος *απροσδιοριστία* είναι ευρύτερος – έως έναν βαθμό, οι δύο άλλοι όροι εμπεριέχονται σε αυτόν – και μπορεί να αναφέρεται στις παραμέτρους του τονικού ύψους, του ρυθμού, της διάρκειας, της ενορχήστρωσης, της δυναμικής καθώς

¹¹ Για παράδειγμα, η Καίτη Ρωμανού αναφέρει σχετικά με τον Παπαϊωάννου: «Η αναζήτηση νέων ηχοχρωμάτων, αν και δεν είναι προβεβλημένο γνώρισμα της μουσικής του, γίνεται με την εκμετάλλευση των νέων τεχνικών των παραδοσιακών οργάνων και τα διευρυμένα κρουστά της ορχήστρας (*Κοντσέρτο για βιολί*, 1971) [AKI-Nτ 200] [...]» βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 259-260. Ο Γιώργος Σακαλλιέρος σε παλαιότερη δημοσίευσή του, στην οποία αναλύει το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα δωματίου*, AKI-Nτ 200, το ίδιο δηλαδή έργο στο οποίο αναφέρεται και η Ρωμανού, του δίνει τον χαρακτηρισμό «étude pour le timbre» [«σπουδή για το ηχόχρωμα»], ενώ στο πρόσφατο σύγγραμμά του για τον ελληνικό μουσικό μοντερνισμό επανέρχεται στο κοντσέρτο συσχετίζοντάς το με τους *Τέσσερις Ορφικούς Ύμνους* και αναδεικνύοντας ιδιαίτερα την πλευρά του που αφορά το ηχόχρωμα και τη «χρήση εξειδικευμένων τεχνικών εκτέλεσης και ανάλογης σημειογραφίας» 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: Costas Tsougras, Danae Stefanou & Kostas Chardas (επιμ.), *Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*, conference proceedings, Department of Music Studies / Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 2010, http://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/SAKALLIEROS.pdf (πρόσβαση στις 20 Απριλίου 2025), σ. 8, και Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 249. Ο Κώστας Χάρδας, σε αναφορά που κάνει στους *Τέσσερις Ορφικούς Ύμνους*, επισημαίνει ότι «οι ατμώδεις ηχητικές μάζες [...] δημιουργούν έναν ηχοχρωματικό καμβά», εντάσσοντάς τους παράλληλα σε μια ευρύτερη κατηγορία έργων που «εμπεριέχουν την ελληνική εκδοχή της διεθνούς έμφασης στην εξερεύνηση του ηχοχρώματος», ενώ σε άλλο σημείο τους αναφέρει ως παράδειγμα με «εκτεταμένες ηχοχρωματικές τεχνικές» βλ. Χάρδας, ό.π., σ. 137 και 205· πρβλ. Chardas & Sakallieros, ό.π., σ. 58.

¹² Πολύτιμη πηγή για την παρούσα δημοσίευση αποτέλεσε η διδακτορική διατριβή της Μαρίας Ντούρου, *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2008. Ωστόσο, η Ντούρου, ενώ επισημαίνει το «αλεατορικό στοιχείο» για τα υπό πραγμάτευση έργα, δίνει μεγαλύτερη έμφαση, όπως και άλλοι ερευνητές, στην επεξεργασία του ηχοχρώματος· χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι οριοθετεί την υποπερίοδο που ξεκινάει το 1970 με τον τίτλο «1970: Ηχοχρωματικές αναζητήσεις [...]» (ό.π., σ. 35).

¹³ Βλ. ενδεικτικά Χριστοπούλου, ό.π., σ. 9 κ.εξ. και Christopoulou, ό.π., σ. 174-178.

και της μορφής. Ο Robert Morgan ορίζει την απροσδιοριστία ως την «εμπρόθετη χρησιμοποίηση κάποιου βαθμού τυχαιότητας στη σύνθεση ή/και στην εκτέλεση».¹⁴ Από τον βαθμό τυχαιότητας προκύπτει μια βασική διάκριση και, κατ' επέκταση, δύο κατηγορίες: η πρώτη από αυτές οδηγεί σε διαφορετικές εκδοχές ενός έργου σε βαθμό τέτοιο που να μην είναι μια σύνθεση αναγνωρίσιμη ηχητικά, ενώ η δεύτερη δεν οδηγεί σε ριζικές διαφορές ανάμεσα στις διαφορετικές εκτελέσεις ενός έργου. Περαιτέρω, στη σχετική βιβλιογραφία εισάγεται μια γεωγραφική διάκριση μεταξύ της χρήσης της απροσδιοριστίας στην Αμερική και στην Αγγλία (όπου αυτή αντιπροσωπεύεται από συνθέτες όπως ο John Cage, ο Earle Brown, ο Morton Feldman, ο Christian Wolff, ο Cornelius Cardew κ.ά.), η οποία προσδιορίζεται ως «πειραματική μουσική», όρο τον οποίο υιοθέτησε ο John Cage,¹⁵ και της χρήσης της απροσδιοριστίας στην κεντρική Ευρώπη (όπου αυτή αντιπροσωπεύεται κυρίως από κάποια έργα του Pierre Boulez, του Karlheinz Stockhausen και του Luciano Berio), η οποία συχνά αναφέρεται ως «αλαετορική» μουσική, όρο τον οποίο εισήγαγε ο Pierre Boulez,¹⁶ καθώς και στην ανατολική Ευρώπη (όπου αυτή αντιπροσωπεύεται κυρίως από τον György Ligeti και τους συνθέτες της πολωνικής σχολής Krzysztof Penderecki και Witold Lutosławski). Εάν κανείς συσχετίσει τις δύο αυτές κατηγοριοποιήσεις, τότε μπορούμε να πούμε ότι, σε γενικές γραμμές, η απροσδιοριστία που οδηγεί σε διαφορετικές, μη αναγνωρίσιμες ηχητικά εκδοχές ενός έργου καλλιεργήθηκε περισσότερο στην Αμερική, ενώ η απροσδιοριστία που δεν οδηγεί σε σημαντικές διαφορές ανάμεσα σε δύο εκτελέσεις καλλιεργήθηκε περισσότερο στην Ευρώπη. Ακόμα, η *ανοιχτή μορφή*, ένας όρος που διατυπώθηκε αρχικά από τον Earle Brown¹⁷ και χρησιμοποιήθηκε στη συνέχεια – σε αντιδιαστολή με τις «κλειστές μορφές» της δυτικής έντεχνης μουσικής – για να περιγράψει έργα πολλών συνθετών,¹⁸ αφορά τις διαφορετικές εκδοχές του ίδιου έργου σε δομικό επίπεδο, οι οποίες προκύπτουν από τη δυνατότητα που έχουν οι εκτελεστές να επιλέξουν από ένα δοσμένο μουσικό υλικό αυτό που θα παρουσιάσουν ή/και τη σειρά με την οποία θα το παρουσιάσουν. Τέλος, σχετικά με τον όρο *αυτοσχεδιασμός* θα πρέπει να σημειωθεί ότι, πολλές φορές, τα όρια ανάμεσα στην απροσδιοριστία και στην πρακτική του αυτοσχεδιασμού είναι δυσδιάκριτα,¹⁹ ενώ σε κάποιες περιπτώσεις, εκούσια ή ακούσια, οι δύο όροι γίνονται αντιληπτοί ως περίπου ταυτόσημοι. Για τους στόχους της παρούσας ανακοίνωσης υιοθετώ μια σχετική αναφορά του Paul Griffiths, για τον αυτοσχεδιασμό ως «μια εμπρόθετη αυθόρμητη έκφραση» [*a spontaneous expression of intention*] του εκτελεστή, στο ομότιτλο λήμμα του λεξικού *Grove*.²⁰ Αν και η απροσδιοριστία, αλλά και η έννοια του «τυχαίου» γενικότερα, βρίσκεται

¹⁴ Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, W. W. Norton, New York 1991, σ. 359 (σε μετάφραση της γράφουσας από το πρωτότυπο στα αγγλικά).

¹⁵ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, New York 2005, vol. 5, σ. 62.

¹⁶ Ό.π., σ. 65.

¹⁷ Βλ. Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, «Η μουσική του 20ού αιώνα», στο: Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Ιστορία της δυτικής έντεχνης μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2023, σ. 435-436.

¹⁸ Taruskin, ό.π., σ. 96.

¹⁹ Ό.π.

²⁰ Πρόκειται για μια αναφορά του Griffiths, στην οποία ο ίδιος πραγματεύεται τη στάση (αποφυγής) του John Cage απέναντι στον αυτοσχεδιασμό· βλ. Paul Griffiths, «6. The twentieth-century», από το λήμμα: Bruno Nettl, Rob C. Wegman, Imogene Horsley, Michael Collins, Stewart A. Carter, Greer Garden, Robert E. Seletsky, Robert D. Levin, Will Crutchfield, John Rink, Paul Griffiths & Barry Kernfeld, «Improvisation», στο: *Grove Music Online*, 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738> (πρόσβαση στις 5 Απριλίου 2025). Ο γενικός ορισμός που δίνει για τον αυτοσχεδιασμό ο Bruno Nettl, στην αρχή του ίδιου λήμματος, έχει ως εξής: «Η δημιουργία ενός μουσικού έργου, ή η τελική μορφή ενός μουσικού έργου, κατά τη διάρκεια της εκτέλεσής του. Μπορεί να περιλαμβάνει τη σύνθεση του έργου σε πραγματικό χρόνο από τους εκτελεστές, ή την επεξεργασία ή προσαρμογή ενός υπάρχοντος πλαισίου, ή οτιδήποτε ενδιάμεσο» (σε μετάφραση της γράφουσας από τα αγγλικά).

σε μια σχέση έντασης με πιο παραδοσιακές τάσεις μέσα στο ρεύμα του μοντερνισμού, από τις τρεις επιμέρους έννοιες, και τις αντίστοιχες συνθετικές / εκτελεστικές πρακτικές, ο αυτοσχεδιασμός συγκεντρώνει τις περισσότερες αντιδράσεις και συχνά αντιμετωπίζεται ως μια πρακτική ασύμβατη ή και αντίπαλη προς το ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο της δυτικής έντεχνης μουσικής, λόγω του στοιχείου των εμπρόθετων αποφάσεων που καλείται να λάβει ο εκτελεστής και, κατ' επέκταση, της μετατόπισης ενός μέρους, μικρότερου ή μεγαλύτερου, της δημιουργικής διαδικασίας από τον συνθέτη στον εκτελεστή.²¹

Με βάση όσα αναφέρθηκαν, τίθεται το ερώτημα της σημασίας του ελληνικού πλαισίου όπως αυτό διαμορφώνεται κατά την υπό πραγμάτευση περίοδο, δηλαδή από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Το στοιχείο της απροσδιοριστίας στο ελληνικό πλαίσιο και στην γενιά των συνθετών του 1950 συνδέεται σχεδόν αυτονόητα με τον Γιάννη Χρήστου και με τον Ανέστη Λογοθέτη. Το έργο τους, η ανάπτυξη από τον καθένα μιας καθαρά ιδιοσυγκρασιακής γραφικής σημειογραφίας που βρίσκεται σε άμεση σύνδεση με την απροσδιοριστία, βρίσκεται στο επίκεντρο της σχετικής επιστημονικής συζήτησης.²² Μια λεπτομερής και σε βάθος σχετική αναφορά εκφεύγει από τους στόχους της παρούσας ανακοίνωσης· επισημαίνω μόνο ότι με βάση τις κατηγορίες τις οποίες προανέφερα, ο Λογοθέτης στα έργα του με γραφική σημειογραφία (από το 1959 και μετά) βρίσκεται πιο κοντά στην πρώτη κατηγορία (τις μη αναγνωρίσιμες διαφορετικές εκδοχές της ίδιας παρτιτούρας), ενώ το έργο του Χρήστου (από το 1966 και μετά) βρίσκεται πιο κοντά στη δεύτερη κατηγορία, παρ' όλο που ο βαθμός τυχαιότητας των ηχητικών ή άλλων γεγονότων αυξάνεται σταδιακά, ιδιαίτερα κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργικής του πορείας.

Ωστόσο, σχετικά με το ελληνικό περιβάλλον, ένα γεγονός που δεν έχει αναδειχθεί αρκετά και αφορά τη μουσική ζωή κατά την υπό πραγμάτευση περίοδο είναι ο εντυπωσιακά μεγάλος αριθμός συναυλιακών εκτελέσεων έργων, τα οποία εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο της απροσδιοριστίας, συμπεριλαμβανομένων και έργων του Χρήστου και του Λογοθέτη· αναφέρομαι στις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής (1966-1976),²³ οι οποίες δημιούργησαν μια κοινότητα μουσικών, συνθετών και εκτελεστών,

²¹ Βλ. ενδεικτικά Taruskin, ό.π., σ. 81. Για μια κριτική πραγμάτευση συναφών ζητημάτων στο ελληνικό πλαίσιο, βλ. Danae Stefanou, «Beyond the Stave: Performance Indeterminacy and the Limits of Greek Musical Experimentalism», στο: Mantzourani, Tsougras & Vouvaris (επιμ.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*, ό.π., σ. 255-270.

²² Βλ. ενδεικτικά για τον Χρήστου: Σταύρος Χουλιαράς, *Το μουσικό σημειογραφικό σύστημα του Γιάννη Χρήστου στα έργα της τελευταίας του δημιουργικής περιόδου (1965-1970)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009, <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/24244> (πρόσβαση στις 26 Απριλίου 2025)· Κωνσταντίνος Ζουλιιάτης, *Η φιλοσοφική και μουσικολογική σκέψη του Γιάννη Χρήστου (1926-1970), όπως προκύπτει από τα χειρόγραφα του*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2018, σ. 49 κ.εξ., <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/45178?locale=el> (πρόσβαση στις 26 Απριλίου 2025)· Panos Vlagopoulos, «On Christou», στο: Mantzourani, Tsougras & Vouvaris (επιμ.), *Perspectives on Greek Musical Modernism*, ό.π., σ. 211-215. – Για τον Λογοθέτη: Αναστασία Γεωργάκη (επιμ.), *Αφιέρωμα στον συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη – Ηχητικές εικόνες / Εικαστικοί ήχοι*, πρακτικά συνεδρίου, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2012, http://anestislogothetis.musicportal.gr/media/PROCEEDINGS-Anestis_Logothetis_8.9-6-2012 (πρόσβαση στις 26 Απριλίου 2025)· Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, *Η αισθητική σκέψη στη μουσική πρωτοπορία του 20ού αιώνα*, Ορφείας, Αθήνα 2023, σ. 69-80· Stefanou, ό.π.

²³ Τα πραγματολογικά στοιχεία που αφορούν τις πέντε Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής αντλούνται από τα προγράμματα των Εβδομάδων και από το: Αδαμαντία Αναστασίου, *Οι πέντε ελληνικές εβδομάδες σύγχρονης μουσικής (1966-1976). Κριτική αποδελτίωση και σχολιασμός*, διπλωματική εργασία, Σχολή Καλών Τεχνών – Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2022, <https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/handle/123456789/2207> (πρόσβαση στις 6 Απριλίου 2025).

κριτικών και κοινού, και διαμόρφωσαν νέες, κοινές προσλαμβάνουσες γύρω από τη σύγχρονη μουσική.²⁴ Ήδη από την Πρώτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (1966) παίχτηκαν έργα όπως η *Οδύσσεια* του Λογοθέτη (με γραφική σημειογραφία), η *Πράξη για δώδεκα* του Γιάννη Χρήστου και το *Aleatorio* του Franco Evangelisti. Από τη Δεύτερη Εβδομάδα (1967) αυξάνονται σημαντικά οι συνθέτες και τα έργα που σχετίζονται με το πλαίσιο της απροσδιοριστίας· αναφέρω ενδεικτικά: *Τρίτη σονάτα (Formant 3 – Miroir)* του Pierre Boulez, *Nine* του Christian Wolff, *Atlas Eclipticalis* του John Cage. Ειδική μνεία αξίζει να γίνει στον Earle Brown, ο οποίος ήταν παρών με τη διπλή ιδιότητα του συνθέτη και του εκτελεστή (ως διευθυντής συνόλων) σε δύο συναυλίες και παρουσίασε, ανάμεσα σε άλλα, μία εκτέλεση της εμβληματικής γραφικής παρτιτούρας του *December 52* (Χίλτον, 3 Απριλίου 1967),²⁵ καθώς και σε συναυλία ζωντανής ηλεκτρονικής μουσικής από τα μέλη της «Αμερικανικής Ομάδας Αυτοσχεδιασμού Ηλεκτρονικής Μουσικής – The Sonic Arts Group» Robert Ashley, David Berhman, Alvin Lucier και Gordon Mumma, οι οποίοι επίσης συμμετείχαν στην Εβδομάδα ως συνθέτες και ως εκτελεστές (Χίλτον, 4 Απριλίου 1967).²⁶ Εξίσου σημαντική εκπροσώπηση και συνεχή διεύρυνση του πλαισίου παρατηρεί κανείς και στις επόμενες Εβδομάδες· αναφέρω ενδεικτικά: *Capriccio per Siegfried Palm* του Krzysztof Penderecki, *Theater Piece* της Pauline Oliveros, *Sequenza III*, για φωνή, του Luciano Berio, *Επίκυκλος* του Γιάννη Χρήστου (Τρίτη Εβδομάδα, 1968), *Solo with accompaniment* (1964) του Cornelius Cardew (Τέταρτη Εβδομάδα, 1971), *Sticks and Stones* του Christian Wolff, *Zyklus* του Karlheinz Stockhausen και *Le tricot rouge* του Γιώργου Κουρουπού²⁷ (Πέμπτη Εβδομάδα, 1976). Μάλιστα, στην Τέταρτη Εβδομάδα πραγματοποιήθηκε βραδιά αυτοσχεδιασμού (με μέλη του Συγκροτήματος Συγχρόνου Μουσικής, με τη διεύθυνση του Θόδωρου Αντωνίου και με τους Μιχάλη Αδάμη, Αντωνίου, Στέφανο Βασιλειάδη και Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου στους ηλεκτρονικούς συνθετητές, τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου στο πιάνο και στα κρουστά και τον Γ. Γκούμα ως ηθοποιό), στην οποία κλήθηκε να συμμετάσχει και το κοινό (Θέατρο Κοτοπούλη [Ρεξ], 25 Σεπτεμβρίου 1971),²⁸ ενώ οι συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν στον Βόλο (27 Σεπτεμβρίου 1971) και στη Θεσσαλονίκη (28 Σεπτεμβρίου 1971) περιλάμβαναν «Αυτοσχεδιασμό».²⁹

²⁴ Για τις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής, βλ. ενδεικτικά Ioannis Tsagkarakis, *The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism*, διδακτορική διατριβή, Royal Holloway University of London, London 2013, σ. 143 κ.εξ. <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/275daedd-e867-48d5-8981-ff49b1da4d5c/1> (πρόσβαση στις 25 Απριλίου 2025)· Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 284-290· Χάρδας, ό.π., σ. 132 κ.εξ.

²⁵ Στη συναυλία αυτή, ο Brown διηύθυνε το Ενόργανο Σύνολο της 2ης Ελληνικής Εβδομάδας που έπαιξε το *December 52*. Βλ. *Πρόγραμμα 2ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, Χίλτον Αθηνών, 29 Μαρτίου – 5 Απριλίου 1967, σ. 16-17.

²⁶ Ό.π., σ. 18.

²⁷ Σχετικά με το *Le tricot rouge* του Κουρουπού και την εκτέλεσή του στην 5η Εβδομάδα, βλ. Christopoulou, «A National Perspective and international Threads to Postmodernism at the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music», *Musicology* 26/1, 2019, σ. 107-113, http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/6332/Muzikologija%2026.pdf?sequence=1&isAllowed=y&fbclid=IwAR0a0UoUnTZgKD2sHrY4mewwGY4AxADhye5Um_VhbqgWUYzAMclYeggXZ70 (πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2025).

²⁸ «Το πρόγραμμα θα περιλάβει μεταξύ άλλων και αυτοσχεδιασμούς του κοινού, όπου το κοινό θα έχει την ευκαιρία να μετάσχει στον αυτοσχεδιασμό σύμφωνα με κανόνες που θα εξηγηθούν κατά τη διάρκεια της βραδιάς», στο: *Πρόγραμμα 4ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, Θέατρο Κοτοπούλη (Ρεξ), 19-26 Σεπτεμβρίου 1971, σ. 20. Το γεγονός αναγγέλθηκε στον τύπο με τίτλους όπως «Αυτοσχεδιασμός εις την εβδομάδα συγχρόνου μουσικής», εφ. *Νέα Πολιτεία*, 25 Σεπτεμβρίου 1971.

²⁹ Στο πρόγραμμα δεν αναγράφονται στοιχεία για τους συμμετέχοντες ούτε για το πλαίσιο του αυτοσχεδιασμού (ό.π., σ. 22-23).

Με δεδομένο τον πρωταγωνιστικό ρόλο που έπαιζαν οι δύο συνθέτες, με τις θεσμικές ιδιότητες των ιδρυτικών μελών, καθώς και του Προέδρου (1964-1975, Παπαϊωάννου) και του Αντιπροέδρου (1964-1969, Σισιλιάνος) του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (Δ.Ε.Σ.Μ.) και του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής (Ε.Σ.ΣΥ.Μ.), στη διοργάνωση των Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής, μπορεί να υποθέσει κανείς ότι, τουλάχιστον έως έναν βαθμό, συνετέλεσαν στην ανάπτυξη αυτής της πλευράς των Εβδομάδων που μπορεί να μπει κάτω από το ευρύτερο πλαίσιο του όρου «απροσδιοριστία». Σε κάθε περίπτωση, οι ίδιοι ήρθαν σε επαφή με ποικίλα μουσικά ερεθίσματα και συνθετικές / εκτελεστικές πρακτικές οι οποίες αποκλίνουν από τα υφολογικά, αισθητικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά της κυρίαρχης τάσης του σειραϊσμού, όχι μόνο με την ακρόαση έργων κατά τη διάρκεια των συναυλιών, αλλά και με συζητήσεις με συνθέτες και εκτελεστές ή ακόμα και με την ανάγνωση παρτιτουρών. Επομένως, δεν είναι τυχαίο ότι αυτή την περίοδο άρχισαν να απομακρύνονται από σειραϊκές τεχνικές και να χρησιμοποιούν στοιχεία απροσδιοριστίας σε πιο περιορισμένο ή σε μεγαλύτερο βαθμό κάτω από την επίδραση του πλήθους των προσλαμβανουσών από τις Ελληνικές Εβδομάδες και ενδεχομένως και άλλων ερεθισμάτων.³⁰

Είναι αξιοσημείωτο ότι η *Αφήγηση* και οι *Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι* του Παπαϊωάννου παρουσιάστηκαν σε πρώτη εκτέλεση στην Τέταρτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (μάλιστα οι *Ορφικοί Ύμνοι* γράφτηκαν με ανάθεση ειδικά για την Εβδομάδα).³¹ Η *Αφήγηση*, για σόλο βιολί, ΑΚΙ-Ντ 196 (1970), παίχτηκε από τον Σπύρο Τόμπρα στις 24 Σεπτεμβρίου 1971 (στο Θέατρο Ρεξ). Όπως προκύπτει από το σημείωμα που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της Εβδομάδας, η *Αφήγηση* είναι γραμμένη σε ανοιχτή μορφή: «Η σύνθεση αυτή παρέχει, ως ένα βαθμό, τη δυνατότητα του μεταβλητού της μορφής της, για δυο λόγους: α) επειδή μερικά τμήματά της είναι τύπου MOBILE [με κεφαλαία στο πρωτότυπο] και β) επειδή μια σειρά από ανεξάρτητες μικροδομές είναι στη διάθεση του ερμηνευτή να τις παρεμβάλει σε προκαθορισμένα σημεία [...]».³² Στον φάκελο του έργου που φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη εντοπίστηκαν δύο “mobiles”. Σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη, οι οποίες φυλάσσονται στον ίδιο φάκελο, το κάθε “mobile” μπορεί να ενταχθεί σε συγκεκριμένα σημεία της παρτιτούρας. Επίσης, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 1, το «Mobile I» αποτελείται από επτά επιμέρους τμήματα (A, B, C, D, E, F, G), τα οποία ο εκτελεστής μπορεί να παίξει με οποιαδήποτε σειρά επιλέξει. Όπως φαίνεται στην παρτιτούρα (Παράδειγμα 1), ο συνθέτης ονομάζει αυτά τα τμήματα «structures» (δομές), γεγονός που από την μια πλευρά μπορεί να ερμηνευτεί ως ενδεικτικό της απροσδιοριστίας που χρησιμοποιεί σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό στο κάθε τμήμα (με έναν συνδυασμό συμβατικής και γραφικής σημειογραφίας) και από την άλλη πλευρά μπορεί ίσως να υποδεικνύει κάποιο είδος συγγένειας με τις *Structures II* (1961) του Pierre Boulez, ένα από τα χαρακτηριστικά έργα ανοιχτής μορφής της ευρωπαϊκής απροσδιοριστίας. Ωστόσο, ξεκάθαρη είναι η επιρροή από τον Earle Brown, όχι μόνο λόγω της ανοιχτής μορφής αλλά και λόγω των όρων «μεταβλητό της μορφής» (πρβλ. «variable forms») και

³⁰ Για παράδειγμα, ο Παπαϊωάννου το 1972 διέμεινε στο σπίτι του Johannes Brahms στο Baden-Baden ύστερα από πρόσκληση του ιδρύματος Brahmsgesellschaft (βλ. Κώστας Χάρδας, «Χρονολόγιο», στο: Κώστας Χάρδας [επιμ.], *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: ο Συνθέτης, ο Δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, σ. 178), ενώ ο Σισιλιάνος ταξίδεψε με υποτροφία του ιδρύματος Ford στο Μόναχο, στην Κολωνία, στο Παρίσι, στο Λονδίνο και στην Νέα Υόρκη από τον Σεπτέμβριο του 1971 μέχρι τον Ιανουάριο του 1972 (βλ. Χριστοπούλου, ό.π., σ. 168-173).

³¹ *Πρόγραμμα 4ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, ό.π., σ. 28-29.

³² Ό.π., σ. 28. Για μια ιστορική και αναλυτική παρουσίαση της *Αφήγησης*, με αναδημοσίευση και του προγραμματικού σημειώματος, βλ. Ντούρου, ό.π., σ. 390-395.

«mobile»,³³ που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή του έργου στο σημείωμα του προγράμματος.

The image shows a handwritten musical score titled "Mobile I" for solo violin. It consists of seven sections, labeled A through G, arranged in a grid-like fashion. Each section contains musical notation with various performance instructions and dynamic markings. Section A includes "pizz.", "f", "ff", and "pp". Section B includes "pizz.", "f", "pp", and "glim.". Section C includes "Sul G fluido", "pp", and "glim.". Section D includes "arco danzante", "(fluido) c.l.b.", "f", "pp", and "glim.". Section E includes "tremolo", "sfp", "f", "pp", and "glim.". Section F includes "pizz. (non arp.)", "arco fluido", "fluido", "pp", "glimando lento", and "pp". Section G includes "pizz.", "f", "pp", "mf", and "glim.". The score is annotated with "order free" and "Admissible any order of the 7 structures: A-B-C-D-E-F-G".

Παράδειγμα 1: Αφήγηση, για σόλο βιολί, ΑΚΙ-Ντ 196, του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, Mobile I. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, φάκελος 469-32

Το μεθεπόμενο έργο του Παπαϊωάννου, οι *Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι*, για αφηγητή και ορχήστρα δωματίου, ΑΚΙ-Ντ 198, του 1971,³⁴ είναι το πρώτο ορχηστρικό έργο στο οποίο ο Παπαϊωάννου κάνει χρήση απροσδιοριστίας. Αποτελείται από ένα εισαγωγικό μέρος («Ανάκρουσις») και τέσσερα μέρη: I. «Ουρανού θυμίαμα: λίβανον», II. «Αστρον θυμίαμα: άρωμα», III. «Ηλίου θυμίαμα: λιβανομάνναν», IV. «Σελήνης θυμίαμα: αρώματα». Όπως προανέφερα, οι *Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι* γράφτηκαν μετά από παραγγελία του Ε.Σ.ΣΥ.Μ. για την Τέταρτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής και παρουσιάστηκαν σε πρώτη εκτέλεση στις 19 Σεπτεμβρίου του 1971 από το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής, με τη διεύθυνση του Θόδωρου Αντωνίου και αφηγητή τον Φοίβο Ταξιάρχη. Στο έργο αυτό, η απροσδιοριστία αφορά τις παραμέτρους του μέτρου, της χρονικής διάρκειας, των ρυθμικών αξιών και του τονικού ύψους. Πιο συγκεκριμένα:

³³ Για τη χρήση των δύο όρων από τον Earle Brown, βλ. Morgan, ό.π., σ. 368. Για την επίδραση του Earle Brown στο έργο ελλήνων συνθετών, βλ. Panos Vlagopoulos, «Is It All Autographic? Samples from the Musical Avant-Garde of the 60s», στο: Emiliós Cambourópoulos, Konstantinos Tsougras, Panayiotis Mavromatis & Konstantinos Pasiadis (επιμ.), *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC) and 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, Department of Music Studies / Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 2012, σ. 1083, και Stefanou, ό.π., σ. 262.

³⁴ Για μια ιστορική και αναλυτική παρουσίαση των *Τεσσάρων Ορφικών Ύμνων*, βλ. Ντούρου, ό.π., σ. 272-280.

469

ΑΝΑΚΡΟΥΣΙΣ

20" circa 26" ca 40" ca

Flute

Clarinet

Bassoon

Horn

Trpt.

Trbn

Perc.

Piano

Narrator

Violin I

Violin II

Viola

C. B.

All instruments are written in real sounds.

Παράδειγμα 2: Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι, για αφηγητή και ορχήστρα δωματίου, ΑΚΙ-Ντ 198, του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, «Ανάκρουσις», σ. 1.
 Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, φάκελος 469-32

α) Απροσδιοριστία ως προς το μέτρο και τις χρονικές διάρκειες, με σημειογραφία χρόνου ή αναλογική (time notation ή proportional notation): Όπως βλέπουμε στο Παράδειγμα 2, το έργο δεν είναι γραμμένο σε κάποιο μέτρο· η διάρκεια των τμημάτων ορίζεται σε δευτερόλεπτα στο επάνω μέρος της παρτιτούρας και, κατ' αναλογία, η διάρκεια των μουσικών γεγονότων εξαρτάται από τον χώρο που αυτά καταλαμβάνουν στην παρτιτούρα, καθώς παίζονται κατά προσέγγιση μέσα στον δοσμένο χρόνο. Αυτού του είδους η (αναλογική) σημειογραφία έχει αναπτυχθεί από διάφορους συνθέτες (π.χ.

τον Luciano Berio ή τον Krzysztof Penderecki), όμως με τον τρόπο που την σημειώνει ο Παπαϊωάννου παραπέμπει σε έργα του Earle Brown (σημειογραφία χρόνου).³⁵ Στους Τέσσερις Ορφικούς Ύμνους, η σημειογραφία χρόνου χρησιμοποιείται σε ολόκληρο το έργο.

Παράδειγμα 3: Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι, για αφηγητή και ορχήστρα δωματίου, AKI-Ντ 198, του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, «Ανάκρουσις», σ. 3. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, φάκελος 469-32

³⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά το έργο *Twenty-Five Pages*, για ένα έως 25 πιάνο, του Brown.

16

15" ca

Fl.

Cl.

Bsn

Hrn

Trpt

Trbn

Perc.

pno

Nar.

κό-σμου μέ-ρος αἰ-έν ἄ-τσι-ρὲς πρε-όβυ-ρέ-νε-ῶν, ἀρ-χή πάντων πάν-των ζε ζε-ρευ-

trem. glissando

trem. glissando

trem. glissando

trem. glissando

C.B.

Παράδειγμα 4: Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι, για αφηγητή και ορχήστρα δωματίου, ΑΚΙ-Ντ 198, του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου: I. «Ουρανού θυμίαμα: λίβανον», σ. 16. Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, φάκελος 469-32

β) Απροσδιοριστία ως προς τις ρυθμικές αξίες: Άμεσα συνδεδεμένο με τον καθορισμό της διάρκειας των τμημάτων σε δευτερόλεπτα είναι το γεγονός ότι, ως επί το πλείστον, τα μουσικά γεγονότα δεν αποτυπώνονται με συμβατική σημειογραφία ως προς τις ρυθμικές αξίες (Παράδειγμα 2), αλλά με ένα είδος σημειογραφίας που χρησιμοποιεί ο Earle Brown (φθογγόσημα που δεν αντιπροσωπεύουν συμβατικές αξίες)³⁶ και άλλα

³⁶ Βλ., για παράδειγμα, το ίδιο έργο (*Twenty-Five Pages*) του Brown.

γραφικά σχήματα (Παράδειγμα 4, στο μέρος των εγχόρδων). Ωστόσο, σε κάποιες περιπτώσεις, ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί και συμβατικές ρυθμικές αξίες (Παράδειγμα 3, στο μέρος των εγχόρδων).

γ) *Απροσδιοριστία ως προς τα τονικά ύψη*: Σε πολλές περιπτώσεις παρατηρείται απροσδιοριστία ως προς τα τονικά ύψη. Πρώτον, σε συνδυασμό με τη χρήση συμβατικών ρυθμικών αξιών: στα έγχορδα (Παράδειγμα 3) σημειώνεται η οδηγία «at random» [«σε τυχαία τονικά ύψη»]. Δεύτερον, σε συνδυασμό με απροσδιοριστία και ως προς τις ρυθμικές αξίες: στο φλάουτο (Παράδειγμα 3) δίνεται η γενική οδηγία «at random», με σημειογραφία που παραπέμπει σε έργα του Krzysztof Penderecki³⁷ ή του Luciano Berio³⁸ στο κλαρινέτο (Παράδειγμα 3) με γραφικό σχήμα, το οποίο μεταφράζεται στην οδηγία «fingering at random fast succession of sound (possible legato, staccato and “flutterzunge”)» [«γρήγορες αλληλουχίες ήχων με τυχαίους δακτυλισμούς (πιθανά legato, staccato και “flutterzunge”)»]³⁹ στα έγχορδα (Παράδειγμα 4) με τη γενική οδηγία «tutti archi tremolo glissando» και ένα γραφικό σχήμα που υποδεικνύει ότι αυτά ξεκινούν από ένα συγκεκριμένο τονικό ύψος και στη συνέχεια κάνουν ακανόνιστα ανιόντα και κατιόντα glissandi.

Όπως αναφέρει η Μαρία Ντούρου, το ορχηστρικό μέρος των *Τεσσάρων Ορφικών Ύμνων* είναι ακριβώς το ίδιο με το αντίστοιχο του μεθεπόμενου έργου του Παπαϊωάννου, του *Κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα δωματίου*, AKI-Nτ 200.⁴⁰ Σχετικά με τις διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα, η Ντούρου επισημαίνει ότι το μέρος του αφηγητή στους *Ύμνους* αντικαθίσταται με το μέρος του βιολιού στο κοντσέρτο. Μία ακόμα διαφορά είναι ότι η σημειογραφία χρόνου αντικαθίσταται στο *Κοντσέρτο για βιολί* από μέτρα και εν μέρει με συμβατικές διάρκειες φθόγγων. Για το θέμα της παρούσας ανακοίνωσης η διαφορά αυτή είναι σημαντική, διότι η χρήση της σημειογραφίας χρόνου σε ολόκληρη την παρτιτούρα έχει ως αποτέλεσμα οι *Ύμνοι* να χαρακτηρίζονται από σημαντικά μεγαλύτερο βαθμό απροσδιοριστίας σε σχέση με το κοντσέρτο, αλλά και εν γένει ανάμεσα στα έργα του στα οποία ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί απροσδιοριστία.

Σε έργα που ακολούθησαν, σε γενικές γραμμές μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ο Παπαϊωάννου συνεχίζει σε πολλές περιπτώσεις να χρησιμοποιεί απροσδιοριστία, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό· αναφέρω ενδεικτικά τα ακόλουθα: *Η παρλάτα του Αρλεκίνου*, για σόλο τούμπα, AKI-Nτ 199 (1970), *Συνειρμοί*, για ενόργανο σύνολο, AKI-Nτ 202 (1973), *Διπλό κοντσέρτο, για βιολί, πιάνο και ορχήστρα*, AKI-Nτ 203 (1973), *Ρυθμοί και χρώματα*, για σόλο βιολοντσέλο, AKI-Nτ 208 (1974), *Ηχομορφές*, για σόλο βιολί, AKI-Nτ 209 (1975), *Puck*, για βιολοντσέλο σόλο, AKI-Nτ 211 (1976), *Διονυσιακόν*, για σόλο κοντραμπάσο, AKI-Nτ 214 (1978). Στο τελευταίο από αυτά τα έργα, το *Διονυσιακόν*, ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί συμβατική σημειογραφία αλλά και γραφική σημειογραφία σε συνδυασμό με λεκτικές οδηγίες, η οποία οδηγεί όχι μόνο σε απροσδιοριστία (στο Παράδειγμα 5, στο τρίτο σύστημα, δίνει την οδηγία «several pizzicati in free rhythm (pitches at random)» [«διάφορα pizzicati σε ελεύθερο ρυθμό (τυχαία τονικά ύψη)»]) αλλά και σε αυτοσχεδιασμό, έστω και σε περιορισμένο βαθμό. Όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 5, λίγο πριν το τέλος του *Διονυσιακού*⁴¹ ο Παπαϊωάννου τοποθετεί ένα τμήμα διάρκειας 35 δευτερολέπτων, στο οποίο προτείνει τη χρήση

³⁷ Βλ., για παράδειγμα, τα έργα *Κατά Ματθαίον Πάθη* και *Δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων* του Penderecki.

³⁸ Βλ., για παράδειγμα, τη *Sequenza III*, για φωνή, του Berio.

³⁹ Οι οδηγίες δίνονται στα αγγλικά στο πρωτότυπο και εδώ και σε μετάφραση από τη γράφουσα. Στην παρτιτούρα των *Τεσσάρων Ορφικών Ύμνων* δεν συμπεριλαμβάνεται εισαγωγικό σημείωμα με επεξηγήσεις των γραφικών συμβόλων της σημειογραφίας από τον συνθέτη. Οι επεξηγήσεις αυτές προέρχονται από χειρόγραφο σημείωμα με τον τίτλο «Explanatory Notes», το οποίο φυλάσσεται στον φάκελο του έργου στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη (φάκελος 469-32). Πρβλ. Ντούρου, ό.π., σ. 279.

⁴⁰ Ντούρου, ό.π., σ. 273.

⁴¹ Για μια ιστορική και αναλυτική παρουσίαση του *Διονυσιακού*, βλ. Ντούρου, ό.π., σ. 421-424.

κάποιων τεχνικών (παίξιμο με δοξάρι, ποικίλους αρμονικούς κ.λπ.) με τη γενική οδηγία «improvisato».⁴²

Calmo (♩ = 50)
469

arco
pp
pp
sfp
p
fp delicato
p
port.
several pizzicati in free rhythm (pitches at random)
pizz.
mf
f
35" circa
arco
several flageolet tones
double flageolet
also tremolo, glissando
pizzicati, c. l. b. etc.
Improvisato
pizz.
arco
ff
gliss.
p
feroce
fff
J. Papayianou
19-2-1978

**Παράδειγμα 5: Διονυσιακόν, για σόλο κοντραμπάσο,
AKI-Nτ 214, του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, σ. 8.**

Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, φάκελος 469-34

⁴² Η ίδια οδηγία, «improvisato», χρησιμοποιείται και στους *Συνειρμούς* (στη σ. 24 της χειρόγραφης παρτιτούρας: Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, φάκελος 469-33). Αξίζει να σημειωθεί ότι σε προγραμματικό σημείωμα για τους *Συνειρμούς*, ο Παπαϊωάννου αναφέρει: «[το έργο] έχει χαρακτήρα διαλογικού παιχνιδιού. Σε ορισμένα σημεία δίνεται μεγάλη ελευθερία στα έγχορδα για έναν αυτοσχεδιασμό που όμως ελέγχεται από αυστηρά καθορισμένο διάγραμμα» (*Πρόγραμμα 5ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 14-22 Δεκεμβρίου 1976, σ. 22*).

Όπως οι *Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι* του Παπαϊωάννου, έτσι και τα *Επεισόδια II*, για μικτή χορωδία, μαγνητοταινία και τρεις εκτελεστές (κρουστά, πιάνο και κοντραμπάσο), έργο 30 (1971),⁴³ του Γιώργου Σισιλιάνου γράφτηκαν μετά από ειδική ανάθεση και παρουσιάστηκαν σε πρώτη εκτέλεση στην Τέταρτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής.⁴⁴ Όπως έχω επισημάνει σε παλαιότερη δημοσίευσή μου, ο Σισιλιάνος στο αμέσως προηγούμενο έργο του, την *Επίκληση*, ένα έργο του 1968, κάνει για πρώτη φορά περιορισμένη χρήση απροσδιοριστίας.⁴⁵ Τα *Επεισόδια II* είναι το πρώτο του έργο όπου χρησιμοποιεί εκτεταμένη απροσδιοριστία, η οποία αφορά τις χρονικές διάρκειες, τις ρυθμικές αξίες, τα τονικά ύψη και το νοηματικό περιεχόμενο. Αξίζει να αναφερθεί ότι η παρτιτούρα του Σισιλιάνου είναι γραμμένη με τη σημειογραφία της «διακεκομμένης παρτιτούρας» (cut-out score) που χρησιμοποιείται από συνθέτες της διεθνούς πρωτοπορίας της εποχής και είναι χαρακτηριστική ιδίως σε αυτούς της πολωνικής σχολής. Όπως και για τους *Τέσσερις Ορφικούς Ύμνους*, θα αναφερθώ κι εδώ αρχικά στις παραμέτρους του μέτρου και της χρονικής διάρκειας, των ρυθμικών αξιών και των τονικών υψών.

α) *Απροσδιοριστία ως προς το μέτρο και τις χρονικές διάρκειες*: Ως προς το μέτρο και τις χρονικές διάρκειες ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί σε άλλα σημεία συμβατικό μέτρο (4/4) και συμβατικές ρυθμικές αξίες, όπως στην αρχή του έργου, έστω και αν οι διαστολές σημειώνονται με διακεκομμένες γραμμές (Παράδειγμα 6), ενώ σε άλλα πάλι σημεία (Παράδειγμα 7) σημειογραφία χρόνου κατά το πρότυπο του Earle Brown, όπως συμβαίνει και στους *Τέσσερις Ορφικούς Ύμνους* του Παπαϊωάννου.

β) *Απροσδιοριστία ως προς τις ρυθμικές αξίες*: Ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί είτε συμβατικές ρυθμικές αξίες (Παράδειγμα 6· Παράδειγμα 7, στο ταμπούρο) είτε απροσδιοριστία ως προς τις ρυθμικές αξίες (Παράδειγμα 7, στις χορωδίες· Παράδειγμα 8, όπου στο κοντραμπάσο δίνει την οδηγία «quickly» [«γρήγορα»]).

γ) *Απροσδιοριστία ως προς τα τονικά ύψη*: Ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις τα τονικά ύψη είναι καθορισμένα (Παράδειγμα 6), σε γενικές γραμμές παρατηρείται εκτεταμένη χρήση απροσδιοριστίας στα τονικά ύψη, σε συνδυασμό με απροσδιοριστία και ως προς τις ρυθμικές αξίες (Παράδειγμα 8, όπου στο πιάνο ο συνθέτης δίνει την οδηγία «Develop very quickly into an uninterrupted and furious cascade of single notes, chords or clusters (in various and irregular figures), starting from the highest regions and gradually coming down, to finish “dimin.” and “staccato” with the indicated figure» [«Να αναπτυχθεί πολύ γρήγορα μια αδιάκοπη και ασυγκράτητη αλληλουχία από μεμονωμένες νότες, συγχορδίες ή clusters, ξεκινώντας από τις πιο υψηλές περιοχές και κατεβαίνοντας σταδιακά στις χαμηλές, για να τελειώσει “dimin.” και “staccato” με το καθορισμένο σχήμα»].⁴⁶ Ας σημειωθεί ότι η σημειογραφία που ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί στο πιάνο προσομοιάζει στη σημειογραφία που χρησιμοποιεί και ο Παπαϊωάννου στο μέρος του φλάουτου στο Παράδειγμα 3, η οποία, όπως προανέφερα, συσχετίζεται με αντίστοιχα παραδείγματα από έργα του Penderecki και του Berio.

⁴³ Πρβλ. Χριστοπούλου, ό.π., σ. 161-165, και Christopoulou, «A Selective Appropriation», ό.π., σ. 174.

⁴⁴ Θέατρο Κοτοπούλη (Ρεξ), 24 Σεπτεμβρίου 1971 – Νέλλη Σεμιτέκολο (πιάνο), Ανδρέας Ροδουσάκης (κοντραμπάσο), Αλέκος Συμεωνίδης (κρουστά), Χορωδία Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (διεύθυνση Γιάννη Μάντακα), Θόδωρος Αντωνίου (διεύθυνση). Βλ. Βάλια Χριστοπούλου, *Κατάλογος Έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2011, σ. 84-85.

⁴⁵ Valia Christopoulou, «Between Musical Cosmopolitanism and Modernized Nationism: 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> (πρόσβαση στις 20 Απριλίου 2025). Πρβλ. επίσης Christopoulou, «A Selective Appropriation», ό.π., σ. 174.

⁴⁶ Η μετάφραση στα ελληνικά είναι της γράφουσας.

δ) Απροσδιοριστία ως προς το γλωσσικό νοηματικό περιεχόμενο: Τέλος, για τη χορωδία ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί φωνήματα χωρίς νοηματικό περιεχόμενο⁴⁷ (Παράδειγμα 7), μία τεχνική η οποία μετατοπίζει την έμφαση από το νόημα των λέξεων στον ήχο και συνδέεται με μια ευρύτερη τάση της διεθνούς μεταπολεμικής πρωτοπορίας, η οποία αντιμετωπίζει τη γλώσσα ως μια «δεξαμενή» φωνητικών ήχων.⁴⁸

ΕΠΙΣΟΔΙΑ II
για μικτή χορωδία, μαγνητοταινία
και τρεις εκτελεστές
1971

SOCIÉTÉ DES AUTEURS
COMPOSITEURS, ÉDITEURS DE MUSIQUE
1001280 18 AVR 72
10, rue Capoducchi - PARIS 6^e
Episodes II
pour Chœur mixte, bande
magnétique et trois exécutants

Yorgo Sicilianos (1971) op. 30

1-2

5-6

© Copyright 1971 by Yorgo Sicilianos
1, Lycabettus Street
Athens, Greece

Παράδειγμα 6: Επισόδια II, για μικτή χορωδία, μαγνητοταινία και τρεις εκτελεστές, έργο 30, του Γιώργου Σισιλιάνου, σ. 1

⁴⁷ Με εξαίρεση τη χρήση της λέξης «anvssos», με λατινικούς χαρακτήρες στο πρωτότυπο (στις σ. 5-6 της παρτιτούρας). Χωρίς να υπάρχει κάποια σχετική μαρτυρία του συνθέτη, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι πρόκειται για την ελληνική λέξη «άβυσσος».

⁴⁸ Morgan, ό.π., σ. 442.

13 14 *string. e cresc. poco a poco fino a...*
(gradually in higher pitch...)

9) S o ou o i e o ou i e o o i o o o u
 A o ou etc.
 T o ou etc.
 B o ou etc.

COHO I
 S o ou etc.
 A o ou etc.
 T o ou etc.
 B o ou etc.

COHO II
 S o ou etc.
 A o ou etc.
 T o ou etc.
 B o ou etc.

PERC. (T. TAM.) Flx. T. bl. *(Bambusa sticks)*
sempre p (ben sonf sto)

PNO *(slow; on the string with a rubber-headed stick)*
Bassa Ped. sempre mf
(lift string and let snap on the fingerboard)

C.B. *(sempre p)*

Παράδειγμα 7: Επεισόδια II, για μικτή χορωδία, μαγνητοταινία και τρεις εκτελεστές, έργο 30, του Γιώργου Σισιλιάνου, σ. 3-4

4
4
21

8" 22 -7- 8" 23 8"

TUTTI
(Very loud; high pitch)

CORO I.
S.
A.
T.
B.

CORO II.
S.
A.
T.
B.

PERC.
(Pti+t.t)
↓ (itouffer)

PNO
(cluster on the keyboard) - (fff)
Ped.
8^{va}
1. v
fff

C.B.
fff

(etc.)

Develop very quickly into an uninterrupted and furious cascade of single notes, chords or clusters (in various and irregular figures), starting from the highest regions and gradually coming down, to finish "dimin." and "staccato" with the indicated figure.

(quickly)
Pizz. ff

molto stacc.

4
4

Παράδειγμα 8: Επεισόδια II, για μικτή χορωδία, μαγνητοταινία και τρεις εκτελεστές, έργο 30, του Γιώργου Σισιλιάνου, σ. 7

Ο Σισιλιάνος συνεχίζει να χρησιμοποιεί απροσδιοριστία, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, σε μεταγενέστερα έργα του· αναφέρω ενδεικτικά: *Επιτάφιο*, για μικτή χορωδία, φωνητικό σύνολο έξι γυναικείων φωνών, παιδική χορωδία, αφηγητή και ορχήστρα, έργο 31 (1971),⁴⁹ *Études compositionnelles*, για πιάνο, έργο 32 (1974),⁵⁰ *Παραβολή*, χορογραφική εικόνα, έργο 34 (1973), *Σχήματα*, για έξι εκτελεστές κρουστών, έργο 39 (1976), *Αντίφωνα*, για χάλκινα, τύμπανα και έγχορδα, έργο 40 (1976). Στα *Σχήματα*, εκτός από μεγάλο βαθμό απροσδιοριστίας σε ολόκληρο το έργο, ο συνθέτης χρησιμοποιεί ανοιχτή μορφή και αυτοσχεδιασμό. Το τέταρτο (και τελευταίο) μέρος του έργου, με τον τίτλο «Τεμνόμενα επίπεδα», είναι γραμμένο σε δύο διαφορετικές εκδοχές. Η πρώτη εκδοχή οδηγεί σε «αυτοσχεδιασμένη εκτέλεση», όπως την ονομάζει ο συνθέτης (Παράδειγμα 9): σύμφωνα με τις οδηγίες, «οι εκτελεστές διαλέγουν το “μέρος” τους και αυτοσχεδιάζουν μέσα στα όρια του παραπάνω δοσμένου μουσικού υλικού, συνταιριάζοντάς το σε τρόπο που να δημιουργούν σύντομα ή μεγαλύτερα “οστινάτα” ή γενικότερα ηχητικές ενότητες που αλληλοσυμπλέκονται. Η “δυναμική” αφήνεται στη διάθεση των εκτελεστών [...]» (Παράδειγμα 9). Η δεύτερη εκδοχή οδηγεί σε «καθορισμένη εκτέλεση» και δεν είναι παρά «ένας από τους δυνατούς τρόπους πραγματοποίησης του μουσικού υλικού του προηγούμενου μέρους»: σε σημείωση, ο συνθέτης διευκρινίζει ακόμη ότι οι εκτελεστές πρέπει να διαλέξουν τη μία από τις δύο εκδοχές και ότι ο ίδιος «θα τους συνιστούσε την πρώτη» (Παράδειγμα 10). Επομένως, όπως φαίνεται από τις οδηγίες, ο Σισιλιάνος χρησιμοποιεί όχι μόνο ανοιχτή μορφή αλλά και αυτοσχεδιασμό σε ένα ελεγχόμενο πλαίσιο, δεδομένου ότι οι εκτελεστές καλούνται να αυτοσχεδιάσουν πάνω σε δοσμένο μουσικό υλικό και σε ένα πλαίσιο με καθορισμένα όργανα, μέτρο, χρονική αγωγή, χρονική διάρκεια κ.λπ., όπως φαίνεται από τις λεπτομερείς οδηγίες του συνθέτη (Παράδειγμα 9).⁵¹

⁴⁹ Για το *Επιτάφιο*, βλ. Βάλια Χριστοπούλου, «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> (πρόσβαση στις 5 Απριλίου 2025). Βάλια Χριστοπούλου, «Χρήση λαϊκού ή λαϊκότροπου υλικού, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός στην ελληνική μεταπολεμική έντεχνη μουσική», στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θεωρήτης 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, σ. 329-331. Christopoulou, «A Selective Appropriation», ό.π., σ. 175.

⁵⁰ Για ανάλυση των *Études compositionnelles*, βλ. Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος: ζωή και έργο*, ό.π., σ. 178-208· πρβλ. ακόμη Χριστοπούλου, «Χρήση δάνειου υλικού», ό.π., σ. 66-68, και Christopoulou, «A Selective Appropriation», ό.π., σ. 175-178. Οι *Études compositionnelles* αποτελούνται από οκτώ σπουδές: ο Σισιλιάνος είχε ξεκινήσει τη σύνθεση μίας ακόμα (ένατης) σπουδής με τον τίτλο «9. Étude aléatoire», την οποία άφησε ανολοκλήρωτη.

⁵¹ Τον όρο «αυτοσχεδιασμός» χρησιμοποιεί ο Σισιλιάνος και σε προγραμματικό του σημείωμα που αφορά τα *Επεισόδια II*. Συγκεκριμένα, αναφέρει: «Σε κάμποσες περιπτώσεις ο συνθέτης καταφεύγει σε λύσεις “αλεατορικές”, που φροντίζει ωστόσο να καταγράψει αμέσως μετά όσο πιστότερα μπορεί, προσφέροντας τελικά στους ερμηνευτές του συγκεκριμένα μουσικά σχήματα, με περιορισμένες μάλλον δυνατότητες μουσικού αυτοσχεδιασμού» (*Πρόγραμμα 4ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, ό.π., σ. 29). Μετά από μελέτη της παρτιτούρας, πιστεύω ότι ένα τέτοιο παράδειγμα θα μπορούσε να είναι το τμήμα στο πιάνο στη σ. 7 των *Επεισοδίων II* (Παράδειγμα 8).

-16-

IV.

Intersecting planes / Τεμνόμενα επίπεδα

(Version One: improvised performance - Πρώτη έκδοχή: αυτοσχεδιασμένη εκτέλεση)

$\frac{4}{4}$
♩ = 1st (or ca 60)

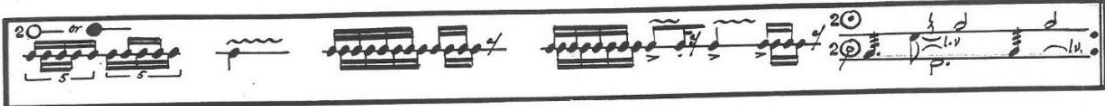
I. 

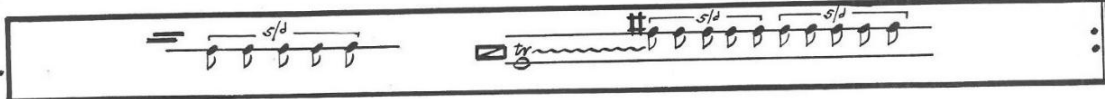
II. 

III. 

IV. 

-17-

V. 

VI. 

Mode of performance

The performers select their own part and improvise within the above given material, combining it at will (the dynamics are left open, while repeats, omissions, retrogressions, modifications of rhythmic patterns, rests etc are fully allowed), in order to form short or long or "astinatus" or generally sound-units, which interlace each other.

Measure and Tempo throughout this piece should be always fixed ($\frac{4}{4}$, where ♩ = 1 sec. or M.M. = ca 60 without "ritardandos" or "decelorandos") and the approximate duration should not be longer than 3 minutes or shorter than 2 minutes (i.e. approximately 30 to 45 musical bars).

Ώρος εκτέλεσης

Οι εκτελεστές διαλέγουν το "μέρος" τους και αυτοσχεδιάζουν μέσα στα όρια του παραπάνω δοσμένου μουσικού υλικού, συνταξιοποιώντας το σε τρόπο που να δημιουργούν σύντομα ή μακρύτερα "συντάγματα" ή μικρότερα, ήχητικά ενότητες που αλληλοσυμπληρούνται. Η "δυναμική" αφήνεται στη διάθεση των εκτελεστών, ενώ επιτρέπεται κάθε είδους επαναλήψεις, παρομοίσεις, αντίθετες κινήσεις, ενθρμικές αλλοιώσεις, παύσεις κτλ.

Μουσικό μέτρο και ενθρμική άγκυρή παραμένουν πάντοτε σταθερά ($\frac{4}{4}$, όπου ♩ = 1^η ή Μ.Μ. περίπου 60, χωρίς ενθρμικές επιταχύνσεις ή επιβραδύνσεις) και η μέση διάρκεια αυτού του κομματιού δεν πρέπει να είναι μεγαλύτερη από 3' λεπτά ή μικρότερη από 2' λεπτά, δηλ. περίπου 30 ως 45 μουσικά μέτρα.

Παράδειγμα 9: Σχήματα, για έξι εκτελεστές κρουστών, έργο 39, του Γιώργου Σισιλιάνου, IV. Τεμνόμενα επίπεδα (Πρώτη έκδοχή: αυτοσχεδιασμένη εκτέλεση), σ. 16-17

-18-

IV.^(a)*

Intersecting planes / Τεμνόμενα επίπεδα

Version Two: Fixed performance.
A possible realization of the previously
given material.

Δεύτερη έκδοχή: καθορισμένη εκτέλεση. Ένας
από τους δυνατούς τρόπους πραγματοποίησης του
μουσικού υλικού του προηγούμενου μέρους

The musical score consists of six staves (I-VI) with various performance instructions. Staff I has a tempo marking of $\text{♩} = 11''$ (or ca 60). Staff II includes instructions like '20 (with hands)' and 'ppp sempre'. Staff III has 'ppp' and 'damp all'. Staff IV has '3' and 'mp p'. Staff V has '5' and 'p'. Staff VI has '5' and 'p'. There are also markings for 'soft-headed sticks' and 'hard sticks'.

* Note: Performers should choose between versions One and Two. This composer would suggest version One.

* Σημείωση: Οι εκτελεστές πρέπει να διαλέξουν τη μία από τις δύο εκδοχές. Ο συνθέτης θα τους συστήσει την πρώτη.

Παράδειγμα 10: Σχήματα, για έξι εκτελεστές κρουστών, έργο 39, του Γιώργου Σισσιλιάνου, IV. Τεμνόμενα επίπεδα (Δεύτερη εκδοχή: καθορισμένη εκτέλεση. Ένας από τους δυνατούς τρόπους πραγματοποίησης του μουσικού υλικού του προηγούμενου μέρους), σ. 18

Όπως προκύπτει απ' όσα αναφέρθηκαν, ο Παπαϊωάννου και ο Σισσιλιάνος κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 χρησιμοποιούν απροσδιοριστία κυρίως σε ό,τι αφορά τη χρονική διάρκεια των μουσικών γεγονότων, τις ρυθμικές αξίες, τα τονικά ύψη και τη μορφή. Η *Αφήγηση* και οι *Τέσσερις Ορφικοί Ύμνοι* του Παπαϊωάννου καθώς και τα *Επεισόδια II* του Σισσιλιάνου, τα τρία έργα που παίχτηκαν σε πρώτη εκτέλεση στην Τέταρτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής, εγκαινιάζουν αυτή την περίοδο πειραματισμού με μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό απροσδιοριστίας. Σε δύο περιπτώσεις, στην *Αφήγηση* όσον αφορά τον Παπαϊωάννου και στα *Σχήματα* όσον αφορά τον Σισσιλιάνο, οι δύο συνθέτες χρησιμοποιούν ανοιχτή μορφή. Ακόμα, σε κάποια έργα τους, και συγκεκριμένα στο *Διονυσιακόν* ο πρώτος και στα *Σχήματα* ο δεύτερος, οδηγούν τους εκτελεστές σε ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό πάνω σε δοσμένο μουσικό υλικό. Σε αυτά τα έργα, αλλά και στα υπόλοιπα που απαριθμήσα, οι δύο συνθέτες χρησιμοποιούν σημειογραφία που δεν είναι ρηξικέλυθη αλλά έως έναν βαθμό παραπέμπει σε γνωστά συμβατικά σημειογραφικά σχήματα (χωρίς όμως τη συμβατική λειτουργία τους) ή σε γενικότερες επιρροές από το περιβάλλον της εποχής, με πιο προφανή την επιρροή του Brown και δευτερευόντως συνθετών της ευρωπαϊκής απροσδιοριστίας (Boulez, Berio, Penderecki).⁵² Σε κάθε περίπτωση, ο βαθμός τυχαιότητας που αναπτύσσεται από τους δύο συνθέτες δεν οδηγεί σε ριζικά διαφορετικές εκδοχές του έργου, αλλά σε ηχητικά

⁵² Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλά από τα σημειογραφικά σχήματα που χρησιμοποιούν οι δύο συνθέτες περιλαμβάνονται στο βιβλίο του Reginald Smith Brindle (συμφοιτητή του Σισσιλιάνου στην Ακαδημία Santa Cecilia και δια βίου φίλου του), *The New Music*, Oxford University Press, London - New York - Toronto 1975, σε κεφάλαιο με τον τίτλο «Some New Notation Symbols», σ. 188-198. Ο Σισσιλιάνος είχε αντίτυπο του βιβλίου με ιδιόχειρη αφιέρωση του Brindle με ημερομηνία «September 1975».

αναγνωρίσιμες εκδοχές του σε κάθε εκτέλεση. Επομένως, μπορεί κανείς να ανιχνεύσει σημαντική επιρροή από τον αμερικανικό μουσικό χώρο, αλλά η γενικότερη στάση τους έχει περισσότερο κοινά χαρακτηριστικά με τον ευρωπαϊκό χώρο, κυρίως στον βαθμό που η «ανοιχτή» σημειογραφία καθορίζει το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα.

Μέσα από τα έργα τους αλλά και στη ρητορική τους, διακρίνεται μια αμφίθυμη στάση των δύο συνθετών απέναντι στην απροσδιοριστία και στο «τυχαίο». Από τη μία πλευρά, κάνουν αποφασιστικά βήματα εκτεταμένης απροσδιοριστίας σε κάποια από τα υπό πραγμάτευση έργα (κυρίως στην *Αφήγηση* και στους *Τέσσερις Ορφικούς Ύμνους* του Παπαϊωάννου και στα *Επεισόδια II* του Σισιλιάνου): από την άλλη πλευρά, κάποια βήματα παραμένουν μετέωρα (στις *Études compositionnelles* του Σισιλιάνου, με την ανολοκλήρωτη ένατη «Étude aléatoire»)⁵³ ή, ενώ γίνονται προς την περιοχή του αυτοσχεδιασμού, στην οποία εξ ορισμού ένα μέρος της δημιουργικής διαδικασίας μετατοπίζεται στους εκτελεστές, είτε είναι πολύ περιορισμένα χρονικά (35 δευτερόλεπτα στο *Διονυσιακόν* του Παπαϊωάννου) είτε συνοδεύονται από εκτεταμένες οδηγίες με καθορισμένο πλαίσιο (στα *Σχήματα* του Σισιλιάνου). Επιπλέον, η ρητορική τους χαρακτηρίζεται από διατυπώσεις όπως «αυτοσχεδιασμός που όμως ελέγχεται από αυστηρά καθορισμένο διάγραμμα»⁵⁴ ή «μουσικά σχήματα, με περιορισμένες μάλλον δυνατότητες μουσικού αυτοσχεδιασμού»,⁵⁵ οι οποίες παραπέμπουν σε εντάσεις και αντιθέσεις μέσα στον χώρο της απροσδιοριστίας, στο πλαίσιο όχι μόνο της ελληνικής αλλά και της διεθνούς πρωτοπορίας.

Συμπερασματικά, ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου και ο Γιώργος Σισιλιάνος διέγραψαν μια πορεία από τον δωδεκαφθογγισμό και τον σειραϊσμό προς μία διακριτή χρονική περίοδο μεταξύ του 1970 και του 1978, κατά την οποία χρησιμοποιούν απροσδιοριστία και εναρμονίζονται με αντίστοιχες τάσεις της διεθνούς πρωτοπορίας. Όπως φαίνεται από πολυάριθμες εκτελέσεις έργων ξένων και ελλήνων συνθετών κατά τις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής, οι τάσεις αυτές απέκτησαν ισχυρή παρουσία στη μουσική κοινότητα που σχηματίστηκε γύρω από τον Ε.Σ.ΣΥ.Μ. και, κατ' επέκταση, στην ελληνική μουσική ζωή. Συνυπολογίζοντας την επιδραστική προσωπικότητα του Ανέστη Λογοθέτη καθώς και τον καταλυτικό ρόλο του Γιάννη Χρήστου στον χώρο της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, παρατηρούμε ότι, περίπου από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, αναπτύσσεται μια μετατόπιση από το κυρίαρχο μοντερνιστικό πρότυπο, το οποίο συνδέεται με σειραϊκές τεχνικές και με τις έννοιες της οργανικότητας, της αυτονομίας και του κλειστού έργου, προς εξελίξεις που προϋποθέτουν το στοιχείο του τυχαίου, της ανοιχτής μορφής και της απόδοσης ενός πιο ενεργού ρόλου στους εκτελεστές.

Συνολικά, αναδύεται μια περίοδος της ελληνικής πρωτοπορίας που θα μπορούσε να ενταχθεί στην ευρύτερη κατηγορία της απροσδιοριστίας. Η κατηγορία αυτή και οι σχετικές συνθετικές / εκτελεστικές πρακτικές συνδέονται με κάποια από τα χαρακτηριστικά μιας μεταμοντέρνας αντιμετώπισης του μουσικού υλικού και ευρύτερα της μουσικής εμπειρίας.⁵⁶ Γενικότερα, οι ποικίλες μορφές του «τυχαίου» όπως αυτές αποτυπώνονται στη μουσική, η ανάπτυξή τους στη σύγχρονη ελληνική και διεθνή μουσική κοινότητα, η σχετική ρητορική των συνθετών και η πρόσληψή τους από τη μεταγενέστερη μουσικολογική έρευνα απηχούν εντάσεις ανάμεσα σε υφολογικές, αισθητικές και

⁵³ Βλ. παραπάνω, στην υποσημ. 50.

⁵⁴ Ο Παπαϊωάννου για τους *Συνειρμούς*, στο: *Πρόγραμμα 5ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, ό.π., σ. 22 (πρβλ. παραπάνω, υποσημ. 42).

⁵⁵ Ο Σισιλιάνος για τα *Επεισόδια II*, στο: *Πρόγραμμα 4ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, ό.π., σ. 29 (πρβλ. παραπάνω, υποσημ. 51).

⁵⁶ Βλ. ενδεικτικά Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, σ. 15.

ιδεολογικές κατευθύνσεις που μπορούν να γίνουν κατανοητές με βάση το ερμηνευτικό πλαίσιο του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού. Από αυτή την άποψη, η μετάβαση από τον δωδεκαφθογγισμό στην απροσδιοριστία είναι μια από τις εκφάνσεις της σταδιακής μετάβασης του ελληνικού χώρου από τον μοντερνισμό σε μια μεταμοντέρνα εποχή.⁵⁷

⁵⁷ Για τοποθετήσεις σχετικά με ποικίλες εκφάνσεις του μεταμοντερνισμού στον ελληνικό χώρο, βλ. Jim Samson, *Music in the Balkans*, Brill, Leiden – Boston 2013, σ. 535 και 581· Christopoulou, «A National Perspective», ό.π.· Χριστοπούλου, «Χρήση δάνειου υλικού», ό.π.· Χριστοπούλου, «Χρήση λαϊκού ή λαϊκότροπου υλικού», ό.π.· Christopoulou, «A Selective Appropriation», ό.π., σ. 174-178· Σακαλλιέρος, ό.π., σ. xxι και xxiv κ.εξ.· Vlagopoulos, «On Christou», ό.π., σ. 214-215.

Μιχάλης Αδάμης: Έργα για σαξόφωνο

Αθανάσιος Ζέρβας

Βιογραφικά στοιχεία – εισαγωγικές επισημάνσεις – προσωπικό ιδίωμα

Ο Μιχάλης Αδάμης (1929-2013) σπούδασε βυζαντινή μουσική και αρμονία στο Ωδείο Πειραιώς, αποκτώντας δίπλωμα και πτυχίο αντίστοιχα. Στη συνέχεια, ολοκλήρωσε τις σπουδές του στα ανώτερα θεωρητικά (αντίστιξη και φούγκα) στο Ελληνικό Ωδείο. Το 1954 έλαβε πτυχίο Θεολογίας από το Πανεπιστήμιο Αθηνών και ακολούθως μετέβη στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου σπούδασε σύνθεση και ηλεκτρονική μουσική στο Πανεπιστήμιο Brandeis. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα, διηύθυνε χορωδιακά σύνολα, δίδαξε μουσική στο Κολλέγιο Pierce και ανέπτυξε έντονη συνθετική δραστηριότητα, δημιουργώντας έργα για σύνολα συμφωνικά και μουσικής δωματίου, για χορωδία, για σόλο όργανα, καθώς και για ηλεκτρονικά μέσα. Το συνθετικό και ερευνητικό του έργο – ιδίως στον τομέα της παλαιογραφίας και της βυζαντινής μουσικής – έτυχε ευρείας αποδοχής από τη μουσική και μουσικολογική κοινότητα, τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς.

Η γνωριμία μου με τον Μιχάλη Αδάμη πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 1990, στο γραφείο του τότε Διευθυντή του Τρίτου Προγράμματος της Ε.Ρ.Τ., Κυριάκου Σφέτσα. Από εκείνη τη συνάντηση και έως την εκδημία του συνθέτη αναπτύχθηκε μια στενή και δημιουργική συνεργασία, η οποία οδήγησε στη σύνθεση μιας σειράς έργων για σαξόφωνο. Σε αυτή περιλαμβάνονται συνθέσεις για σόλο σαξόφωνο, τρίο, κουαρτέτο και ορχήστρα σαξοφώνων, έργα για δύο σαξόφωνα (με έναν εκτελεστή), για σαξόφωνο και εκκλησιαστικό όργανο, για σαξόφωνο και έγχορδα, καθώς και για σαξόφωνο και ηλεκτρονικά μέσα. Τα έργα αυτά παρουσιάστηκαν συστηματικά σε συναυλίες στην Ελλάδα και στις Ηνωμένες Πολιτείες, και αποτυπώθηκαν δισκογραφικά.

Κατάλογος έργων για σαξόφωνο του Μιχάλη Αδάμη

- *Καλοφωνικόν* για κουαρτέτο σαξοφώνων (SSAA), 1988
- *Τέσσερα Κωϊτικά III*, μέρη I-IV, για κουαρτέτο σαξοφώνων (SATB), 1982/1989
- *Έν γῆ ἐρήμῳ II* για βαρύτονο σαξόφωνο και κρουστά (1η & 2η εκδοχή), 1994
- *Εὐμνον* για κουαρτέτο σαξοφώνων (SSAT), 1998
- *Μολπή* για άλτο σαξόφωνο, 2000
- *Λειτουργικοί ὕμνοι*, I-V, για κουαρτέτο σαξοφώνων (SATB), 2000
- *Ἐνδον* για άλτο σαξόφωνο και μαγνητοταινία, 2001
- *Ἀνάβασμα* για σοπράνο και άλτο σαξόφωνο (ένας εκτελεστής), 2006
- *Ὁ ἀτέρμων χρόνος* για άλτο σαξόφωνο και εκκλησιαστικό όργανο, 2007
- *Τρίπτυχον* για τρίο σαξοφώνων (SAT), 2008
- *Αμάλαμα* για σοπράνο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων, μέρη I-III, 2009
- *Τρίπλοκον* για σοπράνο και άλτο σαξόφωνο (ένας εκτελεστής) και μαγνητοταινία, 2009

Η δημιουργική πορεία του Αδάμη χαρακτηρίζεται από μια συστηματική αναζήτηση για τον «τρόπο του συνθέτειν»,¹ η οποία οδήγησε στη διαμόρφωση πολυμελωδικών και πολυρρυθμικών ηχητικών κατασκευών. Οι κατασκευές αυτές αναπτύσσονται και εξελίσσονται οργανικά, συντελώντας σε μια ιδιότυπη μορφή αρμονικής πλοκής, η οποία ελέγχεται με ακρίβεια από τον δημιουργό, χωρίς να αναιρείται η αυτονομία της μελωδικής συγκρότησης κάθε φωνής. Το συνθετικό αυτό σχήμα δεν αφορά μόνο τα έργα για σαξόφωνο, αλλά διατρέχει και τη γραφή του Αδάμη σε έργα για μικρά ή μεγάλα σύνολα ακουστικών οργάνων, καθώς και σε συνθέσεις ηλεκτρονικής μουσικής.

Η διεργασία του πολυμελωδικού μετασχηματισμού, όπως την εφαρμόζει ο Αδάμης, προκρίνει μια νέα ηχητική προοπτική, η οποία δεν προσκολλάται σε πρότυπα μορφών της τονικής μουσικής ή στις τεχνικές του θεματικού μετασχηματισμού που χαρακτήρισαν τον μοντερνισμό. Αντίθετα, η νέα αυτή προοπτική οικοδομείται σε μελωδικές μορφικές υποενότητες, οι οποίες διαχέονται ισοδύναμα τόσο στην επιφάνεια όσο και στα βαθύτερα επίπεδα της μουσικής δομής. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι υποενότητες αυτές μπορούν να συνδεθούν με δάνεια μελωδικά κύτταρα από τη βυζαντινή μουσική παράδοση. Ωστόσο, τα κύτταρα αυτά δεν λειτουργούν αναπαραστατικά· αντιθέτως, εντάσσονται σε μια αναστοχαστική και μετασχηματιστική διαδικασία σύνθεσης, όπου μετουσιώνονται σε οργανικά στοιχεία ενός αυθεντικά προσωπικού ύφους.

Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι ο Μιχάλης Αδάμης δεν επεδίωκε να δημιουργήσει μια νέα εκδοχή της βυζαντινής μουσικής. Το ζητούμενο για εκείνον ήταν η διαμόρφωση ενός προσωπικού και συνεκτικού τρόπου σύνθεσης, ο οποίος να αντανακλά τόσο την εσωτερική του καλλιτεχνική πορεία όσο και τη σύγχρονη ηχητική πραγματικότητα. Ό ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά:

Για μένα η βασική ιδέα στο θέμα της σύνθεσης είναι το πώς θα όργανώσει κανείς τον «τρόπο του συνθέτειν» [...]· δημιουργώντας τη δική μου μουσική δεν είχα κανένα σκοπό, ούτε έχω κανένα σκοπό να πάρω βυζαντινά ή δημοτικά μοτίβα, και να τους δώσω ένα περίβλημα εύρωπαϊκόν, να τα έξευρωπαϊώσω ή να τα ώραιοποιήσω ή να τα κάνω εύχάριστα σε ένα άκροατήριο Α.²

Έγω [στα] συστήματα [σύνθεσης] γενικά άντέδρασα, άκριβώς διότι ήθελα να δημιουργήσω ένα δικό μου σύστημα, όχι όμως με την έννοια του συστήματος, όπως έκανε για παράδειγμα ο Schönberg ή όπως έκαναν άλλοι, αλλά για να βγει κάτι μέσα από τη μουσική της παράδοσης, την όποιαν έγω έχω ζήσει από μικρός, την έχω ψάλει, την έχω αισθανθεί, είναι κάτι δικό μου, και από την άλλη μεριά σαν συνθέτης δεν με ενδιέφερε να μιμηθώ μια Α ή Β κατάσταση. Με ενδιέφερε να βρω τον τρόπο, έτσι ώστε να δώσω αυτή την ιδιομορφία που θέλω να δώσω στο έργο το δικό μου, το οποίο όμως να «βγαίνει» μέσα από τη μουσική της παράδοσης, είτε αυτή είναι βυζαντινή είτε αυτή είναι δημοτική.³

Έχει παρατηρηθεί ότι, πριν από τον Μιχάλη Αδάμη, η δυτική συνθετική προσέγγιση στη διαχείριση μουσικού υλικού με καταγωγή από την παράδοση ακολουθούσε, κατά κανόνα, συγκεκριμένα προκαθορισμένα πρότυπα: μοτιβική ή θεματική επεξεργασία, ανάπτυξη μέσω έκθεσης, επανέκθεσης ή παραλλαγών, με κάθετη εναρμόνιση· ή, εναλλακτικά, αντιστικτική επεξεργασία τροπικού ή τονικού υλικού. Ο Αδάμης, ωστόσο, επιχείρησε να υπερβεί αυτά τα σχήματα, προτείνοντας μια ριζικά διαφορετική προσέγγιση τόσο ως προς την καθετοποίηση του ήχου (δηλαδή την αρμονική του οργάνωση) όσο

¹ Οι όροι που εμφανίζονται εντός εισαγωγικών αποτελούν αυτούσιες φράσεις του συνθέτη Μιχάλη Αδάμη, όπως καταγράφονται σε κείμενα ή σε ομιλίες του.

² Μιχάλης Αδάμης, «Εισαγωγή στα έργα μου», ομιλία (χωρίς γραπτό κείμενο) που δόθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στις 20 Δεκεμβρίου 1990. Ο τίτλος της εισήγησης προέρχεται από επιγραφή σε κασέτα που εντοπίστηκε στο αρχείο του συνθέτη.

³ Στο ίδιο.

και ως προς τη μορφοπλασία. Στον πυρήνα αυτής της διαδικασίας βρίσκονται δάνεια στοιχεία από τη βυζαντινή και την ελληνική παραδοσιακή μουσική, τα οποία δεν ενσωματώνονται ως απλές αναφορές ή εξωτερικά μορφολογικά στοιχεία, αλλά λειτουργούν ως οργανικά και δομικά συστατικά μιας νέας, απολύτως προσωπικής συνθετικής γλώσσας. Ο συνθέτης αναφέρει χαρακτηριστικά:

Γενικά ξεφεύγω από τὸ συνηθισμένο τρόπο γραφῆς. Γιὰ παράδειγμα, σὲ μία «κλασσικὴ ἄρμονία» ὁ τρόπος γραφῆς ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἄρμονία, δηλαδή ἀπὸ τὸ κάθετο ἄκουσμα – κάθετη σκέψη. [...] Ἡ κάθετη σκέψη ἐπικρατεῖ καὶ τὰ ἄλλα εἶναι ἀνάλυση αὐτῆς τῆς κάθετης σκέψης... Οἱ μελωδίες στοὺς κλασσικοὺς ἔχουν πολὺ μεγάλη σημασία. [...] Ἀλλὰ ἡ ἄρμονία εἶναι ἡ οὐσία καὶ ἡ μελωδία εἶναι ἡ ἐπιφάνεια... Στὴ δική μου μουσικὴ συμβαίνει τὸ ἀντίστροφο. Ἡ μελωδία εἶναι ἡ οὐσία καὶ ἡ ἄρμονία εἶναι ἡ ἐπιφάνεια. Βεβαίως, ἡ ἄρμονία, ἡ ἄρμονικὴ συνήχηση, εἶναι κάτι πού «βγαίνει» καὶ δὲν εἶναι κάτι πού εἶναι τυχαῖο [...]· ἐλέγχω τὸ κάθετο ἄκουσμα.⁴

Από την εν λόγω «συντακτική» πρακτική, σε κάθε έργο αναδύεται μια μορφή «φορμαλιστικής τάσης», η οποία φέρει σαφείς στιλιστικούς υπαινιγμούς «αυτοαναφορικότητας» που τοποθετείται στον αντίποδα του «μουσικού κλασικισμού, ρομαντισμού, μοντερνισμού». Στη μουσική του Αδάμη, η πολυμελωδική υφή συνεπάγεται ότι κάθε μελωδικός «κλώνος» συναρτά – και ταυτόχρονα συγκροτεί – μια ανώτερη μορφική – και συνεπώς χρονική – ενότητα. Μέσω αυτής της διαδικασίας κινητοποιείται μια νέα δυναμική, η οποία εκτείνεται πέρα από τις παγιωμένες μουσικές μορφές και τα παραδοσιακά δομικά πρότυπα.⁵ Επισημαίνεται, βεβαίως, ότι η παρατήρηση αυτή δεν αφορά τα δωδεκάφθογγα ή νεοκλασικά έργα της πρώτης περιόδου του Αδάμη αλλά το σύνολο της μετέπειτα εργογραφίας του, συμπεριλαμβανομένων και των έργων για σαξόφωνο.

Η μορφή και το περιεχόμενο συνδέονται άρρηκτα στα διαχρονικά έργα τέχνης: *γεννούν το όλον*. Μορφή και περιεχόμενο δεν διαχωρίζονται, αλλά συγκροτούν μια αδιάσπαστη ενότητα. Είναι γνωστή η διατύπωση του Adorno, σύμφωνα με την οποία «η μορφή που επιβάλλεται στο περιεχόμενο είναι η ίδια αποσταλλαγμένο περιεχόμενο» (“form that befalls content is itself sedimented content”).⁶ Θεωρώ ότι εν λόγω διατύπωση συνοψίζει τη θεμελιώδη αρχή της αισθητικής του Μιχάλη Αδάμη.

Μέσα από αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο καθίσταται δυνατή η αναζήτηση της αισθητικής αντανάκλασης στα έργα του σημαντικού συνθέτη. Η έντονη προσωπικότητά του, οι φιλοσοφικές και αισθητικές του αναζητήσεις, η ευρύτητα του πνευματικού του ορίζοντα και η στοχευμένη, επίμονη προσπάθειά του για φρέσκες δημιουργικές εκφράσεις σε κάθε έργο, του επέτρεψαν να διαπεράσει την πολυπλοκότητα των σύγχρονων μουσικών ρευμάτων – τον μοντερνισμό και τις επόμενες τάσεις των διαφόρων «-ισμών» – και να κερδίσει την αναγνώριση τόσο από τους εκτελεστές και τους ειδικούς της μουσικής πράξης όσο και από το ευρύτερο ακροατήριο.

Ο συνθέτης διαμορφώνει το μουσικό του υλικό, το οποίο εν συνεχεία μετασχηματίζει σε ολοκληρωμένο μουσικό έργο και το αποδίδει σημειογραφικά. Ωστόσο, η δημιουργική διαδικασία δεν ολοκληρώνεται εκεί: μεταβαίνει στο επόμενο στάδιο: την αναδημιουργία μέσω της εκτέλεσης. Η εφαρμογή των σημειογραφικών ενδείξεων από τον ερμηνευτή δεν αποτελεί απλώς τεχνική απόδοση αλλά ουσιώδη συν-δημιουργική πράξη. Όπως

⁴ Στο ίδιο.

⁵ Αθανάσιος Ζέρβας, «Μιχάλης Αδάμης: Μουσικές περιπλανήσεις και αναστοχασμοί· μικρές αφηγήσεις», εισήγηση που παρουσιάστηκε στην ημερίδα *Μιχάλης Αδάμης: Πολυδιάστατη δημιουργική έκφραση και μουσική πρωτοπορία*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 13 Δεκεμβρίου 2019 (υπό δημοσίευση).

⁶ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, επιμ. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann, μτφρ. Robert Hullot-Kentor, Continuum, London – New York 2002, σ. 145.

παρατηρεί ο T. S. Eliot στην προσπάθειά του να διερευνήσει τη μυστική φύση των πρωτόγονων τελετουργιών, «κάθε τέχνη γενικά αμιλλάται την κατάσταση της τελετουργίας. Από εκεί προέρχεται και εκεί πάντοτε επιστρέφει για να τραφεί».⁷

Η ιστορικότητα και οι συμβολισμοί που ενσωματώνονται στα δάνεια μουσικά στοιχεία των έργων του Μιχάλη Αδάμη, σε συνδυασμό με τον ιδιότυπο και στοχαστικό τρόπο αξιοποίησής τους από τον συνθέτη, κινητοποιούν ένα είδος μεταφυσικής ή, ακριβέστερα, υπερ-ιστορικότητας, η οποία καθιστά τα έργα του διαχρονικά. Στα έργα του για σαξόφωνο, η αποκάλυψη του μουσικού νοήματος δεν προκύπτει ως αποτέλεσμα επανασύνθεσης μουσικών κυττάρων σε φραστικές μονάδες, αλλά αναδύεται μέσα από αδιάσπαστες μελωδικές ενότητες, που αντανακλούν μια βαθύτερη πνευματική αναζήτηση. Η ιδιαίτερη αυτή ποιότητα επιτείνεται από τις υψηλές δεξιοτεχνικές απαιτήσεις που τίθενται στο μουσικό μέρος του σαξοφώνου. Τα έργα αυτά, συνεπώς, εισήγαγαν νέες ερμηνευτικές διαδικασίες και πρότειναν πρωτότυπες δεξιοτεχνικές προκλήσεις για τον σαξοφωνίστα.

Πρώτες εκτελέσεις και ηχογραφήσεις έργων για σαξόφωνο του Μιχάλη Αδάμη

Στην ενότητα που ακολουθεί, παρουσιάζονται οι πρώτες εκτελέσεις και ηχογραφήσεις έργων για σαξόφωνο του Μιχάλη Αδάμη, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν είτε από τον γράφοντα είτε από σύνολα υπό την επιμέλειά του. Ορισμένα από τα έργα αυτά περιλαμβάνονται στην πρώτη δισκογραφική έκδοση που αφιερώθηκε αποκλειστικά στη μουσική του Μιχάλη Αδάμη και κυκλοφόρησε το 2011 από τη Μουσική Εταιρεία Αθηνών.

Καλοφωνικόν για κουαρτέτο σαξοφώνων (SSAA), 1988

Α' εκτέλεση: 3 Μαΐου 2004, Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας, Αίθουσα Ωδείου Νάκα, Αθήνα.

Ηχογράφιση: 10 Φεβρουαρίου 2008, Αίθουσα Παρνασσού.

Τέσσερα Κωϊτικά III, μέρη I-IV, για κουαρτέτο σαξοφώνων (SATB), 1982/1989

Α' εκτέλεση: 13 Σεπτεμβρίου 1998, Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας, Δημοτικό Θέατρο Παπάγου.

Ηχογράφιση: 10 Φεβρουαρίου 2008, Αίθουσα Παρνασσού.

Έν γή έρημω II για βαρύτονο σαξόφωνο και κρουστά (1η & 2η εκδοχή), 1994

Α' εκτέλεση: Προγραμματισμένη για τον Φεβρουάριο 2026, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

Εΰμνον για κουαρτέτο σαξοφώνων (SSAT), 1998

Α' εκτέλεση: 2002, Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας.

Ηχογράφιση: 10 Φεβρουαρίου 2008, Αίθουσα Παρνασσού.

Ένδον για άλτο σαξόφωνο και μαγνητοταινία, 2001

Α' εκτέλεση: 15 Νοεμβρίου 2003, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών – Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα (live recording).

Ανάβασμα για σοπράνο και άλτο σαξόφωνο (ένας εκτελεστής), 2006

Α' εκτέλεση: 12 Οκτωβρίου 2006, Αίθουσα Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, Αθήνα (live recording).

Ο άτέρμων χρόνος για άλτο σαξόφωνο και εκκλησιαστικό όργανο, 2007

Α' εκτέλεση: 16 Μαρτίου 2007, Αίθουσα Ωδείου Νάκα, Θεσσαλονίκη & 18 Μαρτίου 2007, Αγγλικανική Εκκλησία, Αθήνα (live recording).

Τρίπτυχον για τρίο σαξοφώνων (SAT), 2008

Α' εκτέλεση: 9 Φεβρουαρίου 2008, Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας, Αίθουσα Παρνασσού, Αθήνα.

Ηχογράφιση: 10 Φεβρουαρίου 2008, Αίθουσα Παρνασσού.

⁷ T. S. Eliot, «Marianne Moore», *The Dial* 75/6, Δεκέμβριος 1923, σ. 597.

Αμάλαμα για σοπράνο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων, μέρη I-III, 2009
Α' εκτέλεση: 15 Φεβρουαρίου 2009, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη (live recording).

Τρίπλοκον για σοπράνο και άλτο σαξόφωνο (ένας εκτελεστής) και μαγνητοταινία, 2009
Α' εκτέλεση: 23 Μαΐου 2024, Εναλλακτική Σκηνή Εθνικής Λυρικής Σκηνής & Ένωση Ελλήνων Μουσουργών (live recording).

Ο πρώτος προσωπικός ψηφιακός δίσκος του συνθέτη και η συνεργασία του με το Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας

Το 2009, ο Μιχάλης Αδάμης συνέθεσε – κατόπιν ανάθεσης του γράφοντος – το τριμερές έργο *Αμάλαμα* για σοπράνο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων. Η πρώτη εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης, με ερμηνευτές μέλη Δ.Ε.Π. του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Την ίδια χρονιά, το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας τίμησε τον συνθέτη με ημερίδα αφιερωμένη στο έργο του, υπό τον τίτλο: «Μιχάλης Αδάμης: Μουσικό Ήθος – Μουσική Πρωτοπορία» (9 Απριλίου 2009). Προηγήθηκε, στις 9 Φεβρουαρίου 2008, συναυλία του Κουαρτέτου Σαξοφώνων Αθήνας στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», με πρόγραμμα αφιερωμένο σχεδόν αποκλειστικά στα έργα για σαξόφωνο του συνθέτη. Τα έργα ηχογραφήθηκαν την επόμενη ημέρα, 10 Φεβρουαρίου 2008, και κυκλοφόρησαν σε ψηφιακό δίσκο υπό τον τίτλο *Μιχάλης Αδάμης: Μουσική για σαξόφωνα*, από τη Μουσική Εταιρεία Αθηνών (2011), αποτελώντας την πρώτη ολοκληρωμένη δισκογραφική έκδοση με έργα του συνθέτη που κυκλοφόρησε ενόσω εκείνος βρισκόταν εν ζωή. Από το ένθετο βιβλίο σημειώσεων του ψηφιακού αυτού δίσκου σταχυολογούμε στοιχεία για τα τρία κουαρτέτα και το τρίο σαξοφώνων που περιλαμβάνονται στην έκδοση.⁸

Τρίπτυχον για τρίο σαξοφώνων: σοπράνο, άλτο και τενόρο (2008). Γράφτηκε το 2008 για το Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας. Το έργο αποτελείται από τρία μέρη: I. *Αητός – Σιάτιστα (Flowing)*, II. *Αρχάγγελος Ρόδου (Cantabile)*, III. *Σούστα Ρόδου (Animato)*. Αυτοί οι τίτλοι αναφέρονται στα συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια και τον τόπο προέλευσής τους, από τα οποία προέρχεται το μουσικό υλικό του έργου. Αυτόνομα τα μέρη του έργου – και με διαφορετική σε καθένα εξελικτική διαδικασία, που αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο το παραδοσιακό υλικό προωθείται σε μία αφαίρεση – διατηρούν, ωστόσο, τα ουσιαστικά «πιστοποιητικά» της ταυτότητάς τους. Η επικράτηση της οριζόντιας διαδικασίας στη γραφή, με τις πολυμελωδικές και πολυρρυθμικές δομές, συντείνει στην ασταμάτητη ροή, τις αναδιπλώσεις και τις κορυφώσεις· ενώ οι κάθετες συνηχήσεις – που δημιουργούνται ως αποτέλεσμα των σχέσεων των οριζόντιων δομών – συμβάλλουν στη διαμόρφωση άλλων παραμέτρων βάθους και διάστασης, έξω από τις συμβάσεις των καθιερωμένων αρμονικών συστημάτων.

4 Κωϊτικά III για κουαρτέτο σαξοφώνων: σοπράνο, άλτο, τενόρο και βαρύτονο (1989). Γράφτηκε το 1989 και βασίζεται στα *Τέσσερα Κωϊτικά Τραγούδια* για μεικτή χορωδία (1982). Το έργο αποτελείται από τέσσερα μέρη: I. *Στολίσαμεν τον Γαμπρό*, II. *Άσπρο μου τριαντάφυλλο*, III. *Όντες σε πρωτοαγάπησα*, IV. *Νύφη*. Το έργο *Κωϊτικά III* ανήκει σε μία σειρά έργων για διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων, τα οποία συνιστούν ηχοχρωματικές παραλλαγές του αρχικού. Χρησιμοποιώντας ως βασικό μουσικό υλικό τις δημοτικές αυτές μελωδίες, ο συνθέτης εστιάζει σε όλες τις παραμέτρους τους – τα τετράχορδα, τον ρυθμό, το ύφος – δημιουργώντας ένα έργο με τα χαρακτηριστικά του προσωπικού του μουσικού ιδιώματος.

⁸ Η επιμέλεια των κειμένων έχει πραγματοποιηθεί από τον συνθέτη και μουσικολόγο Θοδωρή Καραθόδωρο.

Καλοφωνικόν για κουαρτέτο σαξοφώνων: δύο σοπράνο και δύο άλτο (1988). Γράφτηκε το 1988, έπειτα από παραγγελία του διάσημου σαξοφωνίστα Ντανιέλ Κιένζυ. Τον όρο *Καλοφωνικόν* χρησιμοποιούσαν οι Βυζαντινοί για να δηλώσουν ένα είδος σύνθεσης με χαρακτηριστικό μελισματικό ιδίωμα, που τείνει περισσότερο προς έναν ελεύθερο μελωδικό αυτοσχεδιασμό. Αν και αρχικά λειτούργησε ως μέθοδος ανάπτυξης του συλλαβικού πρωτοτύπου, σταδιακά εξελίχθηκε σε μέσο ελεύθερης σύνθεσης, ανεξάρτητης από τα παραδοσιακά πρότυπα – μια εξέλιξη καθοριστική για την πορεία της βυζαντινής μουσικής. Το έργο *Καλοφωνικόν* αποτελεί ενιαία σύνθεση σε συνεχή ανάπτυξη και ροή, η οποία, αν και εσωτερικά διαρθρώνεται σε έξι τμήματα, εκτελείται χωρίς διακοπή. Οι έντονα μελισματικές μελωδικές γραμμές των τεσσάρων σαξοφώνων, εν πολλοίς ανεξάρτητες μεταξύ τους, συνηχούν συχνά σε κοντινές αποστάσεις, διαμορφώνοντας μια ιδιότυπη αρμονική δομή, που υπερβαίνει τα όρια της τονικής, τροπικής ή ατονικής λειτουργίας. Έτσι προκύπτουν νοητές μελωδικές καταστάσεις, ως συνισταμένες των καταγεγραμμένων φωνών.

Εΰμνον για κουαρτέτο σαξοφώνων: δύο σοπράνο, άλτο και τενόρο (1998). Γράφτηκε το 1998 για το Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας. «Εΰμνον» είναι λέξη αρχαιοελληνική που σημαίνει το «έν πολλοῖς ὕμνοις ὑμνούμενον». Αποτελείται από τέσσερα μέρη, τα οποία παίζονται χωρίς διακοπή, σε συνεχή ροή· χαρακτηρίζονται, όμως, από διαφορετική διάθεση. Το μουσικό υλικό του έργου προέρχεται από τη βυζαντινή μελισματική παράδοση. Μικρά μελωδικά σχήματα αναμορφώνονται, παραλλάσσονται και συνταιριάζονται σε μία διαρκή ανάπτυξη μορφής.

Παρακάτω παρατίθεται το συνοδευτικό κείμενο του παρόντος ψηφιακού δίσκου, το οποίο έχει συνταχθεί από τον γράφοντα, εκ μέρους του Κουαρτέτου Σαξοφώνων Αθήνας:

Εκ μέρους του Κουαρτέτου Σαξοφώνων Αθήνας εκφράζονται θερμές ευχαριστίες προς τον κορυφαίο έλληνα δημιουργό Μιχάλη Αδάμη για την εμπιστοσύνη που έδειξε στο σύνολο, αναθέτοντάς του την ερμηνεία έργων του. Όπως συμβαίνει με τα έργα των μεγάλων μουσουργών, όπου η σημειογραφία περισσότερο κρύβει παρά αποκαλύπτει το μουσικό νόημα, έτσι και στη μουσική του Μιχάλη Αδάμη η βαθύτερη και ανιδιοτελής αναζήτηση του νοήματος από τους ερμηνευτές αποτελεί προϋπόθεση για την ουσιαστική απόδοση του περιεχομένου. Τα ποιοτικά στοιχεία που δομούν τα έργα του εμπνευσμένου συνθέτη αντλούνται συχνά από την πλούσια ελληνική μουσική παράδοση – τη βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι – και μετουσιώνονται, μέσα από περίτεχνους συνθετικούς χειρισμούς, σε καλαίσθητα ηχοδομήματα. Η ιστορικότητα των μουσικών ψηγμάτων που ανιχνεύονται στα βαθύτερα επίπεδα της δομής θεμελιώνει την προοπτική και τη διαχρονικότητα του έργου. Παράλληλα, οι με ακρίβεια υπολογισμένες συνθετικές επιλογές διασφαλίζουν τη ροή και συνδέουν άρρηκτα τον μουσικό και ιστορικό χρόνο με το παρόν και το μέλλον. Η πλαστικότητα των σαξοφωνικών φράσεων και η απορρέουσα πολυμελωδικότητα – μέσω υπέρθεσης και παράθεσης – τοποθετούν τα έργα του δημιουργού σε μία μεταφυσική διάσταση. Η μουσική του Μιχάλη Αδάμη αποτελεί ένα αμάλγαμα ορθολογισμού και «μουσικού ήθους».

Σαξόφωνο και ηλεκτρονικοί ήχοι

Το έργο *Ένδον* για άλτο σαξόφωνο και μαγνητοταινία γράφτηκε το 2001 και η πρώτη του εκτέλεση πραγματοποιήθηκε από τον γράφοντα στην αίθουσα του Ινστιτούτου Γκαίτε στην Αθήνα, στο πλαίσιο συναυλίας της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, στις 15 Νοεμβρίου 2003. Κατά την εκτέλεση αυτή έγινε και ζωντανή ηχογράφηση, η οποία κυκλοφόρησε σε ψηφιακό δίσκο με τίτλο *Michael Adamis: A Selection of Electronic Works, 1964-1977*, από την εταιρεία Rekem / Mafia Records το 2013. Ο Μιχάλης Αδάμης, στο ένθετο σημείωμά του για το έργο, αναφέρει χαρακτηριστικά:

[...] προβάλλεται η εσωτερικότητα μιας διαδικασίας πνευματικής εντάσεως, που εξελίσσεται χωρίς παραχωρήσεις στους εντυπωσιασμούς εξωτερικών εκρήξεων και δίδει στη μορφή χαρακτήρα περισυλλογής και αυτοσυνειδησίας.⁹

Ο Θοδωρής Καραθόδωρος συμπληρώνει:

[...] η ηχοχρωματική παλέτα του σαξοφώνου, με τη δημιουργία λιτών γραμμών και τη χρήση πολυηχήσεων (multiphonics), παρουσιάζει εγγενή σχέση με τα ηλεκτροακουστικά ηχητικά πλέγματα, ενώ τα αναδύμενα τονικά ύψη αξιοποιούνται στην οργάνωση των σαξοφωνικών φράσεων. Το ηλεκτροακουστικό περιβάλλον του έργου προέρχεται από την επεξεργασία μιας σειράς παλαιότερων ηλεκτρονικών κομματιών με τίτλο *Μεταλλικά γλυπτά I, II και III* (1972).¹⁰

Το *Τρίπλοκον* γράφτηκε το 2009 για σοπράνο και άλτο σαξόφωνο (ένας εκτελεστής) και μαγνητοταινία, κατόπιν ανάθεσης του Κέντρου Μουσικής Σύνθεσης και Ερμηνείας, υπό τη διεύθυνση της Μαρίας Αλούπη. Ο Μιχάλης Αδάμης απέστειλε το έργο στον διακεκριμένο γάλλο σαξοφωνίστα Daniel Kientzy, προκειμένου να το προετοιμάσει για εκτέλεση, συνοδεύοντάς το με την εξής σημείωση:

Dear Daniel, I am sending the saxophone score, where you will find the time measurements in minutes and seconds, together with the electronic part on CD. The safest way to synchronize saxophones and CD is to have a click track with a tempo on quarter note (crotchet) value = 70 (per minute). I've used this system before in other works very successfully.¹¹

Στο *Τρίπλοκον*, η μαγνητοταινία (*tape*) αποτελεί επεξεργασία του αντίστοιχου ηλεκτρονικού μέρους του έργου *Ορέστης* για βαρύτονο, νταούλι, ηλεκτρονική συσκευή αντίλαλου και μαγνητοταινία (1972). Η πρώτη εκτέλεση του έργου *Τρίπλοκον* καθώς και η ζωντανή ηχογράφησή του πραγματοποιήθηκαν από τον γράφοντα στις 23 Μαΐου 2024 στην Εναλλακτική Σκηνή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, υπό την αιγίδα της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.

Ο Μιχάλης Αδάμης συνέθεσε ακόμη ένα έργο για σοπράνο και άλτο σαξόφωνο (ένας εκτελεστής) με τίτλο *Ανάβασμα* (2006), με δική του πρωτοβουλία και ειδικά αφιερωμένο στον ερμηνευτή. Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο αφιέρωμα-πορτρέτο που διοργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών στην Ελληνοαμερικανική Ένωση στις 12 Οκτωβρίου 2006 και αποτέλεσε τη μοναδική ζωντανή εκτέλεση στο πλαίσιο της εκδήλωσης. Το *Ανάβασμα* παρουσιάστηκε επανειλημμένως τόσο στην Ελλάδα όσο και – κυρίως – στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής από τον ίδιο τον ερμηνευτή, ενώ καταγράφηκε και σε ζωντανή ηχογράφιση στο Lutkin Hall του Πανεπιστημίου Northwestern, στις 24 Σεπτεμβρίου 2008.

Επίλογος

Ο Μιχάλης Αδάμης συγκαταλέγεται δικαίως μεταξύ των σημαντικότερων ελλήνων συνθετών του 20ού αιώνα, με ευρεία αναγνώριση τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Η συμβολή του στη σύγχρονη μουσική δημιουργία είναι καθοριστική, όχι μόνο λόγω της πρωτοτυπίας της συνθετικής του σκέψης αλλά και εξαιτίας της βαθιάς πνευματικής διάστασης που διαπερνά το έργο του. Ιδιαίτερα στον τομέα της εργογραφίας για σαξόφωνο, η προσφορά του είναι αξιοσημείωτη, τόσο σε έκταση όσο

⁹ Προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη (πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη).

¹⁰ Theodore Karathodoros, "Michael Adamis: A Selection of Electronic Works, 1964-1977", εισαγωγικό δοκίμιο για την ηλεκτρονική μουσική του Αδάμη και προγραμματικά σημειώματα περιλαμβανόμενα στο φυλλάδιο (δίγλωσση έκδοση, στα αγγλικά και στα ελληνικά) του ομότιτλου δίσκου ακτίνας, Rekem / Mafia Records, 2013.

¹¹ Ηλεκτρονική αλληλογραφία του συνθέτη με τον Daniel Kientzy, 2009 (πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη).

και σε ποιότητα. Η καινοτόμος αντίληψή του για τη μουσική μορφή, η λεπτομερής φθογορρυθμική συγκρότηση, η προοπτική που αναδύεται μέσα από την τεχνική της πολυμελωδικότητας, καθώς και η διεύρυνση των εκφραστικών και δεξιοτεχνικών ορίων του σαξοφώνου, κατατάσσουν τον Αδάμη στους δημιουργούς που διαμόρφωσαν νέους δρόμους στη μουσική του ύστερου 20ού αιώνα. Η μουσική του αρθρώνεται με ακρίβεια και αισθητική συνέπεια, συνδυάζοντας την εσωτερικότητα της βυζαντινής παράδοσης με τις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας και, γενικότερα, με την πολυπρισματική εκφραστική παλέτα της δυτικής καλλιτεχνικής σκέψης. Τα έργα του για σαξόφωνο, καλαίσθητα και απαιτητικά, αποτελούν πολύτιμο ρεπερτόριο για τον σύγχρονο ερμηνευτή, ενώ παράλληλα προσφέρουν μια βαθιά καλλιτεχνική εμπειρία στον ακροατή. Εξαιτίας αυτών των χαρακτηριστικών, το έργο του Μιχάλη Αδάμη όχι μόνο διατηρεί τη σημασία του στον παρόντα χρόνο, αλλά και προβάλλει με αυθεντική ισχύ στο μέλλον της μουσικής δημιουργίας.

Ο Πρωτομάστορας των Καζαντζάκη / Καλομοίρη. Μουσικός γραμματισμός στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση

Ιωάννης Ανδρόνογλου

Εισαγωγικά

Το 1908 εμφανίζεται στα ελληνικά μουσικά πράγματα ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962) με μία συναυλία στο Ωδείο Αθηνών, η οποία αποτέλεσε «ορόσημο στην ιστορία της ελληνικής μουσικής», σύμφωνα με την Φράγκου-Ψυχοπαίδη (1990: 47). Ο συνθέτης αναδείχθηκε σε δημιουργό και ηγέτη του κινήματος της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής, «κυρίαρχου στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου» (Ρωμανού, 2000: 118), με κύριο χαρακτηριστικό στο συνθετικό του έργο την χρησιμοποίηση, ως έμπνευση, της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, «με συνθετικές τεχνικές της έντεχνης δυτικής μουσικής και, μάλιστα, της σχολής του Richard Wagner» (Ανδρόνογλου, 2020: 19), δηλαδή του ύστερου ρομαντικού ύφους.

Σε ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, ο συνθέτης υπήρξε θαυμαστής και φίλος του κρητικού πολιτικού Ελευθερίου Βενιζέλου (1864-1936) (Ανδρόνογλου, 2020: 23), τον οποίο θεωρούσε «ιδεολογικό σύμβολο εθνικής αναγέννησης» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990: 136). Το έργο *Ο Πρωτομάστορας* παρουσιάστηκε το 1916 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών και ο συνθέτης το αφιέρωσε στον αναφερθέντα πολιτικό, τον «Πρωτομάστορα της Μεγάλης Ελλάδος» (Λεωτσάκος, 1986: 27). Ας σημειωθεί ότι είχαν προηγηθεί οι δύο Βαλκανικοί Πόλεμοι, με αποτέλεσμα την γεωγραφική επέκταση της Ελλάδος με τις «αλύτρωτες “βόρειες” ελληνικές χώρες» (Βερέμης & Κολιόπουλος, 2006: 87), Ήπειρο, Μακεδονία και Θράκη. *Ο Πρωτομάστορας* αποτελεί μελοποίηση της ομώνυμης τραγωδίας του Νίκου Καζαντζάκη (1883-1957): μάλιστα, ο ίδιος ο Καλομοίρης διασκεύασε την τραγωδία σε λιμπρέττο με τη βοήθεια της Μυρτιώτισσας, του Ποριώτη και του Στεφόπουλου. Ο Καζαντζάκης έγραψε το έργο το 1908 (με αρχικό τίτλο *Η Θυσία*) και το υπέβαλε στον Λασσάνειο Δραματικό Διαγωνισμό, όπου και βραβεύτηκε (Πούχνερ, 2012: ια').

Η λειτουργία του έργου στο πλαίσιο της Μεγάλης Ιδέας των αρχών του εικοστού αιώνα και στην αναμόρφωση της έννοιας της ελληνικότητας

Η τραγωδία του Καζαντζάκη αποτελεί, σύμφωνα με τον Πούχνερ (2012: ιβ'), ένα συμβολιστικό δράμα νεορομαντικής υφολογίας, πράγμα που συνταιριάζεται με το υστερορομαντικό μουσικό ύφος του Καλομοίρη τουλάχιστον μέχρι το 1918 – εντεύθεν παρατηρείται μια ιμπρεσιονιστική στροφή στο έργο του (Τσέτσος, 2012: 275). Η «ηρωική» (Τσέτσος, 2012: 279) μουσική ρητορική του έργου του Καλομοίρη αντικατοπτρίζει τα επιτεύγματα του ελληνικού στρατού και της εθνικής πολιτικής του Ελευθερίου Βενιζέλου στους Βαλκανικούς Πολέμους. Ο Τσέτσος (2012: 270) σημειώνει ευρύτερα: «οι ιδέες και τα επιτεύγματα πολιτικών προσωπικοτήτων και φορέων ενδέχεται ορισμένες φορές να λειτουργήσουν ως εμπνευστές καλλιτεχνικής δράσης και καταλύτες αισθητικών προγραμμάτων».

Από την άλλη, μπορεί να ειπωθεί ότι το έργο *Ο Πρωτομάστορας* αποτελεί ένα προπαγανδιστικό μέσο επικύρωσης της βενιζελικής πολιτικής. Σύμφωνα με τον Velasco-

Pafleau (2014: §2), «η προπαγάνδα μπορεί να θεωρηθεί μια στρατηγική πολιτικής νομιμοποίησης που αποσκοπεί στην πρόκληση και τον επηρεασμό μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων». Ειδικότερα, «η χρήση των μουσικών έργων βρίσκεται στο επίκεντρο των συμβολικών πολιτικών διατάξεων, κυρίως λόγω της ικανότητάς τους να συγκεντρώνουν συναισθήματα μέσω μιας δραματικής ενότητας σε πολιτικές τελετές ή τελετουργίες που διεξάγονται από τα μέσα ενημέρωσης» (Velasco-Pafleau, 2014: §3). Σύμφωνα με τον Πούχνερ (2012: ιζ'), στην τραγωδία του Καζαντζάκη τα μεγάλα έργα (το κτίσιμο του γεφυριού από τον Πρωτομάστορα) απαιτούν μεγάλες θυσίες (τη θυσία της Σμαράγδας, της ερωμένης του Πρωτομάστορα, για να στεριώσει το γεφύρι) – δίδαγμα που παραπέμπει στους νικηφόρους Βαλκανικούς Πολέμους, με πρωτομάστορα τον Ελευθέριο Βενιζέλο. Η αναφερθείσα ηρωική μουσική ρητορική του έργου συμβάλλει στη μετάδοση των μηνυμάτων. Μπορεί να ειπωθεί ότι η συγκεκριμένη όπερα αποτελεί εθελούσια πράξη του μουσουργού λόγω της πολιτικής του τοποθέτησης. Από την άλλη, ο Βενιζέλος άντλησε το ιδεολογικό υπόβαθρο για τη μουσική εκπαίδευση από τους εθνικούς μουσικούς προσανατολισμούς του Καλομοίρη (Παπαδάκης, 2018: 744).

Όσον αφορά τα στοιχεία ελληνικότητας, η τραγωδία βασίζεται καταρχάς στην παραλογή του *Γεφυριού της Άρτας (Της Άρτας το γιοφύρι)*, άρα στην ελληνική δημόδη ποίηση. Γλωσσολογικά, χρησιμοποιείται εν πολλοίς η κρητική διάλεκτος (Σακελλαρόπουλος, 2012: 138). Σύμφωνα επίσης με τον Πούχνερ (2012: ις'), εύκολα διαγιγνώσκονται τα χαρακτηριστικά της αρχαίας τραγωδίας: τα χορικά, η έννοια της ύβρεως του πρωταγωνιστή, η θυσία που πρέπει να γίνει με τη θέληση του θύματος για να έχει αξία και αποτελεσματικότητα. Η Νεγρεπόντη, σε κριτική της για την τραγωδία εν έτει 1916 στον *Νουμά*, σημειώνει: «Στον *Πρωτομάστορη* υπάρχει η Πρόοδος κι η Επιστήμη του ωραίου γενικά ξένου θεάτρου αρμονισμένη με την πνοή της αρχαίας τραγωδίας στη Νεοελληνική ψυχή, αν όχι στο Τέλειο, τουλάχιστο μια πολύ ολόψυχη προσπάθεια» (όπως παρατίθεται στο: Πούχνερ, 2012: κς').

Σε επίπεδο μελοποίησης, ο Καλομοίρης θέτει σε δημιουργικό διάλογο την «Εθνική τη Μούσα» με την «Ξένη τη Μαστόρισσα», ήτοι τις παραδοσιακές μελωδίες του *Γεφυριού της Άρτας* από την Ήπειρο και τη Σκιάθο με τις συνθετικές τεχνικές της δυτικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας στο ύφος του Wagner, όπως αναφέρθηκε. Αυτός ο δημιουργικός διάλογος αποτελεί τον πυρήνα της πολιτιστικής πολιτικής του Ελευθερίου Βενιζέλου (Ανδρόνογλου, 2023: 48-49).

Μεθοδολογία ένταξης του έργου στο μάθημα της μουσικής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση

Η συγκεκριμένη θεματική δύναται να ενταχθεί στο μάθημα της μουσικής με διδακτικό σενάριο, το οποίο προτείνουμε στην παρούσα εισήγηση· αναφέρεται στην τρίτη βαθμίδα του Γυμνασίου και εντάσσεται στον 3ο Θεματικό Οργανωτή, «Συνδέω τη Μουσική με άλλες τέχνες, μέσα και επιστήμες», και ειδικότερα στο Θεματικό Πεδίο «Μουσική και άλλα μαθήματα και επιστήμες» (Υπουργική Απόφαση 33171/Δ2, 2023: 19485), υπηρετώντας τις έννοιες της διαθεματικότητας και της διεπιστημονικότητας, καθώς εμπλέκεται η τέχνη της μουσικής με την κοινωνικοπολιτική ιστορία.

Θα χρησιμοποιηθούν διάφορες μέθοδοι για την επιτυχή εφαρμογή του διδακτικού αυτού σεναρίου: η μέθοδος της διερευνητικής μάθησης, προκειμένου να αποσαφηνιστεί η σχέση της μουσικής τέχνης με το ευρύτερο ιστορικό συγκείμενο, οι μέθοδοι της διαθεματικής και διεπιστημονικής διδασκαλίας, όπου το θέμα ερευνάται «από πολλές οπτικές (επιστημονικές) γωνίες» και «καλούνται οι διάφορες επιστήμες να υπηρετήσουν ένα κοινό έργο, έναν κοινό σκοπό» (Γομάτος, Καφετζόπουλος & Κοταδάκη, [χ.χ.]: 12), η μέθοδος του project και η ομαδοσυνεργατική μέθοδος, οι οποίες περιγράφουν εν

προκειμένω την ομαδική μουσική επιτέλεση, συγγραφή και παρουσίαση εργασιών ανάλογου περιεχομένου, καθώς και τη μουσική δημιουργία υπό τύπον μελοποίησης στίχων ως «κλειστής και δομημένης δραστηριότητας» (Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, [χ.χ. (β)]: 26).

Η αξιολόγηση του διδακτικού αυτού σεναρίου περιλαμβάνει τους τρεις τύπους που διέπουν αυτή την διδακτική πράξη: α) την αρχική / διαγνωστική, ήτοι τη «συγκέντρωση των πρώτων πληροφοριών για τους μαθητές και τις μαθήτριες, την εκτίμηση των δεδομένων και την εξαγωγή των πρώτων συμπερασμάτων» (Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, [χ.χ. (γ)]: 6), β) την διαμορφωτική «ως διαδικασία που διαμορφώνεται κατά την εξέλιξη ενός εκπαιδευτικού προγράμματος» (στο ίδιο) και γ) την απολογιστική αξιολόγηση, δηλαδή «τη διατύπωση τελικών συμπερασμάτων και τη διατύπωση αποφάσεων για τη συνολική αξία ενός προγράμματος και τη δυνατότητα συνέχισής του με τυχόν βελτιώσεις» (στο ίδιο: 8).

Απαιτούμενη υλικοτεχνική υποδομή και προαπαιτούμενες γνώσεις / επιθυμητές δεξιότητες

Καταρχάς, η υλοποίηση του διδακτικού σεναρίου δύναται να διενεργηθεί τόσο δια ζώσης όσο και διαδικτυακά. Για τη δια ζώσης υλοποίησή του χρειάζεται ηλεκτρονικός υπολογιστής, βιντεοπροβολέας και, ει δυνατόν, ηχητικό σύστημα για καλύτερη ποιότητα ήχου, ώστε να προβληθούν αποσπάσματα από το υπό πραγμάτευση μουσικό δράμα του Μανώλη Καλομοίρη καθώς και επιμορφωτικές τηλεοπτικές εκπομπές περί του ζητήματος· επίσης, χρειάζονται μουσικά όργανα όπως ελληνικό παραδοσιακό λαούτο, κατά προτίμηση, για τη συνοδεία των μαθητών/-τριών κατά την εκτέλεση του παραδοσιακού τραγουδιού «Σαρανταπέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» στις δύο εκδοχές του, καθώς και μικρά κρουστά όργανα, μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα, για επιτέλεση από τους ίδιους τους μαθητές/-τριες.

Προκειμένου να εφαρμοστεί το συγκεκριμένο διδακτικό σενάριο, οι μαθητές/-τριες θα πρέπει να έχουν γνώση της δυτικής έντεχνης μουσικής, τουλάχιστον μιας χρονικής περιόδου που εκτείνεται από το μπαρόκ έως τον ρομαντισμό, όπως επίσης να έχουν ολοκληρώσει το έκτο κεφάλαιο του μαθήματος της Ιστορίας που αναφέρεται στα γεγονότα από το κίνημα στο Γουδί έως και την λήξη των Βαλκανικών Πολέμων (Λούβη & Ξιφαράς, [χ.χ.]: 82-87). Επιπλέον, θα πρέπει να εφαρμόζουν σε ικανοποιητικό επίπεδο τις μουσικές έννοιες που προβλέπονται στον 1ο Θεματικό Οργανωτή μέχρι και το επίπεδο της Β' Γυμνασίου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

Αναλυτική περιγραφή της διδακτικής πορείας

Κατά τη διάρκεια της πρώτης διδακτικής ώρας (45 λεπτά) εφαρμόζεται η διερευνητική μέθοδος ως «συλλογή δεδομένων» (Γομάτος, Καφετζόπουλος & Κοταδάκη, [χ.χ.]: 12) περί του Μανώλη Καλομοίρη και του έργου του. Στα πρώτα τριάντα λεπτά θα ανακτηθούν πληροφορίες μέσω κατάλληλης βιβλιογραφίας και ιστοσελίδων περί του ζητήματος με ενδεικτικό χρόνο εφαρμογής: θα γίνει ακρόαση αποσπασμάτων του έργου *Ο Πρωτομάστορας* και αναφορά από τον διδάσκοντα (με μορφή διάλεξης) στο ευρύτερο αισθητικό κίνημα του ρομαντισμού, προκειμένου να κατανοηθεί το συνθετικό ύφος του Μανώλη Καλομοίρη· προς ακρόαση θα χρησιμοποιηθούν αποσπάσματα του μουσικού δράματος *Ο Πρωτομάστορας* και πιο συγκεκριμένα από την «Εισαγωγή» (Olympia City Music Theatre, 2023), σε αντιπαραβολή με απόσπασμα έργου του Richard Wagner, «Η επέλαση των Βαλκυριών» από το μουσικό δράμα *Το δακτυλίδι του Νίμπελουνγκ* (Deutsche Grammophon, 2012). Στα επόμενα δεκαπέντε λεπτά θα γίνει παρουσίαση ευρημάτων και συζήτηση στην τάξη: οι μαθητές συζητούν τα ζητήματα που αναφέρονται στην πρώτη δραστηριότητα και συμπληρώνουν το πρώτο φύλλο εργασίας.

1ο Φύλλο Εργασίας

Ακρόαση των μερών «Η επέλαση των Βαλκυριών» από το μουσικό δράμα του Richard Wagner *Το δακτυλίδι του Νίμπελουνγκ* και «Εισαγωγή» από το μουσικό δράμα του Μανώλη Καλομοίρη *Ο Πρωτομάστορας*.

1. Βρείτε πληροφορίες για το αισθητικό κίνημα του ρομαντισμού και τα χαρακτηριστικά του.
2. Ποια μουσικοαισθητικά κινήματα προηγήθηκαν και ποια τα χαρακτηριστικά τους;
3. Βρείτε πληροφορίες για τη ζωή και το έργο των Richard Wagner και Μανώλη Καλομοίρη.
4. Ακουστικές ομοιότητες στα δύο αποσπάσματα από τα μουσικά δράματα των Wagner και Καλομοίρη.

Στην δεύτερη διδακτική ώρα θα διενεργηθεί ακρόαση επιλεγμένων αποσπασμάτων για τριάντα λεπτά από το μουσικό δράμα του Καλομοίρη, όπου χρησιμοποιούνται θέματα από την ελληνική παραδοσιακή μουσική: πιο συγκεκριμένα, θα ακουστούν τα «Σαράντα μαστορόπουλα» και «Γιοφύριν εστεριώσαμε» από το Μέρος Α' / Εικόνα Α', στις δύο εκδοχές της Ηπείρου και της Σκιάθου αντίστοιχα (Χορός Γυφτισσών και Μαστόρων) (Olympia City Music Theatre, 2023). Σε αυτή τη δραστηριότητα, οι μαθητές/-τριες ακροώνται και παρατηρούν τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνει ο Καλομοίρης τα παραδοσιακά τραγούδια «Σαράντα μαστορόπουλα» (Ήπειρος) (Mantas, 2012) και «Της Άρτας το Γεφύρι» (Σκιάθος) (Σαμίου, [χ.χ.]) στο συγκεκριμένο έργο με όρους έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής συνθετικής τεχνικής (πολυφωνική επεξεργασία, μιμητική αντίστιξη). Ας σημειωθεί ότι και οι δύο μουσικές εκδοχές που χρησιμοποιεί ο συνθέτης τιτλοφορούνται, κατά τον Ευθυμίου (2014: 19 και 66), «Σαρανταπέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες». Εν συνεχεία οι μαθητές/-τριες ακροώνται την άρια «Ο Γερο-Δήμος» (Τρίτος Δρόμος, 2020) από την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ (1829-1896) και κατανοούν ακουστικά τις μουσικοαισθητικές διαφορές ανάμεσα στις δύο νεοελληνικές Μουσικές Σχολές, την Επτανησιακή και την μετέπειτα Εθνική. Χρησιμοποιείται η διερευνητική μέθοδος, «όπου οι μαθητές καλούνται να σκεφτούν τον κατάλληλο τρόπο προκειμένου να ελεγχθεί κάποια ερευνητική υπόθεση» (Γομάτος, Καφετζόπουλος & Κοταδάκη, [χ.χ.]: 12) με τη βοήθεια του/της εκπαιδευτικού. Στα επόμενα δεκαπέντε λεπτά οι μαθητές/-τριες συμπληρώνουν το δεύτερο φύλλο εργασίας.

2ο Φύλλο Εργασίας

Ακρόαση αποσπασμάτων από το μουσικό δράμα *Ο Πρωτομάστορας*. Στη συνέχεια απαντήστε στα παρακάτω ερωτήματα:

1. Σε ποια σημεία του έργου ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί μελωδίες από την ελληνική παραδοσιακή μουσική;
2. Σημειώστε περιληπτικά την υπόθεση του μουσικού αυτού δράματος.
3. Διακρίνετε μέσω ακρόασης διαφορές μεταξύ του Καλομοίρη και της προηγούμενης Επτανησιακής Σχολής Μουσικής (αναφερθείτε πιο συγκεκριμένα στην άρια «Ο Γερο-Δήμος» από την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ);

Στην τρίτη διδακτική ώρα διενεργείται ενεργητική ακρόαση, επί δέκα λεπτά, των δύο ομότιτλων παραδοσιακών τραγουδιών, «Σαρανταπέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες», από τη Σκιάθο και την Ήπειρο, όπως και διερεύνηση περί των οργανολογικών πληροφοριών για τις δύο αυτές περιοχές. Σε αυτή τη δραστηριότητα, οι μαθητές/-τριες με τη βοήθεια του/της εκπαιδευτικού ανευρίσκουν μέσω της μεθόδου της ιστοεξερεύνησης, όπου «όλες ή οι περισσότερες πληροφορίες που επεξεργάζονται οι μαθητές προέρχονται από το διαδίκτυο και είναι οργανωμένες σε μορφή ιστοσελίδων» (Γομάτος, Καφετζόπουλος & Κοταδάκη, [χ.χ.]: 24), εκτελέσεις των παραδοσιακών τραγουδιών και πληροφορίες για

τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στις δημόδεις μουσικές παραδόσεις των υπό πραγμάτευση περιοχών (Ηπείρου και Σκιάθου). Αξίζει να αναφερθεί ότι «οι πηγές έχουν επιλεγεί προηγουμένως από τον εκπαιδευτικό» (στο ίδιο). Στα επόμενα πέντε λεπτά, οι μαθητές/-τριες παρουσιάζουν τα ευρήματα και συμπληρώνουν το τρίτο φύλλο εργασίας.

3ο Φύλλο Εργασίας

A) Βρείτε πρότυπες ερμηνείες του παραδοσιακού τραγουδιού «Σαράντα μαστορόπουλα» (κατά το πρωτότυπο «Σαρανταπέντε μάστοροι») που χρησιμοποιεί ο Καλομοίρης στο έργο του μέσω δισκογραφίας ή της μεθόδου της ιστοεξερεύνησης. Ενδεικτικά:

1. «Σαρανταπέντε μάστοροι» (παραδοσιακό Σκιάθου) (Σαμίου, [χ.χ.]).
2. «Του γιοφυριού της Άρτας» (παραδοσιακό Ηπείρου) (Mantas, 2011).

B) Ανακαλύψτε οργανολογικές πληροφορίες περί των περιοχών από τις οποίες προέρχονται οι συγκεκριμένες δύο εκδοχές του τραγουδιού.

Στα επόμενα τριάντα λεπτά διενεργείται μουσική επιτέλεση, ήτοι οι μαθητές/-τριες ερμηνεύουν φωνητικά τα πρωτότυπα παραδοσιακά τραγούδια που χρησιμοποιεί ο Καλομοίρης στον *Πρωτομάστορα* (στις δύο εκδοχές της Σκιάθου και της Ηπείρου· βλ. τέταρτο φύλλο εργασίας). Ο καθηγητής μουσικής συνοδεύει με λαούτο (ει δυνατόν) ή τον ρόλο αυτό αναλαμβάνουν, εάν υπάρχουν, μαθητές/-τριες που χειρίζονται σε προκαταρκτικό επίπεδο κάποιο μουσικό όργανο (λαούτο ή κιθάρα, κατά προτίμηση). Η επιτέλεση μπορεί να είναι ομαδική (μέθοδος project) και ατομική. Συμπληρώνεται από τον εκπαιδευτικό η ρουμπρίκα αξιολόγησης μαθητών/-τριών (με βάση το τέταρτο φύλλο εργασίας).

4ο Φύλλο Εργασίας

Ερμηνεύστε το παραδοσιακό τραγούδι «Σαρανταπέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» στις ακόλουθες δύο εκδοχές:

17. Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες

Σκιάθος Μαγνησίας, 1969
Τραγούδι: Σουραϊνό Παρίση
Καταγραφή: Σ. Περιστέρης
Κ.Α. 1189/3461

$\text{♩} = 93-98$
ρε2=φα2

Σα ρά - ντα πέ- - - [σα ρά ντα - -
πέ-, σα ρά - ντα - πέ-] - - ντε μά στο - -
ροι κι ε - - - ξή ντα _____ μα - θη
τά - - δες [κι ε - - - ξή ντα _____ μα - θη
τά δες] γε φύ - ρι _____ ε- - - - [γε -

21 φύ - ρι ε - - - γε φύ - ρι ε - - - στε

25 ριώ να - - - νε, στις Άρ τας

29 το πο τά - μι [στις Άρ τας

33 το πο τά μι.] Ο λη με -

37 ρί [ο λη - με - ρί - ο λη με -

41 ρίς] το κτί - ζα - νε το

45 βρά δυ γκρε μι - ζέ - ταν [το

49 βρά δυ γκρε μι ζέ ταν.] Μοι

53 ρο - λο - γούν [μοι - ρο - - λο γούν, μοι

57 ρο λο - γούν] οι μά - στο - ροι

61 και κλαίν' οι μα θη - τά - δες

65 [και κλαίν' οι μα θη τά - δες.]



Σαράντα πέ- [σαράντα πέ-, σαράντα πέ-]ντε μάστοροι
 κι εξήντα μαθητάδες [κι εξήντα μαθητάδες]
 γεφύρι ε- [γεφύρι ε-, γεφύρι ε-]στεριώνανε
 στις Άρτας το ποτάμι [στις Άρτας το ποτάμι].

Ολημερίς [ολημερίς, ολημερίς] το κτίζανε
 το βράδυ γκρεμιζόταν [το βράδυ γκρεμιζόταν].
 Μοιρολογούν [μοιρολογούν, μοιρολογούν] οι μάστοροι
 και κλαίν' οι μαθητάδες [και κλαίν' οι μαθητάδες].

Οργανικός στίχος

Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες,
 γεφύρι εστεριώνανε στις Άρτας το ποτάμι.
 Ολημερίς το κτίζανε το βράδυ γκρεμιζόταν.
 Μοιρολογούν οι μάστοροι και κλαίν' οι μαθητάδες.

Εικόνα 1: «Σαρανταπέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» (Σκιάθος) (Ευθυμίου, 2014: 66-68)

06. Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες

♩=94-104
 σι1=φα2

Άρτα Άρτας, 2011
 Τραγούδι: Κων/νος Πλακιάς
 Καταγραφή: Λ. Ευθυμίου

Σα ρά ντα πέ - - ντε μά - - - στο ροι κι ε

ξή ντα_ μα θη τά - - - δες

γε - - - φύ - - - ρι-ν- ε- - - [γε φύ ρι-ν-

ε-] - - στε ριώ - - - να νε. Γε φύ ρι-ν-

ε - - - στε ριώ - - - να νε στις Άρ τας

το πο τά - - - - μι. Ο - - -

λη - - - με ρίς [ο λη με ρίς] - - - το

29 χτί - - - ζα νε. Ο λη με ρίς - - - το

33 χτί - - - ζα νε το βρά δου γκρε μι

37 ζό - - - - - ταν. Μοι - - - ρο - - - λο

41 γούν - - - [μοι ρο λο γούν] - - - οι μά - - - στο

45 ροι. Μοι ρο λο γούν - - - οι μά - - - στο

49 ροι και κλαίν' οι μαθη τά - - - -

53 δες: Α - - - λί - - - μο νο - - - [α

57 λί μο νο] - - - στους κό - - - πους μας.

Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες
γεφύρι ν-ε- [γεφύρι ν' ε-]στεριώνανε

γεφύρι ν-εστεριώνανε στις Άρτας το ποτάμι.
Ολημερίς [ολημερίς] εκτίζανε

ολημερίς το κτίζανε το βράδυ γκρεμιζόταν.
Μοιρολογούν [μοιρολογούν] οι μάστοροι

μοιρολογούν οι μάστοροι και κλαίν' οι μαθητάδες.
Αλίμονο [αλίμονο] στους κόπους μας.

Οργανικός στίχος

Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες
γεφύρι ν' εστεριώνανε στις Άρτας το ποτάμι.
Ολημερίς το κτίζανε το βράδυ γκρεμιζόταν.
Μοιρολογούν οι μάστοροι και κλαίν' οι μαθητάδες:
- «Αλίμονο στους κόπους μας² κρίμα στη δούλεψή μας
ολημερίς να χτίζουμε το βράδυ να γκρεμιέται».
Πουλάκι πήγε κι έκατσε αντίκρυ στο ποτάμι
δεν εκηλάηδε σαν πουλί μηδέ σαν χελιδόνι
μον' εκηλάηδε κι έλεγε ανθρώπινη λαλίτσα:
- «Αν δε στοιχειώστε άνθρωπο γεφύρι δε στεριώνει».

Εικόνα 2: «Σαρανταπέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» (Άρτα, Ήπειρος)
(Ευθυμίου, 2014: 19-21)

Ρουμπρίκα αξιολόγησης μαθητών από εκπαιδευτικό**Ονοματεπώνυμο:**

Κριτήρια αξιολόγησης ερμηνείας	Άριστα	Πολύ καλά	Καλά	Μέτρια
Ορθή απόδοση της μελωδίας				
Ορθή ρυθμική απόδοση				
Ορθή θέση σώματος				
Κατάλληλη άρθρωση				
Έλεγχος και στήριξη αναπνοής				
Απόδοση μελωδικών στολιδιών (τσακισμάτων)				

Στην τέταρτη διδακτική ώρα γίνεται αναφορά από τον/την εκπαιδευτικό στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο της εποχής σύνθεσης του έργου *Ο Πρωτομάστορας*. Εδώ συμβουλευόμαστε το σχολικό εγχειρίδιο μαθητή, *Νεότερη και σύγχρονη Ιστορία*, της Γ΄ Γυμνασίου και ειδικότερα το έκτο κεφάλαιο, «Η Ελλάδα από το Κίνημα στο Γουδί (1909) έως το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων»· αυτό, διότι στο συγκεκριμένο μουσικό δράμα εξυμνείται ο κρητικός πολιτικός Ελευθέριος Βενιζέλος, όπως προαναφέρθηκε. Διεξάγεται συζήτηση περί της ελληνικότητας στις διάφορες τέχνες και ειδικότερα στην έντεχνη μουσική δημιουργία, και ανατίθεται προς συγγραφή και παρουσίαση το πέμπτο φύλλο εργασίας, αφού οι μαθητές/-τριες χωριστούν σε ομάδες εργασίας αποτελούμενες «από δύο έως πέντε μέλη» έκαστη (Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, [χ.χ. (α)]: 23).

Στην πέμπτη διδακτική ώρα, οι μαθητές/-τριες παρουσιάζουν ανά ομάδα τις εργασίες τους, όπου πραγματεύονται τα ζητήματα του πέμπτου φύλλου εργασίας, και διεξάγεται συζήτηση επί των εργασιών.

5ο Φύλλο Εργασίας

Ομαδική εργασία (χωρισμός σε ομάδες των δύο έως πέντε μαθητών/-τριών).

Συγγράψτε εργασία που να παραθέτει πληροφορίες για τα δύο ακόλουθα ζητήματα:

A) Τι συμβαίνει στις εικαστικές τέχνες και στη λογοτεχνία την περίοδο σύνθεσης του έργου *Ο Πρωτομάστορας* του Μανώλη Καλομοίρη; Τι γνωρίζετε για το γλωσσικό ζήτημα και τον Δημοτικισμό;

B) Πώς παραλληλίζονται η υπόθεση και οι χαρακτήρες του έργου με τον Ελευθέριο Βενιζέλο και την περίοδο 1909-1914;

Στην έκτη ώρα υφίστανται τρεις δραστηριότητες. Στην πρώτη από αυτές (αυτοσχεδιασμός, επί δέκα λεπτά), οι μαθητές/-τριες ερμηνεύουν ρυθμικά και μελωδικά το παραδοσιακό τραγούδι «Σαρανταπέντε μάστοροι» διαδοχικά και στις δύο εκδοχές, κινούμενοι αυτοσχεδιαστικά στον χώρο προκειμένου να αναπαραστήσουν το περιεχόμενο των στίχων, σύμφωνα με το έκτο φύλλο εργασίας.

6ο Φύλλο Εργασίας

Ομαδική εργασία (χωρισμός σε ομάδες των πέντε μαθητών/-τριών).

A) Τραγουδήστε το παραδοσιακό τραγούδι «Σαρανταπέντε μάστοροι» και στις δύο εκδοχές. Η μία εκ των ομάδων ερμηνεύει τον ρυθμό του τραγουδιού σε μικρά κρουστά όργανα.

B) Κινηθείτε (όλες οι ομάδες εκτός αυτής που ερμηνεύει με μικρά κρουστά όργανα) ελεύθερα στον χώρο και με διάφορες μιμητικές κινήσεις αναπαραστήστε το κτίσιμο του γεφυριού και τη λύπη των μαστόρων με το γκρέμισμά του κάθε βράδυ.

Στην δεύτερη δραστηριότητα (μουσική σύνθεση, επί τριάντα λεπτά), οι μαθητές/-τριες συνθέτουν με την ομαδοσυνεργατική μέθοδο μία δική τους μελωδία στους στίχους του παραδοσιακού τραγουδιού, σύμφωνα με τις οδηγίες του εβδομο φύλλου εργασίας.

7ο Φύλλο Εργασίας

Ομαδική εργασία (χωρισμός σε ομάδες των δύο έως πέντε μαθητών/-τριών).

Μελοποιήστε τους στίχους του παραδοσιακού τραγουδιού «Σαρανταπέντε μάστοροι» στη Φα-μείζονα και με μέτρο 2/4, χρησιμοποιώντας χρονικές αξίες μισών, τετάρτων, ογδών και δεκάτων έκτων, όπως και των αντίστοιχων παύσεων.

1ο βήμα: συνθέστε μία μελωδία με τα παραπάνω στοιχεία, στους στίχους του τραγουδιού «Σαρανταπέντε μάστοροι», η οποία να αποτελείται από δύο τμήματα (ΑΒ).

2ο βήμα: προσθέστε ισοκράτημα.

3ο βήμα: προσθέστε ρυθμική συνοδεία με μικρά κρουστά όργανα, μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα.

4ο βήμα: προσθέστε δυναμικές στη μουσική σας σύνθεση.

5ο βήμα: ερμηνεύστε τη μουσική σας σύνθεση.

6ο βήμα: ηχογραφήστε τη μουσική σας σύνθεση με το λογισμικό Audacity.

Η τρίτη δραστηριότητα περιλαμβάνει αυτοαξιολόγηση, όπου οι μαθητές/-τριες συμπληρώνουν τη ρουμπρίκα αυτοαξιολόγησης, ήτοι το όγδοο φύλλο εργασίας.

8ο Φύλλο Εργασίας

Ρουμπρίκα αυτοαξιολόγησης

Συμπληρώστε με **X** τα παρακάτω:

Γενικά κριτήρια	Πολύ	Αρκετά	Λίγο	Καθόλου
Μου φάνηκε ενδιαφέρουσα η συγκεκριμένη θεματική ενότητα				
Κατανόησα τον χαρακτήρα ελληνικότητας μέσα από τη χρησιμοποίηση στοιχείων της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στην έντεχνη μουσική δημιουργία				
Μου άρεσε που τραγουδήσαμε, ομαδικά και ατομικά, τα συγκεκριμένα παραδοσιακά τραγούδια				
Η σύνδεση με το μάθημα της Ιστορίας με βοήθησε να κατανοήσω τα ιστορικά κίνητρα σύνθεσης του <i>Πρωτομάστορα</i>				
Μου άρεσε η προβολή επιμορφωτικών τηλεοπτικών εκπομπών				
Πιστεύω ότι η σύνδεση με τη λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες και τη γλώσσα βοήθησε στην κατανόηση της θεματικής ενότητας				
Μου άρεσε η συνεργασία με τους/τις συμμαθητές/-τριές μου στη συγγραφή και την παρουσίαση εργασίας				
Μου άρεσε η συνεργασία με τους/τις συμμαθητές/-τριές μου στη σύνθεση μελωδίας στους στίχους του παραδοσιακού τραγουδιού που μάθαμε				

Επεκτάσεις-προσαρμογές του σεναρίου

Το διδακτικό αυτό σενάριο δύναται να επεκταθεί με τη μέθοδο της βιωματικής μάθησης και, πιο συγκεκριμένα, με επισκέψεις σε επιστημονικά ιδρύματα που αφορούν το συγκεκριμένο ζήτημα. Έτσι, μπορούν να γίνουν επισκέψεις στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», όπου τηρείται μεγάλο μέρος του έργου του Μανώλη Καλομοίρη, ή στον Σύλλογο «Μανώλης Καλομοίρης»: επίσης, δύναται να πραγματοποιηθεί επίσκεψη στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος».

Μπορεί ακόμα να διενεργηθεί θέαση διαφόρων επιμορφωτικών εκπομπών, με κύρια πηγή το ψηφιακό αρχείο της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης (π.χ. Κομνηνός, 2022). Οι εργασίες των μαθητών/-τριών (5ο φύλλο εργασίας) παρουσιάζονται και στις επετειακές εορτές απελευθερώσεων πόλεων κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους, καθώς «οι σχολικές γιορτές αποτελούν ένα ακόμα μέσο αυθεντικής αξιολόγησης» (Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, [χ.χ. (γ)]: 23). Επίσης, στο πλαίσιο της διαπολιτισμικότητας, αλλοδαπές/-οί μαθήτριες/-τές εντάσσονται μέσω και αυτού του έργου στον νεοελληνικό πολιτισμό, ενώ σε άλλες περιπτώσεις θα έχουν την ευκαιρία να μοιραστούν κάτι από τον δικό τους (Ζαχαροπούλου κ.ά., [χ.χ.]: 23).

Ο σκοπός και οι στόχοι του διδακτικού αυτού σεναρίου

Στην διδακτική αυτή ενότητα επιχειρείται η γνωριμία των μαθητών/-τριών με τον μεγάλο μουσουργό Μανώλη Καλομοίρη και συγκεκριμένα με το έργο του *Ο Πρωτομάστορας*. Οι μαθητές/-τριες, ολοκληρώνοντας το διδακτικό σενάριο, θα είναι σε θέση:

Γνώσεις

- να γνωρίσουν την έντεχνη νεοελληνική μουσική δημιουργία.
- να έρθουν σε επαφή με τη ζωή και το έργο του Μανώλη Καλομοίρη.
- να κατανοήσουν τον δημιουργικό διάλογο μεταξύ ελληνικής δημόδους μουσικής παράδοσης και έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής.
- να συνδέσουν το έργο με το ευρύτερο ιστορικό και αισθητικό συγκείμενο της εποχής σύνθεσης και παρουσίασής του.

Δεξιότητες

- να αναγνωρίζουν έργα που δέχονται επιρροές από την ελληνική δημόδη μουσική παράδοση.
- να εκτελούν το παραδοσιακό τραγούδι «Σαρανταπέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» τόσο με την παραδοσιακή μελωδία της Σκιάθου όσο και με την αντίστοιχη ηπειρώτικη.

Στάσεις, αξίες, συμπεριφορές

- να αποκτήσουν μουσικοαισθητικά κριτήρια.
- να εκτιμήσουν την ύπαρξη στοιχείων ελληνικότητας στον χώρο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας και να ενθαρρυνθούν στην υιοθέτηση της ιδέας αυτής.

Το συγκεκριμένο διδακτικό σενάριο υπηρετεί την επαφή των μαθητών με την δυτική έντεχνη μουσική δημιουργία και δη με τη νεοελληνική, όπως και με την έννοια της ελληνικότητας μέσα από τη χρησιμοποίηση μελωδιών, αρμονιών, ρυθμών της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε αυτό το πλαίσιο.

Η σημασία του έργου στην υπηρετήση της ελληνικότητας στη σημερινή παγκόσμια μεταμοντέρνα κοινωνία

Η ελληνικότητα αποτελεί ταυτότητα. Σύμφωνα με τον Τζιόβα (2008), ταυτότητα είναι «μία εξωστρεφής διαφοροποιητική διαδικασία, που συνεπάγεται ετερότητα και πολιτισμικό διάλογο, ως μεθόδους διαπίστευσης προς τον έξω κόσμο». Η όπερα *Ο Πρωτομάστορας* αποτελεί μια απεικόνιση της ελληνικότητας, όπως αυτή προσδιορίστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα με την απομάκρυνση από «δυτικόφερτα εξωγενή στοιχεία» της οθωνικής περιόδου και την επιστροφή «στις ρίζες» (Λεονταρίτης, 2009: 30). Αξίζει να αναφέρουμε ότι πρωτύτερα κάθε «ελληνικό δημώδες στοιχείο διυλιζόταν από δυτικογενή ηθμό» (Ανδρόνογλου, 2023: 47), ενώ από την δεκαετία του 1950 και εντεύθεν η ελληνική ταυτότητα μετατοπίζεται «από το έθνος στον λαό» (Τσαούσης, 2009: 25).

Σήμερα, ζούμε σε μια παγκοσμιοποιημένη νεοφιλελεύθερη κοινωνία, όπου η υπερπληροφόρηση με άχρηστες πληροφορίες, η οποία κάλλιστα μπορεί να αντιστοιχηθεί με τη λογοκρισία, περισσεύει το γεγονός αυτό θίγει ο Θεοδωράκης ήδη από το 1972, σε κριτική του για το καπιταλιστικό σύστημα: ο βομβαρδισμός με υποπολιτιστικά υποπροϊόντα δημιουργεί τον «πρωτόγονο υπερτεχνοκράτη» άνθρωπο, το «σύγχρονο τέρας», και οδηγεί σε κρίση πολιτισμού (Θεοδωράκης, 2011: 628). Η προώθηση ξένων πολιτισμικών προϊόντων και η αυστηρή οριοθέτηση του εθνικού λόγου κατά τον Giddens (2002: 512) αποτελούν μερικά ακόμα σημεία των καιρών.

Ο *Πρωτομάστορας* αποτελεί μνημείο του νεοελληνικού λογοτεχνικού και μουσικού πολιτισμού. Η επιμονή σε μνημεία πολιτισμού και μάλιστα με εθνικές αναφορές χωρίς την έννοια του καπιταλιστικού αντιδραστικού εθνικισμού (Κοτζιάς, 2014: 63), δηλαδή της απόρριψης του «άλλου», όπως και η δημιουργία πολιτιστικού στίγματος απέναντι στον «έλεγχο και την καταπίεση της τοπικής και εθνικής κουλτούρας, και ιδιαίτερα της λαϊκής» (Giulio Girardi, όπως παρατίθεται στο: Ανδρόνογλου, 2020: 99), αποτελούν επιταγές· επιπροσθέτως, αποτελούν μέρος της ελληνικής πρότασης, καθώς ο πολιτισμός αποτελεί εχέγγυο της ιστορικής επιβίωσης της Ελλάδος, σύμφωνα με τον Γιανναρά (2005: 57).

Το συγκεκριμένο έργο του Καλομοίρη, ως μέρος της συνολικής νεοελληνικής πολιτιστικής παρακαταθήκης, συνιστά ένα ακόμα βασικό εφόδιο του σημερινού και μελλοντικού Έλληνα πολίτη ως παγκόσμιου πολίτη. Η παρούσα εισήγηση κλείνει με μια ρήση του Φασιανού (2010): «Ελληνικότητα δεν είναι να πηγαίνεις και να αντιγράφεις το παρελθόν σου. Ελληνικότητα είναι να μαθαίνεις από όλα αυτά, να τα κουβαλάς μέσα σου και να τα ξέρεις, αλλά, όπως ο Οδυσσέας, να κάνεις αυτό που αυτός εδώ ο τόπος σου ζητά. Να παίρνεις το ελληνικό και να το κάνεις παγκόσμιο».

Βιβλιογραφία

- Ανδρόνογλου, Ιωάννης (2020): *Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ως πηγή έμπνευσης στη σύνθεση έργων για κιθάρα*, Αεράκης – Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι & Σείστρον, Ηράκλειο.
- Ανδρόνογλου, Ιωάννης (2023): «Οι μουσικές παραδόσεις των Ελλήνων της Θράκης, της Μικρασίας και του Πόντου: επιδράσεις στην έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία», *Culture – Journal of Culture in Tourism, Art and Education* 3/1, σ. 46-53.
- Βερέμης, Θάνας & Γιάννης Κολιόπουλος (2006): *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Γιανναράς, Χρήστος (2005): *Αφελληνισμού παρεπόμενα* (2η έκδοση), Κάκτος, Αθήνα.

- Γομάτος, Λεωνίδας, Κωνσταντίνος Καφετζόπουλος & Μαριάνθη Κοταδάκη (χ.χ.): «Επιμορφωτικό Υλικό: Α.3. Διδακτικές μέθοδοι και τεχνικές», στο: *E3-Εισαγωγική Επιμόρφωση Εκπαιδευτικών*, Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Αθήνα, <https://elearning.iiep.edu.gr/study/enrol/index.php?id=2835>.
- Ευθυμίου, Λάμπρος (2014): *Ο κύκλος τραγουδιών «Της Άρτας το γεφύρι»*. Θεματικός και συστηματικός κατάλογος. Καταγραφές και παραλλαγές, τ. Β', διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, <http://ikee.lib.auth.gr/record/267626/files/?ln=el>.
- Ζαχαροπούλου, Κυριακή, Σμαράγδα Χρυσοστόμου, Χρυσάνθη Ζεπάτου & Αντώνης Κωνσταντινίδης (χ.χ.): «Οδηγός Εκπαιδευτικού για το μάθημα “Μουσική” (Γυμνάσιο) – Υποστηρικτικό Υλικό», στο: *MIS 5035542: «Αναβάθμιση των Προγραμμάτων Σπουδών και Δημιουργία Εκπαιδευτικού Υλικού Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης»*, Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Αθήνα.
- Θεοδωράκης, Μίκης (2011): *Το Χρέος*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (χ.χ. [α]): «Μουσική – Γυμνάσιο – Υλικό Μελέτης – Θεματική Ενότητα 2.1. Ανάπτυξη διδακτικού σεναρίου στο μάθημα της Μουσικής», στο: *Επιμόρφωση Εκπαιδευτικών στα Προγράμματα Σπουδών*, Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Αθήνα.
- Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (χ.χ. [β]): «Μουσική – Γυμνάσιο – Υλικό Μελέτης – Θεματική Ενότητα 3.2. Δημιουργικές μουσικές δραστηριότητες στο μάθημα της Μουσικής στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση», στο: *Επιμόρφωση Εκπαιδευτικών στα Προγράμματα Σπουδών*, Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Αθήνα.
- Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (χ.χ. [γ]): «Μουσική – Γυμνάσιο – Υλικό Μελέτης – Θεματική Ενότητα 4-4.1. Αξιολόγηση μαθητών/τριών και διδακτικής μαθησιακής διαδικασίας 4.2. Αξιολόγηση μαθητών/τριών στο μάθημα της Μουσικής», στο: *Επιμόρφωση Εκπαιδευτικών στα Προγράμματα Σπουδών*, Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Αθήνα.
- Κομνηνός, Βλάχης (2022, 4 Απριλίου): «Αρχείο της Ε.Ρ.Τ.: Αφιέρωμα στον κορυφαίο Έλληνα μουσουργό Μανώλη Καλομοίρη» (video), *EPTnews*, <https://www.ertnews.gr/anadromes/ert-archeio-afieroma-ston-koryfaio-ellina-mousoyrgo-manoli-kalomoiri-video>.
- Κοτζιάς, Νίκος (2014): *Πατριωτισμός και Αριστερά: Κοινωνικοί και πολιτισμικοί αγώνες ως προς τον πατριωτισμό και τον διεθνισμό*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.
- Λεονταρίτης, Γεώργιος Β. (2009): «Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική ιδεολογία», στο: Δημήτριος Γ. Τσαούσης (επιμ.), *Ελληνισμός – Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η έκδοση), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, σ. 27-35.
- Λεωτσάκος, Γιώργος (1986): «Ο Πρωτομάστορας του Καλομοίρη, “μέγας σταθμός” της ελληνικής μουσικής», *Μουσικολογία* 1 [4], σ. 26-33.
- Λούβη, Ευαγγελία & Δημήτριος Χρ. Ξιφαράς (χ.χ.): *Νεότερη και σύγχρονη Ιστορία* (Γ' Γυμνασίου – βιβλίο μαθητή), Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα.
- Παπαδάκης, Νικόλαος (2018): *Ελευθέριος Βενιζέλος: ο Άνθρωπος, ο Ηγέτης*, τ. Β', Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος» – Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Χανιά – Αθήνα.
- Πούχνερ, Βάλτερ (2012): «Εισαγωγή», στο: Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα, σ. θ' -κη'.
- Ρωμανού, Καίτη (2000): *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα.

- Σακελλαρόπουλος, Σπυρίδων (2012): «Έκθεσις περί του Λασσάνειου Δραματικού Διαγωνισμού», στο: Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα, σ. 133-150 (αρχική έντυπη έκδοση: 1910).
- Σαμίου, Δόμνα (χ.χ.): «Σαρανταπέντε μάστοροι», <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=585> (ανακτήθηκε στις 16 Ιουλίου 2023).
- Τζιόβας, Δημήτριος (2008, 25 Νοεμβρίου): «Ελληνικότητα: Συνείδηση ή ταυτότητα;», *Το Βήμα*, <https://www.tovima.gr/2008/11/25/opinions/ellinikotita-syneidisi-i-taytotita>.
- Τρίτος Δρόμος (2020, 20 Δεκεμβρίου): «Πάυλος Καρρέρ: Ο Γερο-Δήμος (σε ποίηση Αριστοτέλη Βαλαωρίτη)» (video), <https://www.youtube.com/watch?v=eTsP0a8f4TA>.
- Τσαούσης, Δημήτριος Γ. (2009): «Ελληνισμός και ελληνικότητα: Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας», στο: Δημήτριος Γ. Τσαούσης (επιμ.), *Ελληνισμός – Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η έκδοση), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, σ. 15-25.
- Τσέτσος, Μάρκος (2012): «Καλομοίρης και Βενιζέλος. Αισθητικές και ιδεολογικές πτυχές μιας σημαίνουσας σχέσης», στο: Τάσος Σακελλαρόπουλος & Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και Πολιτιστική Πολιτική*, Μουσείο Μπενάκη – Εθνικό Ίδρυμα «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», Αθήνα – Χανιά, σ. 270-279.
- Υπουργική Απόφαση 33171/Δ2 (2023): «Πρόγραμμα Σπουδών του μαθήματος της Μουσικής των Α΄, Β΄ και Γ΄ τάξεων Γυμνασίου», *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας*, Φ.Ε.Κ. Β΄, αρ. 1998 / 27 Μαρτίου 2023, σ. 19465-19487.
- Φασιανός, Αλέκος (2010, 17 Ιανουαρίου): «Η ελληνικότητα κινδυνεύει από εμάς», *Το Βήμα*, <https://www.tovima.gr/2010/01/17/opinions/i-ellinikotita-kindynevei-apo-emas>.
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία (1990): *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα.
- Deutsche Grammophon (2012, 3 Σεπτεμβρίου): «Metropolitan Opera Orchestra – Wagner: Ride of the Valkyries – Ring (Official Video)», <https://www.youtube.com/watch?v=xeRwBiu4wfQ&t=15s>.
- Giddens, Anthony (2002): *Κοινωνιολογία* (μτφρ. Δημήτρης Γ. Τσαούσης), Gutenberg, Αθήνα.
- Mantas, Spiros (2011, 26 Δεκεμβρίου): «Του γιοφουριού της Άρτας / Πρέβεζα» (video), https://www.youtube.com/watch?v=wnHxW_hles4.
- Mantas, Spiros (2012, 23 Απριλίου): «Από τον “Πρωτομάστορα” του Καλομοίρη» (video), <https://www.youtube.com/watch?v=y9rq93glv9o>.
- Olympia City Music Theatre (2023, 21 Απριλίου): «Ο ΠΡΩΤΟΜΑΣΤΟΡΑΣ / THE MASTER BUILDER / Olympia City Music Theatre Maria Callas 2023» (video), https://www.youtube.com/watch?v=PcrdLfPMqsw&list=RDPcrdLfPMqsw&start_radio=1&t=68s.
- Velasco-Pufleau, Luis (2014): «Reflections on Music and Propaganda», *Contemporary Aesthetics* 12, <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0012.007>.

Ο ρόλος της καλλιτεχνικής εποπτείας των μεγάλων ωδείων της Αθήνας κατά την ίδρυση και εξέλιξη του Δημοτικού Ωδείου Λάρισας το διάστημα του Μεσοπολέμου και του Εμφυλίου Πολέμου

Χρήστος Λενούτσος

Η ανάδυση της έντεχνης μουσικής στη Λάρισα από το 1881 έως το 1922 - μια ιστορική αναδρομή

Το 1881 σηματοδοτεί την απελευθέρωση της Λάρισας από την οθωμανική κυριαρχία, καθορίζοντας μία νέα εποχή στην ιστορία της πόλης. Με την ένταξή της στο ελληνικό κράτος, η Λάρισα βρέθηκε αντιμέτωπη με την πρόκληση του εκσυγχρονισμού και της ενσωμάτωσης στην ευρωπαϊκή πολιτιστική σφαίρα. Ακολουθώντας το παράδειγμα της Αθήνας, η πόλη επιδίωξε να υιοθετήσει τις προοδευτικές αντιλήψεις και πρακτικές της Δύσης, συμπεριλαμβάνοντας τον τομέα της μουσικής και των τεχνών.¹

Μετά την απελευθέρωση, οι πρώτες επαφές των κατοίκων της Λάρισας με την έντεχνη μουσική πραγματοποιήθηκαν μέσω του στρατιωτικού σώματος που εγκαταστάθηκε στην πόλη. Με τις τακτικές της εμφανίσεις, η στρατιωτική μουσική ψυχαγωγούσε τους πολίτες, ενισχύοντας το ενδιαφέρον τους για τη μουσική ζωή.² Η επιτυχία αυτών των εμφανίσεων ενέπνευσε τους τοπικούς άρχοντες να ιδρύσουν τη δημοτική μπάντα το 1896, ένα σημαντικό βήμα που δημιούργησε την ανάγκη ίδρυσης νέων θεσμών για την στελέχωση του μουσικού σώματος αλλά και την παροχή μουσικής εκπαίδευσης.³

Ο πρώτος θεσμοθετημένος μουσικός φορέας της πόλης ήταν ο «Μουσικός και Γυμναστικός Σύλλογος Λάρισας», ο οποίος ιδρύθηκε το 1900. Ακολούθησαν η ιδιωτική σχολή μουσικής «Ωδείον Ιακώβου Μπεμ» το 1901, η σχολή βυζαντινής μουσικής Γεωργίου Γερόπουλου το 1906 και, την ίδια χρονιά, η μουσική σχολή Νικολάου Φούντα.

Το διάστημα του Μεσοπολέμου

Το πρώτο διάστημα του Μεσοπολέμου έφερε το ελληνικό κράτος αντιμέτωπο με νέες συνθήκες και προκλήσεις, ως απόρροια της Μικρασιατικής Καταστροφής. Η εισροή των προσφύγων αναμόρφωσε τον κοινωνικό ιστό, προκαλώντας ένα μείγμα ποικίλων απόψεων και πολιτιστικών επιρροών, με τις τέχνες να αποτελούν έναν από τους κύριους αποδέκτες αυτών των αλλαγών.

¹ Για το παράδειγμα της Αθήνας, βλ. Γεώργιος Σακαλλιέρος, «Η πρόσληψη της έντεχνης μουσικής στη μεσοπολεμική Αθήνα και οι ταυτότητές της: εθνικισμός, μοντερνισμός και ο διττός ρόλος του Δημήτρη Μητρόπουλου», στο: Ζωή Γαβριηλίδου, Μαρία Κωνσταντινίδου, Νίκος Μαυρέλος, Ιωάννης Ντεληγιάννης, Ιωάννα Παπαδοπούλου και Γεώργιος Τσώμης (επιμ.), *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ. Κομοτηνής: Ταυτότητες – Γλώσσα και Λογοτεχνία, Τόμος Α΄*, Εκδόσεις Σαΐτα, Κομοτηνή 2017, σ. 561-587: 565. Τα στοιχεία για τη Λάρισα αποτελούν δική μου προσέγγιση.

² Θρασύς Μακρής, βάσει των παιδικών του αναμνήσεων, όπως ο ίδιος σημειώνει στο χειρόγραφο ημερολόγιό του υπό τύπον «Δημοσιογραφικών Αναμνήσεων»: αντιγραφή από το φύλλο 185, 29 Σεπτεμβρίου 1935 της *Νέας Ημέρας*, όπως αναπαράγεται στο: Βάσος Καλογιάννης, *Η χρυσή βίβλος του Δήμου Λαρίσης*, [χ.ε.], Λάρισα 1963, σ. 68.

³ Βάσος Κυλικάς, «Η μουσική κίνηση στη Λάρισα από το 1881 έως το 1935», αδημοσίευτο άρθρο, στο Ιδιωτικό Αρχείο Νικολάου Παπαθεοδώρου.

Τα πρώτα σημάδια πολιτιστικής ανάκαμψης στη Λάρισα εμφανίζονται τη δεκαετία του 1930, μέσα από τη διαμόρφωση νέων συνθηκών κοινωνικής και πολιτιστικής ανάπτυξης. Σε αυτή τη διαδικασία συνέβαλαν καθοριστικά παράγοντες όπως η ενίσχυση των δομών υγείας, η κοινωνική μέριμνα για ευπαθείς ομάδες, η ίδρυση πολιτιστικών θεσμών (Μουσείου, Βιβλιοθήκης), καθώς και η δράση συλλόγων, οι οποίοι, ανεξαρτήτως της καταστατικής τους φυσιογνωμίας, συνέβαλαν στην πνευματική και καλλιτεχνική αναβάθμιση της πόλης. Παράλληλα, ο ψυχαγωγικός τομέας εμπλουτίστηκε με εκδηλώσεις όπως χοροεσπερίδες, θεατρικές παραστάσεις με μετακλητούς θιάσους και εικαστικές εκθέσεις, συνθέτοντας μια ευρύτερη πολιτιστική άνθηση, η οποία διήρκεσε έως τα γεγονότα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Στο πλαίσιο αυτής της προόδου, η εδραίωση της μουσικής ζωής μέσω της ίδρυσης εξειδικευμένων θεσμών αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για την κάλυψη των αυξανόμενων εκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών αναγκών της τοπικής κοινωνίας.

Κατά το πρώτο διάστημα του Μεσοπολέμου, η μουσική δραστηριότητα στη Λάρισα ήταν περιορισμένη. Η ίδρυση ορισμένων μουσικών σχημάτων από νεαρούς φιλόμουςους αποτέλεσε την κύρια έκφραση της μουσικής ζωής της πόλης. Οι νέοι αυτοί σχημάτισαν ομίλους, χορωδίες και λαϊκούς μουσικούς συλλόγους, συμβάλλοντας στην καλλιέργεια και διάδοση της μουσικής τέχνης. Παρά τη σχετική αδράνεια, οι σποραδικές συναυλίες και χορωδιακές εμφανίσεις ανέδειξαν το ενδιαφέρον της νέας γενιάς για τη μουσική εκπαίδευση, διατηρώντας ζωντανή την πολιτιστική δράση στην περιοχή.⁴

Το αδύναμο μουσικό τοπίο της Λάρισας ενισχύθηκε με την ίδρυση θεσμών που προώθησαν τη διάδοση και διδασκαλία της δυτικής μουσικής. Κεντρικό ρόλο διαδραμάτισαν αρχικά το Δημοτικό Ωδείο (1927) και στη συνέχεια ο Μουσικός Σύλλογος Λάρισας (1931). Παράλληλοι θεσμοί, μικρότερης εμβέλειας, περιλάμβαναν ιδιωτικές μουσικές σχολές, όπως τη Μουσική Σχολή Χατζηψαθά (1934), τη Μουσική Σχολή Κροέλ-Δαγιάση (1939) και τη Μουσική Σχολή Θάλειας Τσαπουλάρη (1940). Η στρατιωτική μουσική συνέβαλλε στη διάδοση της μουσικής, διοργανώνοντας συναυλίες υπαίθριες και σε εσωτερικούς χώρους, χωρίς όμως εκπαιδευτικό χαρακτήρα.

Το Δημοτικό Ωδείο Λάρισας (Δ.Ω.Λ.) αποτέλεσε τον πρώτο θεσμό που προσέφερε αναγνωρισμένη μουσική εκπαίδευση στη Λάρισα, ακολουθώντας τα πρότυπα των μεγάλων ωδείων της Αθήνας. Η εξάπλωση των αθηναϊκών μουσικών ιδρυμάτων στην περιφέρεια λειτούργησε ως μηχανισμός διάδοσης της μουσικής παιδείας. Όπως αναφέρει η Κουρμπανά, το Ωδείο Αθηνών ήταν το θεμέλιο για την ίδρυση μεταγενέστερων ωδείων, λόγω της παλαιότητάς του και της σύνδεσης των καθηγητών των νέων ιδρυμάτων με αυτό, οι οποίοι είχαν διατελέσει είτε καθηγητές είτε πρώην μαθητές του. Παράλληλα, πολλά από τα νέα ωδεία λειτουργούσαν υπό την επίσημη ή ανεπίσημη επιρροή του Ωδείου Αθηνών, χωρίς να αποτελούν παραρτήματά του.⁵ Ωστόσο, σύμφωνα με τη Ρωμανού, το Ελληνικό Ωδείο ήταν το πρώτο που ίδρυσε παραρτήματα, τόσο στην Αθήνα όσο και στην περιφέρεια, τη δεκαετία του 1920.⁶

Τα πρώτα βήματα του Δ.Ω.Λ. ξεκίνησαν το 1927 ως παράρτημα του Εθνικού Ωδείου, υπό την ονομασία «Εθνικόν Ωδείον Λαρίσσης».⁷ Η πρωτοβουλία αυτή ανήκε στην Ιουλία Σάπκα και άλλες κυρίες της αστικής τάξης, υπό την καθοδήγηση του Μανώλη

⁴ Μιχαήλ Σάπκας, *Εξέλιξις μουσική και γυμναστική εις την Λάρισαν*, χειρόγραφο ανέκδοτο αναμνήσεις (Λάρισα 1934), στο Ιδιωτικό Αρχείο Νικολάου Παπαθεοδώρου.

⁵ Στέλλα Κουρμπανά, «Το Ωδείον Αθηνών και η θεμελίωση της μουσικής παιδείας στην Ελλάδα», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 10, 2021, σ. 79-99: 87-88.

⁶ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 217.

⁷ Διατηρείται η ορθογραφία της πρωτότυπης πηγής.

Καλομοίρη (1883-1962).⁸ Το 1930, για την επίλυση εσωτερικών προβλημάτων, το ωδείο απέκτησε νέα νομική μορφή ως Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου, ενώ διατήρησε την καλλιτεχνική συνεργασία με το Εθνικό Ωδείο.⁹ Το νέο όνομα «Δημοτικόν Ωδείον Λαρίσης» επικυρώθηκε με προεδρικό διάταγμα στις 25 Νοεμβρίου 1930, έπειτα από απόφαση του Δημοτικού Συμβουλίου.¹⁰

Η πρωτοβουλία της δημοτικής αρχής να προσδώσει στο μουσικό ίδρυμα αυτή τη διοικητική μορφή ήταν πρωτόγνωρη για τη μουσική εκπαίδευση της χώρας. Το μόνο μουσικό ίδρυμα που λειτουργούσε με κρατική υπόσταση ήταν το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, ενώ τα αθηναϊκά ιδρύματα υπάγονταν στην ιδιωτική πρωτοβουλία και κάποια από αυτά, όπως το Ωδείο Αθηνών (1871), ήταν αποδέκτες κρατικής οικονομικής υποστήριξης για την εξάπλωση της δυτικής μουσικής παιδείας.¹¹ Ωστόσο, η απόφαση της δημοτικής αρχής της Λάρισας να εντάξει στους κόλπους της ένα μουσικό εκπαιδευτικό ίδρυμα αποτελούσε μία καινοτομία για τη μουσική εκπαίδευση στην περιφέρεια, παρά τη διατήρηση της συνεργασίας του με το Εθνικό Ωδείο, το οποίο συνέχιζε να το εποπτεύει καλλιτεχνικά.

Μέσω της συνεργασίας αυτής, και ύστερα από πρωτοβουλία του Καλομοίρη, προέκυψε η αναγνώριση της ισοτιμίας του Δ.Ω.Λ. με τα παραρτήματα του Εθνικού Ωδείου: ουσιαστικά, δηλαδή, χορηγούταν στους τελειόφοιτους το προνόμιο με το απολυτήριο του ωδείου να έχουν το δικαίωμα να λαμβάνουν μέρος στη διεξαγωγή πτυχιακών και διπλωματικών εξετάσεων στο κεντρικό κτήριο του Εθνικού Ωδείου προς λήψη τίτλου σπουδών.¹²

Αυτή η συνεργασία μεταξύ των δύο ωδείων διήρκεσε για περισσότερο από μία δεκαετία, οπότε και διακόπηκε το έτος 1938. Από εκείνη τη χρονιά, την καλλιτεχνική εποπτεία ανέλαβε το Ωδείο Αθηνών. Η αλλαγή αυτή προέκυψε κυρίως λόγω της στασιμότητας στη λειτουργία και τη δραστηριότητα του Δ.Ω.Λ. Η μείωση του αριθμού των εγγεγραμμένων μαθητών, όπως αυτή καταγράφεται στα αρχεία του Εθνικού Ωδείου, καθώς και ο περιορισμένος αριθμός σχολών έδιναν την εντύπωση ότι το ίδρυμα υπολειπόταν. Αυτή η κατάσταση ώθησε τη Διοικητική Επιτροπή του ωδείου να αναζητήσει νέες λύσεις για την περαιτέρω μουσική ανάπτυξη της περιοχής.¹³ Το κύρος του Ωδείου Αθηνών έδινε τα διαπιστευτήρια ότι θα μπορούσε να καλύψει τα κριτήρια αυτής της αναζήτησης. Ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης (1889-1957), ο οποίος τελούσε τότε

⁸ *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1928-1929*, Τυπογραφικά Καταστήματα Αδελφών Γεράρδων, Αθήναι 1928, σ. 34.

⁹ Γενικά Αρχεία του Κράτους, Πρακτικά του Δημοτικού Συμβουλίου Λάρισας της 22ας Δεκεμβρίου 1930· ανακτήθηκε από <http://arxeiomnimon.gak.gr/browse/resource.html?tab=tab02&id=206381&start=160> (Λήψη #166), πρόσβαση στις 18 Οκτωβρίου 2023.

¹⁰ *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, αρ. φύλλου 377 – τεύχος πρώτον, 27 Νοεμβρίου 1930.

¹¹ Μυρτώ Οικονομίδου, «Για τα Ελληνόπουλα. Μουσικοί εκπαιδευτικοί θεσμοί, στόχοι και τρόποι υλοποίησης του καλομοιρικού οράματος για τη μουσική παιδεία», στο: Νίκος Μαλιάρας και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης (επιμ.), *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*, Fagotto Books, Αθήνα 2013, σ. 179-210: 180.

¹² Σάπκας, ό.π.

¹³ *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1930-1931*, Τυπογραφικά Καταστήματα Αδελφών Γεράρδων, Αθήναι 1930, σ. 17· *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1931-1932*, Τυπογραφικά Καταστήματα Κ. Καβαλλιώτη, Αθήναι 1931· *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1932-1933*, Τυπογραφικά Καταστήματα Κ. Καβαλλιώτη, Αθήναι 1932· *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1933-1934*, Τυπογραφικά Καταστήματα Κ. Καβαλλιώτη, Αθήναι 1933· *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1934-1935*, Τυπογραφικά Καταστήματα Κ. Καβαλλιώτη, Αθήναι 1934· *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1935-1936*, Τύποις Ρούτση, Αθήναι 1935· *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1938-1939*, Τύποις Ρούτση, Αθήναι 1938, σ. 29. Η απουσία αριθμών σελίδων σε πολλές από τις παραπάνω αναφορές οφείλεται στο γεγονός ότι, αν και τα Ετήσια Δελτία περιλαμβάνουν σελιδαρίθμηση, τα τμήματα όπου γίνονται οι παραπομπές δεν φέρουν τέτοιες ενδείξεις.

Διευθυντής του Ωδείου Αθηνών, ανέλαβε τα ηνία της καλλιτεχνικής καθοδήγησης του Δ.Ω.Λ., μία διαπίστωση που επιβεβαιώνεται και από τον τοπικό τύπο της Λάρισας:

Μετά την υπαγωγήν του Ωδείου μας υπό την εποπτείαν του Ωδείου Αθηνών, του αρχαιότερου μουσικού ιδρύματος της πρωτεύουσας του οποίου την διεύθυνσιν έχει μουσικός της περιωπής και του κύρους του κ. Οικονομίδου, βάσιμοι υπάρχουν ελπίδες ότι θα σημειώση τούτον μία σημαντικήν εξέλιξιν. Με την σύστασιν μάλιστα και άλλων σχολών παρ' αυτώ ασφαλώς θα αποβή κατά πάντα τέλειον [...].¹⁴

Πρώτη προτεραιότητα δόθηκε στη σύνταξη του αναλυτικού προγράμματος σπουδών και στην εξασφάλιση διδακτικού προσωπικού, με ευθύνη του αθηναϊκού ιδρύματος που θα αναλάμβανε την καλλιτεχνική εποπτεία, σύμφωνα με τον εσωτερικό κανονισμό του Δ.Ω.Λ. Μέχρι και το σχολικό έτος 1937-1938 την εποπτεία ασκούσε το Εθνικό Ωδείο, ενώ από το 1938 έως το 1940 αυτή μεταβιβάστηκε στο Ωδείο Αθηνών. Ως εκ τούτου, η αρμοδιότητα για την πρόταση στελέχωσης του διδακτικού προσωπικού περιήλθε πλέον στο Ωδείο Αθηνών. Όπως τεκμηριώνεται στην αλληλογραφία μεταξύ των δύο ιδρυμάτων, προϋπόθεση για την εποπτεία ήταν η αποδοχή, εκ μέρους του Δ.Ω.Λ., των καθηγητών που υποδεικνύονταν από το Ωδείο Αθηνών, προκειμένου να διασφαλιστεί η δυνατότητα των σπουδαστών να συνεχίσουν τις σπουδές τους στην Αθήνα, εφόσον το επιθυμούσαν:

Το Ωδείον Αθηνών θα εξασκή την καλλιτεχνικήν εποπτείαν αυτού επί της διδασκαλίας της μουσικής εις τας εν τω υφ' υμάς Ωδείω λειτουργούσας σχολάς, εφ' όσον αυτή θα γίνητε συμφώνως προς τον Κανονισμόν και προς το Αναλυτικόν πρόγραμμα της διδασκτέας ύλης του Ωδείου Αθηνών, υποδεικνύουν συγχρόνως και το κατάλληλον προσωπικόν, εις τρόπον ώστε οι μαθηταί του υμετέρου Ωδείου, οι επιθυμούντες να έλθουν εις τας Αθήνας δια να συνεχίσουν ευρυτέρας εις το Ωδείον Αθηνών σπουδάς, να δύνανται να εξακολουθούν τα μαθήματά των εις τας τάξεις δι' ας θα έχουν προπαρασκευαστή.¹⁵

Κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Δ.Ω.Λ. (1927-1930) προσφέρονταν οι σχολές Πιάνου, Βιολιού, Μαντολίνου, Μονωδίας και Απαγγελίας. Στη συνέχεια, και συγκεκριμένα κατά το μεγαλύτερο μέρος του Μεσοπολέμου, ο αριθμός των σχολών περιορίστηκε αρχικά σε τρεις (Πιάνου, Βιολιού και Απαγγελίας, 1930-1933) και αργότερα σε δύο (Πιάνου και Βιολιού, 1933-1938), με τη διδασκαλία των υποχρεωτικών θεωρητικών μαθημάτων να αναλαμβάνεται από τους καθηγητές των αντίστοιχων οργάνων. Μόλις πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1939) ιδρύθηκαν εκ νέου η Σχολή Ανωτέρων Θεωρητικών, η Σχολή Μονωδίας και η Σχολή Χορωδίας.¹⁶

Πέραν της μουσικής εκπαίδευσης, σημαντική ήταν η συμβολή του ωδείου στην καλλιτεχνική κίνηση της πόλης. Η διοργάνωση συναυλιών συνέβαλε στην ανάπτυξη της μουσικής ζωής, με τα αθηναϊκά εποπτικά ιδρύματα να παρέχουν τις κατευθυντήριες γραμμές για την οργάνωσή τους. Οι μουσικές εκδηλώσεις χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες: τις μαθητικές ασκήσεις ή επιδείξεις, που λάμβαναν χώρα συνήθως στη μικρή αίθουσα του ωδείου, και τις μαθητικές συναυλίες ή (απλώς) συναυλίες, οι οποίες

¹⁴ «Το Ωδείον», εφ. *Κήρυξ*, 10 Ιουλίου 1938, σ. 4.

¹⁵ Αρχείο Ωδείου Αθηνών, επιστολή προς το Δημοτικό Ωδείο Λάρισας με αρ. πρωτ. 1016/1033, 16 Μαρτίου 1946. Το σχετικό κείμενο εντοπίζεται σε αλληλογραφία του έτους 1946 μεταξύ του Σπύρου Φαραντάτου, Διευθυντή του Ωδείου Αθηνών, και του Στυλιανού Αστεριάδη, Δημάρχου Λάρισας, στην οποία ο Φαραντάτος προσδιορίζει τις προϋποθέσεις υπό τις οποίες το Ωδείο Αθηνών θα αναλάμβανε την καλλιτεχνική εποπτεία του Δ.Ω.Λ., αναφερόμενος ρητά και στην αντίστοιχη πρακτική που είχε εφαρμοστεί κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου.

¹⁶ Εκ του Δημοτικού Ωδείου Λαρίσης, «Δημοτικόν Ωδείον Λαρίσης, Ανακοίνωσις», εφ. *Ελευθερία*, 9 Οκτωβρίου 1939, σ. 3· «Καλλιτεχνική κίνησης - Η αυριανή μεγάλη συναυλία του Δημοτικού μας Ωδείου», εφ. *Κήρυξ*, 28 Μαΐου 1939, σ. 3· Εκ του Δημοτικού Ωδείου Λαρίσης, «Δημοτικόν Ωδείον Λαρίσης, Ανακοίνωσις», εφ. *Κήρυξ*, 26 Οκτωβρίου 1939, σ. 3.

πραγματοποιούνταν στα μεγάλα κινηματοθέατρα της πόλης, όπως τα «Ολύμπια» και το «Πάλλας». Αυτές οι εκδηλώσεις, στις οποίες συχνά συμμετείχε και το διδακτικό προσωπικό, προσέδιδαν εξωστρέφεια και ενίσχυαν τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα της πόλης.

Τα αθηναϊκά ιδρύματα διαδραμάτιζαν σημαίνοντα ρόλο και στις ετήσιες εξετάσεις, οι οποίες πραγματοποιούνταν στο τέλος κάθε σχολικής χρονιάς και εκτός από την αξιολόγηση της προόδου των μαθητών συγκέντρωναν την παρουσία σημαντικών πολιτών και εκπροσώπων φορέων.¹⁷ Αυτή η διάσταση είχε προηγούμενο, καθώς προερχόταν από τα μουσικά ιδρύματα της Αθήνας και συνιστούσε ένα συνηθισμένο φαινόμενο. Πιο συγκεκριμένα, κατά τη λήξη της σχολικής χρονιάς και για την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων, εκτός από τους γονείς και φιλόμουςους, προσκαλούνταν δεσπόζουσες προσωπικότητες των γραμμάτων, των τεχνών και της πολιτικής.¹⁸

Στην εξεταστική επιτροπή συμμετείχαν ως προεδρεύοντα μέλη προσωπικότητες όπως ο Μανώλης Καλομοίρης, η σύζυγός του Χαρίκλεια Παπαμόσχου-Καλομοίρη, ο Γεώργιος Ξανθοπουλίδης και ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης.¹⁹ Οι απόψεις τους είχαν ιδιαίτερη βαρύτητα, ενώ συχνά δημοσιεύονταν στον τύπο. Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, η καλή λειτουργία του ωδείου επιβεβαιώνεται από θετικά σχόλια του Μανώλη Καλομοίρη στο Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου:

Το Ωδείο Λαρίσης [...] λειτουργεί ευδοκιμώτατα, ετέθη δε ήδη υπό την καλλιτεχνική εποπτεία του Εθνικού Ωδείου του οποίου ο Διευθυντής παρηκολούθησε τας εξετάσεις αίτινες ήσαν απολύτως ικανοποιητικά και ενθαρρυντικώτατα δια την εξέλιξίν του,²⁰

αλλά και του Φιλοκτήτη Οικονομίδη:

Άπαντες αι μαθηταί και αι μαθήτριά εξητάσθησαν εις το βιολί και το πιάνο υπό του κ. Οικονομίδου όστις μετά την εξέτασιν συνεχάρη τους καθηγητάς του Ωδείου δια την καλήν κατάρτισιν των μαθητών.²¹

Το εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό επίπεδο που επιτεύχθηκε στη Λάρισα κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου επιβεβαιώνει και δημοσίευση του Μανώλη Καλομοίρη στην εφημερίδα *Έθνος*, η οποία αναδημοσιεύτηκε στον τοπικό τύπο με τον τίτλο «Η μουσική στις επαρχίες – Εις την πρώτην σειράν η Λάρισα» και υπότιτλο «Ένα σημείωμα του μουσουργού κ. Μανώλη Καλομοίρη». Οι επαινετικές δηλώσεις του Καλομοίρη προβλήθηκαν από τον τοπικό συντάκτη ως ένδειξη της πολιτιστικής προόδου. Σύμφωνα με το κείμενο, ο Καλομοίρης αξιολόγησε την προσπάθεια που καταβαλλόταν ως «σοβαρή» και τόνισε ότι η Λάρισα, με την επιπρόσθετη μουσική δραστηριότητα του Μουσικού Συλλόγου, συγκαταλεγόταν μεταξύ των επαρχιακών πόλεων με τη μεγαλύτερη πρόοδο στον τομέα της μουσικής:

[...] Στη Λάρισα, χάρις και στην πραγματικά φιλόμουση πρωτοβουλία του Δήμου Λαρίσης, έχει πια αποκρυσταλλωθεί μια σοβαρή μουσική κίνηση. Το Δημοτικό Ωδείο Λαρίσης υπό την εποπτεία του Εθνικού Ωδείου και με καθηγητάς την Δίδα Κροέλ και τον κ. Δαγιάση συνεπλήρωσε πέρυσι τον δέκατο χρόνο της λειτουργίας του και παρουσίασεν αποτελέσματα εξαιρετικώς ευοίωνα. Εξ άλλου η μουσική κίνηση της Λαρίσης πλαισιώνεται από μίαν εξαιρετή Χορωδία, από Μαντολινάτα και Σχολή

¹⁷ Σάπκας, ό.π.

¹⁸ Οικονομίδου, ό.π., σ. 187.

¹⁹ *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1929-1930*, ό.π., σ. 34· *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1930-1931*, Τυπογραφικά Καταστήματα Αδελφών Γεράρδων, Αθήναι 1930, σ. 17 και 35· «Αι εξετάσεις του Δημοτικού Ωδείου», εφ. *Ελευθερία*, 4 Ιουλίου 1939, σ. 3.

²⁰ *Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου, 1935-1936*, ό.π., σ. 65.

²¹ «Αι εξετάσεις του Δημοτικού Ωδείου», εφ. *Ελευθερία*, 4 Ιουλίου 1939, σ. 4.

μαντολίνου και κιθάρας, που τείνουν να της προσδώσουν την όψη μιας μικρογραφικής μουσικής πόλεως [...].²²

Το διάστημα του Εμφυλίου

Μετά το 1946, το Δ.Ω.Λ. εισέρχεται σε μία νέα περίοδο, με τα πρώτα σημάδια επανεκκίνησης της λειτουργίας του να γίνονται εμφανή. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, η μουσική ζωή της πόλης είχε σχεδόν παγώσει. Μοναδική εξαίρεση ήταν η Μουσική Σχολή της Θάλειας Τσαπουλάρη, το μόνο μουσικό ίδρυμα που, έστω και περιορισμένα, συνέχισε να προσφέρει μουσική εκπαίδευση. Όταν το Δ.Ω.Λ. ανέστειλε τη λειτουργία του το 1940, η Τσαπουλάρη ίδρυσε ιδιωτική μουσική σχολή, μέσω της οποίας διατηρήθηκε το μουσικό εκπαιδευτικό έργο του ωδείου κατά τη διάρκεια της πολεμικής περιόδου.²³

Οι πρώτες ενδείξεις για την επανέναρξη της λειτουργίας του Δημοτικού Ωδείου Λάρισας καταγράφονται στα χειρόγραφα βιβλία πρακτικών της Διοικητικής Επιτροπής του, με αφετηρία την 17η Φεβρουαρίου 1946. Πρωταρχική μέριμνα αποτέλεσε η σύνταξη νέου εσωτερικού κανονισμού, ενώ βασική προϋπόθεση για την επαναλειτουργία του ωδείου ήταν η επιλογή του αθηναϊκού ιδρύματος που θα αναλάμβανε την καλλιτεχνική εποπτεία. Δεδομένης της προηγούμενης συνεργασίας με το Ωδείο Αθηνών πριν τον πόλεμο, η Διοικούσα Επιτροπή απευθύνθηκε αρχικά σε αυτό. Οι πρώτες σχετικές διεργασίες πραγματοποιήθηκαν επί δημαρχίας Αντωνίου Σιτρά (1899-1951), τον Φεβρουάριο του 1946, ενώ από τον Μάρτιο του ίδιου έτους, με την ανάληψη των καθηκόντων του Δημάρχου από τον Στυλιανό Αστεριάδη (1887-1969), οι προσπάθειες εντατικοποιήθηκαν.

Κατά το διάστημα αυτό, Διευθυντής του Ωδείου Αθηνών ήταν ο Σπύρος Φαραντάτος (1895-1962). Οι εκπρόσωποι της Λάρισας επιδίωξαν αρχικά να διαπιστώσουν τις προθέσεις του Φαραντάτου σχετικά με τη συνέχιση της συνεργασίας με το Δ.Ω.Λ. και να εξετάσουν τις δυνατότητες που παρείχε το αθηναϊκό ίδρυμα για την εξεύρεση διδακτικού προσωπικού.²⁴ Η επικοινωνία, λόγω των ανειλημμένων υποχρεώσεων του Φαραντάτου, υπήρξε δυσκίνητη, ωστόσο οι προθέσεις του για τη διατήρηση της συνεργασίας μεταξύ των δύο ιδρυμάτων ήταν θετικές, ενισχύοντας τις προοπτικές επανεκκίνησης του Δ.Ω.Λ.

[...] δεν υπήρξε περίπτωση δια να άρη το Ωδείο Αθηνών την καλλιτεχνική εποπτεία αυτού επί του Ωδείου Λαρίσης λαμβανομένων μάλιστα υπ' όψιν και των εκ του τετραετούς πολέμου συνθηκών, ένεκα των οποίων το τελευταίον ηναγκάσθη να διακόψη την λειτουργία του, την οποίαν ευχαρίστως πληροφορούμαι παρ' υμών ότι απεφάσισεν ο Δήμος Λαρίσης όπως επαναλάβη και πάλιν.²⁵

Παρά το γεγονός ότι στη μακροσκελή μεταξύ τους αλληλογραφία δόθηκαν γενικές κατευθυντήριες γραμμές για διάφορες παραμέτρους, όπως τη μισθοδοσία των καθηγητών και τον τρόπο λειτουργίας του ωδείου, η εξεύρεση διδακτικού προσωπικού αποδείχθηκε μια ιδιαίτερα δύσκολη και άλυτη διαδικασία:

Όσον αφορά την παρ' ημών υπόδειξιν των καταλλήλων παιδαγωγών της μουσικής επειδή παρ' όλας τας προσπάθειάς ας κατεβάλαμεν ευρέθημεν εις ανυπερβλήτους δυσκολίας και αυτό τούτο άρνησιν των καταλλήλων προσώπων εις α απηυθύνθημεν

²² «Ενθαρρυντική Διαπίστωση – Η Μουσική στις επαρχίες – Εις την πρώτην σειρά η Λάρισα. Ένα σημείωμα του μουσουργού κ. Μανώλη Καλομοίρη», εφ. *Κήρυξ*, 23 Αυγούστου 1937, σ. 1.

²³ Ανδρέας Πριονάς, *Το Δημοτικό Ωδείο Λάρισας*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1993, σ. 35.

²⁴ Αρχείο Ωδείου Αθηνών, έγγραφο με ημερομηνία 4 Φεβρουαρίου 1946.

²⁵ Αρχείο Ωδείου Αθηνών, έγγραφο που απεστάλη προς το Δ.Ω.Λ. με αρ. πρωτ. 1016/1033, 16 Μαρτίου 1946.

να εγκαταλείψουν είτε τας κεκτημένας και ικανοποιητικές εργασίας των εν Αθήναις είτε τας οικογένειάς των εις ας εδημιούργησαν ωρισμένας βιοτικές συνθήκας [...].²⁶

Η αδυναμία εξεύρεσης διδακτικού προσωπικού και οι σχετικές καθυστερήσεις δημιούργησαν αρνητικό κλίμα μεταξύ των δύο ωδείων, οδηγώντας τελικά το Δ.Ω.Λ. στη διακοπή της συνεργασίας του με το Ωδείο Αθηνών. Στα πρακτικά της Διοικητικής Επιτροπής του Δ.Ω.Λ. αναφέρεται χαρακτηριστικά:

Αποφασίζει την μη περαιτέρω αποδοχήν της καλλιτεχνικής εποπτείας του Ωδείου Αθηνών επί τω λόγω ότι ουδεμίαν τούτο πραγματικήν προσπάθειαν κατέβαλεν προς εξεύρεσιν του διδακτικού προσωπικού του Δ.Ω.Λ. δια το σχολικόν έτος 1946-47 [...].²⁷

Αυτή η απόφαση σηματοδότησε τη λήξη της συνεργασίας και την αναζήτηση νέων λύσεων για την επαναλειτουργία του ωδείου. Οι βλέψεις της διοίκησης του Δ.Ω.Λ. στράφηκαν προς το Ελληνικό Ωδείο, με στόχο την αμεσότερη συνεργασία μέσω του παραρτήματός του στον Βόλο.²⁸ Αν και δεν έχουν εντοπιστεί λεπτομέρειες σχετικά με τις διαπραγματεύσεις και τους όρους της συνεργασίας αυτής, τα πρακτικά της Διοικητικής Επιτροπής υποδηλώνουν ότι μέχρι τον Νοέμβριο είχε ήδη επιτευχθεί συμφωνία. Συγκεκριμένα, αναφέρεται:

[...] κατά την εν Αθήναις μετάβασίν του [εννοεί ενός μέλους της Διοικητικής Επιτροπής] παρά τω Ελληνικώ Ωδείω και αλλαχού επί τω στόχω της εξεύρεσης του διδακτικού προσωπικού του Δ.Ω.Λ.²⁹

Οι σχολές που ιδρύθηκαν αρχικά ήταν αυτές της Μονωδίας, του Βιολιού και των Θεωρητικών Μαθημάτων (1946),³⁰ ενώ αργότερα προστέθηκε η σχολή Πιάνου (1947).³¹ Το ενδιαφέρον για τη σχολή Πιάνου ήταν τόσο αυξημένο, που σύντομα προσλήφθηκαν δύο επιπλέον καθηγήτριες για την κάλυψη των αναγκών. Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, οι σχολές διευρύνθηκαν περαιτέρω, με την προσθήκη της σχολής Λαϊκών Οργάνων (κιθάρας και μαντολίνου) καθώς και της σχολής Δραματικής και Απαγγελίας (1947-1948).³²

Η πρώτη επίσημη ανακοίνωση εκ μέρους της διοίκησης του Δ.Ω.Λ. δημοσιεύθηκε στον τύπο την 1η Δεκεμβρίου 1946, μία ημέρα πριν την έναρξη των μαθημάτων. Στην ανακοίνωση αυτή παρουσιάζονταν οι σχολές, το διδακτικό προσωπικό, καθώς και η ιστορία του ωδείου με τα υπόλοιπα εκπαιδευτικά ιδρύματα του κράτους, υπογραμμίζοντας έτσι την αξιοπιστία του.³³

Οι καθηγητές που δίδασκαν στο Δ.Ω.Λ. κατά την περίοδο αυτή διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο όχι μόνο στο εκπαιδευτικό έργο αλλά και στην αναζωογόνηση της μουσικής ζωής της πόλης. Πέραν των μαθητικών επιδείξεων, ανέλαβαν τη διοργάνωση συναυλιών, στις οποίες συμμετείχαν αποκλειστικά οι ίδιοι, με βασικό στόχο την ενίσχυση της δημόσιας εικόνας του ωδείου, την προσέλκυση νέων μαθητών και την ανάδειξη των καλλιτεχνικών τους δεξιοτήτων ως διδασκόντων. Η πρώτη από αυτές πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 1948 στο κινηματοθέατρο «Ορφεύς», αποσπώντας ιδιαίτερος θετικά σχόλια από τον τοπικό τύπο για την υψηλή καλλιτεχνική απόδοση των συμμετεχόντων μουσικών.³⁴

²⁶ Στο ίδιο.

²⁷ Αρχείο Δημοτικού Ωδείου Λάρισας, *Πρακτικά και αποφάσεις Διοικητικής Επιτροπής (1946-1949)*.

²⁸ Στο ίδιο.

²⁹ Στο ίδιο.

³⁰ Στο ίδιο.

³¹ Στο ίδιο.

³² Στο ίδιο.

³³ «Πενιές», εφ. *Ελευθερία*, 1 Δεκεμβρίου 1946, σ. 2.

³⁴ «Η μεγάλη συναυλία του Δημοτικού μας Ωδείου», εφ. *Ελευθερία*, 18 Ιανουαρίου 1948, σ. 1· «Η συναυλία καθηγητών του Δημοτικού Ωδείου», εφ. *Ελευθερία*, 21 Ιανουαρίου 1948, σ. 1.

Στις ετήσιες εξετάσεις προέδρυσαν ο μουσουργός Γιώργος Γεωργιάδης (1912-1986) και ο Αντίοχος Ευαγγελάτος (1902-1981), ως Διευθυντής του Ελληνικού Ωδείου. Μετά την παρακολούθηση των εξετάσεων, ο Γεωργιάδης διατύπωσε τα συμπεράσματά του, εκφραζόμενος με θαυμασμό για το μέχρι πρότινος έργο που είχε επιτελεστεί στο ωδείο· μάλιστα, ο λόγος του δημοσιεύτηκε στον τύπο και, σύμφωνα με τον συντάκτη, αποτέλεσε πραγματικό «ύμνο» αναγνώρισης της συνολικής προσπάθειας. Κατά τη γνώμη του, στην ανάπτυξη και πρόοδο που παρουσιάστηκε στο εκπαιδευτικό έργο σημαντικό ρόλο είχε παίξει η διαχείριση της διοίκησης και γι' αυτό ο Γεωργιάδης ξεκινά τον λόγο του επαινώντας τη Διοικητική Επιτροπή. Για το μικρό χρονικό διάστημα που επαναλειτούργησε το ωδείο, εξάλλου, θεωρεί ότι τα αποτελέσματα των εξετάσεων ήταν άριστα. Τέλος, καταλήγει με διάφορες συστάσεις προς τους μαθητές, προτρέποντάς τους να παρακολουθούν όλα τα υποχρεωτικά μαθήματα αλλά και δίνοντάς τους συμβουλές για τακτική μελέτη σε καθημερινή βάση.³⁵

Ο Ευαγγελάτος, συνοδευόμενος και από τη σύζυγό του Ξένη Ευαγγελάτου-Μπουριζάκη, εκφράστηκε επίσης θετικά για το εκπαιδευτικό έργο που επιτεύχθηκε στο ωδείο. Όλες οι σχολές «είχαν να επιδείξουν μια φροντισμένη και σοβαρή εργασία». Σταθερή είναι η διαπίστωση ότι με την εικόνα που παρουσιάζει το Δ.Ω.Λ. «έχει πάρει μian εντελώς ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα επαρχιακά ωδεία της Ελλάδος», ενώ θεωρούσε ότι η υποστήριξη που δέχεται το ίδρυμα από τη δημοτική αρχή, αλλά και γενικότερα από την κοινωνία της πόλης, αναδεικνυε ότι η Λάρισα ήταν «από τις πιο προοδευτικές και ζωντανές πόλεις της Πατρίδας μας».³⁶

Επίλογος

Η μελέτη της μουσικής εκπαίδευσης στη Λάρισα κατά τον Μεσοπόλεμο και τον Εμφύλιο Πόλεμο αποδεικνύει τον καθοριστικό ρόλο των αθηναϊκών ωδείων στη διαμόρφωση του πολιτιστικού τοπίου στην περιφέρεια. Τα κεντρικά μουσικά ιδρύματα λειτούργησαν όχι μόνον ως πηγές τεχνογνωσίας αλλά και ως μηχανισμοί διασύνδεσης μεταξύ κέντρου και περιφέρειας. Η ενεργή συνεργασία τους με το Δ.Ω.Λ. ανέδειξε ένα υψηλό επίπεδο μουσικής εκπαίδευσης στην περιφέρεια, προσαρμόζοντας τις ανάγκες της τοπικής κοινωνίας στις απαιτήσεις μιας ευρύτερης, εθνικής πολιτιστικής στρατηγικής.

Το Δ.Ω.Λ. επωφελήθηκε από τη στενή συνεργασία του με τα αθηναϊκά ιδρύματα, τόσο σε επίπεδο διδακτικού προσωπικού όσο και σε θέματα δομής και διοίκησης. Η εποπτεία των αθηναϊκών ωδείων διασφάλισε την ποιότητα της εκπαίδευσης, επιτρέποντας παράλληλα τη συμμετοχή των μαθητών σε εξετάσεις με εθνική εμβέλεια και ενισχύοντας έτσι την αξιοπιστία του ωδείου.

Η περίπτωση της Λάρισας αποτελεί παράδειγμα επιτυχούς μετάβασης από την κεντροποιημένη μουσική εκπαίδευση σε μία αποκεντρωμένη. Η τοπική κοινωνία, με τη δημοτική αρχή να ενσωματώνει το μουσικό ίδρυμα στον ιστό της πόλης, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη στήριξη και προώθηση του πολιτισμού. Η καλλιτεχνική άνθηση που παρατηρήθηκε μέσα από την πραγματοποίηση συναυλιών και πολιτιστικών εκδηλώσεων συνέβαλε στην ενδυνάμωση της μουσικής ταυτότητας της πόλης και στην ανάδειξη της Λάρισας σε ένα σημαντικό μουσικό κέντρο στην ελληνική περιφέρεια, ενώ η επίδραση των αθηναϊκών ιδρυμάτων έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάχυση νέων ιδεών και στην αναβάθμιση του τοπικού πολιτιστικού γίγνεσθαι.

³⁵ «Μετά την ανασυγκρότησή του – Τεσσάρων μηνών εργασία – Κρίσεις και συμπεράσματα του μουσουργού κ. Γεωργιάδη δια το έργον του Δημοτικού μας Ωδείου», εφ. *Ελευθερία*, 4 Ιουλίου 1947, σ. 1.

³⁶ «Μια επίσημη αναγνώριση – Το ωδείο μας, το καλύτερο όλων των επαρχιακών – Διαπιστώσεις του κ. Ευαγγελάτου», εφ. *Ελευθερία*, 3 Ιουλίου 1949, σ. 1.

**Ζητήματα διδακτικής προσέγγισης του υποχρεωτικού μαθήματος
«Στοιχειώδης θεωρία ευρωπαϊκής μουσικής και σολφέζ»
στο πλαίσιο του εγκύκλιου προγράμματος σπουδών
της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής:
προβληματική, προβληματισμοί, προτάσεις μεθοδολογίας**

Βασίλης Κίτσος & Σπυρίδων Πλούμης

Στο άρθρο 268 του Βασιλικού Διατάγματος του 1957,¹ σύμφωνα με το οποίο ρυθμίζεται η διδακτέα ύλη των Ωδείων και των Μουσικών Σχολών, ορίζεται γενικό μάθημα στη σχολή της Εκκλησιαστικής Μουσικής, και συγκεκριμένα στο αντικείμενο της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, ως εξής: «Στοιχειώδης θεωρία της Εύρωπαϊκής Μουσικής καὶ Σολφέζ, τρεῖς τάξεις». Πρόκειται για το υποχρεωτικό μάθημα το οποίο αναφέρεται αρχικά στο άρθρο 3 του ίδιου διατάγματος, με την ύλη του να αναπτύσσεται αναλυτικά στα άρθρα 271-275.

1. Η προβληματική

Το μάθημα αυτό μοιάζει εκ πρώτης όψεως να έχει ως στόχο την ευρυμάθεια των σπουδαστών στο αντικείμενο της μουσικής, μιας και τους υποχρεώνει να σπουδάσουν την ευρωπαϊκή μουσική (στο εξής ΕΜ) παράλληλα με τη βασική τους επιλογή, τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική (στο εξής ΒΜ). Πρόκειται για ένα απαιτητικό πρόγραμμα σπουδών, αν συνυπολογίσουμε τα επίσης καθορισμένα μαθήματα του Τυπικού, της Ιστορίας της Εκκλησιαστικής Μουσικής, της Ύμνολογίας, της Μετρικής και της Λειτουργικής, όπως αυτά ορίζονται και αναπτύσσονται στα άρθρα 263-267 του Βασιλικού Διατάγματος.

Πράγματι, η εισαγωγή του μαθήματος στο πλαίσιο των σπουδών της ΒΜ έγινε ανά περίπτωση υπό την επιρροή της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής και του τόπου. Από τα μέσα του 19ου αιώνα εισάγεται σταδιακά η τετράφωνη εκκλησιαστική μουσική στην λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, αρχικά σε ελληνικές παροικίες διαφόρων πόλεων της κεντρικής Ευρώπης.² Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την εξάπλωση των χορωδιών σε Κωνσταντινούπολη και Αθήνα, αποτέλεσε πεδίο διενέξεων μεταξύ των παραδοσιακών ψαλτών και των υπερμάχων της εναρμόνισης, προκαλώντας μια σειρά δράσεων εκατέρωθεν, το λεγόμενο «Μουσικό ζήτημα»,³ ενώ παράλληλα έγινε αφορμή για την ίδρυση σχολών ΒΜ για τη διάδοση και διάσωση του παραδοσιακού χαρακτήρα της.⁴ Η ίδια έριδα αναπτύχθηκε και μεταξύ των μουσικολόγων, από τα τέλη του 19ου αιώνα, σε θέματα ερμηνείας και εξήγησης της σημειογραφίας.⁵

¹ Βασιλικό Διάταγμα «Περὶ κυρώσεως τοῦ ἐσωτερικοῦ κανονισμοῦ τοῦ Ὡδείου Θεσσαλονίκης», Φ.Ε.Κ. Α', αρ. 229, 11 Νοεμβρίου 1957.

² Καίτη Ρωμανού, *Ἐντεχνη ἑλληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 108. Πρβλ. Αθανασία Κυριακίδου, *Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική στους ελληνορθόδοξους ναούς του Αγ. Νικολάου της Τεργέστης και του Αγ. Γεωργίου της Βενετίας από το 1840 έως το 1975. Αρχεία – Θεματικοί κατάλογοι*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012, σ. 387.

³ Ρωμανού, ό.π., σ. 127-130.

⁴ Πέτρος Παπαμανουήλ, «Η διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής στη Θεσσαλονίκη του 20ού αιώνα», *Μουσικοπαιδαγωγικά* 19, 2021, σ. 63-81: 63-64.

⁵ Ρωμανού, ό.π., σ. 121-124.

Εισαγωγικά, παρουσιάζεται μια σταχυολόγηση γεγονότων και απόψεων που αφορούν τη συμπερίληψη του μαθήματος της ΕΜ στο πλαίσιο της σπουδής της ΒΜ στην Αθήνα, την Κωνσταντινούπολη και την Θεσσαλονίκη· επιχειρείται έτσι μια διερεύνηση της αιτιολόγησης και της βαθύτερης κατανόησης των συνθηκών που οδήγησαν σε αυτή τη συμπερίληψη.

1.1. Το ιστορικό πλαίσιο

1.1.1. Η Αθήνα

Στα τέλη του 19ου αιώνα, η ευρύτερη κατάσταση της κοινωνίας των Αθηνών είναι αρκετά θορυβώδης. Το σοβαρό ιδεολογικό ζήτημα για την καταγωγή και την εθνική συνέχεια των Ελλήνων, η αναζήτηση μιας εθνικής ταυτότητας και η τάση για στροφή προς την ευρωπαϊκή νεωτερικότητα⁶ έχουν ως αποτέλεσμα τη δυτικοκεντρική στροφή της ευρύτερης ελληνικής αστικής κοινωνίας, μια στροφή που επηρεάζει και τη μουσική πρακτική, έρευνα και εκπαίδευση.⁷ Πλέον, ο εξευρωπαϊσμός αποτελεί μια τάση σε όλους τους τομείς της μουσικής: στην έρευνα, προβολή και ερμηνεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής, στην εναρμονισμένη εκδοχή της βυζαντινής μουσικής και στην εθνομουσικολογική προσέγγιση και αντιμετώπιση της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής.⁸

Οι υπέρμαχοι του μονόφωνου⁹ βυζαντινού μέλους έρχονται αντιμέτωποι με τις προσπάθειες εκείνων που προέβαλλαν το ζήτημα του εκσυγχρονισμού της μέσω της εναρμόνισης και της ευρύτερης προσαρμογής της διδασκαλίας και πράξης της στα ευρωπαϊκά πρότυπα.

Το 1871, στα εγκαίνια του Ωδείου Αθηνών, μαρτυρείται πως ο Γρηγόριος Παπαδόπουλος,¹⁰ σε μια κατεύθυνση κάθαρσης της μουσικής από ξένα στοιχεία, πρότεινε τη δημιουργία ωδείου που θα αναλάμβανε τη συγκέντρωση των εκκλησιαστικών μελών και τη μεταγραφή τους στην ΕΜ.¹¹ Στις αρχές του 20ού αιώνα, μέσα σε ένα κλίμα αντιευρωπαϊσμού, λόγω του ότι η ΕΜ είχε εισχωρήσει σε κάθε πτυχή της κοινωνίας, μεταξύ των οποίων και στην ορθόδοξη εκκλησιαστική λατρεία, ο Αθανάσιος Ευταξίας¹² τονίζει την ανάγκη για εκμάθηση τόσο της ελληνικής όσο και της ευρωπαϊκής μουσικής, ώστε η ελληνική μουσική να προαχθεί στα επίπεδα της ΕΜ.¹³

Σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο, το Ωδείο Αθηνών ακολουθεί αρχικά τη μουσική παιδεία κατά τα επτανησιακά πρότυπα.¹⁴ Το 1891 αναδιοργανώνεται και διακρίνεται

⁶ Ό.π., σ. 115-117.

⁷ Ό.π., σ. 118-130.

⁸ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις*, Αθήνα 2023, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>, σ. 36-38.

⁹ Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική είναι «μονοφωνική, με στοιχεία ετεροφωνίας όταν ψέλνεται με ισοκράτημα» (Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 12). Πρβλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οι άναγραμματισμοί και τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2008, σ. 36-37.

¹⁰ Λόγιος εκπαιδευτικός, υπέρμαχος της καλλιέργειας της εθνικής ιδέας· βλ. Διονύσιος Στεφάνου, *Σκιαγραφία Γρηγ. Παπαδοπούλου*, Αυγή (Αθαν. Α. Παπασπύρου), Αθήνα 1909, <https://digitallibrary.academyofathens.gr/archive/item/1000?lang=el>.

¹¹ Μαρία Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009, <http://hdl.handle.net/10442/hedi/24408>, σ. 164-165.

¹² Πολιτικός, οικονομολόγος, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ζήτημα της μουσικής, για το οποίο όμως δεν εξέφραζε σταθερές απόψεις, κρατώντας μια «επαμφοτερίζουσα» στάση. Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, τ. 2, σ. 270.

¹³ Μπαρμπάκη, ό.π., σ. 171.

¹⁴ Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 35.

στο εξής για τον επαγγελματικό του χαρακτήρα μετά την ανάληψη της διεύθυνσης από τον Γεώργιο Νάζο.¹⁵ Η προσπάθεια του Νάζου¹⁶ να εισαγάγει το αντικείμενο της ΒΜ γίνεται στο πλαίσιο της ευρύτερης λειτουργίας που χαρακτηρίζει το ωδείο, σύμφωνα με το οποίο προκρίνονται και προβάλλονται η δεξιοτεχνία και ο επαγγελματισμός των μουσικών.¹⁷ Έτσι, το καλοκαίρι του 1903, προ της συστάσεως της σχολής, μεταβαίνει ο ίδιος στην Κωνσταντινούπολη προκειμένου να συζητήσει με τους μουσικούς της Πόλης: σκοπός του Νάζου είναι να λάβει γνώση της θέσης της ΒΜ ως επιστήμης, έτσι ώστε να αντιληφθεί αν η κατάσταση και το επίπεδο στο οποίο βρίσκεται την καθιστούν έτοιμη να συμπεριληφθεί στο πρόγραμμα ενός ιδρύματος του επιπέδου και του κύρους του Ωδείου Αθηνών. Στη συνάντηση αυτή, έχοντας ο ίδιος κραταιή εμπιστοσύνη στις γνώσεις του, σχηματίζει την άποψη πως οι εκπρόσωποι της ΒΜ με τους οποίους συνδιαλέγεται είναι κατώτερου μουσικού επιπέδου από το δικό του: συμπεραίνει πως η ΒΜ «είναι τέχνη μάλλον έμπειρική και ούχι έπιστημονικώς καθορισμένη» και αναλαμβάνει ο ίδιος να καταρτίσει πρόγραμμα τέτοιο, ώστε το αντικείμενο της ΒΜ να αποκτήσει τις κατάλληλες προδιαγραφές σπουδής για τα δεδομένα του Ωδείου.¹⁸

Η νεοσυσταθείσα σχολή ΒΜ του Ωδείου Αθηνών ξεκινά τη λειτουργία της το σχολικό έτος 1904-1905, με ειδικό καθηγητή τον Κωνσταντίνο Ψάχο.¹⁹ Το πρόγραμμα σπουδών περιλαμβάνει το μάθημα της θεωρίας της ΕΜ, ενώ αρχική πρόθεση της διεύθυνσης υπήρξε η δημιουργία ειδικού τμήματος «μονωδών ιεροψαλτών» με υποχρεωτικό μάθημα την ευρωπαϊκή φωνητική τέχνη, κάτι που δεν ευδοκίμησε.²⁰ Όσον αφορά το μάθημα της θεωρίας της ΕΜ, διακρίνεται εμφανής αντίδραση: μόνο δύο από τους σπουδαστές το παρακολουθούν κατά το πρώτο έτος της λειτουργίας του, οι μοναδικοί που προάγονται – βάσει του κανονισμού σπουδών – στη β' τάξη της ΒΜ.²¹ Με αφορμή το γεγονός αυτό, αναφέρεται μέσω της εφημερίδας *Φόρμιγξ* πως η συμπερίληψη του μαθήματος της ΕΜ στο πρόγραμμα σπουδών έχει ως στόχο την επιμόρφωση των σπουδαστών, καθιστώντας τους ικανούς να συμμετέχουν στα διεθνή μουσικολογικά συνέδρια ως εκπρόσωποι της Ελλάδας: μάλιστα, διατυπώνεται η άποψη πως η συμπερίληψη του μαθήματος κρίνεται «ανεπαρκής», εφόσον δεν πλαισιωθεί και από την εκμάθηση ευρωπαϊκών γλωσσών.²² Εν τέλει, από το 1907 διαμορφώθηκε το τελικό πρόγραμμα σπουδών από τον Ψάχο, το οποίο τέθηκε προς έγκριση στη Μητρόπολη Αθηνών και την Ιερά Σύνοδο, και περιλάμβανε τα υποχρεωτικά μαθήματα της θεωρίας

¹⁵ Μαρία Μπαρμπάκη, *Όψεις της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-576>, σ. 61-63.

¹⁶ Ο Νάζος χαρακτηρίζεται γενικότερα την εποχή εκείνη ως «μία από τις πιο αμφιλεγόμενες προσωπικότητες στη μουσική ζωή της Αθήνας»: βλ. Giorgos Sakallieros, "Perspectives of the Athenian Musical Life, 1870-1940", στο: Helmut Loos, Katrin Stöck & Stefan Keym (επιμ.), *XIV. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung: "Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen"* (Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, Λειψία, 28 Σεπτεμβρίου – 3 Οκτωβρίου 2008), Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2012, Bd. 4, σ. 94-104 (διαθέσιμο σε προδημοσίευση στο: <https://www.dropbox.com/scl/fi/o7052qea1xl8xd255rgst/17.-Musik-Stadt-Leipzig-University.pdf?rlkey=7ql6qbxcx69i0mg3v1ccsvlfx&dl=0> [τελευταία πρόσβαση: 31 Μαΐου 2025], σ. 5).

¹⁷ Κώστας Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2024, <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038>, σ. 41. Πρβλ. Ρωμανού, ό.π., σ. 131-132.

¹⁸ Για μια λεπτομερή εξιστόρηση των γεγονότων, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις, 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, τ. Α', σ. 97-106.

¹⁹ Ό.π., σ. 108.

²⁰ Ό.π., σ. 110.

²¹ Ό.π., σ. 112.

²² Ό.π.

της ΕΜ, της αρμονίας, της χορωδίας και του πιάνου,²³ τα οποία εξετάστηκαν στις πτυχιακές εξετάσεις του 1909, μαζί με το αντικείμενο της μεταγραφής.²⁴

Στα χρόνια μέχρι και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η μουσική ζωή γνωρίζει άνθηση και ακμή.²⁵ Η δημιουργία της «εθνικής μουσικής σχολής» σηματοδοτεί μία ακόμη προσπάθεια συνδυασμού του δημοτικού τραγουδιού, της ΒΜ και της ΕΜ, με την ενσωμάτωση στοιχείων των δύο πρώτων στην τρίτη.²⁶ Σε μια ευρύτερη κλίμακα, αν και το μουσικό ζήτημα απασχολεί ακόμα το κοινό ανά την Ελλάδα,²⁷ η εναρμόνιση αφορά περισσότερο το δημοτικό τραγούδι και λιγότερο την εκκλησιαστική μουσική.²⁸ Παράλληλα, η έννοια της «ρωμιοσύνης» έρχεται στο προσκήνιο αντί της έννοιας του «ελληνισμού», σε συνέχεια της αναζήτησης της εθνικής ταυτότητας.²⁹ Σε αυτή την κοινωνική κατάσταση, η σχολή της ΒΜ του Ωδείου Αθηνών αναγνωρίζεται επίσημα από το κράτος το 1936.³⁰ Το νέο πρόγραμμα σπουδών³¹ περιλαμβάνει την ΕΜ σε ένα μεγάλο εύρος μαθημάτων: συγκεκριμένα, για το Πτυχίο Ιεροψάλτου απαιτείται η φοίτηση στις τρεις πρώτες τάξεις της Θεωρίας της ΕΜ και του Σολφέζ καθώς και ένα έτος Μονωδίας τουλάχιστον, ενώ για το Πτυχίο και το Δίπλωμα Μουσικοδιδασκάλου, πέραν των προηγούμενων, απαιτείται η φοίτηση στις πέντε τάξεις του Σολφέζ, στις τρεις τάξεις της Αρμονίας, καθώς και στις τάξεις της Ιστορίας της ΕΜ, της Χορωδίας και του Κλειδοκυμβάλου μέχρι τη Μέση τάξη.

1.1.2. Η Κωνσταντινούπολη

Η κοινωνική κατάσταση στην Κωνσταντινούπολη κατά την ίδια περίοδο είναι παρόμοια με αυτή της Αθήνας. Η Οθωμανική Αυτοκρατορία διέρχεται μια περίοδο κρίσης, η οποία οδηγεί στην έναρξη μεταρρυθμίσεων και αναδιοργάνωσης των δομών της, με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, από τον 18ο αιώνα.³² Στον χώρο της μουσικής, ιδρύεται το 1831 η πρώτη σχολή δυτικής μουσικής, με την καθοριστική συμβολή του Giuseppe Donizetti, ο οποίος βρισκόταν στην Κωνσταντινούπολη από το 1828,³³ μεταρρυθμίζοντας διάφορες

²³ Ο Παπαεμμανουήλ υποστηρίζει ότι τα μαθήματα αυτά επιβλήθηκαν στο πρόγραμμα σπουδών από τον Νάζο. Βλ. Πέτρος Παπαεμμανουήλ, «Βασιλικό Διάταγμα 1957. Κανονισμός σπουδών της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης. Οι συνθήκες που συντέλεσαν στη διαμόρφωσή του και οι επιρροές που δέχθηκε. Προτάσεις αναμόρφωσής του», ανακοίνωση στο Θ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό: «Σχολές / Σχολεία και Προγράμματα / Διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής - Ψαλτικής Τέχνης», Θεσσαλονίκη, 28 Νοεμβρίου - 1 Δεκεμβρίου 2024, <https://youtu.be/OW4Y9pwE75A> (τελευταία πρόσβαση: 31 Μαΐου 2025).

²⁴ Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις*, ό.π., σ. 112-115.

²⁵ Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, ό.π., σ. 214-222.

²⁶ Ό.π., σ. 169-225.

²⁷ Βλ. ενδεικτικά Νίκος Ανδρικός & Στέφανος Φευγαλάς, «Ο Παναγιώτης Νικήτας. Η θέση του στον πνευματικό βίο της Μυτιλήνης, ως ψάλτη, δάσκαλου, καταγραφέα και αρθρογράφου», 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. 718-726.

²⁸ Χάρδας, ό.π., σ. 48.

²⁹ Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, ό.π., σ. 157. Πρβλ. Μαρία Καπκίδη, «Φώτης Κόντογλου - Ηλίας Μπογδανόπουλος: δύο υπέρμαχοι της μονοφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής», *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 30, 2020, σ. 241-281: 242.

³⁰ Αναγκαστικός Νόμος 182/24.09.1936, «Περί αναγνωρίσεως τῆς ἐν τῷ Ὑδαίῳ Ἀθηνῶν Σχολῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς», Φ.Ε.Κ. Α΄, αρ. 433 / 1 Οκτωβρίου 1936.

³¹ Βασιλικό Διάταγμα «Περί ὀργανώσεως καὶ λειτουργίας τῆς Σχολῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ὑδείου Ἀθηνῶν», Φ.Ε.Κ. Α΄, αρ. 509 / 18 Νοεμβρίου 1936.

³² Αντώνης Παυλίδης, *Ο ελληνοισμός της Κωνσταντινούπολης (1800-1922). Εκπαίδευση και πολιτική, Συμυρνωτάκης*, Αθήνα 2009, σ. 15-16. Πρβλ. Νίκος Ανδρικός, *Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, Τόπος, Αθήνα 2015, σ. 52-60.

³³ Emre Araci, "Giuseppe Donizetti at the Ottoman court: A Levantine Life", *The Musical Times* 143/1880, 2002, σ. 49-56: 49.

κρατικές δομές και διδάσκοντας προς όφελος της διάδοσης της ΕΜ.³⁴ Παράλληλα, λειτουργούν οι Πατριαρχικές Σχολές, οι οποίες έχουν ως στόχο τη διάδοση της Νέας Μεθόδου αλλά και τη διαφύλαξη της «εθνικής» μουσικής από κάθε είδους εξωτερικές επιρροές.³⁵ Το ζήτημα αυτό, μέρος μιας γενικότερης ανησυχίας για την έντονη εξάπλωση του ευρωπαϊκού πολιτισμού ως απειλή για το μέλλον του ελληνισμού,³⁶ αποτελεί έναν από τους κυριότερους λόγους για τη σύσταση της Μουσικής Επιτροπής του 1881, η οποία εισηγείται πως η κατάπτωση της μουσικής, και συγκεκριμένα η αλλοίωση των διαστημάτων, έχει ως «φυσικό αίτιο» και τη σταδιακή εισχώρηση της ΕΜ στην καθημερινότητα των πολιτών.³⁷

Όπως στην Αθήνα, έτσι και στην Κωνσταντινούπολη, η αντίστοιχη τάση του εκσυγχρονισμού της «εθνικής μουσικής» και η σταδιακή επικράτηση της ΕΜ στην καθημερινότητα των πολιτών προκαλούν ανησυχία στους μουσικούς που υπηρετούν την παράδοση της μονοφωνικής μουσικής. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός πως μέρος της τάσης αυτής αποτελεί και η ίδια η Μεταρρύθμιση της θεωρίας της ψαλτικής και η εισαγωγή της Νέας Μεθόδου στις αρχές του 19ου αιώνα, καθώς καθίστανται σημαντικές οι μαρτυρίες της επικοινωνίας των Ελλήνων της Δύσης, που αναδείκνυαν την ανάγκη της έρευνας της ψαλτικής και επικροτούσαν τη σύνταξη του νέου θεωρητικού της πλαισίου.³⁸ Παράλληλα, τόσο οι άμεσες αναφορές του Χρυσάνθου³⁹ όσο και τα ευρήματα της μουσικολογικής έρευνας αποδεικνύουν την άμεση επιρροή του από συγγράμματα ευρωπαϊκής προέλευσης στο εγχείρημα της σύνταξης της νέας θεωρίας, ως πηγών ιδεών, πληροφοριών και μεθοδολογίας,⁴⁰ με τον ίδιο όμως να καταφέρνει να διατηρήσει μια αξιοθαύμαστα λεπτή ισορροπία μεταξύ Ανατολής, Δύσης και αρχαίας Ελλάδας.⁴¹

Με κίνητρο την ανάγκη για αποτελεσματική «κάθαρση»⁴² της ΒΜ από τα εξωτερικά στοιχεία που αλλοιώνουν τον πατροπαράδοτο χαρακτήρα της, καλλιεργείται η άποψη σύμφωνα με την οποία καθίσταται αναγκαία η εκμάθηση και άλλων μουσικών πολιτισμών, έτσι ώστε το αποτέλεσμα της «κάθαρσης» να διασφαλίζεται ως προϊόν γνώσης και μελέτης. Ο Γεώργιος Παπαδόπουλος ανακοινώνει τους στόχους της προεδρίας του στον Σύλλογο «Όρφεύς» το 1889 προβάλλοντας τη διάθεση για συνύπαρξη των δύο μουσικών κόσμων στο πλαίσιο της εκπαίδευσης· συγκεκριμένα, τονίζεται η ανάγκη για

³⁴ Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, ό.π., σ. 105.

³⁵ Ό.π., σ. 106.

³⁶ Merih Erol, "The 'Musical Question' and the Educated Elite of Greek Orthodox Society in Late Nineteenth-Century Constantinople", *Journal of Modern Greek Studies* 32/1, 2014, σ. 133-163: 148.

³⁷ *Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1888, σ. 11.

³⁸ Βλ. ενδεικτικά Χάρης Ξανθουδάκης, «Ο Κοραΐς και η βυζαντινή μουσική», *Αντί* 693, 1999, σ. 46-49· Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, ό.π., σ. 33-38· Εμμανουήλ Φραγκίσκος, «Παρεμβάσεις του Κοραΐ στα μουσικά πράγματα και τη μουσική αγωγή των Ελλήνων», *Ο Εραμιστής* 26, 2008, σ. 175-210· Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας*, τ. 1, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, σ. 176-180· Ανδρικόσ, ό.π., σ. 61-69· Γιάννης Πλεμμένος, «Μουσική και Νεοελληνικός Διαφωτισμός: ανασύνθεση ενός διαλόγου», *Σύγκριση* 14, 2017, σ. 157-183.

³⁹ Βλ. ενδεικτικά Χρυσάνθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις, Τεργέστη 1832, σ. 9.

⁴⁰ Βλ. ενδεικτικά John Plemmenos, "The active listener: Greek attitudes towards music listening in the age of enlightenment", *British Journal of Ethnomusicology* 6/1, 1997, σ. 51-63: 58-60· Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, ό.π., σ. 38-43· Χάρης Ξανθουδάκης, «Το μέγα θεωρητικόν του Χρυσάνθου και οι γαλλικές πηγές του», *Ο Εραμιστής* 26, 2008, σ. 141-174.

⁴¹ Evangelia Spyraou, "Chrysanthos' Mega Theoretikon in the era of changing borders and notions", ανακοίνωση στο *8th International Conference of the RASMB-IMS: "Musical Cultures and Diasporas in the Balkans"*, Thessaloniki, 31 August – 2 September 2023.

⁴² Πρβλ. Ανδρικόσ, ό.π., σ. 64-65.

τη μελέτη και της ΕΜ, με σκοπό την κάθαρση της ΒΜ «ἀπὸ νεωτέρας διαστροφῆς». ⁴³ Για τον σκοπό αυτό, «οἱ διαρρυθμισταὶ οὗτοι τῆς μουσικῆς, δέον νὰ ᾧσι κάτοχοι σὺν τῇ ἡμετέρᾳ καὶ τῇ εὐρωπαϊκῇ, καὶ αὐτῆς τῆς ὀθωμανικῆς». ⁴⁴ Ωστόσο, με κυβερνητική διαταγή, τερματίζεται η λειτουργία του Συλλόγου και της Σχολῆς στα τέλη του 1890. ⁴⁵ Το 1899 ιδρύεται ἐπίσημα ο «ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἐκκλησιαστικὸς Μουσικὸς Σύλλογος», ο οποίος υιοθετεῖ τους στόχους της προεδρίας του Παπαδόπουλου στον «Ὅρφέα», προσθέτοντας, μεταξύ ἄλλων, την ἀνάγκη για συσχέτιση των αντικειμένων της ΒΜ και της ΕΜ, με σκοπό την ἀνάπτυξη μεθοδολογίας και την ἐκδοση εγχειριδίου που θα ἐξυπηρετούσε την ἐκμάθηση της ΒΜ ἀπὸ τους ξένους. ⁴⁶ παράλληλα, τίθεται ως στόχος και η μελέτη της τετράφωνης μουσικῆς της ρωσικῆς παράδοσης. ⁴⁷ Το 1903, η ἀναθεώρηση του κανονισμοῦ του Συλλόγου θεσμοθετεῖ για τους διδάσκοντες της σχολῆς την ἀνάγκη γνώσης της ΕΜ. ⁴⁸

Το σχολικὸ ἔτος 1914-1915, μετὰ ἀπὸ νέα ἀναθεώρηση του κανονισμοῦ του Συλλόγου, προβλέπεται για πρώτη φορά το μάθημα της ΕΜ στην γ' τάξη. Τις ἐπόμενες δύο χρονιές (1915-1917), το μάθημα διατάσσεται στην γ' και την δ' τάξη, με διδακτικὸ εγχειρίδιο την ἐκδοση *Ἀπόλλων ὁ Μουσηγέτης* του Παχτίκου. ⁴⁹ Το σχολικὸ ἔτος 1917-1918 ἀναφέρονται ως διδακτικὰ εγχειρίδια οἱ ἐκδόσεις *Ἀπόλλων ὁ Μουσηγέτης* και *Συλλογὴ 260 Δημωδῶν ἄσμάτων* του Παχτίκου, ⁵⁰ η ἐκδοση *Τερψιχόρη* του Μάλτου ⁵¹ και η ἐκδοση *Παιδαγωγικὰ ἄσματα* του Ιουλίου Ἐννιγγ [Julius Henning]. ⁵² Η ὕλη, ἐκτὸς ἀπὸ τα γυμνάσματα και τη στοιχειώδη θεωρία της ΕΜ, περιέχει ἐπίσης θέματα σχετικὰ με το ἀντικείμενο της ἀρμονίας, τα εἶδη των φωνῶν και τη διδασκαλία ἀνδρικής και γυναικείας χορωδίας. ⁵³ Κατὰ τα ἐπόμενα ἔτη, το μάθημα της ΕΜ παραλείπεται ως περιττὸ, καθὼς διδασκόταν σε ὅλες τις τάξεις της Μεγάλης του Γένους Σχολῆς. ⁵⁴

1.1.3. Η Θεσσαλονίκη

Η Θεσσαλονίκη δεν εἶχε ενεργὸ ρόλο στα ζητήματα της εποχῆς· ἄλλωστε, δεν ἀποτελοῦσε ἀπελευθερωμένη πόλη, ὅπως η Αθήνα, οὔτε μεγάλο κέντρο, ἀνάλογο του μεγέθους της Κωνσταντινούπολης.

Το 1903 ιδρύεται το ιστορικὸ Σωματεῖο Ἱεροψαλτῶν Θεσσαλονίκης, στο πλαίσιο του οποῖου προβλεπόταν η λειτουργία σχολῆς ΒΜ. ⁵⁵ Ωστόσο, δεν ἀναπτύχθηκε κάποιος

⁴³ Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Κουλτούρα, Αθήνα 2002, σ. 426.

⁴⁴ Ὁ.π.

⁴⁵ Ἀντώνιος Χατζόπουλος, *Η ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ παιδεία στην Ἐκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως κατὰ το 19ο και 20ό αἰῶνα*, διδακτορικὴ διατριβή, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2000, <http://hdl.handle.net/10442/hedi/23085>, σ. 202.

⁴⁶ Ὁ.π., σ. 214 και 335-336.

⁴⁷ Ὁ.π., σ. 214.

⁴⁸ Ὁ.π., σ. 221.

⁴⁹ Ὁ.π., σ. 248. Το βιβλίον περιέχει στοιχεία θεωρίας της ΕΜ, σχολικὰ τραγούδια και ἐκκλησιαστικὰ ἄσματα σε σημειογραφία ΕΜ. Βλ. Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία της Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Περίοδος Α' (1820-1899)*, Πατριαρχικὸν Ἴδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 196-197.

⁵⁰ Πρβλ. Καλογερόπουλος, ὁ.π., τ. 5, σ. 32-33.

⁵¹ Ἀναστάσιος Μάλτος, *Τερψιχόρη, ἥτοι συλλογὴ χορικῶν ἄσμάτων πρὸς χρῆσιν τῶν σχολείων*, τ. Α', Breitkopf & Härtel, Λειψία 1884. Στο ἐξώφυλλο δηλώνεται ἀναλυτικότερα: «Τεῦχος πρώτον περιέχον 25 μονόφωνα καὶ 62 δίφωνα ἄσματα μετὰ 112 ὠδικῶν ἀσκήσεων καὶ προκαταρτικῶν γνώσεων».

⁵² Ἐκδόθηκε σε τεύχη, περιέχοντα διάφορα μέλη σε σημειογραφία ΕΜ. Βλ. Χατζηθεοδώρου, ὁ.π., σ. 168-169.

⁵³ Χατζόπουλος, ὁ.π., σ. 249 και 375-376.

⁵⁴ Ὁ.π., σ. 251-252.

⁵⁵ Παπαεμμανουήλ, «Η διδασκαλία της βυζαντινῆς μουσικῆς στη Θεσσαλονίκη του 20οῦ αἰῶνα», ὁ.π., σ. 65.

τμήμα μέχρι και το 1951, όταν το σωματείο προσαρτά στους κόλπους του, με την ονομασία «Φροντιστήριο Βυζαντινής Μουσικής Ἅγιος Δημήτριος», το εγχείρημα του Ευθυμιάδη, το οποίο τελούσε υπό την αιγίδα της Χριστιανικής Αδελφότητας «Ἀπολύτρωσις» από το 1948. Το φροντιστήριο, μη αναγνωρισμένο αρχικά, ακολουθεί το πρόγραμμα σπουδών της Πατριαρχικής Σχολής του 1915, δίχως όμως να διδάσκεται κάποιο μάθημα της ΕΜ.⁵⁶ Κάθε άλλη μορφή διδασκαλίας γινόταν έως τότε στο πλαίσιο των ενοριών, χωρίς συγκεκριμένη δομή και οργάνωση.⁵⁷

Το 1914 ιδρύεται το Ωδείο Θεσσαλονίκης, δίχως να προβλέπεται η λειτουργία σχολής ΒΜ σε αυτό.⁵⁸ Το 1942 ιδρύεται «Σχολή ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μετὰ τὰ τμήματα: βυζαντινῆς μουσικῆς, ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν μελετῶν».⁵⁹ Η σχολή δεν ενεργοποιήθηκε μέχρι το 2000,⁶⁰ ωστόσο ως τμήμα του Ωδείου συμπεριλαμβανόταν στο ισχύον Βασιλικό Διάταγμα του 1957. Η ύλη της ΒΜ που προβλέπεται ακολουθεί το περιεχόμενο της ύλης του 1907 της αντίστοιχης σχολής του Ωδείου Αθηνών. Ὅσον αφορά τα υποχρεωτικά μαθήματα της ΕΜ στο πλαίσιο του προγράμματος σπουδών της ΒΜ, συμπεριλαμβάνεται το μάθημα «Στοιχειώδης θεωρία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς καὶ Σολφέζ, τρεῖς τάξεις», έως σήμερα ισχύον, το οποίο είναι κοινό για όλες τις σχολές που προβλέπει το Βασιλικό Διάταγμα.⁶¹

Το υποχρεωτικό μάθημα της ΕΜ στο πλαίσιο της ΒΜ διδάσκεται για πρώτη φορά στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στο Μακεδονικό Ωδείο, στην πρώτη αναγνωρισμένη από το κράτος σχολή ΒΜ, με ειδικό καθηγητή τον Δημήτριο Σουρλατζή.⁶²

1.2. Σύγχρονη εποχή

Στη σύγχρονη πραγματικότητα, αποτελεί δεδομένο ότι ο τρόπος διδασκαλίας της Νέας Μεθόδου επηρεάστηκε από τη μέθοδο του σολφέζ της ΕΜ. Η μέθοδος εκμάθησης με την παραλλαγή, όπως την παρουσιάζει ο Χρυσάνθος,⁶³ αναπτύσσεται και λαμβάνει τη μορφή ψαλτικού σολφέζ ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα,⁶⁴ ενώ εδραιώνεται σε αυτοτελείς εκδόσεις⁶⁵ μετά την έκδοση του Βασιλικού Διατάγματος, όταν η σπουδή της ΒΜ οργανώνεται σε πρόγραμμα σπουδών στο ωδειακό περιβάλλον. Παράλληλα, σε νεότερα διδακτικά εγχειρίδια και προγράμματα σπουδών περιλαμβάνονται τα ζητήματα της μεταγραφής σε πεντάγραμμο, της σύνδεσης κλιμάκων, ήχων, μακαμιών κ.λπ., σε μια πολύπλευρη διδακτική προσέγγιση του αντικειμένου της ψαλτικής.⁶⁶

⁵⁶ Ὁ.π., σ. 70-73.

⁵⁷ Ὁ.π., σ. 65-67.

⁵⁸ Νόμος 349/05.11.1914, «Περὶ ἰδρύσεως Ὡδείου ἐν Θεσσαλονίκῃ», Φ.Ε.Κ. Α', αρ. 325 / 10 Νοεμβρίου 1914.

⁵⁹ Νομοθετικό Διάταγμα 1445/18.06.1942, «Περὶ ὀργανώσεως καὶ λειτουργίας τοῦ Ὡδείου Θεσσαλονίκης», Φ.Ε.Κ. Α', αρ. 157 / 20 Ιουνίου 1942.

⁶⁰ Παπαεμμανουήλ, «Η διδασκαλία της βυζαντινῆς μουσικῆς στη Θεσσαλονίκη του 20οῦ αἰῶνα», ὁ.π., σ. 73.

⁶¹ Με αυτό το δεδομένο, ἴσως δικαιώνεται το περιεχόμενο της υποσημ. 23, παραπάνω.

⁶² Η διδασκαλία του μαθήματος της ΕΜ επιβεβαιώνεται από προφορικές μαρτυρίες σε συνομιλίες με τους Εμμανουήλ Δασκαλάκη και Στέφανο Πασχαλούδη, αλλά και από το γεγονός ότι αναγράφεται στον τίτλο του Πτυχίου της ΒΜ που δόθηκε από το Μακεδονικό Ωδείο στον Δασκαλάκη κατά το πρώτο ἔτος της λειτουργίας της σχολής· βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=Top4bdSTn3I>, 10'43'' (τελευταία πρόσβαση: 31 Μαΐου 2025).

⁶³ Χρυσάνθος εκ Μαδύτων, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἐκ τῆς τυπογραφίας Ριγνίου, Παρίσι 1821, σ. 8-11· Χρυσάνθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν*, ὁ.π., σ. 16-19.

⁶⁴ Βλ. ενδεικτικά Μαργαρίτης Δροβιανίτης (επιμ.), *Θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ε. Καγιόλ, Κωνσταντινούπολη 1851, σ. 32-38· Κυριακός Φιλοξένης, *Θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς*, Τύποις Σ. Ἰγνατιάδου, Κωνσταντινούπολη 1859, σ. 61-69.

⁶⁵ Βλ. ενδεικτικά Θεοδόσιος Γεωργιάδης, *Ὁ Βυζαντινὸς Μουσικὸς Πλοῦτος. Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἐκ τοῦ Ἐθνικοῦ Τυπογραφείου, Αθήνα 1963· Ιωάννης Μαργαζιώτης, *Μελωδικαὶ ἀσκήσεις βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Στασινόδ, Αθήνα 1968.

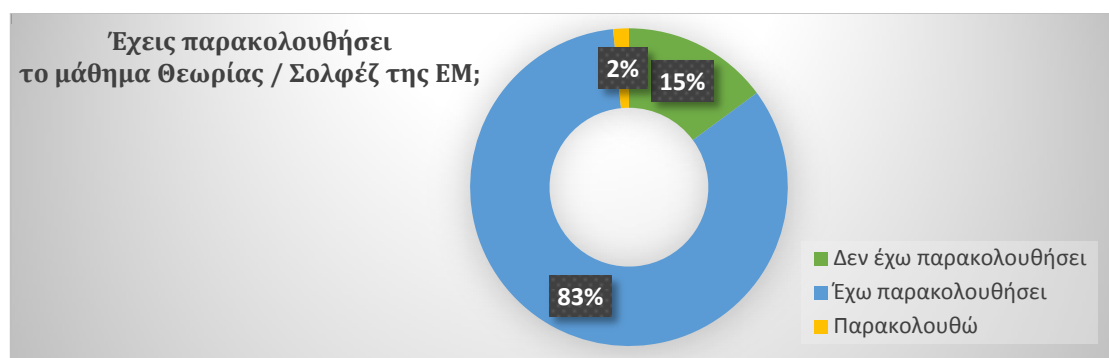
⁶⁶ Πρβλ. ενδεικτικά το πρόγραμμα σπουδών του Σχολείου Ψαλτικῆς, το οποίο συμπεριλαμβάνει «τα μαθήματα της Μελοποιίας, της Παλαιογραφίας, της Θεωρίας των Δρόμων της Ανατολικῆς Μουσικῆς

Η φοίτηση στο μάθημα της ΕΜ καθίσταται υποχρεωτική στο πλαίσιο του προγράμματος σπουδών της ΒΜ, βάσει του Βασιλικού Διατάγματος του 1957. Ωστόσο, το καίριο ερώτημα που απασχολεί την κοινή γνώμη των ενασχολουμένων έγκειται τόσο στην αναγκαιότητα όσο και στη χρησιμότητα της συμπερίληψης του μαθήματος αυτού, μιας και η θεσμοθέτηση και η πρακτική εφαρμογή του Βασιλικού Διατάγματος κατά τις δεκαετίες που μεσολάβησαν⁶⁷ δημιούργησαν μια πραγματικότητα που αξίζει κανείς να παρατηρήσει.

Σε αρκετές περιπτώσεις εφαρμογής του διατάγματος, παρατηρείται μια επιφανειακή προσέγγιση της σχέσης του μαθήματος της θεωρίας και του σολφεζ της ΕΜ με τη ΒΜ και τις ανάγκες του σπουδαστή. Με τον τρόπο αυτό προκαλείται μια σχέση παράταιρη, η οποία οδηγεί στην υποτίμηση του μαθήματος ή και στην πλήρη αγνόησή του, παρά το ότι καθίσταται υποχρεωτική η παρακολούθησή του βάσει του νομοθετικού πλαισίου. Μια τέτοια επιφανειακή οπτική, όμως, στερεί ακριβώς αυτή την ευκαιρία της επαφής και μελέτης με το σύστημα της ΕΜ.

Η διαπίστωση αυτή προκύπτει εμφαντικά από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων σε σχετικό ερωτηματολόγιο, που συγκροτήθηκε και αξιοποιήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας. Σε σύνολο 352 συμμετεχόντων, 252 ψαλτών – ανεξαρτήτως επιπέδου σπουδών – και σπουδαστών ΒΜ, καθώς και 100 δασκάλων της ΕΜ, τα δείγματα παρουσιάζουν ενδιαφέρον και τροφοδοτούν τον σχετικό προβληματισμό.

Επί του συνόλου των ψαλτών, οι 192 δήλωσαν πως είναι κάτοχοι τίτλου σπουδών, πτυχίου ή διπλώματος ΒΜ. Από αυτούς, το 85% απάντησε πως έχει παρακολουθήσει ή παρακολουθεί το μάθημα της ΕΜ, ενώ το 15% δήλωσε πως δεν το έχει παρακολουθήσει, παρά το γεγονός πως πρόκειται για υποχρεωτικό μάθημα.



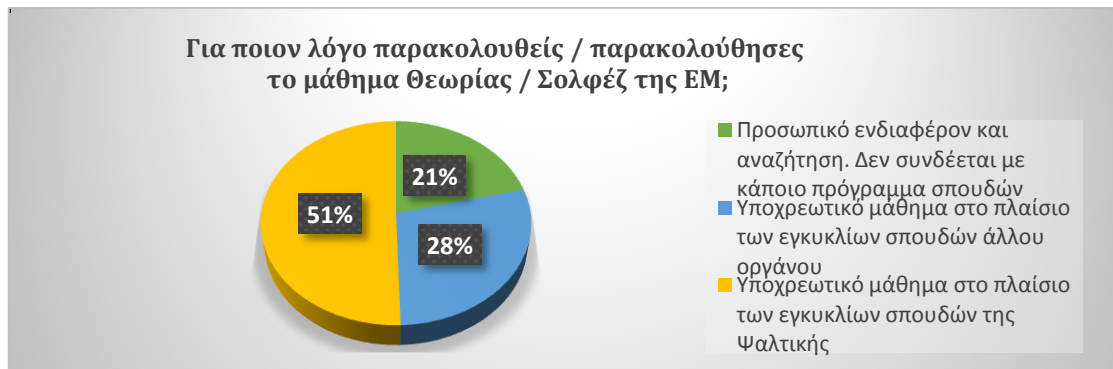
Γράφημα 1

Από το σύνολο όσων έχουν παρακολουθήσει ή παρακολουθούν το μάθημα, το 21% δήλωσε πως είχε ως κίνητρο το προσωπικό του ενδιαφέρον και όχι την υποχρέωση της παρακολούθησης, ενώ ένα ποσοστό 28% δήλωσε πως έχει παρακολουθήσει το μάθημα ως υποχρέωση από παράλληλο πρόγραμμα σπουδών κάποιου οργάνου. Παρ' όλο που

και της Θεωρίας της Δυτικής Μουσικής», <https://www.sholeionpsaltikis.gr/ekklisiastiki-mousiki/tmimata-enilikon> (τελευταία πρόσβαση: 31 Μαΐου 2025).

⁶⁷ Δημιουργείται γενικότερα ένα κλίμα προβληματισμού ως προς το περιεχόμενο, τη στοχοθεσία και τον τρόπο εφαρμογής του Βασιλικού Διατάγματος, το οποίο οφείλεται εν μέρει και στο γεγονός πως «παρά τις διαρκείς αναδημοσιεύσεις του τα επόμενα έτη δεν επικαιροποιήθηκε / ανανεώθηκε καταλλήλως» βλ. Νίκος Ανδρικός και Σταύρος Σαραντίδης, «Προς μια “νέα” διδακτική της εκκλησιαστικής μουσικής. Επιστημονικές προϋποθέσεις και μεθοδολογικά εργαλεία», στο: Αντώνης Βερβέρης και Ιωάννης Λίτος (επιμ.), *Ζητήματα διδακτικής των μουσικών οργάνων. Γεφυρώνοντας θεωρία και πράξη*, Δίσιγμα, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 77-109: 78. Πρβλ. ακόμη Αντώνιος Αλυγιζάκης, «Ο θεσμικός εκσυγχρονισμός των εκπαιδευτικών προγραμμάτων της Βυζαντινής Μουσικής», *Μελουργία. Μελέτες ανατολικής μουσικής*, τ. 1, [χ.ε.], Θεσσαλονίκη 2008, σ. 195-198.

παραμένει άγνωστο το κατά πόσον αυτοί παρακινήθηκαν ή όχι από τον δάσκαλο της ΒΜ να το παρακολουθήσουν, τα ποσοστά των παραπάνω απαντήσεων εγείρουν την υποψία υπέρ του αντιθέτου, εφόσον λάβουμε υπόψη τις απαντήσεις που παρουσιάζονται στο Γράφημα 1.



Γράφημα 2

Στο σύνολο όσων δεν έχουν παρακολουθήσει κάποιο πλαίσιο σπουδών της ΕΜ, το 59% θεωρεί πως η σπουδή και η ενασχόληση με την ΕΜ επηρεάζει θετικά το υπόβαθρο ενός ψάλτη, το 15% θεωρεί πως η επιρροή είναι αρνητική, ενώ το 26% δεν διακρίνει κάποιον συσχετισμό μεταξύ των δύο αντικειμένων.



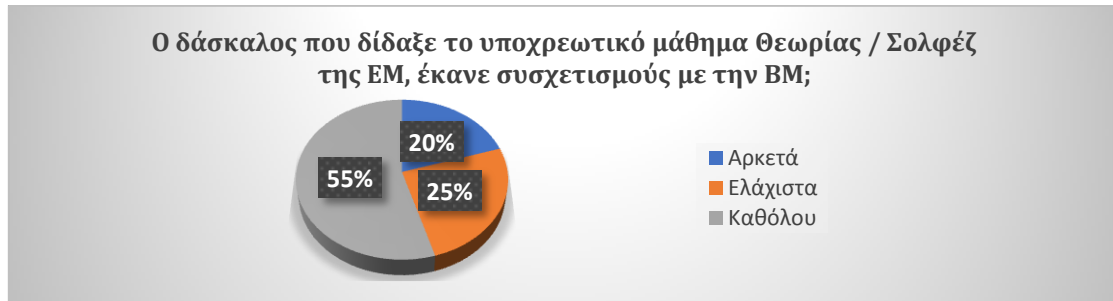
Γράφημα 3

Οι απαντήσεις στο ίδιο ερώτημα διαφέρουν εμφανώς στο σύνολο όσων παρακολούθησαν το μάθημα της ΕΜ: η πλειονότητά τους, σε μεγαλύτερο ποσοστό (78%) από τα αποτελέσματα του Γραφήματος 3, θεωρεί ότι η σπουδή και η ενασχόληση με την ΕΜ επηρεάζει θετικά το συνολικό υπόβαθρο ενός ψάλτη· μόλις το 2% χαρακτηρίζει αρνητική την επιρροή της, ενώ το 20% αναφέρει ως άσχετα μεταξύ τους τα δύο αντικείμενα.



Γράφημα 4

Μία καθοριστική αιτία στην οποία οφείλεται το ποσοστό όσων δεν θεωρούν θετική τη συμβολή της σπουδής της ΕΜ στους ψάλτες ίσως έγκειται και στον τρόπο με τον οποίο διενεργείται η διδασκαλία της. Σε ερώτηση που αφορά τον δάσκαλο, και συγκεκριμένα τη συσχέτιση των δύο αντικειμένων, της ΕΜ και της ΒΜ, κατά τη διάρκεια του μαθήματος, το 80% των συμμετεχόντων αναφέρει πως οι συσχετισμοί ήταν ελάχιστοι (25%) ή μηδαμικοί (55%).



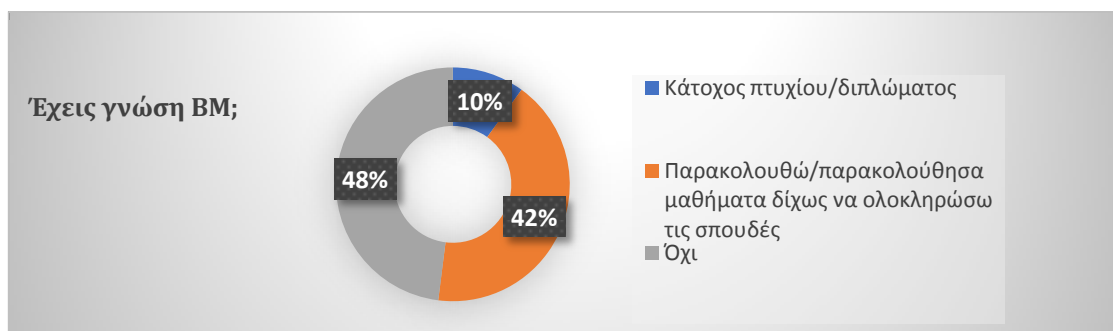
Γράφημα 5

Εν τέλει, στο σύνολο των συμμετεχόντων ψαλτών (είτε παρακολούθησαν το μάθημα είτε όχι), το συντριπτικό ποσοστό 84% χαρακτηρίζει με θετικό πρόσημο την παράλληλη υποχρεωτική σπουδή της ΕΜ στο πρόγραμμα σπουδών της ΒΜ, αξιολογώντας την ως χρήσιμη (59%) ή απαραίτητη (25%), έναντι του 16% που τη χαρακτηρίζει περιττή.



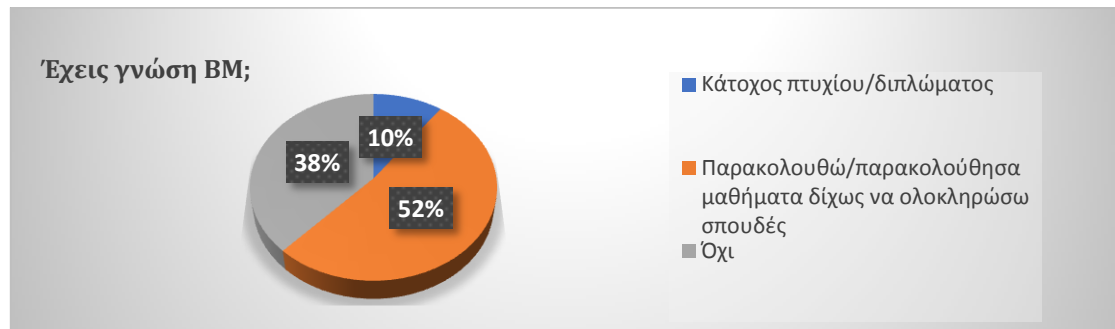
Γράφημα 6

Από την πλευρά τους, οι μισοί σχεδόν εκ των δασκάλων της ΕΜ (48%) δηλώνουν πως δεν έχουν γνώση του αντικειμένου της ΒΜ· μόλις το 10% έχει ολοκληρώσει τις σπουδές του κατέχοντας πτυχίο ή δίπλωμα ΒΜ, ενώ το υπόλοιπο 42% έχει απλώς παρακολουθήσει σειρά μαθημάτων στο πλαίσιο προγράμματος μουσικών σπουδών ιδρύματος τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, ωδείου, μουσικής σχολής ή μουσικού σχολείου.



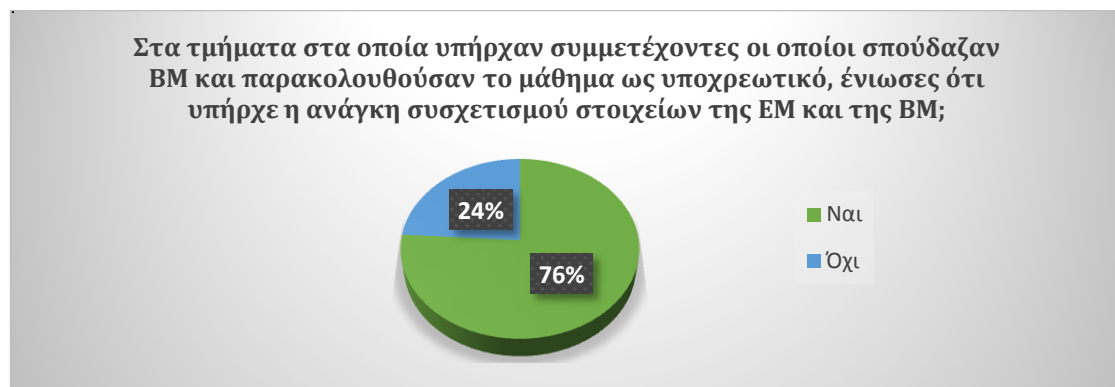
Γράφημα 7

Οι 29 από τους δασκάλους δίδαξαν ή διδάσκουν σε τμήματα στα οποία συμπεριλαμβάνονταν ή συμπεριλαμβάνονται και σπουδαστές ΒΜ. Στην αντίστοιχη ερώτηση, μόλις το 10% από αυτούς έχει ολοκληρώσει τις σπουδές του στη ΒΜ, ενώ το 38% δεν έχει γνώση του αντικειμένου της ΒΜ.



Γράφημα 8

Το 76% εκφράζει την ανάγκη για συσχετισμό στοιχείων ΕΜ και ΒΜ κατά τη διάρκεια της διαδικασίας του μαθήματος (Γράφημα 9), κάτι που ενδέχεται να απορρέει και από τη διαπίστωση ότι οι σπουδαστές της ΒΜ παρουσιάζουν λιγότερο (ή και μηδαμινό) ενδιαφέρον σε σχέση με τους υπόλοιπους συμμετέχοντες στις τάξεις, σε ποσοστό 52% (Γράφημα 10).



Γράφημα 9



Γράφημα 10

2. Οι προβληματισμοί

Η μεθοδολογική προσέγγιση της διδασκαλίας και, στη συνέχεια, της χρήσης του συστήματος καθίσταται επωφελής για τη μουσική ταυτότητα του ψάλτη. Αντίθετα, η επιφανειακή και μη εγκρατής γνώση οδηγεί σε αντίθετες καταστάσεις, οι οποίες, σε συνδυασμό με την αποτελεσματικότητα της εφαρμογής του συνόλου του προγράμματος σπουδών, οδηγεί δικαίως σε διακρίσεις όπως αυτή του Καρά, ο οποίος αντιπαραβάλλει τους «τὴν παλαιὰν παράδοσιν ἀκολουθοῦντες» ψάλτες με τους «δυτικομαθημένους βυζαντινοὺς μουσικολόγους». ⁶⁸ Σε ένα επιτυχημένο μοντέλο διδασκαλίας, οι σπουδαστές, με κριτική πλέον σκέψη, θα χρησιμοποιούσαν τη γνώση της ΕΜ με τρόπο εποικοδομητικό. Ἄλλωστε, ο πρωτεργάτης της Μεταρρύθμισης, ο Χρῦσανθος εκ Μαδύτων, διακρινόταν για τη γνώση περισσοτέρων του ενός μουσικῶν συστημάτων και μουσικῶν παραδόσεων, μεταξύ των οποίων και της ΕΜ, ⁶⁹ ενώ πολλοί από τους θεωρητικούς συγγραφείς της Νέας Μεθόδου (ενδεικτικά αναφέρουμε τον Μισαήλ Μισαηλίδη ⁷⁰ και τον Στυλιανό Χουρμούζιο) ⁷¹ ήταν γνώστες της ΕΜ, θεωρώντας παράλληλα σημαντικό να αφιερώσουν ξεχωριστά κεφάλαια σε αυτήν στα θεωρητικά τους συγγράμματα, συσχετίζοντας τους δύο μουσικούς κόσμους.

Όλα τα προαναφερθέντα καθιστούν σαφή την αναγκαιότητα της διδασκαλίας στοιχείων της ΕΜ με τρόπο ουσιαστικό και δημιουργικό, ο οποίος να αναδεικνύει την όποια σχέση μεταξύ ΒΜ και ΕΜ, συνδυάζοντας πληροφορίες και δεδομένα, και προβάλλοντας παράλληλα συνάψεις και αλληλεπιδράσεις. Η ανεπαρκής γνώση και των δύο γνωστικῶν αντικειμένων από τον διδάσκοντα, σε συνδυασμό με την απουσία κατάλληλης μεθόδου και ουσιαστικής προσέγγισης της ύλης του υποχρεωτικού μαθήματος προς όφελος των σπουδαστῶν, ενδέχεται να οδηγεί στη στείρα διδασκαλία ενός γνωστικού αντικειμένου με διαφορετικές αρχές και εφαρμογές σε σχέση με το πρωτεύον αντικείμενο της ΒΜ. Ως αποτέλεσμα, η εκπαιδευτική διαδικασία γίνεται σε αρκετές περιπτώσεις με τρόπο διεκπεραιωτικό, μια κατάσταση που προκαλεί αδιαφορία και λειτουργεί εις βάρος του στόχου του προγράμματος σπουδών.

3. Προτάσεις μεθοδολογίας

Προς αυτήν την κατεύθυνση, τα ευρήματα της σύγχρονης μουσικολογικής έρευνας και οι μετανεωτερικές διδακτικές προσεγγίσεις προσφέρουν μια γόνιμη συνθήκη επαναπροσδιορισμού της μεθοδολογίας και των εκπαιδευτικῶν στόχων του εν λόγω υποχρεωτικού μαθήματος. Η εφαρμογή μιας καινοτόμου μεθοδολογίας θα έχει θετικό αντίκτυπο στην εκπαιδευτική διαδικασία, μετατρέποντάς την σε ουσιαστικότερη, αποτελεσματικότερη και σίγουρα πιο ενδιαφέρουσα για τους σπουδαστές. Η υλοποίηση των προαναφερθεισῶν αρχῶν και των αντίστοιχων στόχων πραγματοποιείται με τη συγγραφή σχετικού εγχειριδίου, το οποίο στοχεύει με συγκεκριμένες διδακτικές στρατηγικές να θεραπεύσει τη διδασκαλία της ΕΜ στο πλαίσιο της ΒΜ.

⁶⁸ Σίμων Καράς, *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Θεωρητικόν*, τ. Α', Σύλλογος προς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, Αθήνα 1982, σ. ζ'.

⁶⁹ Κατά τον Παπαδόπουλο (ό.π., σ. 332-334), ο Χρῦσανθος εκ Μαδύτων ήταν «διαπρεπῆς μουσικὸς καὶ μουσικολόγος, ἐγκρατῆς τυγχάνων ἐν μέρει καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς καὶ ἀραβοπερσικῆς μουσικῆς, χειριζόμενος δὲ δεξιῶς τὸν εὐρωπαϊκὸν πλαγίαυλον καὶ τὸ ἀραβοπερσικὸν νέι [...] ἐπεσκέφθη διαφόρους βιβλιοθήκας, ἐμελέτησε δὲ τὰ εἰς διαφόρους γλώσσας ἐκδεδομένα τε καὶ ἀνέκδοτα περὶ μουσικῆς συγγράμματα».

⁷⁰ Βλ. Μισαήλ Μισαηλίδης, «§2. Περί τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς», *Νέον Θεωρητικὸν Συντομώτατον*, [χ.ε.], Ἐν Αθήναις 1902, σ. 12-22.

⁷¹ Βλ. Στυλιανὸς Χουρμούζιος, «Τὸ τεχνικὸν μέρος τῆς Βυζ. Μουσικῆς παραβαλλόμενον πρὸς τὸ τῆς Εὐρωπαϊκῆς» (κεφ. ιδ') και «Ἀδύνατος ἢ διὰ τῆς Εὐρωπ. γραφῆς ἀκριβῆς μεταγραφῆ Βυζ. Μελῶν» (κεφ. ιε'), *Ὁ Δαμασκηνός, ἦτοι Θεωρητικὸν πλῆρες τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἐπέκταση, Λευκωσία 1934, σ. 121-127 και 127-128 ἀντίστοιχα.

Η επαναπροσέγγιση του μαθήματος στο σύγχρονο πλαίσιο απαιτεί ευθυγράμμιση με τις διδακτικές αρχές της σύγχρονης παιδαγωγικής, με στόχο τη βελτίωση των διαδικασιών μετάδοσης (από τους εκπαιδευτικούς) και οικοδόμησης των γνώσεων (από τους μαθητές). Ακολουθήθηκε μια διερεύνηση των βασικών αρχών της διδακτικής διαδικασίας και του συσχετισμού τους με το συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο, με απώτερο στόχο την επιλογή και τον καθορισμό των διδακτικών στρατηγικών που θα χαρακτηρίζουν το εγχειρίδιο και θα ευνοούν την επίτευξη του μέγιστου οφέλους για διδασκόμενους και διδάσκοντες.

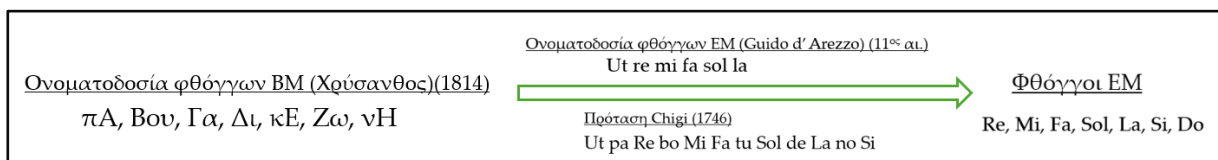
3.1. Διδακτικές στρατηγικές

3.1.1. Εμπλουτισμός με ευρήματα μουσικολογικής έρευνας

Ο εμπλουτισμός της θεωρητικής γνώσης με στοιχεία πολύτιμα, τα οποία προκύπτουν από τη μουσικολογική έρευνα, επιλέχθηκε ως δομικός κατά τη συγγραφή του διδακτικού εγχειριδίου. Βεβαίως, αναγκαίος ήταν ο απαραίτητος διδακτικός μετασχηματισμός,⁷² καθώς μέρος μόνο της επιστημονικής γνώσης μπορεί να μετατραπεί σε διδακτέα. Ακολουθούν σχετικά ενδεικτικά παραδείγματα.

α) Παράδειγμα αξιοποίησης στοιχείων ιστορικής έρευνας

Η αλληλεπίδραση κατά την εξέλιξη των δύο μουσικών πολιτισμών αξιοποιείται, για παράδειγμα, στην παράδοση του κεφαλαίου των φθόγγων της ΕΜ. Έχοντας ως στόχο την εκμάθηση των φθόγγων της κλίμακας της ΕΜ και με δεδομένη τη γνώση των φθόγγων παραλλαγής του Χρυσάνθου, η οποία λειτουργεί ως σημείο αφετηρίας, αξιοποιείται και διδάσκεται ως στοιχείο αλληλεπίδρασης το σύστημα της τεχνικής της *solmisatio* – το οποίο αποδίδεται στον Guido d'Arezzo – και αναφέρονται τα συστήματα του Chigi και του Sauveur⁷³ ως στοιχεία ιστορικής έρευνας και προβληματισμού για ενδεχόμενη αλληλεπίδραση.



Παράδειγμα 1: Ενδεικτικό διάγραμμα διδακτικής προσέγγισης με αξιοποίηση στοιχείων ιστορικής έρευνας

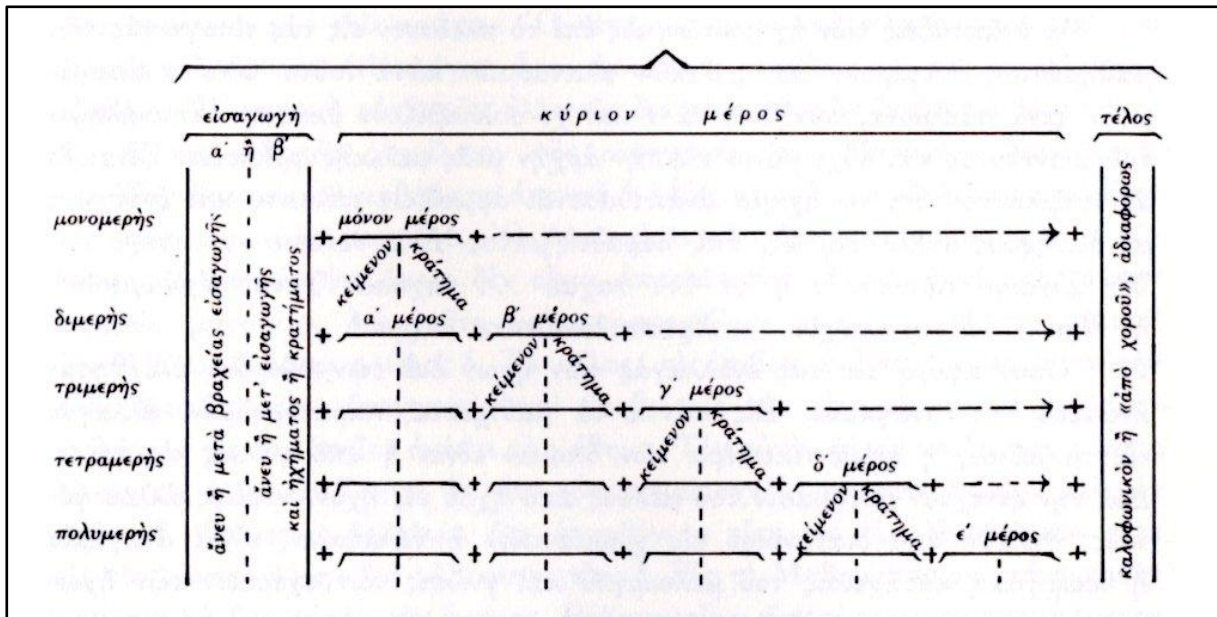
β) Παράδειγμα παραλληλισμού στοιχείων

Χαρακτηριστικό παράδειγμα παραλληλισμού στοιχείων συναντάται στο ζήτημα της μουσικής μορφής. Ο Στάθης εισάγει βασικές έννοιες της μορφολογίας και βασικούς μορφολογικούς τύπους,⁷⁴ η αντιστοίχιση των οποίων με τους μορφολογικούς τύπους έργων της ΕΜ είναι κάτι παραπάνω από προφανές.

⁷² Βλ. ενδεικτικά Πέτρος Καριώτογλου, «Ο διδακτικός μετασχηματισμός περιεχομένου και η αναγκαιότητα στη διδακτική φυσικών επιστημών: ζητήματα, ευρήματα και προτάσεις», *Έρευνα για την Εκπαίδευση στις Φυσικές Επιστήμες και την Τεχνολογία* 1/1, 2021, σ. 39-62.

⁷³ Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, ό.π., σ. 41-42.

⁷⁴ Στάθης, *Οι άναγραμματισμοί και τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, ό.π., σ. 149-160.



Παράδειγμα 2: Η απεικόνιση των βασικών μορφών των μαθημάτων της μελοποιίας της ΒΜ, όπως ορίζεται από τον Στάθη,⁷⁵ ως παράδειγμα παραλληλισμού στοιχείων

γ) Παράδειγμα σύγκρισης όμοιων ή συγγενών στοιχείων

Ενδεικτικά αναφέρεται η ισορρυθμία ως τεχνική σύνθεσης που συναντάται στην ΕΜ ήδη στα μοτέτα του Μεσαίωνα· η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται και σε επόμενες περιόδους, με διαφορετική αισθητική και συνθετική προσέγγιση. Στο Παράδειγμα 3 εμφανίζεται τμήμα από την περίφημη *Messe de Notre Dame*, γραμμένη πριν το 1365 από τον εμβληματικό συνθέτη Guillaume de Machaut (1300-1377). Η τεχνική αυτή αντιπαραβάλλεται με επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα σε μέλος που ψάλλεται εντός του βήματος, σαφώς επηρεασμένο από την ίδια επανάληψη (8+4+4+8) που συναντάται στα αρχαία ελληνικά επιβώμια άσματα.⁷⁶

Επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα
Μέτρο τροχαιού σημαντού [οκτάσημος θέση και τετράσημος άρση]
& ορθίου πόδα [αντιστροφή τροχαιού σημαντού]

τεχνική ισορρυθμίας (13^{ος} – 14^{ος} αι.)
talea [3-1-2-3-3]

Παράδειγμα 3: Αντιπαραβολή και σύγκριση όμοιων τεχνικών σύνθεσης⁷⁷

⁷⁵ Ό.π., σ. 155.

⁷⁶ Ιωάννης Σακελλαρίδης, *Ἱερά Ἐκκλησιαστικὴ Ἰστορία*, Ἔκδοσις τοῦ Ἐκδοτικοῦ οἴκου τοῦ Παιδαγωγικοῦ Ἰνστιτούτου Αθηνῶν, Ἀθήνα 1901, σ. 5-8.

⁷⁷ Πηγή για το μέλος του Τρισάγιου: Ιωάννης Λαμπαδάριος και Στέφανος Δομέστικος, *Πανδέκτη τῆς ἱερᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Ἰστορίας τοῦ ὅλου ἑνιαυτοῦ*, τ. Δ', Ἐκδοσις τοῦ Πατριαρχικοῦ Ἐκδοτικοῦ οἴκου τοῦ Παιδαγωγικοῦ Ἰνστιτούτου Αθηνῶν, Κωνσταντινούπολη 1851, σ. 33· για τη *Messe de Notre Dame*: Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass. An Introduction*, Clarendon Press, Oxford 1990, σ. 69.

3.1.2. Εφαρμογή της θεωρίας της κατασκευής της γνώσης

α) Αναστοχαστική αφαιρετική διαδικασία δόμησης γνώσης

Με βάση τη θεωρία της κατασκευής της γνώσης (constructivism), «ο εκπαιδευόμενος δομεί τη γνώση του μέσα από την αλληλεπίδραση των προηγούμενων αντιλήψεών του και των πληροφοριών που είναι δυνατόν να προσλάβει μέσω αυτών».⁷⁸ Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί νέα γνωστικά σχήματα μέσα από συνεχή «αναστοχαστική αφαιρετική διαδικασία» (reflective abstraction): αρχικά, μέσω της «αναγνώρισης» αντιμετωπίζει κάτι ήδη γνωστό, εντάσσοντας μια καινούρια έννοια σε κάποια από τις ήδη υπάρχουσες κατηγορίες· στη συνέχεια, μέσω της «αφομοίωσης» δημιουργεί νέα γνωστικά σχήματα υπό την μορφή των patterns.

Στην περίπτωση που μελετούμε, η ήδη υπάρχουσα γνώση, την οποία χρησιμοποιούμε για την «αναγνώριση», είναι τα δύο πρώτα έτη μελέτης της ΒΜ, η παρακολούθηση των οποίων αποτελεί προϋπόθεση για να εισαχθεί ο σπουδαστής στην τάξη της «Στοιχειώδους θεωρίας της ΕΜ και Σολφέζ». Επιχειρείται, λοιπόν, η γνωριμία με όρους και έννοιες της ΕΜ, μέσω του συσχετισμού τους με αντίστοιχες της ΒΜ, και η ανάδειξη, βεβαίως, τυχόν διαφοροποιήσεων, ομοιοτήτων και παραλληλιών.

Ως παράδειγμα αναφέρεται το σύμβολο που απαντά ως υφέν στην ΒΜ και είναι ήδη γνωστό στον σπουδαστή. Τούτο αντιστοιχίζεται στη σύζευξη διάρκειας της ΕΜ, που αποτελεί νέα γνώση, ενώ παράλληλα ο σπουδαστής οδηγείται στη συνειδητοποίηση της ιστορικής εξέλιξης στη χρήση των όρων: σημάδι της αρχαίας ελληνικής προσωδίας⁷⁹ → εμφάνιση ως *σύννεμβα* στην εκφωνητική σημειογραφία (8ος-12ος αιώνας)⁸⁰ → απουσία από τα μετέπειτα στάδια της βυζαντινής σημειογραφίας έως τον 20ό αιώνα⁸¹ → χρήση ως σύζευξη διάρκειας στην ΕΜ από τον 16ο αιώνα⁸² → επανεμφάνιση ως υφέν στη ΒΜ στον 20ό αιώνα,⁸³ με ιδιαίτερη χρήση σε αναλυτικότερους τρόπους καταγραφής.⁸⁴

Από το σύμβολο σύνδεσης λέξεων της αρχαίας ελληνικής προσωδίας

→

εκφωνητική σημειογραφία (8ος-12ος αι.) → σύζευξη διάρκειας (C. P. E. Bach) (1753) → υφέν (μέσα 20^{ου})

Σύννεμβα . . . ☺

Fantasia
Allegro
moderato

Χρήσις υφέν ☺

Τό υφέν είναι μία κομπαύλη γραμμή, η οποία ένώνει δύο χαρακτήρας της αότης δόξης (η με νη, πα με πα) και προσθέτει την αξία του δευτέρου εις την αξία του πρώτου, απαγγέλλεται δηλ. ὡ φήγγος ἅπακ και φρατίζεται δύο χρόνους συνεχώς (ὅπως ἀκριβώς με την αὐξάνον διάρκειας της Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς).

α . α γι
ο ο ο ο ο ο ο
ι ι ι ι ι ι ι

Παράδειγμα 4: Παράδειγμα αναστοχαστικής αφαιρετικής διαδικασίας δόμησης γνώσης, με αφορμή το σύμβολο του υφέν / σύζευξης διάρκειας

⁷⁸ Αικατερίνη Κασμάτη, *Εισαγωγή στη διδακτική μεθοδολογία – Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*, Ε.Κ.Π.Α. – Α.Σ.ΠΑΙ.Τ.Ε., Αθήνα 2008, <http://repository.edulll.gr/1095>, σ. 22.

⁷⁹ Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του Μεσαίωνα. Εισαγωγή στη νευματική επιστήμη*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 116.

⁸⁰ Κωνσταντίνος Ψάχος, *Η Παρασημαντική τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1917, σ. 28.

⁸¹ Φλώρος, ό.π., σ. 119.

⁸² Richard Rastall, *The Notation of Western Music. An Introduction*, Leeds University Press, Leeds 1998, σ. 123.

⁸³ Μαργαζιώτης, ό.π., σ. 9.

⁸⁴ Βλ. ενδεικτικά την πηγή, από την οποία εικονίζεται και το παράδειγμα: Χαρίλαος Ταλιαδώρος, *Επίτομος Λειτουργία*, [χ.ε.], Θεσσαλονίκη 2003, σ. 25.

β) Προσδιορισμός και αξιοποίηση γνωστικών εμποδίων

Γνωστικά εμπόδια που προκύπτουν λόγω της διαφορετικής – ανά περίπτωση – φύσης και λειτουργίας των δύο μουσικών συστημάτων υπολογίζονται ως αφετηριακά σημεία στη διδακτική μας προσέγγιση. Η προϋπάρχουσα γνώση δεν αφορά, εν προκειμένω, σε διαφορετική απλώς διατύπωση ή διδακτική προσέγγιση του ίδιου αντικειμένου, αλλά σε συγκεκριμένες περιπτώσεις εδράζεται σε μια εντελώς διαφορετική αντίληψη.

Εξέχον παράδειγμα αποτελεί η διαφορετική αντίληψη των διαστημάτων και των αποστάσεων καθώς και της αντίστοιχης ονοματοδοσίας. Το διάστημα της τέταρτης στην ΕΜ εκλαμβάνεται ως τριφωνία στη ΒΜ, καθ' ότι στην ΕΜ υπολογίζουμε ως προς τα σημεία / άκρα, ενώ στη ΒΜ ως προς τα διαστήματα μεταξύ των σημείων. Επιπροσθέτως, διαφοροποίηση παρατηρείται και ως προς τη φύση των φθογγοσήμων, τα οποία στην ΕΜ έχουν προσδιοριστικό χαρακτήρα ενώ στη ΒΜ περιγραφικό-δυναμικό.⁸⁵

γ) Κοινωνικοπολιτικός κονστρουκτιβισμός

Αξίζει να προστεθεί η διαπίστωση ότι στην κυρίαρχη τάση του *κοινωνικοπολιτικού κονστρουκτιβισμού* (sociocultural constructivism), όπως αυτή διατυπώθηκε στις εργασίες του Βιγκότσκι,⁸⁶ η μάθηση δεν θεωρείται μια απλή διαδικασία ατομικής δόμησης αλλά μία διαδικασία ένταξης στον πολιτισμό και στις μαθησιακές πρακτικές μιας ευρύτερης κοινωνίας.⁸⁷ Στο αντικείμενο που μελετούμε, ευρύτερη κοινωνία θεωρείται η μουσική κοινότητα κάθε εποχής και οι συνήθειές της.

Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αξίζει να αναφερθεί η προφορική παράδοση ως προς τον τρόπο της μουσικής ερμηνείας και της διαφοροποίησης ή/και του εμπλουτισμού της απόδοσης της καταγεγραμμένης σημειογραφίας της ΕΜ και της ΒΜ.⁸⁸

Ενδεικτικά, για τη ΒΜ αναφέρουμε την περίπτωση των κρατημάτων, τα οποία, αν και γράφονται σε τετράσημο, συχνά ψάλλονται σε «ρυθμό τριών χρόνων».⁸⁹ Μάλιστα, για το μέλος του κρατήματος του Πέτρου Πελοποννησίου από τον πολυέλεο «Δοῦλοι Κύριον» σε ήχο πλ. α',⁹⁰ ο Χριστόδουλος Γεωργιάδης παρουσιάζει καταγραφή του παραδοσιακού τρόπου ψαλμώδησής του, ώστε να μη χαθεί ο τρόπος με τον οποίον έψαλλαν οι παλαιοί διδάσκαλοι το καταγεγραμμένο μέλος.⁹¹

⁸⁵ Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας*, ό.π., σ. 281.

⁸⁶ Paul Cobb, "Where In the Mind? Constructivist and Sociocultural Perspectives on Mathematical Development", *Educational Researcher* 23/7, 1994, σ. 13-20.

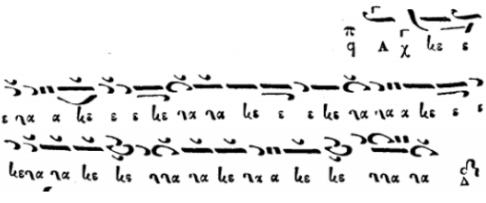
⁸⁷ Κασιμάτη, ό.π., σ. 24.

⁸⁸ Νίκος Τσούχλος, *Η τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων. Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού (1750-1800)*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2011, σ. 13.

⁸⁹ Γρηγόριος Αναστασίου, *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2005, σ. 498-502.

⁹⁰ Ιωάννης Λαμπαδάριος και Στέφανος Δομέστικος, *Πανδέκτη τῆς ἱερᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Ὑμνωδίας τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ*, τ. Β', Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, Κωνσταντινούπολη 1851, σ. 116-117.

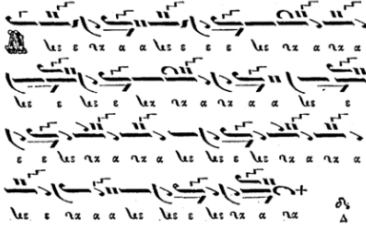
⁹¹ Χριστόδουλος Γεωργιάδης Κεσανιεύς, *Δοκίμιον Ἐκκλησιαστικῶν Μελῶν*, Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφείως, Αθήνα 1856, σ. ιδ'.



Κράτιμα Πολυελέου Πέτρου Πελοποννησίου

Περὶ τὸ τέλος τοῦ δοκιμίου προσέθηκα τὸ κράτιμα τοῦ Πολυελέου τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου εἰς ἤχον πλ. ἀ. εἰς χρόνον ἄργον· συνιστᾷ δὲ εἰς τοὺς τε διδασκοντας καὶ διδασκομένους τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην, νὰ προσπαθῆσωσι νὰ ἀκολουθῶσιν εἰς τὴν διδασκαλίαν τῶν κρατιμάτων τούτων τὸν τρόπον, ἂν θέλωσι νὰ εὐχαριστήσωσι τοὺς ἀκροατὰς καὶ ἑαυτοὺς, καθότι ἄλλως τοῦ γοργοῦ τρόπου τὰ κρατήματα δὲν ἔχουσι καμμίαν ἡδύτητα, διὰ τοῦτο καὶ φοβούμενος μήπως παρεργούμενο τοῦ καιροῦ, χαθῆ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον τὰ ἑψάλλον οἱ παλαιοὶ διδάσκαλοι, ἀπεφάσινα καὶ τὰ μετέφρασα εἰς τὸν ἄργον χρόνον· ὅσον εἰς τὴν ἀρχὴν φανῶσι δέσκοι.


Κράτιμα ἐκ τοῦ πολυελέου Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου.
Ἦχος: Πλ. ἀ. Πα. γ.



Σχόλιο και καταγραφή
Χριστοδούλου Γεωργιάδη

Παράδειγμα 5: Κοινωνικοπολιτικός κονστρουκτιβισμός στη ΒΜ

Αντιστοίχως στην ΕΜ, ιδιαιτέρως κατά την εποχή του μπαρόκ, η προφορική παράδοση ερμηνείας γνώριζε ιδιαίτερη ανάπτυξη και καθόριζε σε ικανό βαθμό τον τρόπο με τον οποίο οι καταγεγραμμένοι φθόγγοι μετατρέπονταν σε ήχο, μεταξύ άλλων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο συνθέτης και φλαουτίστας της εποχής J. J. Quantz (1752), «δεν μπορεί να αμφισβητήσει κανείς ότι, προκειμένου να δώσουμε ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα σε ένα κομμάτι ιταλικής μουσικής, ο ερμηνευτής πρέπει να συνεισφέρει όσο και ο συνθέτης».⁹² Ενδεικτικά, αναφέρεται εδώ και μια αντίστοιχη πρακτική ως προς τη ρυθμική ανάγνωση των φθόγγων: σε πολλά παραδείγματα και αναφορές, οι μικρότεροι σε διάρκεια φθόγγοι σε ένα κομμάτι παίζονται ρυθμικά άνισα, “inégaie”, όπως αυτό ονομαζόταν στο γαλλικό μπαρόκ· σύμφωνα με τον Henri-Louis Choquel (1759), η *inégalité* δίνει ροή στη μελωδία και πλαστικότητα.⁹³



Παράδειγμα 6: Κοινωνικοπολιτικός κονστρουκτιβισμός στην ΕΜ (α)

Στο Παράδειγμα 7 από τη *Σονάτα για βιολί και basso continuo σε Ντο-μείζονα*, opus 5 αρ. 3, του Arcangelo Corelli, ο εκτελεστής, αν και διαβάζει το δεύτερο πεντάγραμμα, εκτελεί τη μουσική με τρόπο που προσομοιάζει στο πρώτο. Η συνεισφορά του, μεταξύ άλλων, συνίσταται στην προσθήκη ελεύθερων αυτοσχεδιαστικών φθόγγων (στολισμών), οι οποίοι αρμόζουν στον χαρακτήρα του κομματιού και του σημείου, και δεν είναι γραμμένοι από τον συνθέτη στην πρώτη έκδοση της παρτιτούρας (1700).

⁹² Johann Joachim Quantz, *On playing the flute*, επιμ. – μτφρ. Edward R. Reilly, Northwestern University Press, Boston 2001, σ. 163 (πρωτότυπη έκδοση: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Johann Friedrich Voß, Berlin 1752).

⁹³ Δημήτρης Κούντουρας, *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ. Για όλα τα όργανα και το τραγούδι*, Orpheus, Αθήνα 2020, σ. 72-74.

Παράδειγμα 7: Κοινωνικοπολιτικός κονστρουκτιβισμός στην ΕΜ (β)

Ο Quantz παρουσιάζει αναλυτικές οδηγίες περί του τρόπου εξάσκησης και εκμάθησης τέτοιων στολιδιών:⁹⁴

Παράδειγμα 8: Κοινωνικοπολιτικός κονστρουκτιβισμός στην ΕΜ (γ)

⁹⁴ Quantz, ό.π., σ. 140.

3.1.3. Διαθεματική προσέγγιση

Με βάση τις κυρίαρχες επιστημολογικές αντιλήψεις, η γνώση αποκτά χρηστικότητα και νοηματοδοτείται μόνον όταν προβάλλεται σε ενιαιοποιημένη και διεπιστημονική μορφή. Με στόχο την ενεργοποίηση και καλλιέργεια της κριτικής σκέψης, απαιτείται ένας μετασχηματισμός της εδραιωμένης μεθοδολογικής προσέγγισης. Ο Ματσαγγούρας αναφέρεται σε τρία στοιχεία, κοινά μεταξύ των διαφόρων προγραμμάτων σπουδών, διασύνδεσης και διαθεματικής ενιαιοποίησης:

α) στη συστηματική προσπάθεια υπέρβασης του μεμονωμένου και αποσπασματικού μέσω της ανάδειξης σχέσεων και συναρτήσεων σε μακροεπίπεδο συναφών κλάδων·

β) στη χρήση μεθόδων ολιστικής μορφής·

γ) στον διερευνητικό προσανατολισμό, ο οποίος εμφανίζεται ως λογικό επακόλουθο των προηγούμενων δύο.⁹⁵

Η εφαρμογή των αναφερθέντων στοιχείων στη διδακτική μας προσέγγιση κρίθηκε αναγκαία, προσαρμοσμένη βεβαίως στις ιδιαιτερότητες του πεδίου που ερευνούμε. Στην περίπτωση μας κρίνεται προτιμητέος ο διαχωρισμός μεταξύ περιπτώσεων όπου ενισχύεται:

α) η διεπιστημονική προσέγγιση σε κλάδους όπως η ιστορία, οι πολιτικές επιστήμες, οι τέχνες κ.ά.

β) η διαθεματικότητα μεταξύ κλάδων της μουσικής επιστήμης (μορφολογία, ιστορία, σύνθεση, ερμηνεία κ.λπ.), οι οποίοι συχνά προσφέρονται ως γνώσεις με τη μορφή μη συγκοινωνούντων δοχείων, η σύνδεση των οποίων προκαλεί μια αναμόρφωση της αντίληψης για καθένα από αυτά.

3.1.4. Αλληλοδιδακτική μέθοδος και ενεργητική μάθηση

Μεθοδολογικά, κρίθηκε πως θα ήταν μια επιλογή προς λάθος κατεύθυνση η εφαρμογή της αλληλοδιδακτικής με βάση είτε ιστορικά παραδείγματα είτε νεότερες εφαρμογές, όπου μαθητής και δάσκαλος εναλλάσσουν ρόλους.

Η επίσημη εφαρμογή της αλληλοδιδακτικής μεθόδου στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος επί Ιωάννη Καποδίστρια,⁹⁶ στην αποικιοκρατούμενη Ινδία για τους φτωχούς μαθητές⁹⁷ και τις τελευταίες δεκαετίες σε περιπτώσεις όπως το El Sistema, υπηρέτησε μια κοινωνική και οικονομική αναγκαιότητα, αντίστοιχη με εκείνη που οδήγησε στην υιοθέτηση του συστήματος όπου οι μαθητές αναλάμβαναν τον ρόλο του «βοηθού διδασκαλίας» και του «βοηθού ευταξίας» στη Γαλλία του 19ου αιώνα αλλά και στην παιδαγωγική μέθοδο του Pestalozzi στη Γερμανία,⁹⁸ η οποία απέχει από τις ανάγκες της περίπτωσης που μελετούμε. Αντιστοίχως, η νεότερη εφαρμογή της με τη μορφή δημιουργίας ομάδων μαθητών, όπου η μία διδάσκει στην άλλη και εν συνεχεία την αξιολογεί και τη βαθμολογεί,⁹⁹ συμβάλλει μεν στην τόνωση του ενδιαφέροντος των

⁹⁵ Ηλίας Ματσαγγούρας, *Η Διαθεματικότητα στη σχολική γνώση. Εννοιοκεντρική αναπλαισίωση και σχέδια εργασίας*, Γρηγόρης, Αθήνα 2009, σ. 111.

⁹⁶ Ξανθίππη Αναστασιάδου, *Η επίδραση μιας βραχύχρονης παρέμβασης με τη μέθοδο της αλληλοδιδακτικής στην αυτοεκτίμηση των μαθητών δημοτικού σχολείου και στη στάση τους απέναντι στο μάθημα της μουσικής*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2017, <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/20282>, σ. 14.

⁹⁷ Λήδα Στάμου, Ξανθίππη Αναστασιάδου και Σταύρος Τάχος, «Διερεύνηση της επιδράσεως της αλληλοδιδακτικής μεθόδου στην τάξη της μουσικής», *Μουσικοπαιδαγωγικά* 11, 2019, σ. 51-77.

⁹⁸ Ernst Meyer, *Ομαδική διδασκαλία: Θεμελίωση και παραδείγματα*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1987.

⁹⁹ Larry Maheady, Barbara Mallette & Gregory F. Harper, "Four classwide peer tutoring models: Similarities, differences, and implications for research and practice", *Reading & Writing Quarterly* 22/1, 2006, σ. 65-89.

μαθητών και στην κατανόηση του διδακτικού περιεχομένου, μεταξύ άλλων,¹⁰⁰ πλην όμως δεν ευνοεί την ακριβή εφαρμογή της καινοτόμου μεθοδολογίας που προτείνεται και την επίτευξη του επιδιωκόμενου αποτελέσματος χωρίς την καθοδήγηση του δασκάλου.

Η μέθοδος της ενεργητικής μάθησης του John Dewey “Learning by doing” επικεντρώνεται στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων της ανάλυσης, της σύνθεσης και της κριτικής προσέγγισης των μαθητών, αποφεύγοντας την απλή παροχή πληροφοριών.

Προτείνεται, λοιπόν, ένας υβριδικός συνδυασμός της αλληλοδιδασκτικής και της μεθόδου της ενεργητικής μάθησης σε περιορισμένο εκπαιδευτικό πλαίσιο, μέσα από κατηγορίες ασκήσεων που ενισχύουν τη βιωματική εμπειρία της μάθησης και την αλληλεπίδραση μεταξύ των μαθητών. Η εφαρμογή της μεθόδου δεν έχει ως στόχο να μειωθεί ο φόρτος του διδακτικού προσωπικού¹⁰¹ ούτε να καλλιεργηθούν η ανάληψη ευθύνης και η ικανότητα αξιολόγησης μέσω της συνεργατικής μάθησης¹⁰² στόχο αποτελεί η βαθύτερη κατανόηση του αντικειμένου μέσω της ανάπτυξης της δεξιότητας της πρωτογενούς δημιουργίας από τη μεριά του μαθητή με τη μορφή της υφολογικής μίμησης του εκπαιδευτικού υλικού: ο μαθητής αναλαμβάνει, σε μικρή κάθε φορά κλίμακα, να δημιουργήσει / συνθέσει το εκπαιδευτικό υλικό (ρυθμικά μοτίβα, μελωδικές γραμμές) που θα κληθεί να μεταδώσει στην τάξη και να ελέγξει τη σωστή ή όχι εφαρμογή του, έχοντας ως σημείο αναφοράς τα παραδείγματα που έχει ήδη χρησιμοποιήσει ο δάσκαλος. Αποφεύγεται η εναλλαγή ρόλων σε ένα μοντέλο δυστικό και προτείνεται ένα τρίγωνο αλληλεπίδρασης, όπου ο δάσκαλος και οι μαθητές διατηρούν τους ρόλους τους, αλλά προστίθεται και ένας ενδιάμεσος ρόλος μαθητή-δασκάλου σε ένα είδος εκπαιδευτικού τριγώνου.

3.1.5. Η εκπαίδευση του δασκάλου

Ο Ματσαγγούρας αναφέρει εννέα τύπους δασκάλων, οι οποίοι αντιστοιχούν σε μια διαφορετική φιλοσοφική θεμελίωση του προγράμματος εκπαίδευσης. Ο ένατος τύπος, εκείνος του στοχαστικού-κριτικού δασκάλου (reflective teacher), ο οποίος «ενστερνίζεται το ρόλο του “διανοητή και υλοποιητή” της εκπαιδευτικής και κοινωνικής αλλαγής»,¹⁰³ είναι ο τύπος που βρίσκεται εγγύτερα στη λογική και τις ανάγκες του διδακτικού μας εγχειριδίου. Η διδασκαλία του χαρακτηρίζεται από διαλογική και επικοινωνιακή προσέγγιση της μαθησιακής εμπειρίας· ακολουθεί την εποικοδομηστική αντίληψη μάθησης, προσπαθώντας να διαμορφώσει την εκπαιδευτική διαδικασία με τρόπον ώστε αυτή να αποκτά νόημα για τον κάθε σπουδαστή ξεχωριστά.

Το πρόβλημα στην προσέγγισή μας βρίσκεται στην αδυναμία εκπαίδευσης του δασκάλου προς την επιθυμητή κατεύθυνση και με τον επιδιωκόμενο τρόπο. Οι εγκύκλιες σπουδές του δασκάλου του υποχρεωτικού μαθήματος θεωρίας και σολφέζ της ΕΜ δεν περιλαμβάνουν την ταυτόχρονη γνώση ΒΜ· ακόμη κι αν αυτή τύχει σε συνδυασμό γνωστικών αντικειμένων στις εγκύκλιες σπουδές του (όπως, για παράδειγμα, κάποια εξάμηνα σπουδών ΒΜ σε ένα από τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών παράλληλα με τις κύριες σπουδές του στην ΕΜ ή, αντιστρόφως, πτυχία ανώτερων θεωρητικών ΕΜ παράλληλα με τις κύριες σπουδές του στη ΒΜ), θα απουσιάζει το μάθημα της διδακτικής προσέγγισης του συνδυασμού των γνώσεων των οποίων είναι φορέας.

¹⁰⁰ Βιολέττα Ερμείδου, *Η εφαρμογή και οι επιδράσεις της αλληλοδιδασκτικής μεθόδου στο μάθημα «θεωρία της Μουσικής» σε μη τυπικό περιβάλλον*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2023, <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/29472>, σ. 66-81.

¹⁰¹ Hanne Reise, Akylina Samara & Solvi Lillejord, “Peer relations in peer learning”, *International Journal of Qualitative Studies in Education* 25/5, 2012, σ. 601-624.

¹⁰² Anne-Marie Reid & Michael Duke, “Student for student: Peer learning in music higher education”, *International Journal of Music Education* 33/2, 2015, σ. 222-232.

¹⁰³ Ηλίας Ματσαγγούρας και Σαράντης Χέλμης, «Εκπαιδευοντας το δάσκαλο της μετανεωτερικής εποχής. Από τον τεχνοκράτη στο στοχαστικό-κριτικό δάσκαλο», *Επιστήμες της Αγωγής* 2, 2002, σ. 7-25: 15.

Η πραγματικότητα αυτή οδηγεί αναγκαστικά στην υιοθέτηση μιας μεθοδολογίας συγγραφής, η οποία – ως προς την απαιτούμενη πληροφορία και τη συνδυαστική προσέγγιση – απευθύνεται τόσο στον σπουδαστή όσο και στον δάσκαλο: οι υποσημειώσεις εν είδει παραθύρων γνώσης, οι παραπομπές και οι λοιπές αναφορές προσφέρουν ό,τι θεωρείται αναγκαίο, με τρόπο που να μην προϋποθέτει τη γνώση του, αλλά να προάγει την περαιτέρω αναζήτηση και έρευνα. Σε υποστηρικτική κατεύθυνση θα λειτουργήσει και ένα ψηφιακό αποθετήριο.

Ιδανικά, το μάθημα θα διδάσκεται από καθηγητές ΒΜ με γνώσεις ΕΜ σε τμήματα που θα περιλαμβάνουν αμιγώς σπουδαστές ΒΜ.

3.1.6. Ψηφιακό αποθετήριο

Η επιστήμη της εκπαιδευτικής τεχνολογίας (educational technology) είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη, τόσο στις Η.Π.Α. με τον όρο «εκπαίδευση με τη βοήθεια υπολογιστή» (computer assisted instruction ή CAI) όσο και στην Ευρώπη με τον όρο «διδασκαλία με τη βοήθεια υπολογιστή» (computer assisted learning ή CAL).¹⁰⁴ Ο ορισμός των δύο αυτών όρων με βάση τους Chambers και Sprecher είναι «η χρήση του υπολογιστή για την παροχή διδασκαλίας στα περιεχόμενα διαφόρων μαθημάτων, υπό τη μορφή προσομοιώσεων, παιχνιδιών, σεμιναρίων, ασκήσεων και πρακτικής εξάσκησης».¹⁰⁵

Στην περίπτωση μας το ψηφιακό αποθετήριο κρίνεται αναγκαίο, καθ' ό,τι, αν περιληφθούν όλες οι αναγκαίες παραπομπές, το εγχειρίδιο μετατρέπεται σε ογκώδες, χάνοντας τον διδακτικό του χαρακτήρα στο πλαίσιο ενός υποχρεωτικού μαθήματος. Το υλικό του θα περιλαμβάνει, πέραν των προαναφερθέντων, και κείμενα αναλυτικότερα των όποιων αναφορών, με στόχο τη διεύρυνση των πνευματικών οριζώντων και την προαγωγή της αναζήτησης και της έρευνας.

3.2. Επιλεγόμενα

Η διδακτική του εγχειριδίου δεν στηρίζεται σε ειδικές γνώσεις και ικανότητες του δασκάλου· στόχος της συγγραφής είναι να μπορέσει να καταστεί εργαλείο στα χέρια του καθενός, επιτρέποντας μέσω της μεθοδολογίας της να προσφέρει αποτελέσματα πολλαπλασιαστικά σε όφελος σπουδαστών και δασκάλων.

Ο αναμορφωτής της εκπαίδευσης John Dewey παρατήρησε ότι το σχολείο δεν πρέπει να είναι μια προετοιμασία για τη ζωή αλλά η ίδια η ζωή.¹⁰⁶ Κατ' αναλογία, στην περίπτωση μας, ελπίζουμε το διδακτικό εγχειρίδιο να συμβάλει ώστε το μάθημα να μην αποτελεί υποχρέωση σε σχέση με την κύρια σπουδή της ΒΜ, αλλά να προσφέρει γνώση ωφέλιμη και ενδιαφέρουσα.

¹⁰⁴ Γεώργιος Χόνδρης, *Το οιονεί διδακτικό εγχειρίδιο. Πρόταση μοντέλου πολυμεσικής βάσης δεδομένων σε αντικατάσταση του διδακτικού εγχειριδίου*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008, σ. 10.

¹⁰⁵ Jack A. Chambers & Jerry W. Sprecher, "Computer Assisted Instruction: Current Trends and Critical Issues", *Communications of the ACM* 6, 1980, σ. 332-342: 332.

¹⁰⁶ John Dewey, *The School and Society*, Revised Edition, University of Chicago Press, Chicago 1915.

26 Μαΐου 1846: Ένας «ικανός και έντιμος» καθηγητής μουσικής αναλαμβάνει τις οπερατικές τύχες του κερκυραϊκού θεάτρου San Giacomo*

Κώστας Καρδάμης

«L' Attila è giunto fino a Corfù...»¹

Ο κερκυραίος συνθέτης, μουσικοδιδάσκαλος, πιανίστας, μαθητής του Νικολάου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου και τακτικός συνομιλητής του Διονυσίου Σολωμού, Ιωσήφ Λιμπεράλης (1819-1899), υιός του καταγόμενου από το Fermo (κωμόπολη της περιοχής της Ανκόνα) αρχιμουσικού του 32ου Βρετανικού Συντάγματος Domenico Liberali (1787-1827) και της εκ Ζακύνθου Αικατερίνης Μηλιωράτη (1795-1825),² είναι γνωστός ως ο μουσουργός εμβληματικών για τη νεοελληνική μουσική πιανιστικών έργων, ως δημιουργός πατριωτικών μελοδραμάτων και ως παράγων της μουσικής ζωής της Ζακύνθου (από το 1852) και της Πάτρας (από το 1870), αλλά και ως επί δεκαετία (1842-1852) αρχιμουσικός της μπάντας της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής. Σχεδόν άγνωστη, ωστόσο, παραμένει η δράση του, και μάλιστα πολύ πρόωπη σε σχέση με τα περισσότερα από τα παραπάνω, στον απαιτητικότατο χώρο της μουσικοθεατρικής επιχειρηματικότητας.

Πράγματι, ο Λιμπεράλης ανέλαβε για πρώτη φορά τις οπερατικές τύχες της Κέρκυρας τον Μάιο του 1846 και κατάφερε να φέρει επιτυχώς εις πέρας τη μέχρι τότε αμφιβόλου πραγματοποίησης οπερατική περίοδο 1846-1847. Ο κερκυραϊκός μουσικοθεατρικός χώρος, άλλωστε, δεν ήταν κάτι άγνωστο για τον εικοσιεπτάχρονο μουσικό. Ο πατέρας του, Domenico, εργαζόταν και ως κλαρινετίστας στο κερκυραϊκό θέατρο, το οποίο ούτως ή άλλως ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα αποτελούσε τη μουσική κινητήριου δύναμη της πόλης της Κέρκυρας, μαζί με την προσφάτως (τον Σεπτέμβριο του 1840) επισήμως ιδρυμένη Φιλαρμονική Εταιρεία της.³ Επίσης, ο Λιμπεράλης μαζί με τον

* Στη μνήμη του πατέρα μου, Χρήστου Καρδάμη (1938-2024).

¹ *Il Pirata* XII/49, 18.12.1846, σ. 202.

² Ο «μικτός» αυτός γάμος έλαβε χώρα το 1812 και κατατάσσει την οικογένεια του Λιμπεράλη σε μία πληθυσμιακή ομάδα των Ιονίων Νήσων που αναφέρεται ορισμένες φορές στη βιβλιογραφία ως «Ιταλοϊόνιοι» και η οποία σήμερα μας επιτρέπει να ρίξουμε πιο ψύχραιμες ματιές στην κατανόηση των εύλογων διεθνικών εκφάνσεων της επτανησιακής κοινωνίας της περιόδου. Άλλωστε, στα Επτάνησα η μακράιωνη διαπολιτισμικότητα, οι πληθυσμιακές ωσμώσεις και η ιδιαίτερη δυναμική της περιοχής ως μεσοχώρου συνδέθηκαν από τις αρχές του 19ου αιώνα και με τα νέα δεδομένα που έφεραν στην περιοχή η εμπειρία των Ναπολεόντειων Πολέμων, η άνοδος των εθνικισμών, η μεσογειακή διεθνικότητα και η σταδιακή θραύση του παλαιοκαθεστωτικού κοινού πολιτισμικού χώρου μεταξύ Ιονίου, αδριατικών ακτών και ιταλικής χερσονήσου.

³ Για την ίδρυση και την πορεία της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, με εμπνευστή και πρώτο καλλιτεχνικό διευθυντή της (μέχρι τον θάνατό του το 1872) τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο, βλ. ενδεικτικά: Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, [χ.ε.], Αθήνα 1958, σ. 144-161· Κώστας Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Εκδόσεις Μουσείου Μουσικής Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, Κέρκυρα 2010· του ίδιου, «Περί της ίδρυσης και περί την ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας: Αστικοί μύθοι και ιστορικές πραγματικότητες», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 21-22, Μάιος – Δεκέμβριος 2015, σ. 12-27. Να σημειωθεί ότι η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας έχει λάβει το προσωνύμιο «Παλαιά», ώστε να μην συγχέεται με το δεύτερο χρονολογικά φιλαρμονικό σωματείο της πόλης της Κέρκυρας, τη Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος» (ιδρυμένο το 1890), το οποίο τίμησε μεταθανάτια με την ονομασία του τον εμβληματικό κερκυραίο μουσουργό.

μεγαλύτερο αδελφό του Αντώνιο εργάζονταν ως φλαουτίστες στην ορχήστρα του κερκυραϊκού θεάτρου μετά την επιστροφή της οικογένειας από την Αγγλία το 1828 συνεπεία του θανάτου του πατέρα τους.⁴ Παράλληλα με αυτά, ο Ιωσήφ Λιμπεράλης είχε αναλάβει τη θέση αρχικά του υποδιευθυντή (1841) και το 1842 του διευθυντή της μπάντας της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας (σε ηλικία 23 ετών), διαδεχόμενος τον πρόωρα χαμένο αδελφό του.⁵ Στο ίδιο ίδρυμα εργαζόταν, όμως, και ως πιανίστας-συνοδός.

Ενδεικτικό ως προς την καταλυτική βιωματική και άμεση σχέση του Ιωσήφ Λιμπεράλη με τον χώρο του μουσικού θεάτρου είναι και το εξής γεγονός. Στις 30 Ιουνίου 1840, λίγους μήνες προ της επίσημης ίδρυσης της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής (στις 12 Σεπτεμβρίου 1840), ο Λιμπεράλης αναχώρησε για ένα σύντομο ταξίδι στην ιταλική χερσόνησο με αρχικό προορισμό την Ανκόνα.⁶ Αυτό κατά πάσα πιθανότητα αποκλείει τη μετάβαση του Λιμπεράλη στη Νάπολη (όπου θρυλείται, παντελώς ατεκμηρίωτα, ότι σπούδασε), αλλά μάλλον συνδέεται με κάποια πιθανή επίσκεψή του στην ιδιαίτερη πατρίδα του πατέρα του, το Ferrmo. Ωστόσο, αξίζει να επισημανθεί ότι ο Λιμπεράλης συνταξίδεψε με μέλη και τραγουδιστές του ιταλικού θιάσου του θεάτρου San Giacomo, ο οποίος είχε παραμείνει για παραστάσεις και κατά την περίοδο της άνοιξης. Μάλιστα, την ίδια ημέρα με τον Λιμπεράλη αιτήθηκαν άδεια αναχώρησης ο “maestro concertatore” Raffaele Ricca, ο κορνίστας Ferdinando Papini και ο φαγκοτίστας Giuseppe Tamplini,⁷ άπαντες επανειλημμένως στελέχη της κερκυραϊκής ορχήστρας, ενώ ο φαγκοτίστας επρόκειτο για ένα διάστημα να διδάξει και στην κερκυραϊκή Φιλαρμονική. Αυτή η ταυτόχρονη μετακίνηση του Λιμπεράλη με τους μουσικούς και τους τραγουδιστές του θεάτρου, πέρα του ότι συμπίπτει με την ολοκλήρωση των υποχρεώσεων του ως μέλους της θεατρικής ορχήστρας, αποτελεί ενδεχομένως και δείκτη της αποδοχής του από τους ομοτέχνους του, αλλά ίσως και να υποκρύπτει μία απόπειρα του νεαρού Κερκυραίου για περαιτέρω διεύρυνση των μουσικών εμπειριών του. Με άλλα λόγια, και οι μουσικοί του θεάτρου έβλεπαν στο πρόσωπο του Λιμπεράλη έναν αυτονόητο συνεργάτη στο πλαίσιο της ευρύτερης ιταλικής μουσικοθεατρικής «αγοράς» και ο ίδιος ο Λιμπεράλης θεωρούσε τον ίδιο τομέα αυτονόητο ζωτικό χώρο.

Στο σημείο αυτό πρέπει να υπογραμμιστεί ότι μόλις τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να γίνεται σαφής η σημασία του κερκυραϊκού θεάτρου ως αναπόσπαστου μέρους του ευρύτερου μουσικοθεατρικού δικτύου της ιταλικής οπερατικής αγοράς. Ακόμη και μια πρόχειρη ματιά στις σελίδες των ιταλικών μουσικών περιοδικών της

⁴ Βλ. ενδεικτικά: Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας (εφεξής: ΓΑΚ-ΑΝΚ), Έπαρχος 171 (αφορά πληρωμές για το έτος 1838).

⁵ Βλ. εντελώς ενδεικτικά: Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας – Διοικητικό Αρχείο (εφεξής: ΦΕΚ-ΔΑ), Βιβλίο Αλληλογραφίας 1, αρ. 39 (7.5.1841), Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων, Βιβλίο 2, Συνεδρίαση αρ. 75 (29.1.1842), Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων, Βιβλίο 2, Συνεδρίαση αρ. 74 (10/22.1.1842) και Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 2, Συνεδρίαση αρ. 78 (5/17.1.1842). Για τον Αντώνιο Λιμπεράλη, βλ. Καρδάμης, «Μια άγνωστη νεκρολογία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου για τον Αντώνιο Λιμπεράλη», *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, ό.π., σ. 56-110.

⁶ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Εκτελεστική Αστυνομία 670, έτος 1840, α/α 840 (ημερομηνία αιτήματος αναχώρησης: 26.6.1840). Για τα ακριβή στοιχεία αναχώρησης στις 30 Ιουνίου 1840, βλ. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 497, 22.6/4.7.1840, σ. 11.

⁷ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Εκτελεστική Αστυνομία 670, έτος 1840, α/α 841-843 (ημερομηνία αιτήματος έγκρισης αναχώρησης: 26.6.1840). Άλλοι μουσικοί συνταξιδιώτες του Λιμπεράλη ήταν, ενδεικτικά, ο μαλτέζικης καταγωγής κερκυραίος βιολοντσελίστας Giuseppe Pavia (α/α 817), οι τραγουδιστές Ezebina Ercolani και Paolo Zilioti (α/α 833 και 834) κ.ά. Η ταξιδιωτική συμπόρευση γηγενών και επηλύδων μουσικών δεν ήταν πρωτόγνωρη: μόλις τον Ιούλιο της προηγούμενης χρονιάς ο συνθέτης Δομένικος Παδοβάς συνταξίδευε, επίσης με προορισμό την Ανκόνα, με τον “maestro concertatore” Niccola Fabbianini (ΓΑΚ-ΑΝΚ, Εκτελεστική Αστυνομία 670, έτος 1839, α/α 340 και 351).

εποχής είναι αρκετή για να καταδείξει ότι σε αυτά φιλοξενούνταν ειδήσεις, πέρα από τις αυτονόητες για τα μεγάλα και μικρά θέατρα της ιταλικής χερσονήσου, και για τα θέατρα της Κέρκυρας, της Ζακύνθου, της Κεφαλονιάς, καθώς και της Πάτρας, της Αθήνας, της Σμύρνης, της Αλεξάνδρειας, της Κωνσταντινούπολης, της Οδησού ή του Βουκουρεστίου (για να παραμείνουμε μόνο στον χώρο του Λεβάντε). Η Κέρκυρα, λοιπόν, αποτελούσε μέρος της πραγματικότητας και των δικτύων, στα οποία θεατρικοί επιχειρηματίες, καλλιτεχνικοί πράκτορες, εκδότες και περιοδικά (μαζί με τους μουσικούς και τους τραγουδιστές) έπαιζαν καίριο και εξαιρετικά ανταγωνιστικό ρόλο (όχι πάντοτε εντός των δεόντων ηθικών ορίων). Στις απαιτήσεις αυτού του – όχι και τόσο αγγελικά πλασμένου – κόσμου κλήθηκε να ανταποκριθεί και ο 27 ετών Ιωσήφ Λιμπεράλης, όταν ανέλαβε τις οπερατικές τύχες του κερκυραϊκού θεάτρου.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Μια απλή καταγραφή μέσω των σελίδων των μουσικών περιοδικών της εποχής θα έδινε άμεσα τις βασικές πραγματολογικές πληροφορίες για την οπερατική περίοδο 1846-1847 στο θέατρο της Κέρκυρας: παραστάθηκαν τα έργα *Attila* και *I due Foscari* (Verdi), *Lucia di Lamermoor* (Donizetti), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *Leonora* (Mercadante) και *Un' avventura di Scaramuccia* (Luigi Ricci), ενώ τον θίασό του απάρτιζαν η σοπράνο Emilia Boldrini, ο τενόρος Demetrio Mecksa (ή Mexa), το ζεύγος κωμικών τραγουδιστών Giuseppe και Enrichetta Scheggi, η Giuseppina Lega (ως comprimaria), ο μπασοβαρύτονος Giuseppe de Lorenzi, ο μπάσσος Stanislao Demi και ο τενόρος Raffaele Giorgi, άπαντες έχοντας υπογράψει συμβόλαιο από τις 25 Αυγούστου 1846 μέσω του θεατρικού πράκτορα της Bologna, Antonio Magotti.⁸ Στα ίδια περιοδικά, τα οποία κατά κύριο λόγο εκθειάζουν τις επιδόσεις των πρωταγωνιστών, θα εντοπιζόνταν και κάποιες σποραδικές αναφορές στις πετυχημένες επιλογές στελέχωσης του θιάσου από κάποιον καθηγητή μουσικής ονόματι «Liberalis».⁹ Τα στοιχεία αυτά εν μέρει θα διασταυρώνονταν και από τα ευρισκόμενα στην Αναγνωστική Εταιρία Κερκύρας και στην Παλαιά Φιλαρμονική λιμπρέτα. Ενδεχομένως, τα παραπάνω θα αρκούσαν για την αποτύπωση της οπερατικής δραστηριότητας κατά τη συγκεκριμένη περίοδο και ίσως κάπου εδώ θα μπορούσε να ολοκληρωθεί και η ανά χειράς παρουσίαση. Ωστόσο, όλα τα παραπάνω στοιχεία, περιορισμένα στον αναπόφευκτα πιεσμένο χώρο περιοδικών που αποσκοπούσαν στο να δώσουν ειδήσεις, ενίοτε και χαλκευμένες, από το σύνολο σχεδόν του χώρου της ιταλικής «οπερατικής αγοράς», δεν δύνανται (και δεν έχουν την πρόθεση) να προσφέρουν πληροφορίες των όσων προηγήθηκαν της πραγματοποίησης της συγκεκριμένης σαιζόν – μίας σαιζόν που ουσιαστικά θα μπορούσε να μην είχε λάβει χώρα.

Ας ακολουθήσουμε, όμως, τη ροή των γεγονότων από την οπτική του Ιωσήφ Λιμπεράλη. Στις 26 Μαΐου 1846, ο Ιωσήφ Λιμπεράλης, παράλληλα με τη δραστηριότητά του στη Φιλαρμονική και νυμφευμένος μόλις προ ένδεκα μηνών με την Ροζίνα Μουστοξύδη,¹⁰ έκανε και το πρώτο του άνοιγμα στην οργάνωση οπερατικών παραστάσεων για λογαριασμό του κερκυραϊκού θεάτρου.¹¹ Το νέο αυτό δεδομένο διαφοροποίησε τον Λιμπεράλη από την ιδιότητα του απλού μουσικού και τον έφερε στο κέντρο της κερκυραϊκής οπερατικής δραστηριότητας, όχι μόνο για την περίοδο 1846-

⁸ *Il Pirata* XII/10, 4.8.1846, σ. 39, και *La Fama del 1846* 104, 28.12.1846, σ. 414.

⁹ Βλ. ενδεικτικά *Il Pirata* XII/27, 2.10.1846, σ. 114.

¹⁰ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ληξιαρχείο, Γάμοι 1845, Βιβλίο Β', αρ. 138. Η Ροζίνα θα πέθαινε πρόωρα στις 7 Ιανουαρίου 1851 (ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ληξιαρχείο, Αποβιωτήρια 1851, Βιβλίο Α', αρ. 5), γεγονός που, μαζί με την αποτυχία ανάληψης της κερκυραϊκής θεατρώνησης για τη σαιζόν 1852-1853, φαίνεται ότι συνέβαλε καταλυτικά στη μετοικεσία του Λιμπεράλη στη μητρογονική Ζάκυνθο, τον Μάιο του 1852.

¹¹ Για μια εποπτική προσέγγιση της μουσικοθεατρικής επιχειρηματικότητας, βλ. Κωνσταντίνος Σαμπάνης, «Οργάνωση και διαχείριση θεατρικών επιχειρήσεων ιταλικής όπερας στα ελληνικά θέατρα του 19ου αιώνα», *Νέος Μουσικός Ελληνομνημών* 5, Ιανουάριος – Απρίλιος 2020, σ. 58-93.

1847 αλλά και κατά τις περιόδους 1850-1851 και 1851-1852,¹² στο τέλος της οποίας εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Ζάκυνθο.

Η θεατρική περίοδος 1845-1846 είχε ολοκληρωθεί την 1η Μαρτίου 1846¹³ και ήδη από τον Απρίλιο είχε αρχίσει στην Κέρκυρα ο προβληματισμός για τη δυνατότητα οργάνωσης της επόμενης οπερατικής περιόδου. Μάλιστα, η Επιτροπή του Θεάτρου, αποτελούμενη από τον παλαιό πρόεδρο της Φιλαρμονικής Αναστάσιο Γιαλλινά και τον ανάδοχο του Λιμπεράλη Δημήτριο Ζερβό, εισηγούταν να ξαναέλθει ο Δήμος της Κέρκυρας, ως ιδιοκτήτης του θεάτρου, σε επαφή με τον εμβληματικό θεατρικό επιχειρηματία Alessandro Lanari.¹⁴ Η αρνητική απόκριση του Lanari, η τελική παραίτηση της θεατρικής επιτροπής ήδη από τις αρχές Απριλίου,¹⁵ καθώς και οι ελλιπείς προτάσεις που έφτασαν στην Κέρκυρα από άλλους ιταλούς θεατρώνες οδήγησαν το Δημοτικό Συμβούλιο στο να αναθέσει στις 26 Μαΐου 1846 στον «ικανό και έντιμο» καθηγητή μουσικής Ιωσήφ Λιμπεράλη, του οποίου «οι γνώσεις στη μουσική τέχνη είναι εγνωσμένες», το καθήκον να μεταβεί στην ιταλική χερσόνησο, ώστε ως «agente» εκ μέρους του Δήμου να αναζητήσει έργα και κατάλληλο καλλιτεχνικό προσωπικό για το κερκυραϊκό θέατρο.¹⁶

Μάλιστα, η αρχική πρόταση για την εξέλιξη αυτή προερχόταν από τον ίδιο τον Λιμπεράλη, ο οποίος, έχοντας ενδεχομένως πληροφόρηση για την κατάσταση από τον Αναστάσιο Γιαλλινά ή και άλλα στελέχη του κερκυραϊκού θεάτρου, ζητούσε μόνο τα έξοδα του ταξιδιού, μία ημερήσια αποζημίωση και, εφόσον ολοκλήρωνε την αποστολή του, οποιαδήποτε συμβολική αμοιβή θα έκρινε σκόπιμη το συμβούλιο. Δεν είναι ακόμη σαφείς οι λόγοι που οδήγησαν τον Λιμπεράλη να αυτοπροταθεί, στην ουσία, για την ανάληψη ενός τόσο απαιτητικού εγχειρήματος¹⁷ και μάλιστα σε εξαιρετικά πιεστικό χρονικό πλαίσιο, αφού κατά πάγια τακτική οι διεργασίες για την οργάνωση της επόμενης οπερατικής σαιζόν ξεκινούσαν στην Κέρκυρα τον Μάρτιο εκάστου έτους. Ειδικά μάλιστα για τη συγκεκριμένη οπερατική περίοδο, ο υπολειπόμενος χρόνος θεωρούταν ήδη οριακά επαρκής στις 14 Απριλίου 1846, όταν το Δημοτικό Συμβούλιο κατέληγε στις ακριβείς προδιαγραφές του θιάσου και στον οικονομικό προϋπολογισμό, και εξέφραζε την επιθυμία να παρασταθούν στην Κέρκυρα ο προ μηνός πρωτοπαρουσιασθείς *Attila* του Verdi, καθώς και οι όπερες *Maria Padilla*, *I puritani*, *Lucia di Lamermoor*, *Norma* και *Marino Faliero*.¹⁸ Υπό αυτή την έννοια, και με εκπεφρασμένη την άποψη ότι το κοινό της Κέρκυρας «δεν ανεχόταν τη μετριότητα», τόσο ο Λιμπεράλης όσο και το Δημοτικό Συμβούλιο ενάμισι μήνα αργότερα ανελάμβαναν ένα ακόμη υψηλότερο ρίσκο.

¹² Βλ. ενδεικτικά: Κώστας Καρδάμης, «“Οι καλλιτέχνες δεν είναι πλέον διατεθειμένοι να υπακούσουν στις σοφές συμβουλές”»: Μια άγνωστη πτυχή της γνωριμίας της Επτανήσου με τα έργα του Giuseppe Verdi», *Ιονικά Ανάλεκτα* 4, 2014, σ. 36-46, καθώς και σχετικό υλικό των ΓΑΚ-ΑΝΚ.

¹³ *Teatri, Arti e Letteratura* 1157, 9.4.1846, σ. 46.

¹⁴ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 104 (9.4.1846) και αρ. 105 (14.4.1846).

¹⁵ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 104 (9.4.1846).

¹⁶ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 112 (26.5.1846). Το Δημοτικό Συμβούλιο (Consiglio Municipale) της Κέρκυρας αποτελούταν από τους Δρ. Νικόλαο Καλλονά (Έπαρχο), Αναστάσιο Μπατάλη, Θεόδωρο Βεντούρα, Δρ. Αλέξανδρο Δελβινιώτη, Σπυρίδωνα Μυλωνόπουλο και Δρ. Δημήτριο Κουρκουμέλη.

¹⁷ Ας σημειωθεί ότι το όνομα του μακαρίτη πλέον πεθερού του Λιμπεράλη, Αναστασίου Μουστοξύδη, συμπεριλαμβανόταν σε εκείνα των μη εχόντων εξοφλήσει την ενοικίαση θεωρείων του θεάτρου από προηγούμενες θεατρικές περιόδους και μάλιστα το Δημοτικό Συμβούλιο εξαίρεσε την αποπληρωμή του χρέους αυτού από την κληρονομιά του τεθνεώτος λόγω και «των κρίσιμων συνθηκών» που την αφορούσαν· βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 109 (14.5.1846) και αρ. 119 (23.6.1846).

¹⁸ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 105 (14.4.1846).

Πάντως, επίσης στις 26 Μαΐου 1846 ο Λιμπεράλης αιτούταν από τη Φιλαρμονική άδεια απουσίας 75 ημερών για να ανταποκριθεί στις νέες υποχρεώσεις του, δεσμευόμενος να στείλει από την Ιταλία έξι έργα για την μπάντα της Φιλαρμονικής¹⁹ και να δώσει μέρος του μισθού του στον αντικαταστάτη του.²⁰ Η Φιλαρμονική, όχι μόνο συγκατάνευσε, αλλά τον εφοδίασε και με συστατική επιστολή προς το επίτιμο μέλος της, τον κορυφαίο συνθέτη Gioacchino Rossini, και τοιουτοτρόπως έγινε η αιτία της άμεσης και στενής γνωριμίας του Λιμπεράλη με τον εμβληματικό μουσουργό κατά την παραμονή του Κερκυραίου στη Bologna.²¹

Ο Λιμπεράλης, λοιπόν, φαίνεται ότι σαν έτοιμος από καιρό έκανε ένα σημαντικό βήμα προς μία νέα δραστηριότητα, χωρίς να κατέχει όμως την ιδιότητα (και τα ρίσκα) ενός ιμπρεσάριου, αλλά δρώντας ως αντιπρόσωπος του Δήμου της Κέρκυρας. Ο Λιμπεράλης αναχώρησε με το ατμόπλοιο με προορισμό την Ανκόνα στις 30 Μαΐου 1846, με πολύ συγκεκριμένες οδηγίες και προϋπολογισμό. Για τους επόμενους τρεις μήνες, κινούμενος σε έναν χώρο που εν τέλει του φαινόταν ως ο «φυσικός βιότοπός» του, βρέθηκε στα κυριότερα κέντρα στρατολόγησης τραγουδιστών και μουσικών (Μπολόνια, Μιλάνο, Φλωρεντία) συγκεντρώνοντας τραγουδιστές και έργα, πάντοτε με την αμεσότερη δυνατή συνεννόηση με το κερκυραϊκό Δημοτικό Συμβούλιο.²² Το διαβατήριό του είναι αποκαλυπτικό ως προς αυτό και, δεδομένων των μέσων και των υγειονομικών προβλέψεων της εποχής, επρόκειτο για ένα ταξίδι-εξπρές.

Από την αλληλογραφία του Λιμπεράλη με το Δημαρχείο διαγράφονται γλαφυρά η δράση του και οι επαφές του στο περιβάλλον αυτό, αλλά και η – όχι πάντοτε ανέφελη – άνεση με την οποία ο νεαρός κερκυραίος μουσικός κινούταν εντός του θεατρικού

¹⁹ Δεν διευκρινίζεται εάν θα ήταν έργα του Λιμπεράλη ή επί τούτω αγορασμένα από αυτόν. Πάντως, ο Λιμπεράλης συχνότατα προμήθευε με συνθέσεις του τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας. Μάλιστα, το 1843 εκδήλωνε την πρόθεση να συνθέτει για λογαριασμό της τρία έργα μηνιαίως (ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 3, αρ. 157, 11.1.1843), ενώ μόλις έναν μήνα νωρίτερα είχε προσφέρει στο ίδρυμα «οκτώ κομμάτια ασματικής μουσικής», πιθανότατα δικά του (ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 3, αρ. 148, 6.12.1842). Άλλωστε, τον Δεκέμβριο του 1843 ο Λιμπεράλης ζητούσε η Φιλαρμονική να συνεχίσει τη μίσθωση ενός πιάνου, διότι του ήταν αναγκαίο για τη σύνθεση ενός ακόμη έργου (ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 3, αρ. 232, 2.12.1843). Ας σημειωθεί, τέλος, ότι τον Αύγουστο του 1846, λίγες μέρες πριν από την αναχώρηση του Λιμπεράλη από την ιταλική χερσόνησο, ξεκίνησε στο Μιλάνο η δημοσίευση στην ιταλική του πονήματος περί οργάνωσης της αυστριακής στρατιωτικής μπάντας του Joseph Fahrbach· βλ. Giuseppe Fahrbach, "Organizzazione della musica militare austriaca", *Gazzetta Musicale di Milano* V/33, 16.8.1846, σ. 257-259 (σε πέντε συνέχειες μέχρι τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς).

²⁰ ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 2, αρ. 371 (26.5.1846). Αντικαταστάτης του ορίστηκε ο μιλανέζος ομποϊστας, μέλος της ορχήστρας του κερκυραϊκού θεάτρου και από τις 15 Μαρτίου 1845 υπαρχιμουσικός Giuseppe Regazoli.

²¹ Ο Rossini είχε λάβει τον τίτλο του επίτιμου μέλους της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας στις 29 Απριλίου 1842, τον οποίο και αποδέχτηκε στέλλοντας σχετική επιστολή τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς· βλ. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 616, 3/15.10.1842, σ. 10. Ενδεικτικό των σχέσεων μεταξύ Φιλαρμονικής και Rossini είναι και το ότι τον Μάρτιο του 1843, με πρόταση του προέδρου της, Γεωργίου Μαρκορά, και κατόπιν συστάσεως του Rossini, η Φιλαρμονική ονόμασε τον καταγόμενο από τη Ferrara φλαουτίστα Gaetano Massini «προσαιρετόν συνεταίρον φιλαρμονικόν» του ιδρύματος· βλ. ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 3, αρ. 172 (16.3.1843), και Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων, Βιβλίο 3, αρ. 116 (25.3.1843).

²² Η πορεία του Λιμπεράλη στον ιταλικό χώρο κατά το συγκεκριμένο ταξίδι καταγράφεται με ακρίβεια στο διαβατήριό του (για τον εντοπισμό του, βλ. Αλίκη Νικηφόρου, *Τα διαβατήρια του 19ου αι. των Αρχείων της Κέρκυρας (1800-1870)*, ΓΑΚ-ΑΝΚ, Κέρκυρα 2003, σ. 231, και Φ. 6, Ε. Α. 881, αρ. 647) αλλά και από τις σελίδες ιταλικών μουσικών περιοδικών, όπως το *Teatri, Arti e Letteratura* (στο οποίο ήταν συνδρομητής και ο Δήμος της Κέρκυρας, έχοντάς το ως μέσο ελέγχου της πορείας των κατά καιρούς συνεργατών του θεάτρου του), ενώ οι επαφές του Λιμπεράλη καταγράφονται καταλεπτώς στα Πρακτικά του Δημοτικού Συμβουλίου Κερκύρας (ΓΑΚ-ΑΝΚ). Για την έκδοση διαβατηρίου και την ημερομηνία αναχώρησης από την Κέρκυρα, βλ. Εκτελεστική Αστυνομία 1373, αρ. 616 (27.5.1846).

επιχειρηματικού χώρου. Βεβαίως, η έλλειψη πρότερης άμεσης εμπειρίας του Λιμπεράλη στον εξόχως ανταγωνιστικό μουσικοθεατρικό χώρο εξισορροπούταν αφενός από τη βιωματική σχέση του ως μέλος της ορχήστρας του θεάτρου αλλά και από το γεγονός ότι τη θεατρώνηση του κερκυραϊκού θεάτρου ανέλαμβαναν για δεκαετίες πολύπειροι και δοκιμασμένοι μπρεσάριοι, οι κινήσεις και η οργανωτική δεινότητα των οποίων δρούσαν παραδειγματικά στον νεαρό και, όπως φαίνεται, αρκούντως οξυδερκή κερκυραίο μουσικό.

Ακολουθούν μερικές επιλεγμένες (δεδομένου του περιορισμένου χώρου) πτυχές από την επικοινωνία του Λιμπεράλη με το Δημοτικό Συμβούλιο, οι οποίες περιγράφουν το πώς σταδιακά σχηματίστηκαν υπό πιεστικές συνθήκες ο θίασος και το ρεπερτόριο της σαιζόν, και ταυτόχρονα δείχνουν το πόσο ενταγμένο ήταν το κερκυραϊκό θέατρο, αλλά και ο ίδιος ο Λιμπεράλης, μέσα στην «ιταλική οπερατική βιομηχανία».²³

Η πρώτη επίσημη επαφή του Δημοτικού Συμβουλίου με τον Λιμπεράλη πραγματοποιήθηκε στις 7 Ιουλίου 1846,²⁴ πέντε εβδομάδες δηλαδή μετά την αναχώρησή του. Ο ευρισκόμενος στην Bologna Λιμπεράλης ενημέρωνε ότι είχε ήδη σχηματίσει ολόκληρο τον θίασο, δίνοντας τις αντίστοιχες πληροφορίες, εκτός από τον πρώτο τενόρο, για τη θέση του οποίου είχε έρθει σε επαφή με τον Demetrio Mexa.²⁵ Ωστόσο, ο Λιμπεράλης πρότεινε, αν οι οικονομικές απαιτήσεις του θεωρηθούν υψηλές, να απευθυνόταν στον τενόρο Michelangelo Forti, ο οποίος είχε εμφανιστεί στο κερκυραϊκό θέατρο κατά το παρελθόν.²⁶ Ζητούσε επίσης εξουσιοδότηση να συνεργαστεί με τον θεατρικό πράκτορα Magotti για τη μίσθωση της μουσικής και την αγορά των λιμπρέτων, των σχεδίων των κοστουμιών και άλλου εξοπλισμού. Τέλος, πρότεινε να δεσμεύσει την όπερα *Il Templario* (προφανώς του Otto Nicolai, που έκανε πρεμιέρα το 1840 στο Torino), εάν η τιμή για τον προσφάτως πρωτοπαρουσιασμένο *Attila* θεωρούταν υπερβολική.

Το Δημοτικό Συμβούλιο, το οποίο εν απουσία Θεατρικής Επιτροπής έπρεπε να αναλάβει τις υποχρεώσεις της, απαντούσε με τρόπο που δείχνει εμπειρία πάνω στα ζητήματα, εντελώς άγνωστη στις μέρες μας σε αντίστοιχα ελλαδικά συλλογικά όργανα. Πιο συγκεκριμένα, ζητούσε από τον Λιμπεράλη να ξαναστείλει με περισσότερες λεπτομέρειες τον κατάλογο των τραγουδιστών και κυρίως τους τρόπους και το χρονικό πλαίσιο μετακίνησης προς την Κέρκυρα, ενώ, ειδικά σε σχέση με τον τενόρο Mexa, να τον προσλάβει, αν οι απαιτήσεις του δεν υπερέβαιναν κατά πολύ εκείνες του Forti. Ενδιαφέρουσα είναι η απόφαση του Συμβουλίου σε σχέση με τις παρτιτούρες, τα λιμπρέτα και τα σχέδια των κοστουμιών, μιας και υπογράμμιζε το ότι, επειδή ο Magotti δεν ήταν εκδότης αλλά απλός θεατρικός πράκτορας, θα προσέφερε τα παραπάνω σε υψηλότερες τιμές και, συνεπώς, όριζε στον Λιμπεράλη να έρθει σε απευθείας επαφή με τον Ricordi, «ο οποίος έχει υπηρετήσει πολλές φορές το θέατρο αυτό [δηλαδή της Κέρκυρας]». Το Δημοτικό Συμβούλιο, όμως, είχε και άποψη για τα έργα: δεν ενέκρινε το *Il Templario*, διότι σύμφωνα με τις πληροφορίες που έλαβε ήταν έργο αμφιβόλου επιτυχίας και παλιό,

²³ Εμφανής ο δανεισμός του όρου από τον γράφοντα εκ του εμβληματικού βιβλίου του John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

²⁴ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 124 (7.7.1846).

²⁵ Για τον ελληνικής καταγωγής, γεννημένο στην Τεργέστη, τενόρο Demetrio Mexa (ή Mecksa), βλ. ενδεικτικά Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας στην Ζάκυνθο από το 1835 έως την ενσωμάτωση των Επτανήσων στο "Βασίλειον της Ελλάδος" (1864). Μέρος Α'», *Πολυφωνία* 21, Φθινόπωρο 2012, σ. 7-51: 48, και Διονύσης Μουσμότης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα. Μουσική ζωή και λαϊκά θεάματα*, Τόμος Β', Πλέσσας, Ζάκυνθος 2017, σ. 886-887.

²⁶ Συγκεκριμένα, την περίοδο 1843-1844: βλ. Giorgio Fanan (επιμ.), *Drammaturgia Rossiniana*, Istituto di Bibliografia Musicale, Roma 1997, αρ. 354, παράσταση της όπερας *La Cenerentola*. Πρόκειται για ακόμα μία ένδειξη των δικτύων που δημιουργούνταν στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του κερκυραϊκού θεάτρου.

και επέμενε να μισθωθούν οι όπερες *I due Foscari*, *Leonora*, *I Puritani*, ενώ για τον *Attila* επεσήμαινε ότι ο Λιμπεράλης δεν είχε στείλει κάποια πληροφορία. Επίσης, το Συμβούλιο έλαβε και αποφάσεις τόσο για τον εξοπλισμό του θεάτρου όσο και για την πρόσληψη συγκεκριμένων ευρισκόμενων στην Κέρκυρα μουσικών, ζητώντας ωστόσο από τον Λιμπεράλη να αναζητήσει στην Ιταλία το πρώτο κλαρινέτο και την πρώτη τρομπέτα. Παράλληλα, απέρριψε το αίτημα του επικεφαλής θιάσου πρόζας Luigi Zanetti, ο οποίος, έχοντας πληροφορηθεί την απουσία θιάσου στην Κέρκυρα, ζητούσε να αναλάβει τη διενέργεια παραστάσεων πρόζας για την ερχόμενη θεατρική σαιζόν, αποδεικνύοντας, εμμέσως πλην σαφώς, την ανταγωνιστική διασύνδεση του ιταλικού θεατρικού χώρου.²⁷

Το ίδιο αποφασιστικό ήταν το Συμβούλιο, όταν εννέα μέρες αργότερα πληροφορούταν από τον Λιμπεράλη²⁸ ότι είχε μισθώσει τα έργα *I due Foscari* και *La figlia del Reggimento* και είχε απορρίψει τον *Attila* λόγω υψηλού τιμήματος, ενώ επεσήμαινε ότι η *Leonora* ήταν σε πολύ συμφέρουσα τιμή. Επίσης, ο Λιμπεράλης πρότεινε για τρίτη όπερα της σαιζόν τη *Norma*, αλλά λόγω της πρωμαντόνας θεωρούσε ότι το Συμβούλιο θα έπρεπε να επιλέξει μεταξύ αυτής ή της *I Puritani*: ενημέρωνε, επίσης, για τις απαιτήσεις του σκηνογράφου του θεάτρου της Bologna σχετικά με τα σκηνικά και τον ανάλογο εξοπλισμό για τις παραπάνω όπερες σε συνδυασμό με εκείνον της *Il Templario* και του *Il bravo*. Ο Λιμπεράλης είναι σαφές ότι, πιεζόμενος από τον χρόνο και την αργοπορία στην επικοινωνία, προχώρησε αυτοβούλως σε διάφορες επιλογές χωρίς να έχει λάβει ενημέρωση από την Κέρκυρα.

Αυτό δεν πέρασε απαρατήρητο από το Συμβούλιο, το οποίο τού εξέφρασε την έκπληξή του, βλέποντας ότι αυτός είχε ήδη δεσμεύσει τη μουσική των παραπάνω έργων και ότι απέκλεισε τον *Attila* χωρίς να γνωρίζει πρώτα τις οριστικές αποφάσεις του. Έτσι, ενέκρινε τη μίσθωση της *I due Foscari*, ενώ για την *Figlia del Reggimento* καλούσε τον Λιμπεράλη να αποφασίσει αναλόγως των ικανοτήτων της Scheggi, αλλιώς να επιλέξει άλλο έργο, ενώ του καθιστούσε γνωστό ότι το τρίτο έργο αποφασίστηκε να είναι η όπερα *I Puritani*. Για το θέμα του *Attila* καθιστούσε σαφή την απόφαση να πραγματοποιηθεί η παράστασή του μετά τα Χριστούγεννα και έτσι ζητήθηκε από τον Λιμπεράλη να εξετάσει το ποσό της μίσθωσής του μόνο για την περίοδο του Καρναβαλιού. Σε ό,τι αφορά τον εξοπλισμό, ο Λιμπεράλης δεν θα έπρεπε να προχωρήσει σε καμία συμφωνία πριν εξεταστεί ποιος χώρος απαραίτητος για τις όπερες υπήρχε διαθέσιμος στην αποθήκη του κερκυραϊκού θεάτρου. Παραλλήλως, το Συμβούλιο ξεκινούσε τη διαδικασία πρόσληψης και άλλων μουσικών και προσωπικού.

Αυτή η αναπόδραστη, δεδομένων των μέσων της εποχής, έλλειψη συντονισμού μεταξύ Λιμπεράλη και Δημοτικού Συμβουλίου φαίνεται ότι εξομαλύνθηκε μία εβδομάδα αργότερα,²⁹ όταν αναγνώστηκαν οι επιστολές που είχε στείλει ο Λιμπεράλης από την Bologna στις 12 και 13 Ιουλίου, με τις οποίες έδινε τις πληροφορίες που του ζητούνταν και επιβεβαίωνε τις ενέργειές του σύμφωνα με τις ληφθείσες οδηγίες. Πληροφορούσε, μάλιστα, ότι ετοιμαζόταν να ταξιδέψει στο Μιλάνο, ώστε να ακούσει ο ίδιος τον τενόρο Mexa, καθώς και ότι οι όπερες *La regina di Cipro* και *Maria Padilla* δεν ήταν κατάλληλες. Το Συμβούλιο, από την πλευρά του, ανανέωνε την εμπιστοσύνη του προς τον Λιμπεράλη «παρά τις μικρές παραλείψεις» και τον εξουσιοδοτούσε να προσλάβει τον έχοντα ήδη πολλάκις εργαστεί στην Κέρκυρα κορνίστα Federico Papini, αλλά και να πληρώσει το χρέος που είχε το κερκυραϊκό θέατρο στον επιχειρηματικό αντίζηλο του Ricordi, τον

²⁷ Ο Zanetti, μάλιστα, θα επανερχόταν στην πρότασή του τον Νοέμβριο του 1846, ζητώντας τη μίσθωση του κερκυραϊκού θεάτρου για την περίοδο της Άνοιξης του 1847· βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Έπαρχος 100, υποφ. 1846 (21.11.1846).

²⁸ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 125 (16.7.1846).

²⁹ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 127 (23.7.1846).

μιλανέζο εκδότη Francesco Lucca, για υλικό που είχε χρησιμοποιηθεί στην Κέρκυρα κατά την προηγούμενη οπερατική σαιζόν. Επίσης, αποφάσισε να ανανεώσει ο Δήμος τη συνδρομή του στο περιοδικό *Teatri, Arti e Letteratura*, κίνηση όχι άσχετη με τη γενικότερη λειτουργία της μουσικοθεατρικής αγοράς της εποχής, μιας και οι σελίδες του θεωρούνταν ότι αποτελούσαν ασφαλή δείκτη της παρουσίας των τραγουδιστών και των έργων στα θέατρα της περιόδου και, συνεπώς, επαγγελματικό εργαλείο για τις θεατρικές επιτροπές και τους μπρεσάριους. Άλλωστε, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο ότι πολλές από τις επιλογές ή τις προτάσεις του Λιμπεράλη συμπίπτουν με έργα που εμφανίζονται τακτικά στις σελίδες των μουσικών περιοδικών κατά την περίοδο της παραμονής του στην Ιταλία.

Τέσσερις μέρες αργότερα, στις 27 Ιουλίου, η μάλλον συγκεχυμένη εικόνα για την κερκυραϊκή σαιζόν άρχισε να ξεκαθαρίζει: την ημέρα εκείνη, ο Λιμπεράλης με επιστολή του από το Μιλάνο της 17ης Ιουλίου πληροφορούσε το Συμβούλιο, αφού πρώτα διαβεβαίωνε ότι ακολουθούσε καταλεπτώς τις οδηγίες του, ότι προσέλαβε τον τενόρο Mexa και ότι βρισκόταν σε διαβουλεύσεις για τους αρχιχορωδούς και κάποιους μουσικούς της ορχήστρας. Από την ενημέρωση του Λιμπεράλη, όμως, προέκυπταν και τα εξής ενδιαφέροντα ως προς την διαμόρφωση του τελικού προγράμματος της κερκυραϊκής οπερατικής περιόδου: αφενός ότι ο Mexa πρότεινε να παρουσιάσει τη *Lucia di Lamermoor* ως το κορυφαίο έργο του ρεπερτορίου του («suo caval di battaglia») αντί της *I Puritani* και αφετέρου ότι τα δικαιώματα του *Attila* και της *Leonora* ανήκαν αποκλειστικά στον Francesco Lucca και όχι στον Ricordi.³⁰ Ο Λιμπεράλης ανέμενε τις οδηγίες του Συμβουλίου, το οποίο συμφώνησε με τις κινήσεις του, οριστικοποιώντας στην ουσία με τον τρόπο αυτό την τελική διάρθρωση της προσεχούς οπερατικής περιόδου, παρ' ότι συμφωνούσε για την παρουσίαση της *Lucia*, αλλά επέμενε και για εκείνη της *I Puritani*.

Παραλλήλως, στις 3 Αυγούστου 1846 ορίστηκε επιτέλους νέα Επιτροπή Θεάτρου, αποτελούμενη από δύο επτανησιακές προσωπικότητες συνδεδεμένες επίσης με τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, τον πρώην πρόεδρό της Ανδρέα Μουστοξύδη και τον εν ενεργεία πρόεδρό της, Πέτρο Βράιλα Αρμένη (συν τον βρετανό Αντισυνταγματάρχη Richard Airey).³¹ Τα γεγονότα, όμως, έτρεχαν, καθώς πλησίαζε πιεστικά η έναρξη της νέας οπερατικής χρονιάς. Έτσι, την επομένη, 4 Αυγούστου 1846, το Συμβούλιο μέσω επιστολών του Λιμπεράλη σταλμένων από την Bologna προ μίας εβδομάδας πληροφορούταν, ανάμεσα σε άλλα, ότι αυτός απέστειλε ήδη το υλικό για την *I due Foscari* και ότι είχε συνδυάσει την ενοικίαση της *Leonora* με την *I Puritani*, αλλά και ότι δεν μπόρεσε να εξοφλήσει το χρέος στον Lucca από την προηγούμενη περίοδο, καθώς σε μια τέτοια περίπτωση τα χρήματα που είχε μαζί του δεν θα αρκούσαν για την

³⁰ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 128 (27.7.1846). Οι τιμές εκμίσθωσης των έργων αυτών ήταν 140 ναπολεόνια για τον *Attila* (μόνο για την περίοδο του Καρναβαλιού), 60 ναπολεόνια για τη *Leonora* και 50 ναπολεόνια για τη *Lucia*. Για τον *Attila*, μάλιστα, το Συμβούλιο ζητούσε να διαπραγματευτεί ο Λιμπεράλης ακόμη πιο χαμηλή τιμή, καθώς η περίοδος του Καρναβαλιού την χρονιά εκείνη θα ήταν πιο σύντομη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Λιμπεράλης βρέθηκε στο Μιλάνο την περίοδο που ανακοινώνονταν η πρόσληψη της κερκυραίας κοντράλτο Elena Angri για την προσεχή σαιζόν στο θέατρο Alla Scala (*Gazzetta Musicale di Milano* V/29, 19.7.1846, σ. 230), αναδεικνύοντας έτσι μία ακόμα πτυχή της διασυνδεδεμένης ιταλικής μουσικοθεατρικής αγοράς και της θέσης της Κέρκυρας σε αυτή.

³¹ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 130 (3.8.1846) και αρ. 133 (11.8.1846), όπου και η αποδοχή από τους δύο Κερκυραίους. Είχε προηγηθεί και στις αρχές Ιουνίου ανεπιτυχής απόπειρα διορισμού θεατρικής επιτροπής· βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 120 (26.6.1846). Ο Richard Airey έμελλε να παίξει μοιραίο ρόλο κατά τον Κριμαϊκό Πόλεμο στη θρυλική επέλαση της Ελαφράς Ταξιαρχίας.

επιστροφή του στην Κέρκυρα.³² Το Συμβούλιο ασχολήθηκε, ωστόσο, περισσότερο με την αναστολή της πρόσληψης του πρώτου κλαρινέτου από τον Λιμπεράλη και με ζητήματα πρόσληψης τοπικά ευρισκόμενων μουσικών, ένας εκ των οποίων ήταν και ο άρτι αφιχθείς στο νησί κερκυραίος βιολιστής Ιωάννης Ξύνδας (συνθέτης αργότερα και της όπερας *I mille tallari*), ο οποίος προτιμήθηκε στη θέση του εκ των αρχικών ιδρυτών της Φιλαρμονικής Λουκιανού Καλογερά.³³ Το Συμβούλιο, επίσης, βασιζόταν στον Λιμπεράλη για την εύρεση τρομπονίστα από τους μουσικούς της μπάντας της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής. Σημειωτέον ότι η οικονομική διαχείριση του θεάτρου – και, συνεπώς, η χρηματική υποστήριξη του Λιμπεράλη – είχε ανατεθεί πλέον στη νεοδιορισθείσα Θεατρική Επιτροπή από τις 17 Αυγούστου 1846.³⁴ Το υλικό που έστειλε ο Λιμπεράλης από το Μιλάνο έφτασε πράγματι στην Κέρκυρα στις 21 Αυγούστου.³⁵

Όλα τα παραπάνω βρήκαν τον Λιμπεράλη ως δεδομένα, όταν αυτός κατέφθασε στην Κέρκυρα στις 29 Αυγούστου 1846, έχοντας ολοκληρώσει τους στόχους που είχε θέσει το Δημοτικό Συμβούλιο,³⁶ φέρνοντας μαζί του και μία ρομάντζα που του δώρισε ο Rossini μαζί με ένα ευχαριστήριο σημείωμά του³⁷ (αμφότερα δείγματα της άμεσης και διαρκούς επαφής τους), τα οποία ο Λιμπεράλης παραχώρησε στη Φιλαρμονική ως δείγμα εκτιμήσεως.³⁸ Από την άλλη, ενδεικτικό της γενικότερης κατάστασης του κερκυραϊκού θεάτρου είναι το ότι την παραμονή της άφιξης του Λιμπεράλη ο “*primo violino e direttore*” Alessandro Gislanzoni, ο οποίος επαναπροσλήφθηκε και κλήθηκε να προετοιμάσει μία ορχήστρα αποτελούμενη και από μέλη της Φιλαρμονικής Εταιρείας, πρότεινε σειρά παρεμβάσεων χωροταξικού χαρακτήρα και σε σχέση με τον εξοπλισμό, ώστε να βελτιωθεί η απόδοση της ορχήστρας.³⁹ Παραλλήλως, και με δεδομένη πλέον την έναρξη της θεατρικής περιόδου, εμφανίστηκαν και τα πρώτα ζητήματα εκ των απαιτήσεων των κάθε μορφής θεωρειούχων, όπως εκείνων της “*Società di Falcone Corcirese*”.⁴⁰

Ο διαθέσιμος χώρος και η πρόθεση του κειμένου αυτού δεν επαρκούν για να γίνει λεπτομερής αναφορά στα συμβάντα της συγκεκριμένης θεατρικής περιόδου,⁴¹ στο

³² ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 131 (4.8.1846).

³³ Ο Καλογεράς λίγο αργότερα θα ζητούσε τελικά να προσληφθεί με χαμηλότερη αμοιβή, αλλά το Συμβούλιο παρέπεμψε την απόφαση στην νεοδιορισμένη Θεατρική Επιτροπή· βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 138 (2.9.1846).

³⁴ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 135 (17.8.1846).

³⁵ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 575, Βιβλίο Αλληλογραφίας 28.3.1845-24.4.1847, αρ. 1858, Δημαρχείο Κερκύρας προς Δημόσιο Ταμείο (22.8.1846). Θα ακολουθούσε μία δεύτερη αποστολή μουσικού υλικού στις 11 Σεπτεμβρίου 1846 (βλ. στο ίδιο, αρ. 1942, 12.9.1846) και ακόμα μία μαζί με 200 λιμπρέτα στις 3 Οκτωβρίου 1846 (βλ. στο ίδιο, αρ. 2018, 5.10.1846). Στις 20 Νοεμβρίου 1846 έφτασε στην Κέρκυρα και το μουσικό υλικό του *Attila* (βλ. στο ίδιο, αρ. 2138, 21.11.1846).

³⁶ Για την άφιξη του Λιμπεράλη, βλ. *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 88, 24.8/5.9.1846, σ. 29.

³⁷ Βλ. και Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσενίγιο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Φάκελος 575α – τοποχρονολογία: Bologna, 10 Αυγούστου 1846.

³⁸ ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 2, Συνεδρίαση αρ. 384 (2.9.1846).

³⁹ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Έπαρχος 100, υποφ. 1846 (28.8.1846). Άλλωστε, το θέατρο της Κερκύρας, στο οποίο είχε πρωτοπαρουσιαστεί όπερα το 1733 και μετρούσε ήδη 76 έτη αδιάκοπης μελοδραματικής δραστηριότητας, θεωρούταν ήδη τότε ανεπαρκές και παλαιό για τις ανάγκες των νέων οπερατικών παραγωγών.

⁴⁰ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 640 (31.8.1846) και Έπαρχος 100, υποφ. 1846 (9.9.1846).

⁴¹ Ας σημειωθεί ότι τα τεκταινόμενα στο κερκυραϊκό θέατρο απασχόλησαν αρκετά πυκνά τον ιταλικό μουσικοθεατρικό τύπο, με κύριο σημείο αναφοράς τις επιδόσεις των οπερατικών πρωταγωνιστών με σχόλια που, ανεξαρτήτως της εγκυρότητάς τους, σχετίζονταν με τη γενικότερη εξέλιξη της καριέρας τους· βλ. ενδεικτικά: *La Fama del 1846* 105, 31.12.1846, σ. 419· *La Fama del 1847* 15, 22.2.1847, σ. 60· *La Fama del 1847* 16, 25.2.1847, σ. 64.

περιθώριο της οποίας παρουσιάστηκαν ο διάσημος τότε φλαουτίστας Michele Folz⁴² και μία ελληνόφωνη σύνθεση του Ξύνδα,⁴³ καθώς και τουλάχιστον δύο πρωτότυπες συνθέσεις του Λιμπεράλη στο πλαίσιο των οπερατικών παραστάσεων.⁴⁴ Ομοίως, δεν επαρκεί για την αναφορά σε θεάματα που λάμβαναν χώραν εκτός θεάτρου (συχνά ανταγωνιστικά με την εν εξελίξει θεατρική περίοδο) ή σε χρήσεις του θεάτρου από άλλα επαγγελματικά ή μη σχήματα, καθώς και στις προτάσεις εκμίσθωσής του, κατά την περίοδο της άνοιξης και μετά το Πάσχα του 1847, ή τα οικονομικά ζητήματα που προέκυψαν με τις οφειλές ορισμένων θεωρειούχων. Όλα αυτά προσθέτουν, πάντως, σημαντικές παραμέτρους της διασύνδεσης του κερκυραϊκού θεάτρου με τον μεγάλο χώρο της ιταλικής οπερατικής και θεατρικής βιομηχανίας, στο πλαίσιο της οποίας δρούσε και ο Λιμπεράλης.

Παρά ταύτα, αξίζει να γίνει μία απλή μνεία σε δύο επεισόδια που καταδεικνύουν τη δύναμη των μουσικών περιοδικών στη διαμόρφωση του τόσο ανταγωνιστικού περιβάλλοντος της διασυνδεδεμένης οπερατικής αγοράς, στην οποία ανήκαν και η Κέρκυρα και ο Λιμπεράλης. Το πρώτο αφορά την ασθένεια του μπασοβαρύτονου de Lorenzi τις πρώτες μέρες του Οκτωβρίου του 1846,⁴⁵ γεγονός που οδήγησε στην αντικατάστασή του μέχρι νεωτέρας από τον επί τούτω προσληφθέντα Giulio Bruti.⁴⁶ Ωστόσο, η αντικατάσταση του de Lorenzi τόσο νωρίς στην οπερατική σαιζόν και η δημοσιοποίηση της είδησης της πρόσληψης άλλου μπάσου δια του μουσικού τύπου⁴⁷ θα μπορούσαν να εκληφθούν ως συνέπειες της κακής απόδοσης του πρώτου και όχι ως αναπόδραστα αποτελέσματα της ασθένειάς του. Αυτή η πιθανότητα οδήγησε στη δημοσιοποίηση σχετικής βεβαίωσης της Θεατρικής Επιτροπής όχι μόνο στην επτανησιακή *Gazzetta*⁴⁸ αλλά και σε ιταλικά έντυπα,⁴⁹ ώστε να αρθεί κάθε ενδεχόμενο χρήσης της

⁴² *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 90, 7/19.9.1846, σ. 21, όπου σημειώνεται και η συμμετοχή σε αυτήν την εκδήλωση του Felice Lambelet ως πιανίστα. Ο Folz είχε μάλιστα αναγορευτεί και «προσεραιτός φιλαρμονικός συνεταιίρος» της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας με πρόταση του Προέδρου της, Πέτρου Βράλια Αρμένη· βλ. ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 2, Συνεδρίαση αρ. 386 (10.9.1846). Η παρουσία του Folz παρατάθηκε ακόμη περισσότερο λόγω ασθένειας και η συναυλία του, που ήταν αρχικά προγραμματισμένη για τις 20 Νοεμβρίου 1846, φαίνεται ότι πραγματοποιήθηκε στα τέλη Νοεμβρίου (ΓΑΚ-ΑΝΚ, Έπαρχος 640, 17.11.1846, Έπαρχος 100, υποφ. 1846, 21.11.1846, και Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 163, 17.11.1846, και αρ. 164, 24.11.1846), ενώ ο βιρτουόζος φλαουτίστας τελικά αναχώρησε από την Κέρκυρα για την Πάτρα στις 6 Δεκεμβρίου 1846· βλ. *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 102, 30.11/12.12.1846, σ. 24.

⁴³ *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 103, 7/19.12.184, σ. 22-23. Το έργο, σε ποίηση Αντωνίου Μανούσου, αποδόθηκε από τον Giuseppe Scheggi στην ευεργετική του, στην οποία συμμετείχε και ο Folz. Ας σημειωθεί, ως δείγμα της γενικότερης συγκυρίας και της δράσης του Ξύνδα, ότι την άνοιξη της ίδια χρονιάς η Carolina Sabatier Ungher είχε επίσης τραγουδήσει μία ελληνόφωνη άρια του μουσουργού του *Υποψήφιου*· βλ. *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 71, 27.4/9.5.1846, σ. 14-16.

⁴⁴ *La Fama del 1846* 80, 5.10.1846, σ. 320, και *Teatri, Arti e Letteratura* 1204, 4.3.1847, σ. 7. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην επόμενη σελίδα αυτής της αρκετά εκτεταμένης αναφοράς στην ύστερη περίοδο της κερκυραϊκής οπερατικής σαιζόν πολλοί από τους αναφερόμενους στο άρθρο τραγουδιστές φέρονται ως διαθέσιμοι για πρόσληψη σε κάποιο άλλο θέατρο: είναι και αυτό δείγμα των στρατηγικών προώθησης των οπερατικών αιδών της εποχής μέσω των σελίδων του εξειδικευμένου τύπου.

⁴⁵ Την ασθένεια και την ανάγκη αντικατάστασής του de Lorenzi ανακοίνωνε στο Δημοτικό Συμβούλιο στις 6 Οκτωβρίου 1846 ο Ανδρέας Μουστοξύδης· βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Έπαρχος 100, υποφ. 1846, 6.10.1846.

⁴⁶ Βλ. ενδεικτικά ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου αρ. 153 (21.10.1846).

⁴⁷ *La Moda* X/61, 5.11.1846, σ. 243· *Il Pirata* XII/37, 6.11.1846, σ. 154.

⁴⁸ *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 96, 19/31.10.1846, σ. 20-21, όπου και γενικότερες πληροφορίες για την κερκυραϊκή μουσικοθεατρική σαιζόν.

⁴⁹ *La Fama del 1846* 92, 16.11.1846, σ. 367-368· *Teatri, Arti e Letteratura* 1189, 19.11.1846, σ. 97-98.

αντικατάστασής του εις βάρος της καριέρας και της μελλοντικής πρόσληψής του σε άλλα θέατρα της «ιταλικής αγοράς».

Το δεύτερο περιστατικό αφορούσε εμμέσως, πλην σαφώς, και τον ίδιο τον Λιμπεράλη. Η δημοσίευση στο περιοδικό *La Moda* μίας σύντομης αλλά αρνητικότητας ανώνυμης ανταπόκρισης από την Κέρκυρα για τα τεκταινόμενα στο θέατρό της με αφορμή την πρεμιέρα της *I due Foscari* στις 19 Σεπτεμβρίου,⁵⁰ ανταπόκριση που φαίνεται ότι είχε κύριο αποδέκτη της κριτικής της την primadonna Emilia Boldrini,⁵¹ λίγες μέρες μετά προκάλεσε τη δημοσίευση στο περιοδικό *Il Pirata* μίας εκτενέστατης ανασκευαστικής απάντησης.⁵² Συντάκτης της ήταν το μέλος της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής και κατά καιρούς μέλος της διοίκησής της, Giacinto Roustan, ο οποίος, υπερασπιζόμενος εκτενώς τους τραγουδιστές και την αποτελούμενη και από μουσικούς της Φιλαρμονικής ορχήστρα, στην ουσία υπερασπιζόταν τόσο την ικανότητα όσο και τις επιλογές του αρχιμουσικού της Φιλαρμονικής, Ιωσήφ Λιμπεράλη.

Ως προς τα παραπάνω, ίσως είναι χαρακτηριστικό ότι ο Λιμπεράλης προτίμησε να αποποιηθεί κάθε αμοιβή από το Δημοτικό Συμβούλιο και να την αντικαταστήσει με τα έσοδα μίας προς όφελός του ευεργετικής παράστασης.⁵³ Ο Λιμπεράλης, με τουλάχιστον δεκαετή εμπειρία στα μουσικοθεατρικά πράγματα, γνώριζε ότι μια ευεργετική βραδιά θα είχε νόημα, εάν το ακροατήριο ήταν ικανοποιημένο από την δραστηριότητα του προς ευεργεσία προσώπου· ήταν και αυτό, συνεπώς, ένα δείγμα ότι ο κερκυραίος μουσικός, πιανίστας και συνθέτης είχε εμπειρία και ιδιαίτερη αυτοπεποίθηση σε σχέση με τα αποτελέσματα της πρόσφατης δραστηριότητάς του. Ας σημειωθεί ότι στα έσοδα αυτής της ευεργετικής παράστασης συνέβαλε και η Φιλαρμονική Εταιρεία με 9,60 τάλληρα, ποσό που ισοδυναμούσε με το 40% της μηνιαίας αμοιβής του Λιμπεράλη ως αρχιμουσικού της μπάντας.⁵⁴ Στις αρχές Μαρτίου του 1847 δημοσιευόταν από τον Δήμο η πρόσκληση εκδήλωσης ενδιαφέροντος για τη θεατρική περίοδο 1847-1848,⁵⁵ ρίχνοντας και τυπικά την αυλαία σε αυτή την πρώτη ενεργή επαφή του Λιμπεράλη με τον τόσο απαιτητικό χώρο της μουσικοθεατρικής επιχειρηματικότητας.

⁵⁰ Η 19η Σεπτεμβρίου 1846 ως ημέρα έναρξης σύμφωνα με το *Il Pirata* XII/27, 2.10.1846, σ. 114. Αρχικά είχε ανακοινωθεί η 13η Σεπτεμβρίου 1846 (1η Σεπτεμβρίου 1846 κατά το ιουλιανό ημερολόγιο), σύμφωνα με ανταπόκριση από την Κέρκυρα στο *Teatri, Arti e Letteratura* 1183, 8.10.1846, σ. 43. Η ανταπόκριση αυτή υπογράφεται με τα αρχικά "F. C.", τα οποία ενδεχομένως να αντιστοιχούν στον δάσκαλο της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής Francesco Caravana· σίγουρα περιέχει θετικά λόγια για τους τραγουδιστές και ακόμη θετικότερα για τον ίδιο τον Λιμπεράλη.

⁵¹ *La Moda* X/55, 5.10.1846, σ. 219. Ας σημειωθεί ότι και το ίδιο το περιοδικό υπογράμμιζε τις αλληλοσυγκρουόμενες απόψεις που έφταναν στον ιταλικό μουσικό χώρο από την Κέρκυρα την περίοδο εκείνη. Πέρα από την πιθανή προσπάθεια δημιουργίας αρνητικών εντυπώσεων για τους πρωταγωνιστές της παράστασης, μία τέτοια επικριτική τοποθέτηση από μέρος του κοινού για την Boldrini θα μπορούσε να εδράζεται και σε κάποια ενδεχόμενη σύγκρισή της με την περίφημη Carolina Sabatier Ungher, η οποία είχε εμφανιστεί στο νησί στον δρόμο της για την Αθήνα την άνοιξη της χρονιάς εκείνης. Για την παρουσία της Ungher, βλ. ενδεικτικά *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 71, 27.4/9.5.1846, σ. 14-16, και "Una viaggiatrice all' Oriente o la Signora Carolina Unger Sabatier", *Il florilegio* I/I-II, 30.4.1846, σ. 15-16.

⁵² *Il Pirata* XII/35, 30.10.1846, σ. 145-146. Ο Roustan δημοσίευσε ένα ακόμη εκτενές κείμενο για τα θεατρικά πράγματα της Κέρκυρας και σε επόμενο τεύχος· βλ. *Il Pirata* XII/42, 24.11.1846, σ. 174.

⁵³ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Συνεδρίαση αρ. 171 (26.12.1846), όπου και η έγκριση του Δημοτικού Συμβουλίου μετά από πρόταση της Επιτροπής του Θεάτρου. Βλ. επίσης ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 351, Συνεδρίαση αρ. 180 (3.2.1847)· ΓΑΚ-ΑΝΚ, Έπαρχος 100, υποφ. 1847, 31.1.1847.

⁵⁴ ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 2, Συνεδρίαση αρ. 398 (7.3.1847). Ο μηνιαίος μισθός του Λιμπεράλη ως αρχιμουσικού ήταν 24 τάλληρα· βλ. ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Βιβλίο 2, Συνεδρίαση αρ. 393 (2.1.1847).

⁵⁵ *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 115, 1/13.3.1847, σ. 17-18. Η σαιζόν τελικά δεν θα πραγματοποιούταν λόγω αστοχιών στη χρηματοδότησή της.

Αξίζει, καταληκτικά, να αναφερθεί ότι στο πλαίσιο της παρουσίας του Λιμπεράλη στην Ιταλία το καλοκαίρι του 1846, πέρα από την προσωπική γνωριμία με τον Rossini,⁵⁶ η άμεση επαφή του με τον Lucca είχε και εκδοτική συνέχεια, αφού τα επόμενα χρόνια διάφορες συνθέσεις του Κερκυραίου εκδόθηκαν από αυτόν, με πλέον εμβληματική για την Ελλάδα το περίφημο *Ξύπνημα του Κλέφτη* (1849), καθώς και αργότερα της *redowa mazurka Rosina*: είχαν επίσης προηγηθεί η πόλκα *Les demoiselles de Corfou* στα τέλη του 1847⁵⁷ αλλά και ήδη από τα τέλη του 1845 η αρκούντως δεξιοτεχνική *Gran Fantasia di Concerto per pianoforte sopra alcuni motivi nell'opera I Lombardi del Maestro Verdi*.⁵⁸ Η σχέση του Lucca γενικότερα με τους συνθέτες της Επτανήσου είναι ένα κεφάλαιο το οποίο απαιτεί ειδική διερεύνηση και για το οποίο επιφυλασσόμαστε στο μέλλον. Ωστόσο, η παρουσία του Λιμπεράλη το 1846 στον απαιτητικό κόσμο της ιταλικής μουσικοθεατρικής επιχειρηματικότητας είχε αναδείξει και πρακτικά έναν πολυπράγμονα και με αυτοπεποίθηση μουσικό, ο οποίος είχε καταστήσει σαφές ότι θα άφηνε το αποτύπωμά του με διάφορους τρόπους, πέρα από τη δημιουργική διαχείριση των νοτών.

⁵⁶ Ας σημειωθεί ότι ο Λιμπεράλης βρισκόταν σε σχεδόν καθημερινή επαφή με τον Rossini την περίοδο του γάμου του εμβληματικού ιταλού μουσουργού με την Olympe Pélissier, ο οποίος πραγματοποιήθηκε στις 16 Αυγούστου 1846· βλ. και “Altre cose”, *Gazzetta Musicale di Milano* V/37, 13.9.1846, σ. 295. Η στενή γνωριμία του Λιμπεράλη με τον Rossini αποτέλεσε θέμα συζήτησης και με τον Σολωμό, η οποία καταγράφηκε στα απομνημονεύματα του επτανήσιου μουσουργού με αφοπλιστικό τρόπο ως εξής: «Όταν τῷ 1846 ἐπέστρεψα ἀπὸ τὴν Βολωνίαν, τοῦ εἶπα [τοῦ Σολωμοῦ] ὅτι ὁ Ροσίνης μ’ ἐξετίμησε πολὺ καὶ μὲ ἤθελε πάντοτε πλησίον του. Ὁ Σολωμὸς μοὶ ἀπήντησε: “Φαίνεται ὅτι ἐκείνη ἡ μεγαλοφυΐα εὔρεν εἰς σὲ ἐκεῖνο τὸ ὄποῖον ἐγὼ ἀκόμη προσπαθῶ νὰ ἀνακαλύψω”» (Σπυριδων Δε Βιάζης, «Ἀπὸ τὸν βίον καὶ τὰ ἔργα τοῦ Σολωμοῦ», *Παναθήναια Δ'*, 31.3.1904, σ. 364-370: 365).

⁵⁷ *La Moda* XII/1, 5.1.1848, σ. 4.

⁵⁸ Ὅπως φάνηκε και πιο πάνω, κατά την θεατρική περίοδο 1845-1846 υπήρχε άμεση συνεργασία του κερκυραϊκού θεάτρου με τον εκδοτικό οίκο Lucca, ενώ κατά την περίοδο αυτή είχε πρωτοπαρουσιαστεί στην Κέρκυρα και η συγκεκριμένη όπερα του Verdi· βλ. Καρδάμης, «Οι καλλιτέχνες δεν είναι πλέον διατεθειμένοι να υπακούσουν στις σοφές συμβουλές”...», ό.π., σ. 42-43.

Το ελληνικό μελόδραμα στην Βουλγαρία: μελοδραματικές δραστηριότητες εν μέσω πολεμικών γεγονότων. Από το αρχείο Κοκκίνη

Αγγελική Σκανδάλη

Εισαγωγικά

Τα ρεσιτάλ ή «μουσικές εσπερίδες» κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα ήταν καλλιτεχνικές εκδηλώσεις σε δημόσιους χώρους, πολλές φορές με υψηλούς προσκεκλημένους μεταξύ του κοινού, στις οποίες ένας ή περισσότεροι καλλιτέχνες πετύχαιναν την επευφημία με την προβολή της αριστοτεχνίας τους. Όσον αφορά την όπερα πιο συγκεκριμένα, τα ρεσιτάλ των λυρικών αοιδών βασιζόνταν στο γνωστό θεατρικό ρεπερτόριό τους, αλλά παρουσιάζονταν χωρίς θεατρική δράση.¹

Στην ιστορία του ελληνικού μελοδράματος έχουν καταγραφεί πλείστες όσες περιπτώσεις ξένων και ελλήνων λυρικών αοιδών, οι οποίοι έδωσαν προσωπικά ρεσιτάλ· πολλές φορές, μάλιστα, αυτό συνέβαινε μετά την διάλυση θιάσων με σύντομη ή αποτυχημένη καλλιτεχνική παρουσία σε μια πόλη.² Η ανάγκη ενός ρεσιτάλ για να εξοικονομηθούν τα έξοδα επιστροφής στην πατρίδα ή μετάβασης σε επόμενο σταθμό περιοδείας αποτελούσε επίσης μία διόλου άγνωστη περίπτωση στον καλλιτεχνικό βίο των λυρικών αοιδών την εποχή εκείνη.³

Σήμερα, η υπερτριακονταετής μελέτη για την ιστορία της καλλιέργειας της όπερας στην Ελλάδα δύναται πια να διακρίνει τρία ονόματα διακεκριμένων λυρικών αοιδών, οι οποίοι απολάμβαναν φήμη ικανή να υποστηρίξει αυτή την ανεξάρτητη από το καλλιτεχνικό σύνολο του θιάσου αριστοτεχνία: πρόκειται για τους οξυφώνους Αντώνιο Λάνδη,⁴ “divo” Ιωάννη Αποστόλου⁵ και Ιωάννη Κοκκίνη. Με αυτή την χρονολογική σειρά

¹ Κρίνεται σκόπιμο στο σημείο αυτό να γίνει διάκριση μεταξύ του ρεσιτάλ και της ευεργετικής ενός λυρικού αοιδού. Η δεύτερη ήταν μία κανονική παράσταση μελοδραματικού θιάσου, κατά την οποία ο ευεργετούμενος καλλιτέχνης ελάμβανε τις εισπράξεις της βραδιάς και πολλές φορές και δώρα, τα οποία μπορούσαν να είναι και ακριβά.

² Για παράδειγμα, τον Ιανουάριο του 1886 καλλιτέχνες που είχαν αποσπασθεί από τον θιάσο Ρίτσι [Ricci] έδωσαν φιλανθρωπικό ρεσιτάλ υπέρ του οθωμανικού αυτοκρατορικού στρατού· βλ. εφημ. *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, 4/16 Ιανουαρίου 1886.

³ Όπως συνέβη, για παράδειγμα, μετά τη διάλυση του θιάσου Ι. Καραγιάννη το 1890 στην Κωνσταντινούπολη· βλ. εφημ. *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, 3/15 Ιουλίου 1890.

⁴ Αντώνιος Λάνδης ([:]-[:]): Οξύφωνος. Σε ελληνόφωνες εφημερίδες αναφέρεται για πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1885, όταν και έδωσε ρεσιτάλ στην Κωνσταντινούπολη (βλ. εφημ. *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, 22 Ιουνίου / 4 Ιουλίου 1885). Είχε σπουδάσει στην Μπολόνια και πιθανώς ξεκίνησε την καριέρα του στην Ιταλία περί την δεκαετία του 1870. Ως μέλος του πρώτου θιάσου του Ελληνικού Μελοδράματος, έλαβε μέρος στην παράσταση της όπερας *Ο Υποψήφιος* του Σπυρίδωνος Ξύνδα το 1888 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών.

⁵ Ιωάννης Αποστόλου (Αθήνα 1866 – Νεάπολη 1904 ή 1905): Οξύφωνος που γνώρισε μεγάλη καλλιτεχνική δόξα εντός και εκτός Ελλάδος. Σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια *Ήλιος* (τ. 2, σ. 338), φοίτησε στο Ωδείο Αθηνών και αργότερα στην Ιταλία, ως προστατευόμενος του διάσημου Felice Pozzo. Το 1890 εμφανίστηκε στο Ascoli Piceno, αντικαθιστώντας εκτάκτως τον περίφημο Francesco Tamagno. Ως μέλος του πρώτου θιάσου του Ελληνικού Μελοδράματος ερμήνευσε τον ρόλο του εραστή στον *Υποψήφιο* του Σπυρίδωνος Ξύνδα το 1888. Τραγούδησε και στο εξωτερικό, ακολουθώντας τις περιοδείες του θιάσου έως και τη Ρουμανία. Σύμφωνα με τον Γ. Κουσουρή (ο οποίος διασώζει και φωτογραφία του), ο Αποστόλου

εμφανίσεως στις ιστορικές πηγές, οι τρεις τενόροι της Ελλάδας έδρασαν εντός των συνόρων του ελληνικού κράτους αλλά και γενικότερα στην νοτιοανατολική Ευρώπη ως μέλη μελοδραματικών θιάσων αλλά και ανεξάρτητοι καλλιτέχνες.

Η περίπτωση του Ιωάννη Κοκκίνη είναι σήμερα η πιο προβεβλημένη συγκριτικά με τους άλλους δύο, κυρίως λόγω της ευρέσεως του αρχείου του, το οποίο διατήρησαν με ευλάβεια οι απόγονοί του για περισσότερο από έναν αιώνα. Μόνος του ή με την σύζυγό του, την «απόλυτη» υψίφωνο Στέλλα Κοκκίνη, κατάφερε να αποκτήσει καλλιτεχνική δόξα μοναδικής διάρκειας και τίμησε την φήμη του επωνύμου του από το Λονδίνο έως τη Μόσχα. Η περίπτωση του λυρικού αυτού αιδού ενδιαφέρει σήμερα την ελληνική μουσικολογία και ως επιμέρους όψη των καλλιτεχνικών του δραστηριοτήτων εξετάζονται τα ρεσιτάλ του 1904 στην Βουλγαρία, για τα οποία εντοπίστηκαν δημοσιεύματα στον τοπικό τύπο.

Τα τεκμήρια για τα ρεσιτάλ του Ιωάννη Κοκκίνη στην Βουλγαρία

Στο αρχείο Κοκκίνη διατηρούνται δημοσιεύματα της ελληνόφωνης εφημερίδος *Φιλιπούπολη* του 1904, όπου τεκμηριώνεται η καλλιτεχνική δράση του αριστοτέχνη λυρικού αιδού σε τρεις πόλεις της Βουλγαρίας και της Τουρκίας: τη Φιλιπούπολη, τη Στενήμαχο και την Αδριανούπολη. Ξεκινώντας από την Φιλιπούπολη, όπου η ελληνική παροικία είχε στην διάθεσή της το θέατρο της Σχολής Μαρασλή, ανεγερθέν με δαπάνες του πλούσιου έλληνα ομογενή Γρηγορίου Μαρασλή από την Οδησό, ο καλλιτέχνης περιόδευσε και στις λοιπές πόλεις. Τα ρεσιτάλ αυτά έγιναν χωρίς την σύζυγό του, η οποία πιθανώς παρέμεινε στην Αθήνα, καθώς είχαν ήδη οικογενειακές υποχρεώσεις. Από τα γραφόμενα της εφημερίδος μπορεί κανείς να υποθέσει ότι για την πραγματοποίηση των εσπερίδων συστάθηκε επιτροπή αποτελούμενη από τους προέδρους των σωματείων «Ορφεύς» και «Αλληλοβοήθεια» στην Φιλιπούπολη και ότι οι μετέπειτα εσπερίδες έγιναν ως αποτέλεσμα της μεγάλης επιτυχίας του αριστοτέχνη καλλιτέχνη.

Για τα ρεσιτάλ αυτά στις πόλεις της Βουλγαρίας και της Τουρκίας, η σταχυολόγηση από τον ελληνόφωνο τύπο εκ του αρχείου Κοκκίνη αποφέρει ολίγη τεκμηρίωση, η οποία προέρχεται από την Φιλιπούπολη. Αναλυτικά πρόκειται για τα εξής τεκμήρια:

1) Δημοσίευμα μονόστηλο στην ελληνική εφημερίδα *Φιλιπούπολη* (δεν είναι γνωστά τα στοιχεία του συντάκτη), το οποίο αναγγέλλει την άφιξη του καλλιτέχνη στην πόλη της Φιλιπούπολης και την προγραμματισμένη μουσικοχορευτική εσπερίδα στο θέατρο της Σχολής Μαρασλή, άρα μπορεί να τοποθετηθεί χρονολογικά στις αρχές Ιανουαρίου του 1904.

2) Δημοσίευμα τρίστηλο στην ελληνική εφημερίδα *Φιλιπούπολη* (χωρίς υπογραφή συντάκτη) με τίτλο «Η συναυλία του πεφημισμένου Έλληνο οξυφώνου κ. Ιωάννη Κοκκίνη» για το ρεσιτάλ του στη Σχολή Μαρασλή στο Βουκουρέστι που διοργανώθηκε από τον Ελληνικό Φιλαρμονικό Σύλλογο «Ορφεύς», το οποίο δεν είναι δυνατόν να χρονολογηθεί με ακρίβεια.

3) Δημοσίευμα τρίστηλο στην ελληνική εφημερίδα *Ειδήσεις του Αίμου* (χωρίς υπογραφή συντάκτη) με τίτλο «Η εν τω Ορφείω συναυλία – Ιωάννης Κοκκίνης», το οποίο χρονολογείται βάσει παραπλεύρου αρθρογραφήματος στα μέσα Ιανουαρίου του 1904.

4) Δημοσίευμα τρίστηλο στην ελληνική εφημερίδα *Φιλιπούπολη* (χωρίς υπογραφή συντάκτη) με τίτλο «Συναυλία» για την μουσικοχορευτική εσπερίδα στην Στενήμαχο, το οποίο δεν είναι δυνατόν να χρονολογηθεί με ακρίβεια.

συμμετείχε σε μουσικές βραδιές στην περιοχή του Κολωνακίου την εποχή της άνθησης του αθηναϊκού τραγουδιού, προτού φύγει για σπουδές το 1890 στην Ιταλία, απ' όπου επέστρεψε αργότερα· βλ. Γεώργιος Κουσουρής, *Έλληνες αρχιτραγουδιστές του μελοδράματος*, Πειραιϊκά Εκδόσεις, Πειραιϊας 1978, σ. 6.

Όψεις της σημασίας των ρεσιτάλ του Ιωάννη Κοκκίνη στην Βουλγαρία το 1904

Παρ' ότι οι αναφορές των δημοσιευμάτων στην εθνική υπόθεση της δημιουργίας ελληνικού μελοδράματος είναι πενιχρές, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι τέτοιου είδους αναφορές δεν θα μπορούσαν να διαπνέονται από ενθουσιασμό πηγάζοντα από την επιτυχία του ρεσιτάλ ενός μόνου καλλιτέχνη. Στα δημοσιεύματα πρωταγωνιστής είναι ο αριστοτέχνης λυρικός αοιδός, στον οποίο το φιλόμουσο κοινό επιφυλάσσει εκδηλώσεις ενθέρμου επιδοκμασίας.

Για μεθοδολογικούς λόγους, η μελέτη των δημοσιευμάτων ξεκινά με τη σαφή χρονολογική σειρά των ρεσιτάλ. Στόχος είναι ο εντοπισμός των – χαρακτηριστικών για την αξία της 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. Αναλυτικά:

Το τεκμήριο αρ. 1, το μονόστηλο που χρονολογείται από το 1904, σύμφωνα με χειρόγραφη σημείωση της Στέλλας Κοκκίνη-Ρινκ επί της φωτοτυπίας, προέρχεται πιθανώς από την εφημερίδα *Φιλιπούπολη* και αποτελεί μία προαναγγελία της εμφανίσεως του Ιωάννη Κοκκίνη σε ρεσιτάλ στην αίθουσα της Σχολής Μαρασλή στην Φιλιπούπολη. Οποιαδήποτε αναφορά στην Στέλλα Κοκκίνη απουσιάζει, αν και πιθανώς πρόκειται για καλλιτεχνική σύμπραξη, διότι στο μονόστηλο δημοσίευμα γίνεται μνεία του ότι το «μουσικόν μέρος [της εσπερίδος] κατά το πλείστον ανήκει εις τον Έλληνα αοιδό». Η μουσική αυτή εκδήλωση αποτελεί μέρος της γενικότερης προσφοράς των συλλόγων «Ορφεύς» και «Αλληλοβοήθεια», οι οποίοι θα πρέπει να ήταν εκφάνσεις της συλλογικότητας της ελληνικής παροικίας στην Βουλγαρία. Το δημοσίευμα αναφέρει τον Ιωάννη Κοκκίνη ως περίπτωση «ου μόνον εν Ελλάδι και τη λοιπή Ανατολήν αλλά και ανά την Ευρώπην πεφημισμένου υψιφώνου αοιδού», μην διστάζοντας να προσθέσει ότι ήταν γνωστός ως ιδρυτής «προ ετών εν Αθήναις» του πρώτου ελληνικού μελοδραματικού θιάσου. Η σημασία της εμφανίσεως του καλλιτέχνη σε ρεσιτάλ έγκειται στο ότι «θα παράσχη νέαν και αρμονικότεραν ώθησιν εν τη μουσική [...] διαπλάσει» της κοινωνίας, εμφανίζοντας ότι «εν την καθ' ημάς Ανατολήν της μουσικής ως και της εν γένει καλλιτεχνίας τα πρωτεία ανήκουν εις την Ελληνικήν φυλήν». Η δημοσίευση του προγράμματος του ρεσιτάλ δεν ευρίσκεται μεταξύ των τεκμηρίων του αρχείου. Τέλος ο συντάκτης δεν παραλείπει να προτρέψει τους αναγνώστες της εφημερίδος να προσέλθουν αθρόοι στην εσπερίδα, «εκδηλούντες ούτω ου μόνον την εκτίμησίν των προς τον Έλληνα αριστοτέχνη αλλά και την από ελληνοπρεπούς καθήκοντος [δυσανάγνωστο] προς την Ελλάδα των καλλιτεχνών».

Το τεκμήριο αρ. 3 είναι ένα τρίστηλο από την εφημερίδα *Ειδήσεις του Αίμου*, το οποίο αναφέρεται στην «μεγάλη συναυλία υπό του κ. Κοκκίνη» με άριες από τις όπερες *Faust*, *Tosca*, *Pagliacci*, *Rigoletto* και *Μάρκος Μπότσαρης* του Π. Καρρέρ, και επιπροσθέτως το ελληνικό άσμα «Η Τριανταφυλλιά». Το δημοσίευμα αναφέρει ότι η καλλιτεχνία του Κοκκίνη προκάλεσε «ραγδαία χειροκροτήματα και επευφημίας», καθώς ο οξύφωνος «κατέχει φωνήν υψηλήν και συνάμα γλυκυτάτη και περιπαθεστάτη», «ουδόλως βαρυτονεί ως τινές των εν Ευρώπη οξυφώνων» και «συνάμα κεκτημένος και τέχνην λεπτήν περί την στάσιν και τας κινήσεις και μορφήν και ήθος συμπαθή» ήταν ευνόητον ότι θα κέρδιζε τον θαυμασμό του φιλόμουσου κοινού, το οποίο «γνωρίζει να κρίνη ως ακούσαν τα ωραιότερα εκ των μελοδραμάτων και τους καλλιτέρους αοιδούς εν τοις θεάτροις των μεγαλοπόλεων της Ευρώπης». Ο συντάκτης επισημαίνει ότι άξια χειροκροτήματος ήταν και η ορχήστρα μαθητών της Σχολής Μαρασλή. Η «ταχύπτερος φήμη» του καλλιτέχνη «εξήγγειρε την επιθυμία παρ' άπασιν ομοφύλοις να τον ακούσωσι και εκ δευτέρου τουλάχιστον». Τέλος, ο συντάκτης αναφέρεται στο γεγονός της βαρύτητας της παρουσίας του καλλιτέχνη: «είχε την ευγένειαν να έλθη και παρ' ημίν όπως μας τέρψη δια της ωραίας του τέχνης».

Το τεκμήριο αρ. 2 είναι ένα τρίστηλο από την εφημερίδα *Φιλιππούπολη*, το οποίο αναφέρεται και αυτό στο ίδιο ρεσιτάλ στη Σχολή Μαρασλή, όπως και το τεκμήριο αρ. 3. Από το ρεπερτόριο αναφέρονται μόνον ο *Faust*, ο *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ και το τραγούδι «Η Τριανταφυλλιά» του Καββαδία. Το δημοσίευμα αναφέρει για τον Κοκκίνη ότι «εκ των πρώτων τόνων ευθύς κατενοήθη ότι η φωνή του είναι καλλονής εξαισίας και ότι η μουσική αυτού τέχνη είναι εκ των μάλιστα διακεκριμένη. Υψιφωνία γλυκυτάτη μετά παθητικοτάτων παραλλαγών και ποικιλοστροφών εξόχου ηδύτητος κατενθουσίασε το ακροατήριο όπερ επευφήμουν τον έλληνα καλλιτέχνην – παταγωδώς τον χειροκρότει» και μάλιστα «φρηνητωδώς επευφημούσης και χειροκροτούσης της ομηγύρεως και την επανάληψιν αυτών αιτουμένης». Ο συντάκτης δεν παρέλειψε ακόμη να τονίσει την σημασία του ότι «όλη η καλή ελληνική κοινωνία ήτο εκεί παρούσα». Ο καλλιτέχνης είχε τρία μπιζαρίσματα. Τέλος, η άρια «Ο Γέρο-Δήμος» προκάλεσε «απερίγραπτο ενθουσιασμό του δημοσίου» καθώς «αι επευφημίας του υπερέβησαν εις ύψος και αυτήν την υψιφωνία του [...], αι δε χειροκροτήσεις ήσαν ατελεύτητοι».

Το τεκμήριο αρ. 4 είναι ένα τρίστηλο από την εφημερίδα *Φιλιππούπολη*, το οποίο αναφέρεται σε δύο ρεσιτάλ εντός του ιδίου Σαββατοκύριακου στην Φιλιππούπολη (μικρή η πιθανότητα να επρόκειτο για την Σωζόπολη) και την επομένη στη Στενήμαχο. Το ρεπερτόριο που αναφέρεται είναι μόνον από την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ και το τραγούδι «Η Τριανταφυλλιά». Ο συντάκτης αναφέρει ότι ο καλλιτέχνης «κατέθελξε και συνεκίνησε το ακροατήριόν του δια της εξαισίας φωνής του και εξόχου τέχνης, προκαλέσας ατελευτήτους χειροκροτήσεις και επευφημίας», ενώ στη Στενήμαχο «η εμφάνις του Έλληνος καλλιτέχνου επί της σκηνης ήγειρε μέγαν πάταγον εκ χειροκροτημάτων και επευφημιών» και διευκρινίζεται ότι αυτός «έψαλλε μετά κλειδοκυμβάλου». Στο δημοσίευμα δεν έλλειψε η επισήμανση ότι και αυτή την φορά «η αίθουσα ήτο [...] κατάμεστος ελληνικού πλήθους εκλεκτού», ενώ στη Στενήμαχο «όλαι αι προέχουσαι οικογένειαι ήσαν εκεί παρούσαι». Μετά τη Στενήμαχο ο καλλιτέχνης επρόκειτο να αναχωρήσει για την Αδριανούπολη, έχοντας την αγάπη και τον θαυμασμό «πάντων των ενταύθα και εν Στενήμαχω Ελλήνων». Τέλος, ο συντάκτης ομιλεί για την εθνική φιλοτιμία των Ελλήνων στη Στενήμαχο, οι οποίοι έσπευσαν να επωφεληθούν από την παρουσία του Ιωάννη Κοκκίνη «όπως και δια της αγάπης των προς την νεωτέραν ελληνικήν καλλιτεχνίαν εκδηλώσωσι το εθνικόν φρόνημα το αδιαρρήκτως συνδέον αυτούς μετά του ελληνισμού».

Επεξεργασία των ευρημάτων: για μια τοποθέτηση στον χώρο και τον χρόνο των καλλιτεχνικών γεγονότων

Μετά την πρώτη ανάγνωση των τεκμηρίων από το αρχείο Κοκκίνη, η επεξεργασία των ιστορικών πληροφοριών που αντλούνται εξ αυτών καθιστά επιτακτικό το ερώτημα του συσχετισμού των δεδομένων με πλείστα όσα γνωστά την σήμερα από πρότερα γνωστές πηγές, με απώτερο στόχο την εξαγωγή χρήσιμων για την ιστορική μουσικολογία συμπερασμάτων.

α) Η εμφάνιση σε ρεσιτάλ στην Φιλιππούπολη του 1904 σηματοδοτεί μία ολιγότερο οργανωμένη καλλιτεχνική παρουσία, δεδομένου ότι το πρώτο δημοσίευμα (τεκμήριο αρ. 1) δεν ομιλεί για θίασο αλλά για μεμονωμένους καλλιτέχνες που έδιδαν μια μουσική εσπερίδα (ρεσιτάλ). Ωστόσο, προβληματισμό προκαλεί η δημοσιοποίηση της άποψης ότι ο Ι. Κοκκίνης είχε ιδρύσει τον πρώτο ελληνικό μελοδραματικό θίασο στην Αθήνα προ ολίγων ετών. Εδώ ο συντάκτης είτε αγνοεί τον Διονύσιο Λαυράγκα είτε αποσιωπεί τη συμβολή του, θέλοντας ίσως να κολακέψει τον Κοκκίνη. Το ολιγότερο που μπορεί κανείς να υποθέσει καλόπιστα είναι ότι ο συντάκτης, πληροφορημένος για τις παραστάσεις του θιάσου Κοκκίνη την περίοδο 1901-1902, εννοεί εδώ τον πρώτο ελληνικό θίασο που

γνώρισε ενωρίτερα η Ρουμανία, ο οποίος είχε συγκροτηθεί στην Αθήνα και ταξίδεψε έως την Βράιλα και το Βουκουρέστι. Κάθε άλλη ερμηνεία του συντάκτη θα ήταν ανιστόρητη και υπονομευτική του κύρους των θιάσων του ελληνικού μελοδράματος υπό τον Δ. Λαυράγκα και αυτό είναι μία ιστορική ευθύνη για τον μελετητή που αξιώνει την τεκμηρίωση στις ιστορικές πηγές.

β) Από τα όσα αναφέρονται στα δημοσιεύματα προκύπτει ότι τα ρεσιτάλ του Ι. Κοκκίνη στη Στενήμαχο και την Αδριανούπολη διοργανώθηκαν μετά την επιτυχία του ρεσιτάλ στην Φιλιπούπολη και μάλιστα δεν παραλείπονται και ορισμένα ονόματα επιφανών εκπροσώπων της ελληνικής ομογένειας, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν για τον σκοπό αυτό. Το γεγονός μπορεί να είναι ενδεικτικό των δυσκολιών στην επικοινωνία μεταξύ Αθηνών και Βουλγαρίας και ίσως δεν θα ήταν άσκοπο να υποθέσει κανείς ότι η συνεργασία με τη Σχολή Μαρασλή συσχετίζεται με την καταγωγή της Στέλλας Κοκκίνη από την Οδησό. Το Ελληνικό Μελόδραμα του Δ. Λαυράγκα αλλά και, ενωρίτερα, ο μελοδραματικός θιάσος του Ι. Καραγιάννη δεν είχαν επισκεφτεί την Βουλγαρία για παραστάσεις όπερας, εξ όσων είναι σήμερα γνωστά για τις διαδρομές των ελληνικών μελοδραματικών θιάσων. Για τον λόγο αυτό, δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο ο Κοκκίνης να είναι όχι μόνον ο μοναδικός από τους τρεις οξυφώνους που έδωσε ρεσιτάλ σε πόλεις της Βουλγαρίας αλλά και ο πρώτος έλληνας λυρικός αοιδός ο οποίος ακούστηκε να τραγουδά σε βουλγαρικό έδαφος, αν και όχι σε παράσταση μελοδράματος.

γ) Για το καίριο ζήτημα της εθνικής αποστολής του ελληνικού μελοδράματος αξίζει να παρατηρηθεί ότι στην εφημερίδα *Φιλιπούπολη* ο άγνωστος σήμερα συντάκτης δεν χρησιμοποιεί καν την αναφορά στην έννοια του έθνους, αλλά ομιλεί για ελληνική φυλή και αργότερα παρομοίως, στην εφημερίδα *Ειδήσεις του Αίμου*, ο συντάκτης ομιλεί για ομοφύλους Έλληνες. Το ζήτημα του εθνικού φρονήματος εντοπίζεται να αναφέρεται στην εφημερίδα *Φιλιπούπολη* αποκλειστικά με αφορμή το ρεσιτάλ του Κοκκίνη στη Στενήμαχο, και αυτό χωρίς μεγάλη έκταση. Και οι δύο εφημερίδες εξαίρουν την αριστοτεχνία του λυρικού αοιδού, δίδοντας προτεραιότητα στο να τονίσουν το αξιοσημείωτο της ελληνικής καλλιτεχνίας, αλλά κατά τα λοιπά αποφεύγουν τις ένθερμες γενικεύσεις που θα μπορούσαν να απορρέουν από έναν καθ' όλα υγιή πατριωτισμό. Αυτή η διστακτικότητα είναι δηλωτική μιας διαφορετικής αντιμετώπισης του καλλιτέχνη συγκριτικά με την πρόδρομη παρουσία του στη Ρουμανία ενωρίτερα. Εξωμουσικές προθέσεις του καλλιτέχνη αλλά και των ιθυνόντων που διοργάνωσαν τα ρεσιτάλ δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν με βάση τα τεκμήρια από τις δύο εφημερίδες. Ωστόσο, δεν θα ήταν χωρίς αξία η υπόθεση ότι οι δύσκολες σχέσεις στην εξωτερική πολιτική μεταξύ Ελλάδος και Βουλγαρίας, οι οποίες κορυφώθηκαν με τους διωγμούς του 1904, θα πρέπει να ήταν αποτρεπτικές για την εκδήλωση υψηλού ελληνικού εθνικού φρονήματος.

δ) Από τα δημοσιεύματα των δύο ελληνόφωνων εφημερίδων επιβεβαιώνεται η γνωστή από παρόμοια τεκμήρια επιμονή του καλλιτεχνικού ζεύγους Κοκκίνη να περιλαμβάνει στα ρεπερτόρια παραστάσεων και ρεσιτάλ του την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ. Συνεχίζοντας την ήδη διαμορφωμένη παράδοση μετά τον θίασο του Ι. Καραγιάννη που ήθελε οι ελληνικοί μελοδραματικοί θίασοι να δίδουν παραστάσεις επτανησιακής όπερας, το ζεύγος Κοκκίνη τεκμαίρεται ότι επέλεγε κατ' εξακολούθηση το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Σήμερα υποθέτουμε απλώς ότι η απόφαση αυτή τούς φέρνει κοντά στη Ζάκυνθο, όπου οι πρόγονοί τους ήταν γραμμένοι στο *libro d' oro*, αλλά και στην ισχυρά ανάμνηση του Μεσολογγίου, όπου μέλη της οικογένειας Κοκκίνη είχαν αναπτύξει πολεμική δράση. Οι επίμονες ενδείξεις υπέρ μιας αστικής επιλογής διδασκαλίας πατριωτικών έργων θα συνηγορούσαν ίσως σε ένα πλέγμα μελοδραματικής αρχιτεκτονικής δραστηριότητας με πατριωτικά κίνητρα, που διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη και ίχνη της εντοπίζονται σήμερα στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Παρατηρήσεις – συμπεράσματα

Καταληκτικά ως προς την αξιολόγηση και την αποτίμηση των συγκεκριμένων ευρημάτων του αρχείου Κοκκίνη, μπορεί η σημερινή έρευνα να βεβαιώσει την δύσκολη θέση του μελοδραματικού θιάσου Κοκκίνη, τουλάχιστον σε σχέση με τους θιάσους Καραγιάννη και Λαυράγκα, αναφορικά με την ελληνική οπερατική καλλιτεχνία στην – σχεδόν εμπόλεμη τότε με την Ελλάδα – Βουλγαρία. Η μη πραγματοποίηση ολοκληρωμένων μελοδραματικών παραστάσεων έχει πιθανώς να κάνει με την δυσκολία μετακίνησης των θιάσων, εάν όχι με την απροθυμία των ελλήνων καλλιτεχνών να μετακινηθούν υπό συνθήκες κινδύνου.

Παρά ταύτα, το ελληνικό μελόδραμα, εκπροσωπούμενο από ένα άξιο τέκνο του, μπόρεσε να κάνει αισθητή την παρουσία του στην καλλιτεχνική ζωή μιας μεγάλης πόλης, όπως η Φιλιπούπολη, αφήνοντας εκκρεμή τα ερωτήματα για το πώς και το γιατί η πρωτεύουσα Σόφια δεν βρέθηκε ποτέ εντός των μελοδραματικών διαδρομών των ελληνικών θιάσων όπερας. Η σύγχρονη μουσικολογία γνωρίζει ότι, μετά την ανεξαρτησία της το 1878, μόνον ιταλικοί και ρωσικοί μελοδραματικοί θίασοι έδρασαν στη χώρα αυτή,⁶ στην οποία η όπερα δεν είχε ενωρίτερα τύχει καλλιέργειας. Είναι λοιπόν ζητούμενο σήμερα ένα πληρέστερο ιστορικό της όπερας στην Βουλγαρία, στο οποίο θέση θα έχει και ο μοναδικός Ιωάννης Κοκκίνης εξ Ελλάδος, με δεδομένη την ιστορική παραδοχή (που παρέχει το τεκμήριο αρ. 1) ότι οι Έλληνες είχαν τα πρωτεία στην Ανατολή, όπως προσέλαβε το θέμα ο συντάκτης της εφημερίδος *Φιλιπούπολη* και το απαθανάτισε στον χρόνο για την ιστορία.

⁶ Maria Kostakeva, λήμμα «Bulgaria», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Oxford University Press, London 1992, vol. I, σ. 637-638.

Ζητήματα ύφους, διακαλλιτεχνικότητας και πολιτισμικών σημάνσεων,
μέσα από την κριτική επιμέλεια της όπερας
Το απόγεμα της αγάπης (1935) του Μάριου Βάρβογλη

Πανδώρα Λιασοπούλου & Γιώργος Σακαλλιέρος

Τα μουσικά χειρόγραφα αποτελούν πολύτιμα πρωτογενή τεκμήρια στο πλαίσιο μιας κριτικής εκδοτικής επιμέλειας, η οποία απευθύνεται είτε στην προετοιμασία των μουσικών εκτελέσεων είτε στην μουσικολογική μελέτη και ανάλυση. Ωστόσο, πέρα από την αυτονόητη ερευνητική και πρακτική σημασία τους, τα χειρόγραφα αποτελούν ένα ευρύ, πολυπαραγοντικό πεδίο πληροφοριών που ξεπερνά τη μουσική κειμενικότητα. Μέσα από το περιεχόμενο και τις σημάνσεις τους αναδεικνύονται οι φαινομενικά ετερογενείς ιδιότητες των δημιουργών τους – που στην εδώ εξεταζόμενη περίπτωση της όπερας του Βάρβογλη επεκτείνονται στη ζωγραφική, τη σκηνογραφία ή ακόμα και τη διασκευή του λιμπρέτου από τον ίδιο – ενώ διασυνδέονται και με τα μουσικά, τα κοινωνικά, ακόμη και τα πολιτικά συγκείμενα της εποχής όπου δημιουργήθηκαν. Τα μουσικά χειρόγραφα, λοιπόν, δεν είναι απλώς νότες σε χαρτί αλλά πολύπτυχοι καμβάδες που αφηγούνται το γίνεσθαι της εποχής τους μέσα από την έκφραση της μουσικής τέχνης. Υπό αυτό το πρίσμα διαμορφώνεται και η παρούσα μελέτη, η οποία εκκινεί από τη διαδικασία της κριτικής επιμέλειας και έκδοσης της μονόπρακτης όπερας *Το απόγεμα της αγάπης* (1935) του Μάριου Βάρβογλη.

Μέχρι το 1920, ο Μάριος Βάρβογλης,¹ έχοντας σπουδάσει ζωγραφική στην Αθήνα και προοριζόμενος να ακολουθήσει σπουδές πολιτικών επιστημών από την οικογένειά του, ζει στο Παρίσι, όπου μαθητεύει τόσο στο παρισινό Conservatoire όσο και στην Schola Cantorum. Εκεί παρουσιάζει έργα του και συναναστρέφεται σημαντικές μορφές της μουσικής, της λογοτεχνίας αλλά και της ζωγραφικής, όπως μαρτυρούν οι προσωπογραφίες του από τους σημαντικούς ζωγράφους Achille Ouné και Amedeo Modigliani. Την ίδια περίοδο, κι ενώ στο έργο του εμφανίζονται οι πρώτες ωσμώσεις γαλλικής τροπικότητας, ιμπρεσιονιστικές νύξεις αλλά και νεοκλασικά διδάγματα, ο ίδιος μπαίνει δυναμικά στη συζήτηση για τη δημιουργία ελληνικής έντεχνης μουσικής με τα πρώτα του άρθρα από το Παρίσι στον *Νουμά* (τον Δεκέμβριο του 1909),² όπου τάσσεται υπέρ των δημοτικιστών και μοιάζει να συγκλίνει έντονα με τις απόψεις του Καλομοίρη, ο οποίος δημοσιεύει επίσης την ίδια περίοδο κείμενά του στον *Νουμά* από το Χάρκοβο.³ Το 1920, αποδεχόμενος την πρόσκληση του Διοικητικού Συμβουλίου του

¹ Yannis Belonis, “Varvoglēs [Varvoglis], Marios”, στο: *Grove Music Online*, 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29063> (πρόσβαση στις 22 Μαρτίου 2025).

² Μάριος Βάρβογλης, «Μουσικές κουβέντες», *Νουμάς* 372, 27 Δεκεμβρίου 1909, σ. 4 (<https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/85020/83894>).

³ Γιώργος Σακαλλιέρος, «Το Πανηγύρι (1909) για ορχήστρα του Μάριου Βάρβογλη, ως σημασιολογικό σημαίνον μιας συνθετικής ταυτότητας εν εξελίξει», στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θεοδωρής Καραθόδωρος, Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου & 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, σ. 252-267: 254.

Ωδείου Αθηνών, επαναπατρίζεται και διορίζεται καθηγητής ανωτέρων θεωρητικών και ιστορίας της μουσικής, θέση που θα εγκαταλείψει το 1923 για το Ελληνικό Ωδείο που είχε ιδρύσει ο Καλομοίρης τέσσερα χρόνια νωρίτερα. Ο Βάρβογλης συνδέεται με το εγχώριο μουσικό περιβάλλον, αλλά παραμένει ενεργός και μέσα στους λογοτεχνικούς και ζωγραφικούς κύκλους, απεργαζόμενος πάντα για τον εαυτό του μια πολυτροπική αντίληψη των τεχνών.⁴ Αν και ο απόηχος της παρουσίας του στην ελληνική μουσική ζωή του Μεσοπολέμου μοιάζει διακριτικός, ο Βάρβογλης λαμβάνει το Εθνικό Βραβείο Γραμμάτων και Τεχνών το 1923, συνιδρύει με τους Καλομοίρη, Μητρόπουλο και Ριάδη, μεταξύ άλλων, την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών το 1931 και εκλέγεται αντιπρόεδρος της το 1936, ενώ από τις τάξεις του στο Ελληνικό Ωδείο θα περάσουν, σύμφωνα με τη Ρωμανού, τα δύο τρίτα των ελλήνων συνθετών και μαέστρων που γεννήθηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα.⁵ Ο συνθέτης επιστρέφει σε μια Ελλάδα που βιώνει οικονομικές και πληθυσμιακές ανακατατάξεις μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, άνοδο των αριστερών ιδεολογιών από τη δεκαετία του '20 και ενίσχυση των εθνικιστικών τάσεων κατά τη δεκαετία του '30, παράλληλα με τις νεωτερικές τάσεις στις τέχνες και τα γράμματα (όπως με την *Ομάδα Τέχνη* και τη *Γενιά του Τριάντα*).⁶ Η συνθετική και επαγγελματική του υπόσταση δοκιμάζονται έντονα από τις ασταθείς και ανταγωνιστικές συνιστώσες της εγχώριας μουσικής ζωής και εκπαίδευσης, ακόμη και μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο και στην ώριμη πια ηλικία του, και μέσα σε αυτό το διαρκώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον προσπαθεί να ασκήσει την τέχνη του και να διαδώσει το έργο του.

Έτσι, το έτος 1924, στο πρόγραμμα της 8ης συναυλίας της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ελληνικού Ωδείου, παρουσιάζεται το «Τραγούδι από το μονόπρακτο μελόδραμα *Το απόγευμα της αγάπης*» του Βάρβογλη, σε εκδοχή για φωνή και ορχήστρα. Η καταγραφή αυτή φανερώνει πως η όπερα υπήρχε ήδη ως σύλληψη στο μυαλό του συνθέτη από τη δεκαετία του '20, με κάποια πρώτα απτά συνθετικά αποτελέσματα. Έξι χρόνια αργότερα, τον Οκτώβριο του 1930, δημοσιεύεται εντός του πρώτου τεύχους του περιοδικού *Μουσική Ζωή* το «Τραγούδι της Χρυσαιγής», σε εκδοχή για φωνή και πιάνο.⁷ Το εκδομένο αυτό τεκμήριο μάς ενδιαφέρει όχι μόνο γιατί το τραγούδι αυτό αποτελεί μέρος της όπερας, αλλά και γιατί ο συνθέτης επικόλλησε την αυτούσια εκδοχή του από το περιοδικό *Μουσική Ζωή* εντός του αυτόγραφου σπαρτίτου της όπερας (Εικόνες 1α-1δ). Τα υπόλοιπα μέρη του έργου παραμένουν, όπως θα αναλυθεί παρακάτω, σε διακριτές σωζόμενες μορφές μουσικών και κειμενικών χειρογράφων.

⁴ Η παραπάνω αναφορά περί πολυτροπικότητας αφορά στη συμπεριληπτική και αλληλεπιδραστική αντίληψη του ίδιου του Βάρβογλη ως προς την έννοια της (δια)καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως θα δούμε και παρακάτω. Ωστόσο, η έννοια της πολυτροπικότητας στην όπερα διαμέσου μηχανισμών που αφορούν στη διάδραση μεταξύ γλωσσικής τροπικότητας (verbal mode: λιμπρέτο), μουσικής τροπικότητας (music mode: μουσική σύνθεση) και οπτικής τροπικότητας (visual mode: σκηνικές οδηγίες και δράση) αποτελεί μια διαφορετική επιστημονική προσέγγιση, η οποία βασίζεται στη γνωσιακή μελέτη της γλώσσας (Cognitive Linguistics), στη γνωσιακή προσέγγιση της μουσικής (music cognition) και σε εργαλεία της γνωσιακής επιστήμης που αφορούν σε μελέτες θεωρίας του δράματος. Ιδιαίτερα διαφωτιστική επάνω στο συγκεκριμένο πεδίο είναι η μελέτη της Σταματίας Γεροθανάση, *A Multimodal Approach to the Study of Opera in Arribert Reimann's "Medea"*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2022 (βλ. σχετικά και <https://www.cambridgescholars.com/product/978-1-5275-8110-4>).

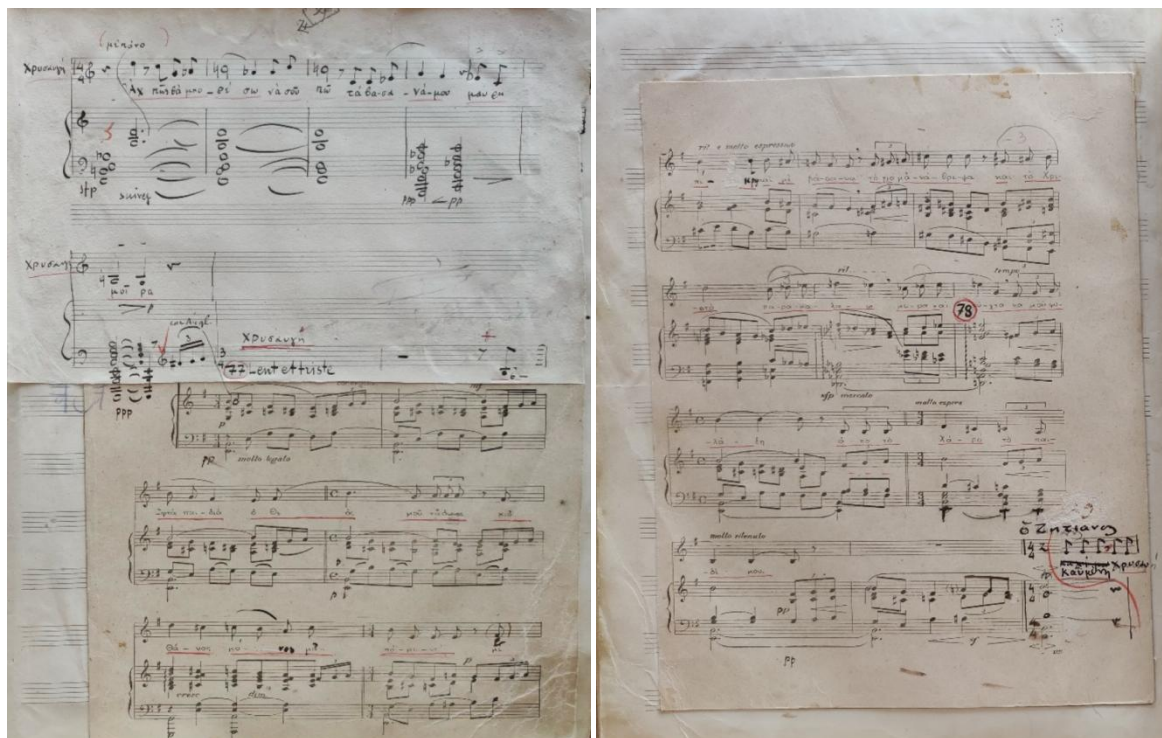
⁵ Καίτη Ρωμανού, «Μάριος Βάρβογλης», *Μουσικολογία* 2, 1985, σ. 10-47: 23.

⁶ Γιώργος Σακαλλιέρης, *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. 38 και 147.

⁷ Μάριος Βάρβογλης, «Τραγούδι της Χρυσαιγής», *Μουσική Ζωή*, έτος Α', τεύχος αρ. 1, Οκτώβριος 1930, σ. 12-13 (<https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60248>).



Εικόνες 1α & 1β: Μ. Βάρβογλης, «Τραγούδι της Χρυσαιγής», για φωνή και πιάνο (Μουσική Ζωή, έτος Α', τεύχος αρ. 1, Οκτώβριος 1930, σ. 12-13)



Εικόνες 1γ & 1δ: Μ. Βάρβογλης, επικολημένη εκδοχή από το «Τραγούδι της Χρυσαιγής» εντός του αυτόγραφου χειρογράφου του σπαρτίτου Ι από Το απόγεμα της αγάπης (Αρχείο Μ. Βάρβογλη - ΜΜΒ, δημοσίευση με άδεια)⁸

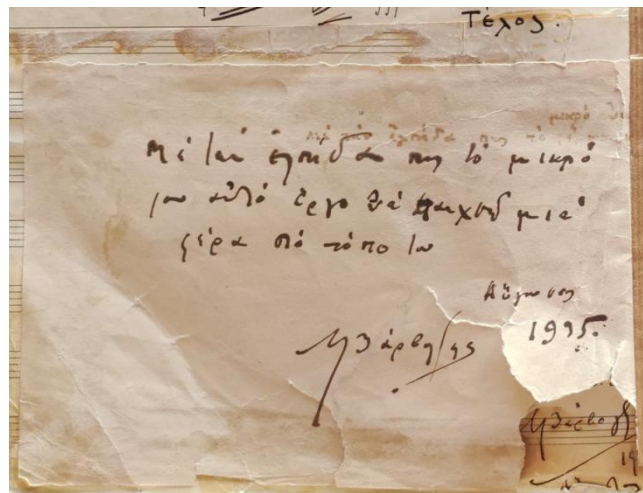
⁸ Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, αυτόγραφο χειρόγραφο σπαρτίτο Ι, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη (ΜΜΒ) της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Φάκελος 27, Υποφάκελος 1 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58970>). Ευχαριστούμε τη μουσικολόγο και βιβλιοθηκονόμο στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής της ΜΜΒ Μυρτώ Οικονομίδου για την άδεια πρόσβασης στο αυτόγραφο χειρόγραφο μουσικό υλικό του έργου *Το απόγεμα της αγάπης* αλλά και στο λοιπό αρχειακό υλικό που σχετίζεται με αυτό.

Η όπερα ολοκληρώνεται, όπως υπογράφει ο ίδιος ο συνθέτης στην τελευταία σελίδα της συνοπτικής εκδοχής της παρτιτούρας, τον Αύγουστο του 1935. Την ημερομηνία συνοδεύει το παρακάτω επικολλημένο σημείωμα (Εικόνα 2):

Με την ελπίδα πως το μικρό μου αυτό έργο θα παιχτή μια μέρα στο τόπο του (Αύγουστος 1935).

Όπως διαπιστώθηκε από τη δια ζώσης μελέτη των χειρογράφων στο Αρχείο Μάριου Βάρβογλη, ο συνθέτης φαίνεται να κάλυψε παλαιότερο σημείωμα, στο οποίο, ανοίγοντάς το με πολύ προσεκτικές κινήσεις, διαβάζουμε:

Με την ελπίδα πως το μικρό αυτό έργο μου θα παιχτή μια μέρα στον τόπο του και δεν θα έχει την τύχη της «Αγίας Βαρβάρας» που ο συνθέτης της, σε στιγμή απελπισιάς για ό,τι άκουγε γύρω του, συμβατικό και ψεύτικο, την έκανε χίλια κομμάτια (Μάριος Βάρβογλης, Αύγουστος 1935).



Εικόνα 2: Μ. Βάρβογλης, αυτόγραφο χειρόγραφο της συνοπτικής παρτιτούρας από Το απόγεμα της αγάπης (Αρχείο Μ. Βάρβογλη – ΜΜΒ, δημοσίευση με άδεια)

Σύμφωνα με τον Κεντρωτή,⁹ πέρα από την – εκτελεσμένη στο Ντίσελντορφ το 1912 και εκδομένη το 1948 από το Γαλλικό Ινστιτούτο – εκδοχή του *Συμφωνικού πρελουδίου «Αγία Βαρβάρα»*,¹⁰ στα κατάλοιπα του συνθέτη διασώζονται ολόκληρη η πρώτη και μέρη της δεύτερης και της τρίτης πράξης του ομώνυμου λυρικού δράματος (σε λιμπρέτο Σωτήρη Σκίπη), σκίτσα, σπαράγματα και, όντως, σκισμένα φύλλα, καθώς και η τελευταία σελίδα του έργου, ολοκληρωμένη και με την ιδιόχειρη υπογραφή του. Το τεκμήριο αυτό φανερώνει ότι η οπερική εκδοχή της *Αγίας Βαρβάρας* ολοκληρώθηκε μεν, αλλά το έργο μάλλον έπεσε θύμα των αντισυναδελφικών ανταγωνισμών της εγχώριας μουσικής ζωής κατά τον Μεσοπόλεμο – η οποία είχε και άλλα θύματα, με πιο γνωστή, φυσικά, την περίπτωση Σκαλκώτα.¹¹

Για *Το απόγεμα της αγάπης* μελετώνται όλα τα αυτόγραφα χειρόγραφα, που περιλαμβάνουν την πλήρη ορχηστρική παρτιτούρα,¹² τις δύο συνοπτικές εκδοχές της σε

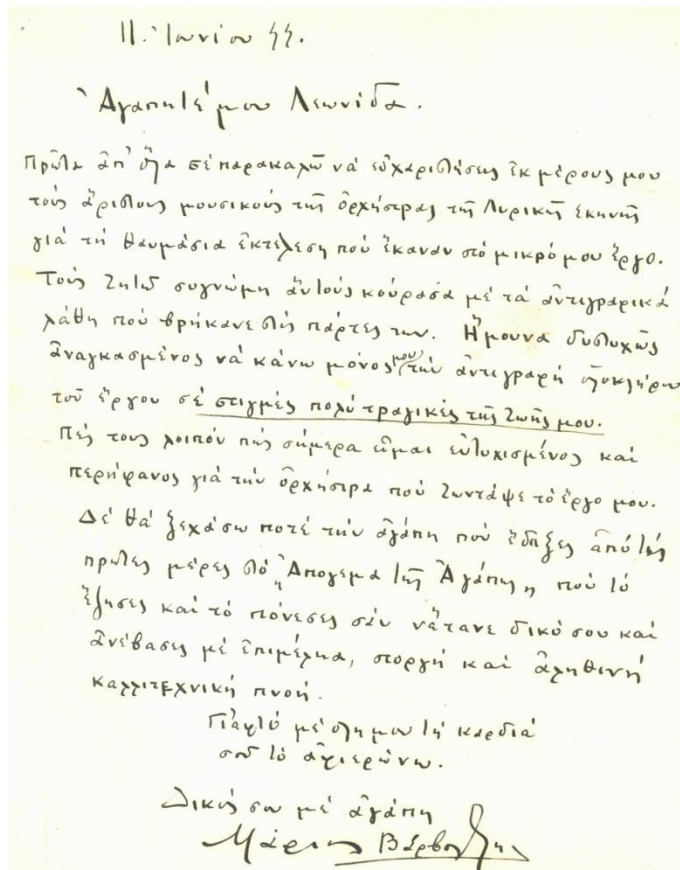
⁹ Κωνσταντίνος Κεντρωτής, *Θεματικός κατάλογος έργων Μάριου Βάρβογλη*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1998, σ. 91.

¹⁰ Μάριος Βάρβογλης, *Αγία Βαρβάρα*, Εισαγωγικά κείμενα έκδοσης του έργου από το Γαλλικό Ινστιτούτο και βιογραφικό Βάρβογλη από άγνωστο γαλλόφωνο λεξικό, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη – ΜΜΒ, Φάκελος 8, Υποφάκελος 1 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58889>).

¹¹ Σακαλλιέρους, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, ό.π., σ. 37-38.

¹² Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη – ΜΜΒ, Φάκελος 26, Υποφάκελος 4 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58968>).

πιανιστική αναγωγή (σπαρτίτα I και II), εκ των οποίων η δεύτερη αφορά στο μέρος του υποβολέως,¹³ όλες τις πάρτες των οργάνων,¹⁴ το μέρος του βαρύτονου Τάσσου¹⁵ και τις δύο χειρόγραφες καταγραφές του λιμπρέτου,¹⁶ ενώ χρονολογικά προηγείται το δημοσιευμένο τεκμήριο του «Τραγουδιού της Χρυσαιγής» στο περιοδικό *Μουσική Ζωή* από το 1930. Το υλικό αυτό καθορίζει τη στεμματική «γενεαλογική» ιεραρχία των τεκμηρίων του έργου (το “*stemma codicum*” ή αλλιώς “*stemmatic filiation*”) ως ένα εκ των βασικών μεθοδολογικών εργαλείων της παρούσας κριτικής επιμέλειας.¹⁷



11 Ιουνίου 44.

Αγαπητέ μου Λεωνίδα,

Πρώτα απ' όλα σε παρακαλώ να ευχαριστήσεις εκ μέρους μου τους άριστους μουσικούς της ορχήστρας της Λυρικής Σκηνής για τη θαυμάσια εκτέλεση που έκαναν στο μικρό μου έργο. Τους ζητώ συγνώμη αν τους κούρασα με τα αντιγραφικά λάθη που βρήκανε στις πάρτες τους. Ήμουν αδυστυχώς αναγκασμένος να κάνω μόνος μου την αντιγραφή ολόκληρου του έργου σε στιγμές πολύ τραγικές της ζωής μου. Πες τους λοιπόν πως σήμερα είμαι ευτυχισμένος και περήφανος για την ορχήστρα που ζωντάνεψε το έργο μου. Δε θα ξεχάσω ποτέ την αγάπη που έδειξες από τις πρώτες μέρες στο «Απόγεμα της Αγάπης» που το έζησες και το πόνεσες σαν νάτανε δικό σου και ανέβασες με επιμέλεια, στοργή και αληθινή καλλιτεχνική πνοή.

Γι' αυτό με όλη μου τη καρδιά σου το αφιερώνω.

Δικός σου με αγάπη
Μάριος Βάρβογλης

Εικόνα 3: Μ. Βάρβογλης, αυτόγραφο χειρόγραφο επιστολή προς τον μαέστρο Λεωνίδα Ζώρα με αφορμή την πρώτη εκτέλεση του έργου *Το απόγεμα της αγάπης*¹⁸

¹³ Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, αυτόγραφο χειρόγραφο σπαρτίτο I και II, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη – MMB, Φάκελος 27, Υποφάκελοι 1 και 2 αντίστοιχα (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58970> και <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58971>).

¹⁴ Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, αυτόγραφες χειρόγραφες πάρτες ορχήστρας, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη – MMB, Φάκελος 26, Υποφάκελος 5 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58969>).

¹⁵ Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, αυτόγραφο χειρόγραφο μέρος του βαρύτονου Τάσσου, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη – MMB, Φάκελος 26, Υποφάκελος 5 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58969>).

¹⁶ Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, αυτόγραφο χειρόγραφο λιμπρέτο I και II, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη – MMB, Φάκελος 26, Υποφάκελοι 2 και 3 αντίστοιχα (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58966> και <https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58967>).

¹⁷ James Grier, “Editing”, στο: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550> (πρόσβαση στις 9 Απριλίου 2025).

¹⁸ Ευχαριστούμε τον μουσικολόγο Γιάννη Μπελώνη, υπεύθυνο της Μουσικής Βιβλιοθήκης και του Ιστορικού Αρχείου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, για την προώθηση της παρούσας επιστολής.

Όλα τα χειρόγραφα τεκμήρια του έργου προέρχονται από το χέρι του συνθέτη, όπως μαρτυρεί ο ίδιος ο Βάρβογλης στην ευχαριστήρια επιστολή του προς τον μαέστρο της πρεμιέρας της όπερας, Λεωνίδα Ζώρα, στις 11 Ιουνίου 1944 (Εικόνα 3). Σημειώνεται εδώ πως το πλήρες σωζόμενο αυτόγραφο υλικό του έργου, μαζί με όλο το αρχείο του Βάρβογλη, περιήλθαν στο αποθετήριο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης (MMB) της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» στις 6 Σεπτεμβρίου 2018 ύστερα από δωρεά του εγγονού του συνθέτη, Μάριου Ασημακόπουλου, και είναι πλέον πλήρως ψηφιοποιημένα και προσβάσιμα στην έρευνα, διευκολύνοντας σημαντικά την πραγματοποίηση μελετών όπως η παρούσα.

Η πρεμιέρα του έργου *Το απόγεμα της αγάπης* δόθηκε στις 10 Ιουνίου 1944, μόλις πέντε μήνες μετά την κρατική σύσταση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής από την τότε κατοχική κυβέρνηση αλλά και πέντε μήνες πριν την Απελευθέρωση. Τη διεύθυνση του οργανισμού είχε αναλάβει ο Μανώλης Καλομοίρης ήδη από τις 27 Μαρτίου του ίδιου έτους, ενώ η εναρκτήρια παράσταση ήταν η *Ρέα* του Σπύρου Σαμάρα τον Απρίλιο.¹⁹ Η παρουσία του Καλομοίρη – αλλά και του Θεόδωρου Συναδινού, ο οποίος είχε γράψει το ομώνυμο θεατρικό έργο επάνω στο οποίο βασίστηκε το λιμπρέτο της όπερας του Βάρβογλη – στο μεικτό διοικητικό συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής ενδεχομένως διευκόλυνε την ένταξη της όπερας στο ρεπερτόριο του οργανισμού για την ολοκλήρωση της σεζόν 1943-1944. Η επανάληψη του έργου το 1945, ξανά υπό τη διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα και σε συμπαρουσίαση με την *Cavalleria rusticana* του Pietro Mascagni,²⁰ ίσως δεν είναι τυχαία, καθώς τα δύο έργα έχουν αρκετές ομοιότητες ως προς την υπόθεση, τη μικρή διάρκεια αλλά και την βεριστική ανάδειξη των ηθογραφικών τους σημάνσεων με αδρότητα και ωμό ρεαλισμό. Το έργο ηχογραφείται από την ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ενώ επαναλαμβάνεται στην Εθνική Λυρική Σκηνή το 1961 υπό τη διεύθυνση του Walter Pfeffer και το 1966, έναν χρόνο πριν τον θάνατο του συνθέτη και με αφορμή τον εορτασμό της συμπλήρωσης των 80 χρόνων του, υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Αγραφιώτη.²¹ Τέλος, το 2014 το έργο ανεβαίνει με τη μορφή θεατρικού αναλογίου και μόνο με συνοδεία πιάνου στο πλαίσιο του Κύκλου Ελληνικής Όπερας στην Εθνική Λυρική Σκηνή,²² πράγμα που εξηγεί ίσως και την απουσία της πλήρους παρτιτούρας ορχήστρας αλλά και των παρτών των οργάνων από το αρχείο του οργανισμού για σχεδόν μισόν αιώνα, πιθανότατα λόγω απόσυρσης του μουσικού υλικού από τον ίδιο τον συνθέτη και καθώς αυτό ανευρέθη συγκεντρωμένο, όπως είδαμε, στο αρχείο του.

Το απόγεμα της αγάπης είναι βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Θεόδωρου Συναδινού, ο οποίος, στην τελευταία από τις τέσσερις αυτόγραφες εκδοχές του, αναφέρει πως το προόριζε εξ αρχής «[...] για να χρησιμεύσει ως λιμπρέττο για μουσικό δράμα».²³ Η

¹⁹ Katy Romanou, “Exchanging Rings under Dictatorships”, στο: Roberto Illiano & Massimiliano Sala (επιμ.), *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, Brepols Publishers, Turnhout 2010, σ. 27-64: 37-38.

²⁰ Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, πρόγραμμα παράστασης στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.), Ψηφιοποιημένες Συλλογές, Κωδικός τεκμηρίου: THP.2007.04.47a (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digilib.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=608967>).

²¹ Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, πρόγραμμα παράστασης στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.), Αρχείο Παραστάσεων, Κωδικός τεκμηρίου: THP.AM.66.02a (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://digilib.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=338262>).

²² Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, Αρχείο Παραστάσεων Εθνικής Λυρικής Σκηνής (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <https://www.nationalopera.gr/arxeio/arxeio-parastaseon-pe/kalitechniki-periodos-2013-2014/item/642-to-apogevma-tis-agapis-1935>).

²³ Η Ρωμανού («Μάριος Βάρβογλης», ό.π., σ. 29) αναφέρει πως η όπερα είναι βασισμένη στο θεατρικό έργο του Συναδινού *Παντρεύουν την αγάπη μου*, αλλά σύμφωνα με την θεατρολόγο Κ. Σταματογιαννάκη

υπόθεση εκτυλίσσεται σε μια φτωχική κλειστή κοινωνία της νησιωτικής ελληνικής υπαίθρου στα μέσα του 19ου αιώνα, μια Κυριακή του Πάσχα, με τους τέσσερις βασικούς χαρακτήρες να εμπλέκονται σε μία ιστορία έρωτα, προδοσίας, κοινωνικών συμβάσεων και θανάτου.²⁴ Η επεξεργασία του λιμπρέτου από τον ίδιο τον Βάρβογλη²⁵ αναδιαμορφώνει την παρουσία και τον ρόλο των προσώπων και συμπιέζει τη διάρκεια της πλοκής σε λιγότερο από μία ώρα, πράγμα που λειτουργεί μάλλον αρνητικά από δραματουργικής πλευράς. Πέρα από την μικρή διάρκεια, οι ηθογραφικές αναφορές του Βάρβογλη βασίζονται περισσότερο στον αφηγηματικό, έντονα δραματικό και γεμάτο αντιθέσεις χαρακτήρα της μουσικής ροής και των ετεροαναφορών (στο βυζαντινό ή το δημοτικό μέλος), ενώ η κειμενική αφήγηση επικεντρώνεται στους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες (και λιγότερο στους δευτερεύοντες: ζητιάνος, παπάς, δύο χωρικοί, δύο ψαράδες), καθώς δεν υπάρχει χορωδία. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά συνιστούν αξιοσημείωτες διαφορές με τις πρώτες δύο, τουλάχιστον, εθνικές όπερες του Καλομοίρη, τον *Πρωτομάστορα* (1916) και το *Δαχτυλίδι της Μάνας* (1918-1920), όπου η χορωδία (το πλήθος, ο λαός) αποτελεί σταθερή συμβολική αναφορά του εθνικού συλλογικού οράματος και φορέα του ηθογραφικού κανόνα της ιθαγένειας και του ιστορικού παρελθόντος.

Έπειτα από την ορχηστρική εισαγωγή, η οποία μας εισάγει στο κλίμα, τον τόπο και τον χρόνο του έργου, ο Βάρβογλης ουσιαστικά καθορίζει τη δραματική πλοκή του μονόπρακτου σε δύο σκηνές. Ανάμεσά τους παρεμβάλλεται ένα ορχηστρικό ιντερμέδιο, το οποίο όμως στηρίζει αφηγηματικά τη δράση, καθώς εκεί περιγράφεται με ιδιαίτερο ρεαλισμό από την ορχήστρα η άγρια δολοφονία της Μαλάμω²⁶ από την πεθερά της, Χρυσανγή, λόγω της απειλητικής παρουσίας του πρώην αγαπημένου της νύφης της, του ακόμη ερωτευμένου Τάσσου, αλλά και του φόβου της κοινωνικής κατακραυγής στο πατριαρχικό κλίμα ενός νησιωτικού χωριού του 19ου αιώνα. Κανονικά, το όνομα της πρωταγωνίστριας στο ομώνυμο έργο του Συναδινού είναι Σμαράγδα· ωστόσο, ο Βάρβογλης αλλάζει το όνομά της σε Μαλάμω, πιθανόν για να αποφύγει τη σύγχυση με τον ομώνυμο χαρακτήρα στην όπερα του Καλομοίρη *Ο Πρωτομάστορας*, ο οποίος μάλιστα παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά, το 1944, στην Εθνική Λυρική Σκηνή με τη Μαρία Κάλλας (ως Καλογεροπούλου, ακόμα) να τραγουδά τον ρόλο της Σμαράγδας. Το μόνο φωνητικό δείγμα στο ορχηστρικό ιντερμέδιο είναι η τελική τραγική κραυγή της Μαλάμω, πίσω από τη σκηνή, ως δραματική κορύφωση του έργου αλλά και έμμεση παραπομπή στην αρχαία τραγωδία, όπου μια δολοφονία δεν εκτυλισσόταν ποτέ πάνω στη σκηνή.²⁷

το έργο είναι βασισμένο στο θεατρικό έργο *Το απόγεμα της αγάπης* του Συναδινού. Βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2018, σ. 356-358 (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/43901>).

²⁴ Stamatia Gerotheranasi, "Musical Dramaturgy in *The Afternoon of Love* of Marios Varvoglis", στο: Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios & Emmanouil Giannopoulos (επιμ.), *Crossroads: Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity* (Conference Proceedings, Thessaloniki, 6-10 June 2011), School of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 2013, <http://crossroads.mus.auth.gr/proceedings>, σ. 403-411: 404.

²⁵ Σταματία Γεροθανάση, *Η μουσική δραματουργία της ελληνικής όπερας: αναλυτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις της δραματουργίας και των τεχνικών σύνθεσης σε επιλεγμένες όπερες των συνθετών Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, Παύλου Καρρέρ, Σπυρίδωνος Φιλίσκου Σαμάρα και Μάριου Βάρβογλη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2013, σ. 540 (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37434>).

²⁶ Romanou, "Exchanging Rings under Dictatorships", ό.π., σ. 38.

²⁷ Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη, *Η σχέση μουσικής και λόγου στο μελοδραματικό έργο των ελλήνων συνθετών της πρώτης γενιάς της Εθνικής Μουσικής Σχολής Διονυσίου Λαυράγκα, Μανώλη Καλομοίρη και Μάριου Βάρβογλη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2002, σ. 209 (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/20294>).

Ο Βάρβογλης προβαίνει με σύνεση στη χρήση δημοτικών και βυζαντινών ετεροαναφορών, άλλοτε αυθεντικών και άλλοτε δικής του έμπνευσης. Η μελωδία του «Παντρεύουν την αγάπη μου» έδωσε ενδεχομένως στη Ρωμανού την αφορμή ώστε να υποδείξει την προέλευση του λιμπρέτου από την ομώνυμη αστική ηθογραφία του Συναδινού, κάτι που, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, δεν ισχύει, καθώς πρόκειται για δύο διαφορετικά έργα. Η εναρμόνιση επιτονίζει το ηθογραφικό στοιχείο της ιθαγένειας, με έμφαση εδώ στην οριενταλιστική υπόσταση του χρωματικού τετραχόρδου και τη διασύνδεσή του με την ψυχική κατάσταση του πρωταγωνιστή Τάσσου (Μουσικό παράδειγμα 1).

Musical score for "Παντρεύουν την αγάπη μου" by M. Varkogiannis. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked "Moderato". It features a vocal line for Tassos and an orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Πα - ντρεύ - ουν τήν — ά - γά - πη μου" and "βοή - θα Χρι - στέ — Αχ! και Πα - να - γιά". The orchestral accompaniment includes parts for Hautbois, Flûte, Clarinette, Violons, Bassons, Cors, and Contrebasses. Dynamics include *mf* and *p*.

Μουσικό παράδειγμα 1: Μ. Βάρβογλης, Το απόγεμα της αγάπης, Σκηνή Α', μ. 100-107 (ορχηστρική αναγωγή). Χρήση του «Παντρεύουν την αγάπη μου»

Αντίθετα, η χρήση του βυζαντινού μέλους προσαρμόζεται μέσα στη δραματουργική διάρθρωση, καθώς η επίσημη, σε ύφος χορικού, απόδοση του «Χριστός ανέστη» από τον χωρικό συναντά την αντίδραση του Τάσσου, ο οποίος βιώνει τον απέλπιδα ερωτικό πόθο σε μια ημέρα συλλογικής θρησκευτικής κατάνυξης. Ο Βάρβογλης αντιπαραθέτει το Θείο Πάθος με το προσωπικό πάθος, καθώς το συλλογικό κοινωνικο-θρησκευτικό συγκείμενο συναντά την ατελή ανθρώπινη φύση (Μουσικό παράδειγμα 2).

Musical score for "Χριστός ανέστη" by M. Varkogiannis. The score is in 4/4 time, key of D major, and marked "Moderato". It features a vocal line for the 1st Chorus and an orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Χρι - στός Α - νέ - στη — έκ νε - κρών". The orchestral accompaniment includes parts for Flûte, Cordes, Tuba, and Timbale. Dynamics include *p* and *sf*.

Μουσικό παράδειγμα 2: Μ. Βάρβογλης, Το απόγεμα της αγάπης, Σκηνή Α', μ. 295-302 (ορχηστρική αναγωγή). Χρήση του «Χριστός ανέστη»

Όπως είναι αναμενόμενο, οι ελληνοκεντρικές αναφορές, ειδικά στο ζήτημα της τροπικότητας και των κλιμάκων, εμποτίζονται με γαλλικές επιρροές και ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, κάποιες φορές με μοντερνιστική χροιά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αρχή του έργου (Μουσικό παράδειγμα 3), όπου σε περιβάλλον σολ-ελάσσονος, με βαρυμένη τη 2η βαθμίδα και χρήση τριημιτονίου, ο συνθέτης έμμεσα συστήνει ένα ολοτονικό πεντάχορδο από λα-ύφεση, το οποίο βέβαια ενσωματώνεται στην αισθητική τόσο της βυζαντινής εντοπιότητας όσο και της τονικής αρμονίας μέσω της χρήσης διπλού ισοκράτη τονικής και, παράλληλα, δεσπόζουσας με 13η.

Μουσικό παράδειγμα 3: Μ. Βάρβογλης, Το απόγεμα της αγάπης, μ. 1-5 (ορχηστρική αναγωγή)

Παρόμοιας μοντερνιστικής χροιάς είναι τα οκτατονικού χαρακτήρα πεντάχορδα που συναντούμε σε άλλα σημεία του έργου, όπως στη Β' Σκηνή, τα οποία μέσω της τονικής αστάθειας που παράγουν συμβάλλουν στην πειστικότερη δραματουργική σκιαγράφηση των προσώπων - εδώ του ζητιάνου (Εικόνα 4 / Μουσικό παράδειγμα 4).



Εικόνα 4: Μ. Βάρβογλης, αυτόγραφο χειρόγραφο του σπαρτίτου Ι από *Το απόγεμα της αγάπης*, Σκηνή Β', μ. 1006-1009 / Μουσικό παράδειγμα 4: Τα οκτατονικού χαρακτήρα πεντάχορδα που χρησιμοποιούνται στην ορχηστρική γραφή (μ. 1006 και 1008-1009)

Οι συσχετισμοί με γαλλικές επιρροές είναι επίσης εμφανείς στις οργανολογικές επιλογές αλλά και τις ενορχηστρωτικές τεχνικές. Ο Βάρβογλης χρησιμοποιεί το αγγλικό κόρνο ως ηχώχρωμα λαϊκότροπου πνευστού της ελληνικής υπαίθρου, όπως έκανε και στο συμφωνικό του σκίτσο *Πανηγύρι* του 1909,²⁸ εμπλουτίζει την ορχήστρα με αρκετά κρουστά (τύμπανα, πιάτα, τρίγωνο, γκονγκ, γκραν-κάσα), ενώ διαχειρίζεται τη χρήση πολλαπλών *divisi* και αρμονικών στο ευρύ ηχητικό φάσμα όλης της ομάδας των εγχόρδων. Η χρήση σουρντίνας στα κόρνα, παράλληλης αρμονίας στην ορχηστρική συνοδεία απέναντι στις σόλο φωνές, όπως θα δούμε παρακάτω, αλλά και η γραφή σε χαρακτηριστικά χαμηλές περιοχές για τα πνευστά, όπως στα φλάουτα, ενισχύουν τις ιμπρεσιονιστικές καταβολές μιας πολύχρωμης ορχηστρικής παλέτας.

Η έντονη χρωματικότητα επιτονίζει το δραματικό περιεχόμενο του έργου και η αρμονική συγκρότηση ενισχύει τις απότομες εναλλαγές διάθεσης στη μουσική ροή. Στο Μουσικό παράδειγμα 5, ο συνδυασμός του εναρμόνιου γένους – ως πέρασμα από το περιβάλλον της λα-ύφεση- στη σολ-δίεση-ελάσσονα – λειτουργεί ως ενδιάμεσος σταθμός, με την ατελή πτώση να έχει μάλλον εφήμερο χαρακτήρα, καθώς η χρωματική κίνηση στο μπάσο – σαν ασταθής βηματισμός της ηρωίδας ή ένα διευρυμένο μουσικορητορικό *passus duriusculus* – οδηγεί σε μία δραματική κραυγή.

Moderato

(Violon solo) (Bassons)

Συνοπτική Ορχηστρική Παρτιτούρα

p

(Violons II) (Altos) (Contrebasses) (Clarinette basse)

Χρυσσαγή

Συν. Ορχ. Παρτ. (Cordes) (Flûtes) A!

Μουσικό παράδειγμα 5: Μ. Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, Σκηνή Β', μ. 1044-1050 (ορχηστρική αναγωγή)

Από την άλλη πλευρά, η χρήση της παράλληλης αρμονίας ως ενισχυμένης αρμονικά ορχηστρικής συνοδείας στα φωνητικά μέρη (Μουσικό παράδειγμα 6) δημιουργεί μια συνύπαρξη μεταξύ της προσωδιακής εκφοράς του τραγουδιστικού λόγου, γαλλικής

²⁸ Σακαλλιέρος, «Το *Πανηγύρι* (1909) για ορχήστρα του Μάριου Βάρβογλη», ό.π., σ. 258 (Μουσικό παράδειγμα 1: μ. 11-15).

προέλευσης και ιμπρεσιονιστικής χροιάς, με την πιο *cantabile* εκδοχή του ιταλικού οπερικού ύφους, ακόμη ζωντανού και ακμαίου στη βεριστική όπερα.²⁹

Lento

Τάσος: Τα ξαν - θιά σου τὰ μαλ - λιά ε - γώ τα φί - λη - σα

Συν. Οργ. Παρτούρα (Violions)

Συν. Οργ. Παρτ. (Cors)

Συν. Οργ. Παρτ. (Contrebasses)

Τάσος: κιά - πό τὸ - τε για - τι ξε - χνάς πῶς σ'ά - γα - πῶ και ὑ - πο -

Συν. Οργ. Παρτ. (Clarinette)

Συν. Οργ. Παρτ. (Bassons)

Τάσος: φέ - ρώ.

Συν. Οργ. Παρτ. (Hautbois solo)

Συν. Οργ. Παρτ. (Bassons)

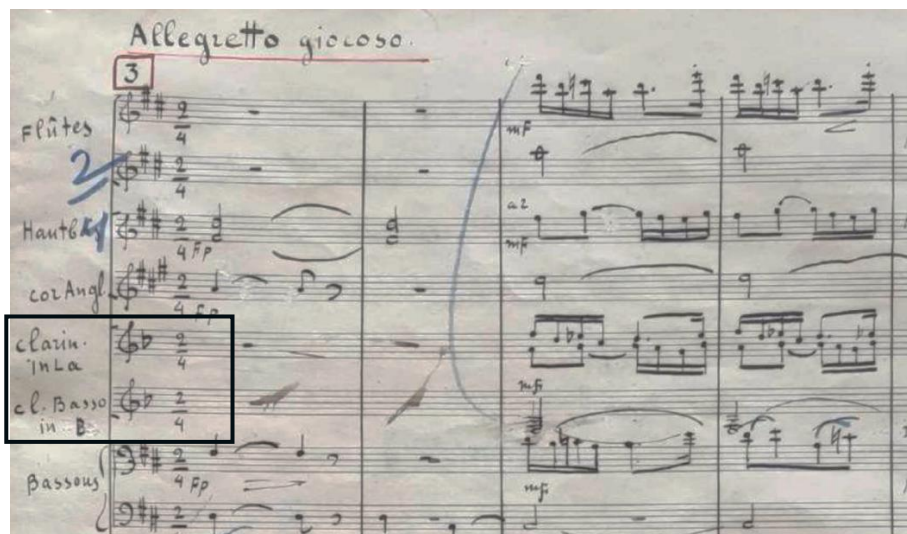
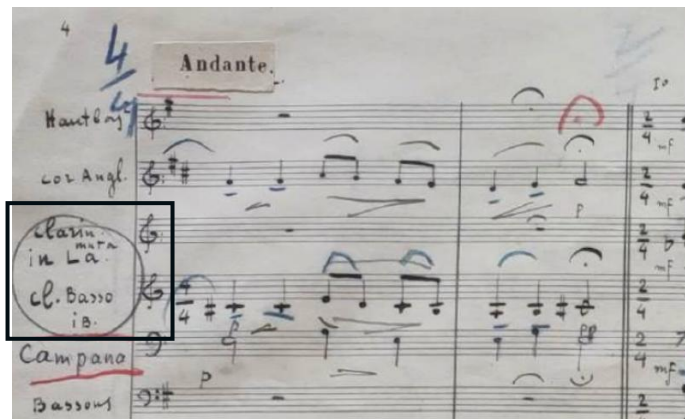
Μουσικό παράδειγμα 6: Μ. Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, Σκηνή Α', μ. 592-597 (ορχηστρική αναγωγή)

Ένα μουσικό χειρόγραφο φέρει πολλαπλές και σύνθετες δυσκολίες στη διαχείρισή του. Σε μια κριτική έκδοση, η δυνατότητα μελέτης και κατανόησης του έργου στο πλαίσιο μιας επιστημονικής έρευνας απαιτεί μία εκδοχή όσο το δυνατόν εγγύτερη στην πρωτότυπη γραφή του συνθέτη, συνοδευόμενη από τις μουσικολογικά τεκμηριωμένες ενδείξεις σχολιασμού. Ωστόσο, ο επιμελητής έχει πάντα υπόψη και μία εκδοχή που προορίζεται για εκτέλεση (τη γνωστή ως *performance edition*), η οποία ενσωματώνει και όλο το επεξεργασμένο υλικό ως εάν αυτό υπήρχε στο πρωτότυπο μαζί με εκτελεστικές παραμέτρους για τη διευκόλυνση του ερμηνευτή.³⁰ Για παράδειγμα, το παρόν αυτόγραφο υλικό εμπεριέχει αρκετά ζητήματα επέμβασης τρίτων ως προς την επανατοποθέτηση ή την έμφαση κάποιων μουσικών στοιχείων (ενδείξεις δυναμικής, σημεία εισόδου των οργάνων, διορθώσεις), κυρίως από τους εκάστοτε μαέστρους (Ζώρας, Pfeffer, Αγραφιώτης). Ωστόσο, ο επιμελητής θα πρέπει να απασχοληθεί σοβαρά

²⁹ Για τη συμβολιστική διάσταση της αρμονικής και συγχορδιακής συγκρότησης και της διασύνδεσής της με την πλοκή και τα πρόσωπα του δράματος στο *Απόγεμα της αγάπης*, βλ. και Γεροθανάση, *Η μουσική δραματολογία της ελληνικής όπερας*, ό.π., σ. 598-604.

³⁰ Πέτρος Βούβαρης, «(Επι)κριτικές και (παρ)ερμηνευτικές μουσικές εκδόσεις: Μια ιστορική ανασκόπηση», *Muse-e-journal*, 2008, http://www.muse.gr/muse-e-journal/P_Vouvaris.pdf, σ. 1-15: 9.

ακόμη και με ζητήματα της μουσικής γραφής, όπως, για παράδειγμα, με τις εσφαλμένες μεταφορές στα ξύλινα πνευστά στην αρχή του έργου. Στην Εικόνα 5α, και στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος, το κλαρινέτο σε λα θα έπρεπε να έχει δύο υφέσεις στον οπλισμό του και το μπάσο κλαρινέτο σε σι-ύφεση θα έπρεπε να έχει τρεις διέσεις. Στην Εικόνα 5β, και στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος, το κλαρινέτο σε λα έχει τώρα τον σωστό οπλισμό (μία ύφεση), αλλά το μπάσο κλαρινέτο σε σι-ύφεση θα έπρεπε να έχει τέσσερις διέσεις. Τα ζητήματα αυτά θα πρέπει ο επιμελητής να φροντίσει να μην απασχολήσουν τους εκτελεστές και τον μαέστρο της performance edition (λύνοντας το πρόβλημα με τους οπλισμούς, τη σωστή αναγραφή των μεταφορών αλλά και την επιμέλεια των αλλοιώσεων φθόγγων εντός του μουσικού κειμένου), αλλά είναι βέβαιο ότι θα αποτελέσουν μέρος του σχολιασμού της κριτικής έκδοσης και του αναλυτικού της υπομνήματος (Commentary) για την μουσικολογική μελέτη του αυτογράφου.

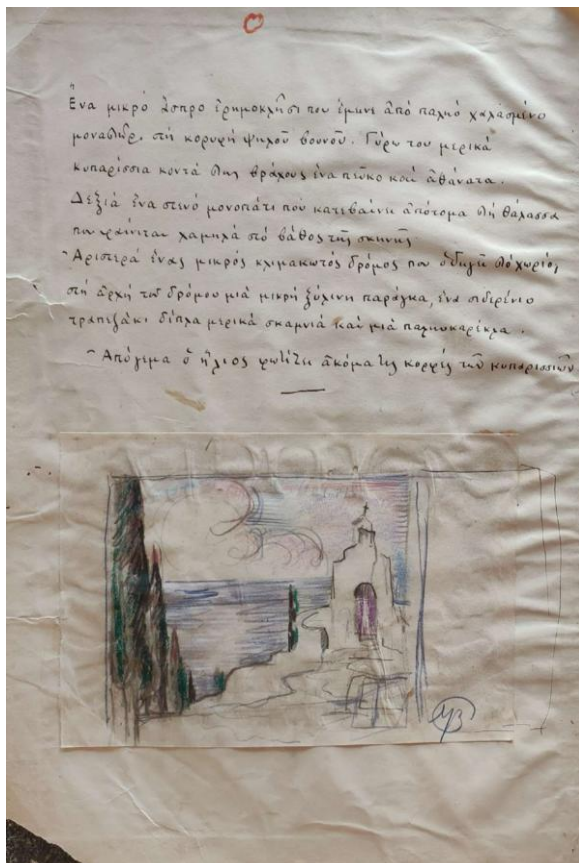


**Εικόνες 5α & 5β: Μ. Βάρβογλης, Το απόγεμα της αγάπης.
Αποσπάσματα σελίδων της αυτόγραφης παρτιτούρας ορχήστρας**

Πέρα από την επεξεργασία του λιμπρέτου, ο Βάρβογλης φαίνεται να έχει διαμορφώσει στο μυαλό του και τη σκηνική αναπαράσταση του χρονικού και γεωγραφικού πλαισίου όπου εκτυλίσσεται η πλοκή της όπερας, το οποίο περιγράφει τόσο κειμενικά όσο και εικονοπλαστικά, με την ιδιότητά του ως ζωγράφου να έρχεται αδιαμεσολάβητα στο προσκήνιο. Στην πρώτη σελίδα της εκδοχής I της συνοπτικής παρτιτούρας παρατηρούμε ένα σύντομο κείμενο του ίδιου του συνθέτη (Εικόνα 6α), το οποίο υπάρχει και στην πρώτη σελίδα αμφοτέρων των εκδοχών του λιμπρέτου πριν ξεκινήσει η πρόζα – εκεί μάλιστα επιγράφεται ως «Σκηνικός διάκοσμος»:

Ένα μικρό άσπρο ερημοκλήσι που έμεινε από παλιό χαλασμένο μοναστήρι στη κορυφή ψηλού βουνού. Γύρω του μερικά κυπαρίσσια κοντά στους βράχους, ένα πεύκο και αθάνατα. Δεξιά ένα στενό μονοπάτι που κατεβαίνει απότομα στη θάλασσα που φαίνεται χαμηλά στο βάθος της σκηνής. Αριστερά ένας μικρός κλιμακωτός δρόμος που οδηγεί στο χωριό, στην αρχή του δρόμου μια μικρή ξύλινη παράγκα, ένα σιδερένιο τραπεζάκι, δίπλα μερικά скаμνιά και μια παλιοκαρέκλα. Απόγεμα, ο ήλιος φωτίζει ακόμα τις κορφές των κυπαρισσιών.

Η σκηνική αποτύπωση της Ελλάδας της υπαίθρου (ερημοκλήσι, κυπαρίσσια, θάλασσα) θυμίζει την ανάλογη περιγραφή του Ελύτη («Εάν αποσυνθέσεις την Ελλάδα, στο τέλος θα δεις να σου απομένουν μια ελιά, ένα αμπέλι κι ένα καράβι»),³¹ ενώ η διάσταση του χρόνου (ένα μελαγχολικό τοπίο απογεύματος) και οι ενδείξεις για την εκεί διαβίωση των ανθρώπων (παράγκα, скаμνιά, παλιοκαρέκλα) προοικονομούν τη ζοφερή ατμόσφαιρα πάθους, προδοσίας και θανάτου που ο συνθέτης θα έχει λιγότερο από μία ώρα για να αναδείξει. Το κλίμα αυτό περνάει και στη ζωγραφική απεικόνιση του σκηνικού χώρου από τον ίδιο τον Βάρβογλη, σε τρία χαρακτηριστικά σκίτσα, από πλευράς τοπιο-χρονικότητας και ατμόσφαιρας (βλ. Εικόνες 6α, 6β και 6γ): είναι δε βέβαιον ότι ο συνθέτης, μαζί με παρατηρήσεις σκηνοθετικού χαρακτήρα (κινησιολογία και εκφραστικές χειρονομίες τραγουδιστών) που συνεχώς προσθέτει και στις δύο εκδοχές του λιμπρέτου, είχε πλήρως αποκρυσταλλώσει στο μυαλό του και τη σκηνογραφία του έργου, την οποία κλήθηκαν να υλοποιήσουν οι σκηνογράφοι της Εθνικής Λυρικής Σκηνής Φαίδων Μολφέσης (το 1944) και Λίζα Ζαΐμη (το 1966), όπως βλέπουμε στις Εικόνες 7α και 7β.



**Εικόνες 6α, 6β, 6γ : Μ. Βάρβογλης, Το απόγεμα της αγάπης.
Σκίτσα και χειρόγραφες οδηγίες του συνθέτη εντός του αυτόγραφου σπαρτίτου I**

³¹ Μαρία Κατσούνακη, «Μια ελιά, ένα αμπέλι κι ένα καράβι», εφημ. *Η Καθημερινή*, 3 Νοεμβρίου 2012, <https://www.kathimerini.gr/opinion/732505/me-mia-elia-ena-ampeli-ki-ena-karavi> (πρόσβαση στις 4 Απριλίου 2023).



Εικόνες 7α & 7β: Μ. Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*. Φωτογραφικό υλικό από την παράσταση του 1944 με σκηνογράφο τον Φαίδωνα Μολφέση (αριστερά)³² και μακέτα της Λίζας Ζαΐμη από την παράσταση του 1966 (δεξιά)³³

Μουσική σύνθεση, επεξεργασία λιμπρέτου, ζωγραφική και σκηνική αναπαράσταση συνιστούν διακριτές όψεις της πολυτροπικής καλλιτεχνικής φύσης του Βάρβογλη, αλλά και μια ολιστική αντίληψη για τη διαδρομή από την καλλιτεχνική σύλληψη στην πραγμάτωση της ζωντανής μουσικής εκτέλεσης, η οποία φέρνει στον νου τις αισθητικές ιδέες περί «συνολικού έργου τέχνης» (*Gesamtkunstwerk*) του Wagner, όπως αυτές διατυπώθηκαν από τον ίδιο στα συγγράμματά του *Τέχνη και επανάσταση* και *Το έργο τέχνης του μέλλοντος* (1849).³⁴ Και προτού σταθούμε με απορία στο κατά πόσον μία 50 λεπτών βεριστική ηθογραφική όπερα του Μεσοπολέμου μπορεί να φέρει βαγκνερικές επιρροές, ας επισημάνουμε τα καθοδηγητικά μοτίβα (*Leitmotive*) που εντοπίζει στο *Απόγεμα της αγάπης* η Γεροθανάση³⁵ ή την επιρροή των βαγκνερικών ιδεών στη Γαλλία των αρχών του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα στο περιβάλλον της *Schola Cantorum* και της διδασκαλίας του Vincent d'Indy, με τον οποίο μαθήτευσε ο Βάρβογλης το 1912. Επιπλέον, σημειώνεται ότι το έργο-επιτομή των αισθητικών ιδεών περί «συνολικού έργου τέχνης» του Wagner, η τετραλογία *Το δαχτυλίδι του Νίμπελουνγκ* (*Der Ring des Nibelungen*), παρουσιάζεται πλήρες, για μία και μόνη φορά στην Ελλάδα, τον Νοέμβριο του 1938, τρία χρόνια μετά την ολοκλήρωση του *Απογέματος της αγάπης*, από την Όπερα της Φραγκφούρτης, στο πλαίσιο των πολιτιστικών ανταλλαγών της μεταξικής Ελλάδας με τη ναζιστική κυβέρνηση του Βερολίνου.³⁶

Μέσα στη συμπαγή δομή του *Απογέματος της αγάπης* ο Βάρβογλης καταφέρει να αναδείξει την ηθογραφική αποτύπωση της ιθαγένειας, με τις μουσικές του ετεροαναφορές να εκτυλίσσονται μάλλον εκτός του καλομοιρικού εθνοσχολικού οράματος και περισσότερο

³² Πηγή: Εικονικό Μουσείο (Virtual Museum) με φωτογραφικό υλικό παραστάσεων της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, <https://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/erga/to-apogema-tis-agapis-17225/to-apogema-tis-agapis-1943-1944-17272> (πρόσβαση στις 8 Μαρτίου 2025).

³³ Πηγή: Εικονικό Μουσείο (Virtual Museum) με φωτογραφικό υλικό παραστάσεων της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, <https://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/antikeimena-sylogon/barboglis-to-apogema-tis-agapis-19804> (πρόσβαση στις 7 Μαρτίου 2025).

³⁴ Mark Berry & Nicholas Vaszonyi, "Introduction", στο: M. Berry & N. Vaszonyi (επιμ.), *The Cambridge Companion to Wagner's Der Ring des Nibelungen*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2020, σ. 1-56: 6 και 14.

³⁵ Stamatia Gerothanasi, "Compositional Techniques and the Folk Element in the Music Drama *The Afternoon of Love* of Marios Varvoglis", στο: Nikos Maliaras (επιμ.), *The National Element in Music* (Conference Proceedings, Athens, 18-20 January 2013), National and Kapodistrian University of Athens / Faculty of Music Studies, Athens 2014, σ. 50-61: 52-53.

³⁶ Romanou, "Exchanging Rings under Dictatorships", ό.π., σ. 34.

μέσα στο ευρύτερο μεσοπολεμικό νεοφολκλωρικό συγκείμενο των μέσων της δεκαετίας του '30. Από την άλλη πλευρά, η παρουσία του θεατρικού συγγραφέα, δοκιμογράφου, μουσικοκριτικού αλλά και συντάκτη της πρώτης *Ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*, Θεόδωρου Συναδινού εν μέρει αιτιολογεί την αποδοχή από μέρους του Βάρβογλη των αισθητικών κριτηρίων περί υψηλής τέχνης – όπως αυτά καθιερώθηκαν στην ιστοριογραφία της δυτικής μουσικής κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα – ως αντιλήψεις κατανόησης της μουσικής έκφρασης της έννοιας του εθνικού στον ελλαδικό χώρο κατά τον 20ό αιώνα, αντιλήψεις στις οποίες ο Συναδινός σαφώς και συντάσσεται με τα καλομοιρικά πρότυπα.³⁷

Κλείνοντας, ας μην παραβλέψουμε και την ολοφάνερη αγωνία που φαίνεται να διακατέχει τον συνθέτη για την ολοκλήρωση, διάχυση και αναγνώριση του έργου του, η οποία μάλλον δεν ήρθε ποτέ: στην επιστολή του στον Λεωνίδα Ζώρα μετά την πρεμιέρα του έργου τον Ιούνιο του 1944, ο Βάρβογλης αναφέρεται στην προσπάθειά του να ολοκληρώσει το υλικό της όπερας (παρτιτούρα, πάρτες, σπαρτίτα) μόνος του, «[...] σε στιγμές πολύ τραγικές της ζωής [τ]ου» μέσα στην Κατοχή, εκφράζοντας παράλληλα την ευγνωμοσύνη του στον μαέστρο και τους μουσικούς της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Σημειώνεται ακόμη ότι στο μεσοδιάστημα των δύο πρώτων παρουσιάσεων του έργου (τον Ιούνιο του 1944 και τον Μάρτιο του 1945) ο Βάρβογλης συνελήφθη, τον Ιανουάριο του 1945 και τρεις μόλις μήνες μετά την Απελευθέρωση, ως αριστερός αντιφρονών, πιθανόν και λόγω των φιλικών του σχέσεων με τους αριστερούς λογοτέχνες Κώστα Βάρναλη και Μάρκο Αυγέρη. Στη συνέχεια, εστάλη για τρεις εβδομάδες σε αγγλικό στρατόπεδο συγκέντρωσης και απέκτησε φάκελο στην Ασφάλεια, γεγονός που τον ταλαιπώρησε επαγγελματικά, οικονομικά και οικογενειακά σε όλη την υπόλοιπη ζωή του.³⁸ Ίσως η δυσχερής πρόσβαση στα χειρόγραφα του Βάρβογλη για πολλά χρόνια, όταν αυτά βρίσκονταν στην κατοχή της κόρης του συνθέτη, Ελισάβετ Ασημακοπούλου, να εξηγείται βάσει και των παραπάνω γεγονότων. Είναι κι αυτός ένας ακόμη λόγος που η κριτική επιμέλεια και η μελέτη των χειρογράφων αποδεικνύονται τελικά πιο σύνθετες και πολυεπίπεδες εργασίες, αφού διαμέσου αυτών αναδεικνύονται πληροφορίες ιστορικού, αισθητικού, πολιτισμικού έως και πολιτικού περιεχομένου, πέρα από τη μουσική ύλη αυτή καθ' εαυτήν: στην περίπτωση του Βάρβογλη, εξάλλου, μας προσφέρουν νέες γνώσεις για την πολυτροπική καλλιτεχνική του φύση και για γεγονότα της ζωής του είτε άγνωστα είτε ελλιπώς αναδειχθέντα, συμβάλλοντας σε αναθεωρημένες αναγνώσεις του έργου και της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας.

* * *



Η ερευνητική εργασία υποστηρίχτηκε από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ.) στο πλαίσιο της «5ης Προκήρυξης ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ. για Υποψήφιους/ες Διδάκτορες» (Αριθμός Υποτροφίας 20619)

³⁷ Κώστας Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα – Ιστορικές, αναλυτικές, αισθητικές προσεγγίσεις*, Κάλλιπος / Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2024, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038>, σ. 23.

³⁸ Ρωμανού, «Μάριος Βάρβογλης», ό.π., σ. 23-25.

«Ο Γιος του Ψηλορείτη» και «Ο Γιος του Αητού»:
οι θούριοι του Ελευθερίου Βενιζέλου και του βασιλιά Κωνσταντίνου Α΄
(1915-1922). Μουσική, δισκογραφία και πολιτική

Αργύριος Κόκορης

Κατά τη διάρκεια της περιόδου του Εθνικού Διχασμού (1915-1922), η μουσική λειτούργησε όχι μόνον ως καλλιτεχνική δημιουργία ή μέσο συλλογικής ψυχαγωγίας αλλά και ως εργαλείο πολιτικής συσπείρωσης, προπαγάνδας και ιδεολογικής ταύτισης. Ειδικότερα, οι προσωπικοί ύμνοι των δύο βασικών αντιμαχόμενων μορφών, του Ελευθερίου Βενιζέλου και του βασιλιά Κωνσταντίνου Α΄, απέκτησαν χαρακτήρα θουρίων και ενσωματώθηκαν στις λαϊκές πρακτικές λατρείας, αντιπροσωπεύοντας τις ιδεολογικές και πολιτικές γραμμές του Βενιζελισμού και του Αντιβενιζελισμού, αντίστοιχα.



Εικόνα 1: «Οι δύο μεγάλοι άρχηγοί του Ήνωμένου Έθνους» [Βενιζέλος (αριστερά) και Κωνσταντίνος (δεξιά)]. Πρωτοσέλιδο της εφημερίδας *Πατρίς*, 13 Σεπτεμβρίου 1915¹

¹ Βουλή των Ελλήνων, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη, ενότητα «Εφημερίδες και Περιοδικά», <https://library.parliament.gr/Ψηφιακή-Βιβλιοθήκη/Εφημερίδες-και-Περιοδικά> (τελευταία πρόσβαση: 13 Ιουνίου 2023). Όλες οι παραθέσεις από τον Τύπο της εποχής που χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία βασίζονται σε έρευνα του συγγραφέα, η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής μέσω της προαναφερθείσας Ψηφιακής Βιβλιοθήκης.

Η παρούσα μελέτη εξετάζει τη σύνθεση, τη δισκογραφική διάδοση, την πολιτική εργαλειοποίηση και τη δημόσια επιτέλεση των ύμνων αυτών, αναδεικνύοντας άγνωστες πτυχές που αφορούν στη διαχείρισή τους, τόσο στο εσωτερικό της Ελλάδας όσο και στη διασπορά, ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Για τον σκοπό αυτόν αξιοποιούνται συστηματικά πρωτογενείς πηγές, ιστορικά αρχεία και δισκογραφικά τεκμήρια. Η αναλυτική αυτή προσέγγιση επιτρέπει να φανεί πώς η μουσική συνέβαλε ενεργά στη διαμόρφωση πολιτικών ταυτοτήτων και συλλογικών μνημών κατά τη διάρκεια μιας από τις πιο δραματικές περιόδους της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη διευκρίνιση της ταυτοπροσωπίας των ύμνων του Βενιζέλου, στο πλαίσιο μιας διαρκούς ιστοριογραφικής σύγχυσης, και στη διερεύνηση της πολιτικής διαχείρισης των ύμνων αυτών μέσα από φαινόμενα λογοκρισίας, προπαγάνδας και πολιτικής σημειολογίας.

Ο «βασιλικός» ύμνος *Ο Αητός: ο θούριος του βασιλιά Κωνσταντίνου Α'*

Ο θούριος *Ο Αητός*, ο οποίος καθιερώθηκε ως το τραγούδι-σύμβολο των αντιβενιζελικών, ήταν αφιερωμένος στον βασιλιά Κωνσταντίνο ήδη από το 1916, ενώ στις γραπτές πηγές και τα τεκμήρια αναφέρεται συνήθως με τους αρχικούς στίχους του («Τοῦ Ἄητοῦ ὁ γιός»). Αποτελεί σύνθεση του Σπυρίδωνα Καίσαρη² σε ποίηση του Ν. Θεοφανίδη. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής και η Λίλα Μαράκα αναφέρουν ότι η σύνθεση του κομματιού έγινε το 1916 για την επιθεώρηση *Ξιφίρ Φαλέρ*.³ Στη συνέχεια, απέκτησε δημοτικότητα ως η κραυγή συσπείρωσης της φιλοβασιλικής ομάδας για πολλές δεκαετίες που ακολούθησαν το ξέσπασμα του Διχασμού.⁴ Οι στίχοι του τραγουδιού περιλαμβάνονται στο σενάριο της ίδιας επιθεώρησης:

Τοῦ Ἄετοῦ ὁ Γιός
πάει κ' Ἀυτός ἔμπρός
καὶ στή δόξα κ' Ἀυτός
μᾶς ὀδηγεῖ, μᾶς ὀδηγεῖ.

Μὲ γυμνὸ σπαθί,
ὄπου ὁ Ἄετὸς μᾶς 'πῆ,
ὁ Ἄετὸς, ὁ Ἄετὸς
ποῦ πατεῖ καὶ τρέμ' ἡ γῆ.

² Ο Σπυρίδων Καίσαρης (Κέρκυρα 1857 – Αθήνα 1946) ήταν συνθέτης, μουσικός και στρατιωτικός βαθμοφόρος μουσικός, καθώς και ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (Ε.Ε.Μ.). Όπως σημειώνει η Θεοδώρα Ιορδανίδου (*Το φλόουτο στη μουσική ζωή και εκπαίδευση των σημαντικότερων αστικών μουσικών κέντρων του ελλαδικού χώρου κατά την εκατονταετηρίδα 1840-1940: θεσμοί, ιδρύματα, εκτελεστές και οργανολογικά χαρακτηριστικά*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023, σ. 147, υποσημ. 530), αρχικά σπούδασε μουσική με τον Μάντζαρο. Στην στρατιωτική μουσική καριέρα του έφτασε μέχρι τον βαθμό του ταγματάρχη-επιθεωρητή των στρατιωτικών ορχηστρών το 1916, θέση από την οποία αποστρατεύτηκε το 1922. Ακόμη, διετέλεσε μαέστρος της Φρουράς των Αθηνών και των μπαντών των ορφανοτροφείων Χατζηκώνστα και Ζάννη, ενώ δίδαξε χάλκινα πνευστά, ενοργάνωση και διεύθυνση μπάντας στο Ωδείο Αθηνών. Το συνθετικό του έργο περιλαμβάνει έργα για ορχήστρα, μπάντα, σύνολα πνευστών οργάνων, θούριους, οπερέτες, κωμειδύλλια και μουσική για επιθεωρήσεις. Αποτελεί τον μόνο συνθέτη της εποχής ο οποίος συνέθεσε θούριους και για τους δύο αντιπάλους ηγέτες του Εθνικού Διχασμού, τραγούδια τα οποία αποτέλεσαν σύμβολα παραταξιακής συνείδησης και προσφιλή άσματα στα χείλη οπαδών και εχθρών του Βενιζέλου και του Κωνσταντίνου.

³ Θόδωρος Χατζηπανταζής και Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμος Γ', Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 428.

⁴ Ένα ηχητικό δείγμα του ύμνου, όπως ηχογραφήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1920, μπορεί να βρεθεί εδώ: <https://youtu.be/-P3OZXgyJX4?si=aS2zlv1U5jlsYOF5>.

Τοῦ ναύτη τὰ κανόνια
προσμένουν προσταγή
ὁ Βασιλιᾶς κι' ἐκεῖνα
Αὐτὸς θὰ τὰ ὀδηγεῖ (δῖς).

Ὁ Βασιλιᾶς μας πάλι
θὰ ζώση τὸ σπαθὶ
καὶ συμφορὰ σ' ἐκεῖνον
ποῦ ἔμπρός Του θὰ βρεθῆ,
γιατ' ὁ στρατὸς μαζί Του
λιοντάρι θὰ γενῆ
ἄμα ὁ ἐχθρὸς φανῆ (δῖς).

Την ἀνοίξη του 1916, ἐν μέσῳ ἔντονης πῶλωσης, φανατισμοῦ καὶ Διχασμοῦ, οἱ δημόσιες συγκεντρώσεις χαρακτηρίζονταν ἀπὸ ἀντιβενιζελικό τραγούδι καὶ διασκέδαση. Στὴν Αθήνα, τὴν πρωτεύουσα τῆς «Παλαιᾶς Ἑλλάδας», γνωστῆς καὶ ὡς «Κωνσταντινικό» κράτος,

[...] στὸ προσκήνιο, οἱ Κωνσταντινικοὶ τραγουδοῦν σὲ κάθε εὐκαιρία τὸ βασιλικὸ θούριο *Τ' αἴτοῦ ὁ γιός*, ξεκαρδίζονται μὲ τὰ ἀντισυμμαχικὰ νούμερα τῶν ἐπιθεωρήσεων, ἐξερεθίζονται μὲ τὴ βάνουση συμπεριφορὰ τῶν Συμμάχων.⁵

Ὁ ὕμνος του κυρίαρχου κόμματος ὄχι μόνον ἀκουγόταν καὶ παιζόταν, ἀλλὰ καὶ ἐπρεπε νὰ ἐκτελεῖται σὲ δημόσιες ἐκδηλώσεις καὶ αὐθόρμητες λαϊκὲς συγκεντρώσεις σὲ ὅλες τὶς περιοχὲς που ἐλέγχονταν ἀπὸ κάθε πλευρὰ του Διχασμοῦ μεταξὺ 1916 καὶ 1917. Συχνά, ἡ ἐκτέλεση του τραγουδιοῦ που συνδεόταν μὲ τὸ ἀντίπαλο κόμμα ἀπαγορευόταν καὶ ἦταν σαφές ὅτι κάθε τέτοια παράβαση εἶχε σοβαρὲς συνέπειες, συμπεριλαμβανομένης τῆς ποινῆς του θανάτου. Ὁ Αλέξανδρος Κοτζιάς παρατηρεῖ ὅτι καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἐποχῆς του 1916-1917, στὴν «Κωνσταντινικὴ» Αθήνα,

Μὲ τὴν ἐμφάνιση τῶν ἐπιστράτων οἱ βενιζελικοὶ πολῖτες βρίσκονται πᾶ σχεδὸν ἐκτὸς νόμου, ἐνῶ ἡ Ἑλλάδα μπαίνει σὲ περίοδο προεκλογικοῦ ἀναβρασμοῦ. Προπαντὸς στὶς ἐπαρχίες ὁ βίος τῶν φιλελευθέρων ψηφοφόρων γίνεται ἀβίωτος. Ἄρκεϊ μιὰ καταγγελία ὅτι μίλησαν ἄσχημα γιὰ τὸν βασιλιᾶ, ὅτι τὸν ἐξύβρισαν, γιὰ νὰ παραβιαστῆ τὸ οἰκογενειακό τους ἄσυλο, γιὰ νὰ συλληφθοῦν καὶ νὰ κακοποιηθοῦν. Σὲ κάθε λαϊκὴ συγκέντρωση, στὰ πανηγύρια, στὰ θέατρα, στοὺς κινηματογράφους, στὰ κέντρα διασκέδασης, παίζετα ἀπαρέγκλιτα τὸ θούριο τοῦ Κωνσταντίνου, *Τοῦ Αἴτοῦ ὁ γιός*. Τότε ὅλοι οἱ παριστάμενοι, ἀκόμη καὶ ἂν τὸ θούριο τὸ ἀνακρούη μιὰ λατέρνα ἢ ἓνα μπουζούκι, εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ σηκωθοῦν, νὰ βγάλουν τὸ καπέλο τους καὶ νὰ σταθοῦν προσοχή. Ἀλίμονο σὲ ὅποιον δὲν θὰ συμμορφωθῆ. Οἱ ἐπίστρατοι, οἱ «Ἡρακλεῖς τοῦ Στέμματος» ὅπως τοὺς ἀποκαλοῦν, εἶναι πανταχοῦ παρόντες, ἀλλὰ καὶ τὰ ἀστυνομικὰ ὄργανα, καὶ θὰ τὸν συνετίσουν κατὰ τὸν πιὸ βάνουσο τρόπο. Εἶναι μιὰ τακτικὴ ποὺ σπρώχνει πολλοὺς φιλελευθέρους νὰ ζητήσουν τὴν προστασία στὶς πρεσβεῖες τῶν Συμμάχων [...].⁶

Οἱ στίχοι του ὕμνου του *Αητού* υπέστησαν πολλαπλὲς τροποποιήσεις, καθιστώντας τον ἓνα ἀπὸ τὰ πολλὰ τραγούδια τῆς ἐποχῆς που εἶναι γνωστὰ ὡς «προσόμοια».⁷ Οἱ προστιθέμενοι στίχοι συνδύαζαν στοιχεῖα τιμωρίας ἢ συλλογικῆς μνήμης, ἀνάλογα μὲ τον ἐπιθυμητὸ στόχο τῆς φιλοβασιλικῆς παράταξης. Πιο συγκεκριμένα, οἱ ἐπιπλέον στίχοι

⁵ Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Ὁ Ἐθνικὸς Διχασμός: Βενιζέλος καὶ Κωνσταντίνος*, Φυτράκης (Τα φοβερά ντοκουμέντα), Αθήνα 1974, σ. 31-32.

⁶ Ὁ.π., σ. 45-46.

⁷ Ὁ Λάμπρος Λιάβας (*Τὸ ἑλληνικὸ τραγούδι ἀπὸ τὸ 1821 ἕως τὸ 1950*, Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδας, Αθήνα 2009, σ. 124-133) τὰ ἀποκαλεῖ «προσόμοια» σὲ ἓναν ὁρολογικὸ δανεισμὸ ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, δείχνοντας τὴν προσαρμογὴ γνωστῶν μελωδιῶν σὲ νέους στίχους τῆς πολιτικῆς ἢ πολεμικῆς επικαιρότητας.

κατά τη διάρκεια των γεγονότων των *Νοεμβριανών* (τον Νοέμβριο του 1916) παρουσιάζουν την εξής παραλλαγή:

Ὁ βασιλιᾶς μας πάλι
θὰ ζώσει τὸ σπαθί,
θὰ σφάξει Ἀγγλογάλλους
καὶ βενιζελικούς μαζί⁸ / καὶ Ἴταλούς μαζί.⁹

Κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης περιόδου, τα μέσα ενημέρωσης κατέγραψαν τον ένθερμο ζήλο των μελών του φιλοβασιλικού κόμματος, καθώς ζητωκραύγαζαν και τραγουδούσαν αυτές τις λέξεις κάθε βράδυ για τουλάχιστον δεκαπέντε λεπτά κατά τη διάρκεια των παραστάσεων της επιθεώρησης *Ξιφίρ Φαλέρ*.¹⁰

Μετά το 1916, στα τέλη Μαΐου με αρχές Ιουνίου 1917, όταν οι Σύμμαχοι πίεζαν τον Κωνσταντίνο να αποχωρήσει από την Ελλάδα, οι αναφορές δείχνουν τη δημιουργία νέων στίχων για τον *Αητό* για ακόμη μια φορά. Αυτά τα γεγονότα της αναγκαστικής εξορίας της βασιλικής οικογένειας, που εκλήφθηκαν ως εκτόπιση από τους συγγενείς, τους πιστούς και τους υποστηρικτές του Κωνσταντίνου, καταγράφηκαν και κειμενοποιήθηκαν. Ως εκ τούτου, ένας «αναμνηστικός» στίχος προσαρτήθηκε στον *Αητό*, λειτουργώντας ως συμβολική αναπαράσταση της συλλογικής παραταξιακής μνήμης και του συλλογικού τραύματος που προκάλεσε η «εκδίωξη» του Κωνσταντίνου:¹¹

Τὸ βασιληᾶ μας στεῖλαν
σὲ μέρη μακρινά,
μὰ μέσα στὴν καρδιά μας
θὰ ζῆ παντοτεινά.

Ὅσον αφορά τη δημόσια τραγουδιστική επιτέλεση του ύμνου εκείνες τις ημέρες, ο αντιβενιζελικός πολιτικός Φίλιππος Δραγούμης – γιος του πρώην πρωθυπουργού Στέφανου Δραγούμη και αδελφός του μετέπειτα εκτελεσθέντος (το 1920) πολιτικού Ἰωνα Δραγούμη – έχοντας βιώσει τα γεγονότα ως αυτόπτης μάρτυρας στην Αθήνα, τα αφηγείται, περιγράφοντας μια διαδήλωση στο κέντρο της πόλης, στην οποία αναφέρεται ο ύμνος:

11 του Ἰούνη 1917

Τὴ νύχτα ξεκίνησε ἀπὸ τὰ κέντρα τῶν Χαυτεῖων διαδήλωση μ' εἰκόνες τοῦ Κωνσταντίνου, τραγούδια, ζητωκραυγές· πέρασε ἀπ' ὅλα τὰ κέντρα· ἐρημώθηκαν τὰ θέατρα· πέρασε ἀπὸ τὴ λεωφόρο Ἀμαλίας κι ἀπὸ τὸ σπίτι μας, ὅπου ζητωκραύγασαν γιὰ τὸν πατέρα καὶ πῆγαν στὸ Παλάτι καὶ στὸ Ζάππειο, ὅπου ἔβαλαν τὴν ὀρχήστρα νὰ παίξει τ' «Ἀἰτοῦ τὸν γιό». Ἐνιωθαν τῆς ἐλευθερίας τὴν τελευταία στιγμή. Ὅλοι ἔλεγαν: «Ἄς τραγουδήσουμε κι ἄς φωνάξουμε τώρα, γιατί αὔριο θὰ καταλάβουν τὴν Ἀθήνα οἱ ξένοι» [...].¹²

Εἶναι πιθανό αυτή να ήταν η τελευταία φορά κατά την οποία ο ύμνος του Κωνσταντίνου εκτελέστηκε ανοιχτά και δημόσια χωρίς επιπτώσεις. Λίγο αργότερα, ο Βενιζέλος έμελλε να αναλάβει τη θέση του πρωθυπουργού της ενωμένης Ελλάδας, σηματοδοτώντας την έναρξη της εποχής της «βενιζελικής τυραννίας» (1917-1920), η οποία επέβαλε στρατιωτικό νόμο και λογοκρισία στους αντιπάλους. Μετά τις εκλογές της 1ης Νοεμβρίου 1920, ο ύμνος τραγουδήθηκε και πάλι και εκτελέστηκε δημοσίως· η αλλαγή αυτή στην πρακτική επήλθε ως αποτέλεσμα της αλλαγής της κυβερνητικής εξουσίας και των κοινωνικο-

⁸ Γεώργιος Ρούσσος, *Νεώτερη ιστορία του ελληνικού έθνους, 1826-1974*, τόμος 6, Ελληνική Μορφωτική Εστία, Αθήνα 1975, σ. 44· Κοτζιάς, ό.π., σ. 83.

⁹ *Έλ. Βενιζέλος. Ἡ ζωή του, ἡ πολιτεία του, οἱ θρίαμβοί του*, Εκδόσεις Μακεδονίας (Αἰ μεγάλοι πολιτικοὶ φυσιογνωμῆς τῆς συγχρόνου ἐποχῆς), Θεσσαλονίκη 1934, σ. 81.

¹⁰ *Αθήναι*, 9 Νοεμβρίου 1916, στο: Χατζηπανταζής και Μαράκα, ό.π., σ. 428.

¹¹ Ρούσσος, ό.π., σ. 57· Κοτζιάς, ό.π., σ. 110· Φοίβος Γρηγοριάδης, *Διχασμός – Μικρά Ασία (Ιστορία μιας Εικοσαετίας)*, 1909-1930, τόμος 1, Κεδρινός, Αθήνα 1971, σ. 234.

¹² Φίλιππος Στ. Δραγούμης, *Ημερολόγιο: Διχασμός, 1916-1919*, Δωδώνη, Αθήνα 1995, σ. 33.

πολιτικών όρων, καθώς οι αντιβενιζελικοί κέρδισαν τις Γενικές Εκλογές. Σε ανάμνηση του εκλογικού θριάμβου του αντιβενιζελικού κόμματος και της αποκατάστασης του Κωνσταντίνου ως βασιλιά, ο ύμνος του *Αητού* τραγουδιόταν στη συνέχεια σε όλες τις δημόσιες συγκεντρώσεις μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1922· κύριος σκοπός του ήταν να επιτευχθεί, φυσικά, η «εξιλέωση» από την προηγούμενη «τυραννική» βενιζελική εποχή διακυβέρνησης (1917-1920).¹³

Κατά την ίδια περίοδο των τελευταίων μηνών του έτους 1920, το τραγούδι φέρεται να κυκλοφόρησε στη δισκογραφία των 78 στροφών από την εταιρεία Orfeon Record, με αριθμό καταλόγου 12867 και αριθμό μήτρας S 3071, με την ονομασία *Ο Γυιός του Αετού*. Η ηχογράφιση έγινε στην Κωνσταντινούπολη το 1920, με την ορχήστρα της «Εστουδιαντίνας Ελληνικής» και τον τραγουδιστή Γεώργιο Βιδάλη (βλ. Εικόνα 2).¹⁴ Μία άλλη ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε και κυκλοφόρησε στις Η.Π.Α., επίσης τον Σεπτέμβριο του 1920, είναι αυτή της ελληνοαμερικανικής εταιρείας Panhellenion Phonograph Record Co., με αριθμό καταλόγου 5023A και αριθμό μήτρας P-106: ο δίσκος περιείχε τον τίτλο *Του Αητού ο Γιος* με τον τραγουδιστή Γεώργιο Κανάκη (βλ. Εικόνα 3).¹⁵



Εικόνα 2: Η ετικέτα του δίσκου *Ό Γυιός τοῦ Ἀετοῦ* (1920). Το τραγούδι ερμηνεύεται από την «Εστουδιαντίνα Ελληνική» και (όπως διακρίνεται από την ηχογράφιση) τον τραγουδιστή Γεώργιο Βιδάλη (Orfeon Record / Blumenthal Record and Talking Machine Co. Ltd. / 12867 / S 3071)¹⁶



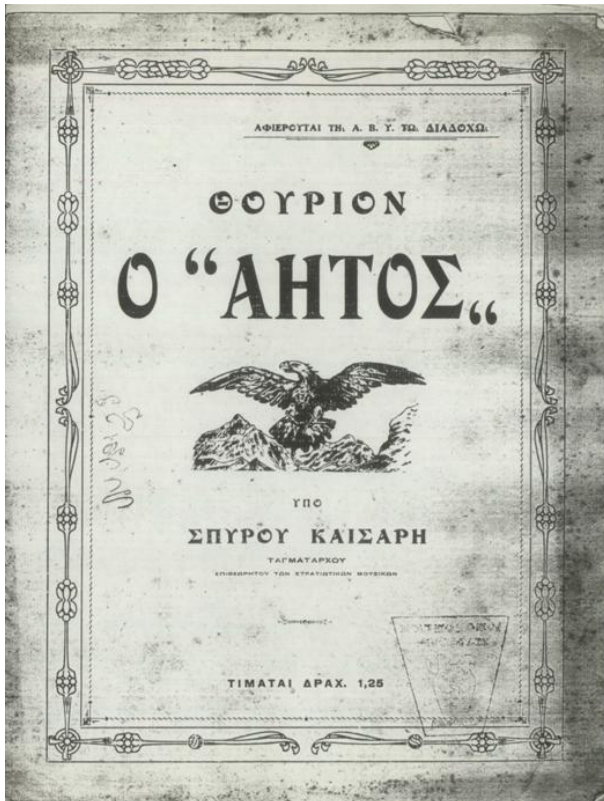
Εικόνα 3: Η ετικέτα του δίσκου *Τοῦ Ἀητοῦ ὁ Γυιός*, «ὑπὸ κ. Γ. Κανάκη (ὑψιφώνου) / Τῆ συνοδείᾳ Ὀρχήστρας» (Panhellenion Phonograph Record Co. / 5023A / P-106)¹⁷

¹³ Η μουσική κατά την περίοδο του Εθνικού Διχασμού λειτούργησε ταυτόχρονα ως μέσο μαζικής ψυχολογικής κινητοποίησης, εργαλείο πολιτικής μνήμης και πεδίο σύγκρουσης για τον έλεγχο των συμβόλων και των αφηγήσεων της εποχής· ειδικότερα, η εκλογική αναμέτρηση του 1920 και οι μετεκλογικοί πανηγυρισμοί των αντιβενιζελικών αναδεικνύονται σε χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της δυναμικής, όπως αναλύω εκτενώς στο άρθρο μου: Argyrios Kokoris, “Understanding civil conflict through music: popular expressions and political soundscapes during Greece’s National Schism following the elections of 1920”, *Journal of Modern Greek Studies* 43/1, 2025, σ. 99-133.

¹⁴ Όπως επιβεβαιώνεται στα: Διονύσης Μανιάτης, *Οι φωνογραφετζήδες. Το γραμμόφωνο, η εποχή του και οι γραμμοφωνήσεις των ελληνικών λαϊκών (κυρίως ρεμπέτικων) τραγουδιών*, Πιτσιλός, Αθήνα 2001, σ. 369· Αριστομένης Καλυβιώτης, *Σμύρνη – Η μουσική ζωή, 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις των δίσκων*, Music Corner – Τήνελλα, Αθήνα 2002, σ. 113 (ως προς τις λεπτομέρειες της ηχογράφησης).

¹⁵ Μανιάτης, ό.π., σ. 381.

¹⁶ «Ο γιος του αετού», στο: *Αρχείο Κουνάδη*, 2019, <https://vmrebetiko.gr/item/?id=5207> (τελευταία πρόσβαση: 23 Απριλίου 2025).



2

Ο ΑΗΤΟΣ
ΘΟΥΡΙΟΝ

Παιδίος Ν. Θ. ΕΦΘΑΝΙΔΟΥ. Μουσική ΣΠΥΡ. ΚΑΙΣΑΡΗ.

Άσμα. *Tempo di marcia.*

Κλειδοκώλυτον. *f*

βαλον.

τοῦ 'Αη-τού ὁ
γυῖός πάει κι' αὐ-τούς ἔρ - ρός καὶ σὺν ὁ - ἴα κι' αὐτός μᾶς ὁ - ἴη-
γεῖ μᾶς ὁ-ἴη-γεῖ. Μὲ γυ - μῶσ' αὐ - ἴη ἔδου ὁ Μᾶ-τός μᾶς

3

καὶ ὁ 'Αη - τός ὁ Μᾶ - τός κοῦσα - τεῖ καὶ ἔρρ' ἡ γῆ τοῦ
ταύ - τη τοῦ κα - τῶ - νια προσηύ - νουν προσηύ - ἴη ὁ Βα - σιλάης κι' ἔ-
κει - να αὐ - τός ἔα τὸ ὄδη-γεῖ τοῦ - τός ἔα τὸ ὄδη-γεῖ.

4

TRIO

TRIO

ἴη Βα - σιλάης μᾶς αἰ - λει ἔα τῶ - σι τὸ αὐ-
τοῦ καὶ συμ - φησάσ' ἑ - κει - νον κοῦ μαρὰς του ἔα βρα-θῆ γα-
τ' ὁ στρατός μα - λὶ τον λιορ-τά - ρι ἔα γε - νῆ ἄ - μα ὁ ἴη-
θρὸς πα - νῆ.

Tranfano *Andante*

¹⁷ Βλ. <https://www.discogs.com/release/21326707-Γ-Κανάκης-Κα-Παρασκευή-Του-Αητού-Ο-Γυιός-Η-Σημαία-Μας> (τελευταία πρόσβαση: 13 Ιουνίου 2023).

The image shows two pages from a musical score. The left page contains the musical notation for the song, including a vocal line and piano accompaniment. The right page contains the lyrics in Greek, titled 'ΘΟΥΡΙΟΝ Ο "ΑΗΤΟΣ,"'. The lyrics are:

ΘΟΥΡΙΟΝ Ο "ΑΗΤΟΣ,"

Ὁ Βασιλεὺς μας αἰεὶ δὴ ἰσόη ἰσσοῦδι
 Καὶ συμφορὰ σὲ 'κείνον αὐτὸς 'μαρὸς τὸν δὴ βροθῆ
 Γιατ' ὁ στρατὸς μαζί τὸν μονάρι δὴ γενῆ
 Ἄμα ὁ ἐχθρὸς γανῆ.

—*—

Τὸς Ἄηλὸς ὁ ἴδὸς αἰεὶ κι' ἄϊτὸς ἑμαρὸς
 Καὶ εἰς δόξα κι' ἄϊτὸς μᾶς ἰδουγῆ
 Μὲ γυμνὸ σωαδὶ ὄσον ὁ Ἄηλὸς μᾶς 'αἶ
 Ὁ Ἄηλὸς, ὁ Ἄηλὸς αὐτὸ καλεῖ και ἐρέμ' ἡ γῆ.

—*—

Τὸν ναῦσι τὰ κανόνια ἀροσημένον ἀροσλαγῆ
 Ὁ Βασιλεὺς κ' ἐκεῖνα Ἄηλὸς δὴ τὰ ἰδουγῆ
 Γιατ' ὁ στρατὸς μαζί τὸν μονάρι δὴ γενῆ
 Ἄμα ὁ ἐχθρὸς γανῆ.

Εικόνες 4-9: Παρτιτούρα του θούριου Ὁ "Αητός", «ὐπὸ Σπύρου Καίσαρη / Ταγματάρχου / Ἐπιθεωρητοῦ τῶν Στρατιωτικῶν Μουσικῶν», με αφιέρωση «τῇ Α. Β. Υ. τῷ Διαδόχῳ». Αντίγραφο ἀπὸ τὴν Ψηφιακὴ Συλλογὴ τῆς Μεγάλῃς Μουσικῆς Βιβλιοθήκῃς τῆς Ἑλλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»¹⁸

Οι ὕμνοι του Βενιζέλου

Υπάρχει μια επίμονη αβεβαιότητα γύρω ἀπὸ τὴν ταυτότητα τοῦ ὕμνου ἢ θούριου τοῦ Βενιζέλου. Παρὰ τὴν ὑπαρξὴ δύο ξεχωριστῶν τραγουδιῶν, οἱ ἱστορικὲς αναφορὲς, ὅπως τὰ ἀρθρα στὸν Τύπο καὶ οἱ γραπτὲς πηγὲς γενικότερα, ἀναφέρονται σταθερὰ σὲ ἓνα μόνον ὕμνο, γεγονὸς που συμβάλλει περαιτέρω στὴ σύγχυση. Εἶναι σαφὲς ὅτι στὴν περίπτωσι αὐτὴ ἀπαιτεῖται ἀποσαφήνισι. Τὸ πρῶτο τραγούδι φέρει τὸν τίτλο *Ὁ Γιος τοῦ Ψηλορείτη* καὶ συντέθηκε ἀπὸ τὸν Σπυρίδωνα Καίσαρη τὸ 1917, ἐνῶ τὸ δεῦτερο κομμάτι εἶναι ὁ ὕμνος / τραγούδι *Βενιζέλος: Λαϊκὸ τραγούδι*, σὲ μουσικὴ τοῦ Μανώλη Καλομοίρη καὶ στίχους τοῦ Ἄγγελου Δόξα, ἐπίσης τοῦ 1917. Ἡ διαφοροποίησι μεταξὺ τῶν δύο ὕμνων ἐπαληθεύεται ρητὰ ἀπὸ τὸν Τύπο τῆς ἐποχῆς, σὲ ἓνα εἰδησεογραφικὸ ἀρθρο με ἡμερομηνία 30 Ἰουλίου 1917, τὸ ὁποῖο ἀναφέρεται στὴν ἐναρκτήρια δημόσια ἐκτέλεσή τους ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ μπάντα ὑπὸ τὴν ἐποπτεία τοῦ Γενικοῦ Ἐπιθεωρητῆ Σπυρίδωνα Καίσαρη. Ἡ *Ἐστία* παρέχει λεπτομερὲς ρεπορτάζ:

Ὁ τόσος πολὺς κόσμος, ὁ ὁποῖος προσεπάθει νὰ εὕρη χθὲς λίγη δροσιὰ στὸ Νέον Φάληρον, ἤκουσε μὲ εὐχαρίστησιν δύο καινούρια θούρια.

– Τὰ ἐτραγουδῆσε κόρο ἀπὸ εἰκοσάδα στρατιωτῶν, ὑπὸ τὴν συνοδείαν τοῦ γενικοῦ ἐπιθεωρητοῦ τῆς μουσικῆς κ. Καίσαρη.

– Τὸ πρῶτον ἦτο τὸ θούριον τοῦ κ. Μ. Καλομοίρη, τονισθὲν ἐπὶ Ἑλληνικῶν μοτίβων, σὲ στίχους, τοὺς ὁποῖους ἀγαποῦν τόσον πολὺ οἱ στρατιῶται.

¹⁸ Βλ. <https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/56557/2/document.pdf> (τελευταία πρόσβασι: 17 Ἰουλίου 2023).

- Τὸ δεύτερον εἶνε ἕνα ἐμβατήριον «Ὁ γιὸς τοῦ Ψηλορεΐτη» τοῦ κ. Καίσαρη, τὸ ὁποῖον ὠρισμένως θὰ γείνη δημοτικόν.
- Ἄν καὶ ἔχῃ καθαρῶτατον στρατιωτικὸν ὕφος, εἶνε ἐν τούτοις ἀρκετὰ πετακτὸν καὶ καταλληλότερον διὰ τὰ τὸ τραγουδοῦν κατὰ τὰς πορείας.¹⁹

Ἡ ἐξάπλωση τῶν δισκογραφικῶν εταιρειῶν στὶς ἀρχές τοῦ εικοστοῦ αἰῶνα διευκόλυνε τὴν ηχογράφηση τραγουδιῶν στὴν Ἀμερική καὶ τὴν Κωνσταντινούπολη γιὰ εὐρεία διανομή. Ωστόσο, τὰ συγκεκριμένα τραγούδια ποὺ ηχογραφήθηκαν ἐξακολουθοῦν νὰ αποτελοῦν ἀντικείμενο διαφωνίας. Αυτό οφείλεται κυρίως σὲ δύο λόγους: πρῶτον, οἱ ἴδιοι οἱ τίτλοι τῶν δίσκων δὲν παρέχουν πάντοτε σαφεῖς πληροφορίες γιὰ τὰ τραγούδια (γιὰ παράδειγμα, «Νέον ἐμβατήριον τοῦ Βενιζέλου») καὶ, δεύτερον, στὶς ἱστορικές πηγές συχνά ἀπουσιάζουν οἱ πρωτότυπες ηχογραφήσεις, προκειμένου νὰ διασταυρωθεῖ ἡ ταυτότητά τους μέσω τῆς σύγκρισής τους με τὶς φωνητικές τους παρτιτούρες. Ενδεικτικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀμηχανίας ἀποτελεῖ ἡ καταχώρηση στὸ Εἰκονικὸ Μουσεῖο τοῦ Ἀρχείου Κουνάδη,²⁰ ὅπου ἡ σύγκριση μεταξύ τῶν δύο ἐν λόγῳ ὕμνων εἶναι προφανής: στὴν ἰσχύουσα καταχώρηση ἐμφανίζονται στοιχεῖα καὶ τὸ ἐξώφυλλο τοῦ δίσκου (βλ. Εἰκόνα 10) ποὺ ἀφοροῦν τὸ πρῶτο τραγούδι, ἐνῶ καταγράφεται ἡ ηχογράφηση τοῦ δεύτερου τραγουδιοῦ, ὅπως μπορεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ ἀπὸ τὴν ἀντιπαραβολή με τὶς ἀντίστοιχες παρτιτούρες στὴν Ψηφιακὴ Συλλογὴ τῆς Μεγάλῃς Μουσικῆς Βιβλιοθήκῃς τῆς Ἑλλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» (βλ. Εἰκόνες 11-14).

Ἡ ἀσάφεια αὐτὴ εἶναι, βέβαια, ἐμφανῆς στὸν Τύπο τῆς ὑπὸ ἐρευνα περιόδου, στὸν ὁποῖο γίνεται συνήθως ἀναφορὰ στὸν «ὕμνο τοῦ Βενιζέλου», ἢ στὸν «θούριο τοῦ Βενιζέλου», ἢ – σατιρικά – στὸ «ἄσμα τοῦ πατρὸς τῆς φυλῆς». Σὲ ἄλλες περιπτώσεις, ὁ Τύπος ἀναφέρεται στὸν σχετικὸ ὕμνο με συνθετικὰ στοιχεῖα, δηλαδὴ στὸ «Καλομοίρειον θούριον», κάτι ποὺ καὶ πάλι δὲν εἶναι ἐνδεικτικὸ ταυτοποίησης, καθὼς ὑπῆρχε μεγάλη πιθανότητα ὁ δημοσιογράφος ἢ ὁ χρονογράφος τῆς ἐποχῆς νὰ ἔκανε λάθος γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ συνθέτη, ἀρα καὶ γιὰ τὴν πραγματικὴ ταυτότητα τοῦ σχετικοῦ ὕμνου. Μία σχετικὰ ἀσφαλέστερη πιθανότητα ταυτοποίησης παρέχει ἡ παράθεση τῶν πρῶτων στίχων τοῦ τραγουδιοῦ στὴν κειμενικὴ ἀναφορὰ, δηλαδὴ «Τιμημένος ἦρθε πάλι / ὁ μεγάλος ἀρχηγός...» ἢ παρόμοιων εἰσαγωγικῶν στίχων ὅπως «Δοξασμένος ἦρθε πάλι...».

Ὁ ὕμνος «Ὁ Γιος τοῦ Ψηλορεΐτη» τοῦ Σπυρίδωνα Καίσαρη

Ὁ ὕμνος *Ὁ Γιος τοῦ Ψηλορεΐτη* εἶναι σύνθεση τοῦ Σπυρίδωνα Καίσαρη (1917). Στὶς Η.Π.Α. κυκλοφόρησε ἀπὸ τὴν εταιρεία Panhellenion, με ἀριθμὸ καταλόγου Pan-6015, ὡς *Ἐμβατήριον Βενιζέλου τοῦ Ἐθνάρχου*, με τὴ φωνὴ τῆς κυρίας Κούλας (Ἀντωνοπούλου).²¹ Ἡ ηχογράφηση αὐτὴ, με βάση τὸν κατάλογο Spottswood – ἀν καὶ, γιὰ κάποιον λόγο, παραλείπεται νὰ συμπεριληφθεῖ σὲ αὐτὸν – πραγματοποιήθηκε στὴ Νέα Υόρκη, πιθανότατα στὶς ἀρχές τοῦ 1919.

Ὁ ὕμνος ηχογραφήθηκε καὶ κυκλοφόρησε ἐπίσης ὡς *Ὁ Γιος τοῦ Ψηλορεΐτη* ἀπὸ τὴν Orfeon Record, με ἀριθμὸ καταλόγου 12524 καὶ ἀριθμὸ μήτρας S 2847. Ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο Κουνάδη διαπιστώνεται ὅτι ἡ ηχογράφηση ἐγένεε στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ ἐρμηνεύτηκε ἀπὸ τὴ μουσικὴ ορχήστρα «Ἐστουδιαντῖνα Ἑλληνικὴ» καὶ τὸν τραγουδιστὴ Γεώργιο Βιδάλη, με πιθανὴ χρονολογία τὸ 1920.²²

Οἱ στίχοι τοῦ τραγουδιοῦ ἔχουν ὡς ἐξῆς:

¹⁹ Ἀνώνυμος, «Μὲ λίγα λόγια», *Ἐστία*, 30 Ἰουλίου 1917.

²⁰ «Ὁ γιος τοῦ Ψηλορεΐτη», στο: *Ἀρχεῖο Κουνάδη*, 2019, <https://vmrebetiko.gr/item/?id=9403> (τελευταία πρόσβαση: 23 Ἀπριλίου 2025).

²¹ Βλ. <https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=18717> (τελευταία πρόσβαση: 1 Ἰουλίου 2023).

²² «Ὁ γιος τοῦ Ψηλορεΐτη», στο: *Ἀρχεῖο Κουνάδη*, ὀ.π.

Τιμημένος ἦρθε πάλι
ὁ μέγας ἀρχηγός
κ' ἔνωμένη καὶ μεγάλη
ἡ πατρίδα πάει ἐμπρός.

Ἄντρειωμένος εἰς τὴ σκέψι,
παλληκάρι στὴν καρδιά
ξέρει πῶς νὰ προστατεύσῃ
τῆς Ἑλλάδος τὰ παιδιά.

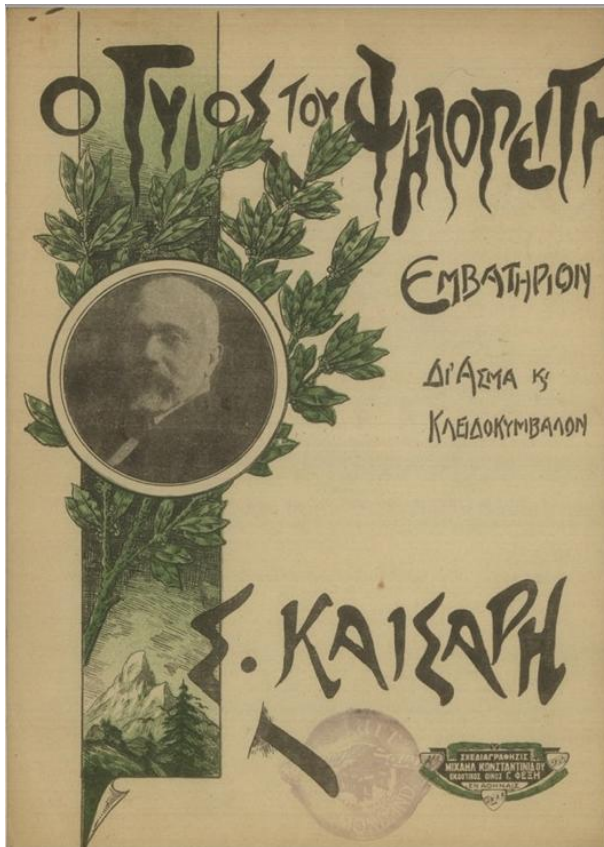
Σέρρες, Δράμα καὶ Καβάλλα
θᾶναι πάλι Ἑλληνικές,
ξανὰ οἱ Βούλγαροι φευγάλα
θ' ἀναιβοῦν στῆς Τζουμαγιές.

Δοξασμένη φουστανέλλα
καὶ ἡ βράκα κρητικιά.
Δὲν θὰ κάνουν «πάει κ' ἔλα».
Θὰ τσακίσουν τὴν Τουρκιά.

Σέρβοι, Ρῶσσοι κ' Ἀγγλογάλλοι
θὲ νὰ 'δοῦν πῶς πολεμοῦν
τὰ Ἑλληνόπουλα καὶ πάλι
καὶ πῶς ξέρουν νὰ νικοῦν.



Εικόνα 10: Η ετικέτα του δίσκου 'Ο Γιος τοῦ Ψηλορείτη της Orfeon Record / Blumenthal Record and Talking Machine Co. Ltd. / 12524 / S 2847²³



2

Ο ΓΙΟΣ ΤΟΥ ΨΗΛΟΡΕΙΤΗ

Σ. ΚΑΙΣΑΡΗ.

Ἄσμα.

Κλειδοκίθαρ-
βαλον.

Τι - μη - μέ - νος

Ἔρ - θε - νά - λι δ με - γά - λος ἀρ - χη - γός κ' ἔ - νω - μέ - νη

καὶ με - γά - λη ἡ πα - τρι - στα πάει ἐμ - πρὸς Ἄντρειω - μέ - νος εἰς τὴ

Εικόνες 11-14: Παρτιτούρα του εμβατηρίου 'Ο Γυιός τοῦ Ψηλορεΐτη, σύνθεσης του Σπυρίδωνα Καίσαρη σε στίχους Νικολάου Θεοφανίδη, «δι' ἄσμα & κλειδοκύμβαλον». Αντίγραφο από την Ψηφιακή Συλλογή της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»²⁴

Ο ύμνος «Βενιζέλος» του Μανώλη Καλομοίρη

Ο ύμνος *Βενιζέλος*: *Λαϊκό τραγούδι* (1917) είναι σύνθεση του Μανώλη Καλομοίρη σε στίχους του ποιητή Άγγελου Δόξα. Η αρχική του κυκλοφορία έγινε πιθανότατα στη δισκογραφία των 78 στροφών στις Η.Π.Α. τον Σεπτέμβριο του 1920, από την ελληνο-αμερικανική εταιρεία Panhellenion Phonograph Record Co., με αριθμό καταλόγου 5022A και αριθμό μήτρας P-105· ονομάστηκε *Νέον Έμβατήριον Βενιζέλου*²⁵ και στην ερμηνεία του συμμετείχε ο υψίφωνος τραγουδιστής Γεώργιος Κανάκης, συνοδευόμενος από έναν ανώνυμο εκτελεστή στο πιάνο και τον Διονύσιο Πόγγη στο βιολί – με την παντοτινή αμφιβολία, ωστόσο, για την ταυτότητα του τραγουδιού (βλ. Εικόνα 15).²⁶

Σύμφωνα με πληροφορίες, κυκλοφόρησε επίσης στις Η.Π.Α. (1923) ως ορχηστρική σύνθεση από την Odeon America, ερμηνευμένη από «Αθηναϊκή όρχηστρα», με αριθμό καταλόγου 28002, η οποία επανεκδόθηκε από τον Okeh USA με αριθμό καταλόγου OK-28002.²⁷ Το ίδιο ψηφιακό αρχείο μάς πληροφορεί για μία ακόμη ηχογράφηση του τραγουδιού (1929), στον δίσκο με αριθμό καταλόγου ODEON GA-1392 / GO-1163, με τίτλο *Βενιζέλος / Venizelos*, ερμηνευμένο από «Μεγάλη Χορωδία Άνδρῶν» και τη συνοδεία «όρχηστρας ODEON» (βλ. Εικόνα 16).

²⁴ Βλ. <https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/56517/2/document.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 17 Ιουλίου 2023).

²⁵ Βλ. <https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=13600> (τελευταία πρόσβαση: 1 Ιουλίου 2023).

²⁶ Βλ. <https://www.discogs.com/release/15336976-Γ-Κανάκης-Κα-Παρασκευή-Νέον-Εμβατήριον-Βενιζέλου-Εθνη> (τελευταία πρόσβαση: 13 Ιουνίου 2023).

²⁷ Βλ. <https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/114568/GA%201392%20%20B%20copy.jpg.ashx> (τελευταία πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2023).



Εικόνα 15: Το εξώφυλλο του δίσκου *Νέον Ἐμβατήριον Βενιζέλου*, «ὕπὸ κ. Γ. Κανάκη, ὑψιφώνου, τῆ συνοδεία βιολίου ὑπὸ Δ. Πόγγη καὶ Πιάνου» (Panhellenion Phonograph Record Co. / 5022A / P-105)



Εικόνα 16: Εξώφυλλο του δίσκου με τίτλο *Βενιζέλος*, που ερμηνεύεται από «Μεγάλη Χορωδία Ἀνδρῶν» και συνοδεύεται από «ὀρχήστρα ΟΔΕΟΝ» (ODEON GA-1392 / GO-1163)

Οι στίχοι του, ὅπως καταγράφονται στη *Βίβλο Ελευθερίου Βενιζέλου*, ἔχουν ως εξής:²⁸

Βενιζέλε μας, πατέρα τῆς πατρίδας,
Βενιζέλε μας, σωτήρα τῆς φυλῆς,
κάθε πόθου μας καὶ κάθε μας ἐλπίδας
εἶσαι σὺ ἡ ζωὴ, τὸ φῶς κί' ὁ Ἀγωνιστής!

Βενιζέλε, σὺ ἀπ' τοῦ βούρκου τὴν ἀγκάλη,
τὴν Ἑλλάδα μας τὴν ἄδραξες γερὰ
καὶ τὴν ἔσωσες, τὴ δόξασες, καὶ πάλι
μᾶς τὴν ἔδωκες μὲ τρόπαια λαμπρά!

Τῆς Κρήτης κλείνεις μὲς στὰ στήθια τὴ φωτιά
ποὺ ἀνάφτει, ποὺ φλογίζει ὅλων τὴν καρδιά...
σὰν τὸ βουνό, τὸν Ψηλορείτη, σὲ θωρῶ
ποὺ μπόρες δὲ φοβᾶται καὶ νεροσυρμό!

Ζήτω, ζήτω ἡ Λευτεριά,
ζήτω κί' ὁ Λευτέρης,
ποῦναι πρῶτος στὴν τρανή μας λεβεντογενιά!
Βενιζέλε, λεβεντιά!
Μόνο σὺ τὸ ξαίρεις
τὸ στρατι ποὺ βγάζει πέρα, στὴν Ἀγιά-Σοφιά!

Λευτεριά, γιὰ σένα, ὦ! Λευτεριά,
τὸ χάρο δὲν ψηφᾶμε...
Σὰν τὸ πῆς, Λευτέρη, σὰν πουλιά
στὴ μάχη φτερουγάμε!..

²⁸ Τάσος Μιχαλακέας (επιμ.), *Βίβλος Ελευθερίου Βενιζέλου: Ἡ ιστορία τῆς νεωτέρας Ἑλλάδος – Τόμος Δ' (1917-1922)*, Ἱστορικαὶ Ἐκδόσεις, Αθήνα 1964, σ. 79-81.

Οι στίχοι αναφέρονται προφανώς στην προσωπική καταγωγή του Βενιζέλου από την Κρήτη, η οποία υποκίνησε το προσωπικό του ενδιαφέρον για τον μουσικό πολιτισμό. Η πτυχή αυτή προέρχεται από «τη βαθιά βύθισή του στην πολιτιστική παράδοση της γενέτειράς του Κρήτης»,²⁹ την οποία γνώριζαν καλά τόσο ο συνθέτης Μανώλης Καλομοίρης όσο και ο στιχουργός Άγγελος Δόξας.

Το χρονικό της σύνθεσης του τραγουδιού περιγράφεται στη *Βίβλο Ελευθερίου Βενιζέλου*, στον τέταρτο τόμο της και σε ειδικό απόσπασμα του «επιμελητού της ύλης», Τάσου Μιχαλακάα³⁰ συγκεκριμένα, ο στιχουργός του, Άγγελος Δόξας (ψευδώνυμο του Νικολάου Δρακουλίδη), το αφηγείται αυτούσιο στον Μιχαλακάα τον Σεπτέμβριο του 1964, ειδικά για την έκδοση της *Βίβλου*, μετά τη συνέντευξη του ποιητή στο BBC του Λονδίνου λίγες μέρες νωρίτερα. Ο Δόξας μνημονεύει την αλληλογραφία του με τον συνθέτη Μανώλη Καλομοίρη, την πρώτη τους συνάντηση, τη σύνθεση του ύμνου, την πρώτη ζωντανή του εκτέλεση και την πρώτη του δημόσια εκτέλεση, παρουσία του πρωθυπουργού Βενιζέλου, μαζί με την αντίδρασή του για τον ύμνο, τον συνθέτη και τον ποιητή.

Στις 11 Ιουνίου 1917, ο Δόξας δημοσίευσε ένα ποίημα αφιερωμένο στον Βενιζέλο, ο οποίος τον αναγνώρισε προσωπικά ως μέλος της Βενιζελικής Νεολαίας κατά τη διάρκεια μιας συνάντησής τους εκείνη την ημέρα. Το ποίημα δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Πατρίς*. Ο Μανώλης Καλομοίρης, ο μουσικοσυνθέτης, εξέφρασε ενθουσιασμό για τους στίχους και ζήτησε από τον Δόξα να γράψει ένα ποίημα σαν ύμνο, για να το μελοποιήσει. Ο Δόξας, ενθουσιασμένος από την επιστολή του Καλομοίρη, ετοίμασε τον ύμνο και επισκέφθηκε το σπίτι του Καλομοίρη για να τον παραδώσει, αλλά εκείνος δεν ήταν εκεί. Την επόμενη μέρα, ο Καλομοίρης έγραψε ένα ευγενικό γράμμα στον Δόξα, λέγοντάς του ότι είχε ήδη μελοποιήσει τους στίχους του και χρειαζόταν άλλο ένα τετράστιχο για να το μελοποιήσει σε διαφορετικό ρυθμό· ζήτησε επίσης από τον Δόξα να τον συναντήσει. Ο Δόξας συνάντησε, τελικά, τον συνθέτη στην κατοικία του την ίδια μέρα το απόγευμα, προσθέτοντας το τετράστιχο που του είχε ζητηθεί, και επέστρεψε στο σπίτι του συνθέτη, αργότερα την ίδια μέρα, για να περιγράψει τη διαδικασία της εκτέλεσης του ύμνου από τον ίδιο τον Καλομοίρη:

Στὸ πιάνο ὁ Καλομοίρης, ἀναμαλιασμένος, βροντοῦσε τὰ δάχτυλα. Δίπλα του, ὁ βαρύτενος Ἀγγελόπουλος – περαστικός ἀπὸ τὸ σπίτι τοῦ μαέστρου – προσπαθοῦσε νὰ τὸ τραγουδήσῃ. Ἦταν ἡ πρώτη ἐκτέλεσις: 15 Ἰουνίου τοῦ 1917.³¹

Ο Μιχαλακάας επισημαίνει ότι η πρώτη δημοσίευση των στίχων του ύμνου έγινε την 1η Ιουλίου 1917 στον Τύπο, παραθέτοντας στοιχεία από τον Τύπο που είχε στην κατοχή του ο Δόξας. Η πρώτη επίσημη εκτέλεση του ύμνου πραγματοποιήθηκε στις 17 Σεπτεμβρίου 1917, στο θέατρο Ολύμπια στην Αθήνα.³² Στο πλαίσιο της λεπτομερούς περιγραφής της επίσημης εκτέλεσης του ύμνου, παρουσία του πρωθυπουργού Ελευθερίου Βενιζέλου και ολόκληρου του υπουργικού συμβουλίου, ο Δόξας διηγείται στη συνέντευξή του ότι, κατά τη διάρκεια του διαλείμματος εκείνης της βραδιάς στο Ολύμπια, ο Βενιζέλος κάλεσε τον

²⁹ Paschalis Kitromilides, "Venizelos' intellectual projects and cultural interests", στο: Paschalis Kitromilides (επιμ.), *Eleftherios Venizelos: the trials of statesmanship*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, σ. 377-388: 382.

³⁰ Μιχαλακάας, ό.π., σ. 75-87.

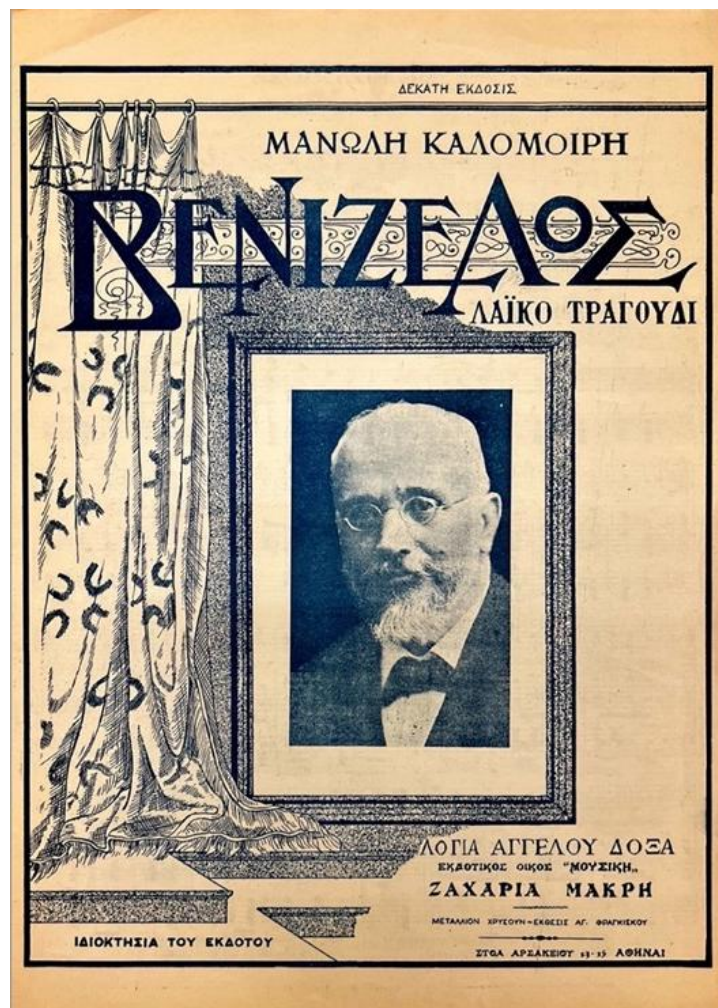
³¹ Ό.π., σ. 79.

³² Ανώνυμος, «Αἱ τρεῖς ἐπέτειοι», *Ἐστία*, 7 Σεπτεμβρίου 1917. Οι πανηγυρικές εκδηλώσεις γύρω από το «χρονόσημο» της 17ης Σεπτεμβρίου 1917 είχαν λάβει τον χαρακτήρα εορτασμού «τριπλῆς ἐπετείου», των εξῆς ημερομηνιών: α) της 14ης Σεπτεμβρίου 1909, ημέρας του συλλαλητηρίου στο Πεδίον του Ἄρεως (που οδήγησε στο Κίνημα στο Γουδί), β) της 17ης Σεπτεμβρίου 1912, ημέρας «κηρύξεως τῆς ἐνδόξου ἐπιστρατεύσεως» (των νικηφόρων Βαλκανικῶν Πολέμων), και γ) της 11ης Σεπτεμβρίου 1916, ημέρας αναχώρησης του Βενιζέλου για το Κίνημα Ἐθνικῆς Ἀμυνας στη Θεσσαλονίκη (που οδήγησε στον σχηματισμό της Προσωρινῆς Κυβέρνησης της Θεσσαλονίκης).

Καλομοίρη και τον ίδιο στο θεωρείο του, όπου «μας εύχαρίστησε και μάς φίλησε». Ο ποιητής περιγράφει μια παρόμοια σκηνή που έλαβε χώρα σε συμπόσιο για τον εορτασμό της εθνικής εορτής της 25ης Μαρτίου 1918 στο θέατρο Διονύσια, όπου ακούστηκε και ξανατραγουδήθηκε ο ύμνος «Βενιζέλος», μεταξύ άλλων ύμνων και τραγουδιών, ενώ απαγγέλθηκε και ένα νέο ποίημα του Δόξα με τίτλο «Αναγέννηση».

Ο Δόξας ολοκληρώνει τη συνέντευξή του, παραθέτοντας ορισμένα στοιχεία σχετικά με την κυκλοφορία του ύμνου «Βενιζέλος», τόσο όσον αφορά την εκτέλεσή του όσο και αναφορικά με την έντυπη διανομή του:

Άπο τὸ βράδυ ἐκεῖνο τῆς πρώτης ἐκτελέσεως, τὸ θούριο εἶχε γίνει ὁ πιὸ δημοφιλῆς σκοπός. Παιζόταν ἀπ' ὅλες τὶς ὀρχήστρες, τὶς ρομβίες καὶ τὶς λατέρνες, πού ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἦταν ἀφθονες στοὺς δρόμους τῆς Ἀθήνας. Ἀλλὰ καὶ ὡς μουσικὴ ἔκδοσις καὶ ὡς δισκογράφησις, εἶχε μεγάλη διάδοσις. Ὁ οἶκος Μυστακίδου καὶ Μακρῆ τὸν ἐξέδωσε στὶς 25 Ἰουνίου 1917, καὶ ἀπὸ τότε ἐκυκλοφόρησε σὲ δεκαεπτὰ ἐκδόσεις, μὲ τριανταδυὸ χιλιάδες ἀντίτυπα, μέσα σὲ τέσσερα χρόνια (1917-1920). Γιατὶ μετὰ τὸ 1920 ἀπαγορεύθηκε· καί, μποροῦσες νὰ πᾶς φυλακὴ, κί ἂν ἀκόμα τὸ σιγοτραγουδοῦσες κατὰμονος!..³³



Εικόνα 17: Εξώφυλλο της παρτιτούρας του εμβατηρίου *Βενιζέλος: Λαϊκό τραγούδι* που συνέθεσε ο Μανώλης Καλομοίρης σε στίχους του Άγγελου Δόξα. Αντίγραφο από την Ψηφιακή Συλλογή της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»³⁴

³³ Μιχαλακάας, ό.π., σ. 87.

³⁴ Βλ. <http://digital.mmb.org.gr/xmlui/handle/123456789/58959> (τελευταία πρόσβαση: 5 Φεβρουαρίου 2024).

Η γνώμη του Βενιζέλου για τη δημόσια εκτέλεση του ύμνου του (Μάιος 1918)

Στον Τύπο του 1918, διάφορες ειδησεογραφικές αναφορές καταδεικνύουν την αντίδραση του Βενιζέλου στη λατρεία και τις εκδηλώσεις σεβασμού προς το πρόσωπό του, ιδίως μέσω της δημόσιας απόδοσης του προσωπικού του ύμνου και των ρυθμικά εκφερόμενων συνθημάτων. Σε ένα άρθρο που αφηγείται μια συζήτηση μεταξύ του πρωθυπουργού Βενιζέλου και ενός στενού του γνωστού στο Χατζηκυριάκειο Νοσοκομείο, ο Βενιζέλος θεωρεί τις δημόσιες εκδηλώσεις υπέρ του ως ολόθερμη υποστήριξη μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας και όχι ως προσωπική επιβεβαίωση του εαυτού του. Ωστόσο, ο συγγραφέας υποδηλώνει ότι υπάρχουν ορισμένες καταστάσεις στις οποίες ο Βενιζέλος αποδοκιμάζει τις μαζικές ψαλμωδίες και τη μουσική έκφραση που προβάλλουν τον ίδιο, θεωρώντας τις υπερβολικές και εγωκεντρικές· υποτίθεται ότι έχει αρνητική άποψη για αυτή τη νοοτροπία γενικά, εκφράζοντας ξεκάθαρα τη στάση του:

Έννοείται [...] ότι υπάρχουν και περιστάσεις κατά τὰς ὁποίας, ὅσον καὶ ἂν εἶνε εἰλικρινεῖς, μερικαὶ ἐκδηλώσεις μοῦ δίδουν εἰς τὰ νεῦρα. Ὅταν λ.χ. ἡ μετάβασίς μου εἰς θέατρον ἢ δημόσιον μέρος δὲν ἔχη σημασίαν ἐκπροσωπήσεως ὠρισμένης ἰδέας δικαιολογήσεως ἐνθουσιασμούς, καθὼς καὶ ὅταν ἀκαίρως καὶ ἄνευ λόγου γίνεται χρήσις ὕμνων καὶ ἀσμάτων προσωπικῶν, καταντῶσα ἐνίοτε εἰς ἀνιαρὰν καὶ ἐκνευριστικὴν κατάχρησιν, τότε καὶ στενοχωροῦμαι καὶ κάθε ἄλλο παρὰ εὐχαρίστησιν αἰσθάνομαι. Κάτι θὰ ἔδιδα νὰ ἔλειπαν αὐτά. Καὶ πρέπει νὰ λείψουν.³⁵

Φαίνεται ότι ο Βενιζέλος έπαιρνε στα σοβαρά την παραπάνω σύλληψη – λίγο καιρό μετά την παραπάνω δήλωση, αναφέρεται ότι έκανε «σκηνή» σε μια από τις δημόσιες εκτελέσεις ενός από τους ύμνους του· συγκεκριμένα, σε άλλο δημοσίευμα αναφέρεται ένα περιστατικό κατά το οποίο, σε μια εκδήλωση στο θέατρο Ολύμπια στην Αθήνα, ο Βενιζέλος αποχώρησε με δυσφορία κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης των ύμνων, λόγω της ένταξής τους στο πρόγραμμα της ορχήστρας μετά τους εθνικούς ύμνους της Αμερικής και της Ελλάδας:

Δυστυχῶς ὁμως ἐσημειώθη, ἢ μᾶλλον ἐπανελήφθη, ἐκ νέου τὸ ἴδιον ἄτοπον, διὰ τὸ ὁποῖον ὁ Ἀρχηγὸς τῶν Φιλελευθέρων διηρμήνευσεν ἤδη πρὸ μηνὸς ἀπὸ τῶν στηλῶν τῆς «Ἐστίας» ὄλην του τὴν δυσφορίαν καὶ ὄλην του τὴν ἀποδοκιμασίαν.

Ἡ μουσική, μετὰ τὸν ὕμνον τῆς Ἀστεροέσεως καὶ τὸν ὕμνον τὸν Ἑλληνικόν, ἔπαιξε καὶ τὸ θούριον τοῦ «Γιουῦ τοῦ Ψηλορείτη». Ὁ δὲ κ. Βενιζέλος, ἐμφαντικώτατα ἐγερθεῖς ἀμέσως, ἔφυγεν ἀπὸ τὸ θέατρον.

Ἐλπίζομεν ὅτι ἡ τόσον ἐμφαντικῶς ἐκδηλωθεῖσα ἀποδοκιμασία διὰ τὸ ἄτοπον παρομοίων ἐκδηλώσεων – ὡσάκις δὲν ἀναφέρονται εἰς συμβολιζομένην ἰδέαν, ἀλλ' εἰς τὸ πρόσωπον – θὰ πείσῃ ὄλον τὸν κόσμον ὅτι μόνον τὴν δυσαρέσκειαν προκαλεῖ τοῦ κ. Βενιζέλου, διαφέροντος καὶ τούτου ἀπὸ μερικοὺς ἄλλους.³⁶

Δισκογραφία και πολιτική στις Η.Π.Α.: οι ύμνοι των δύο αντίπαλων ηγετών στον ελληνοαμερικανικό Τύπο

Η βαθιά πολιτική αναταραχή του Διχασμού άσκησε αξιοσημείωτο αντίκτυπο στη δισκογραφική βιομηχανία, όσον αφορά τους ύμνους και τα τραγούδια πολιτικού χαρακτήρα. Ο αντίκτυπος αυτής της επιρροής, πέρα από την εσκεμμένη παραγωγή δίσκων με τραγούδια που παρέπεμπαν στον ηγέτη ενός πολιτικού κόμματος, επεκτάθηκε και σε προσπάθειες επηρεασμού της κοινής γνώμης μέσω του χρονοδιαγράμματος κυκλοφορίας αλλά και της προσβασιμότητας των εν λόγω δίσκων. Ένα παράδειγμα αυτού του τύπου μπορεί να παρατηρηθεί στην περίπτωση του αμερικανικού ελληνόφωνου Τύπου εκείνης της περιόδου – συγκεκριμένα του *Ἐθνικοῦ Κήρυκος*³⁷ και της *Ἀτλαντίδος*.³⁸ Πρόκειται για

³⁵ Ανώνυμος, «Ο κ. Βενιζέλος καὶ αἱ ζητωκραυγαί», *Ἐστία*, 10 Μαΐου 1918.

³⁶ Ανώνυμος, «Τὸ ἴδιον ἄτοπον», *Ἐστία*, 22 Ιουνίου 1918.

³⁷ Η εφημερίδα *Ἐθνικὸς Κήρυξ* ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη το 1915 από τον ιδρυτή και εκδότη της Πέτρο Τατάνη, έναν ομογενή έμπορο από την Αμαλιάδα. Είναι η δεύτερη παλαιότερη και μακροβιότερη

δύο πολιτικά ανταγωνιστικές εφημερίδες, που υποστήριζαν το βενιζελικό και το αντιβενιζελικό κόμμα, αντίστοιχα. Η εφαρμογή ή μη της αυτολογοκρισίας από τις δύο εφημερίδες φαίνεται ότι εξαρτιόταν από το ποια παράταξη του Διχασμού, που υποστήριζαν, ήταν στην κυβερνητική εξουσία ή στην αντιπολίτευση. Συγκεκριμένα, οι διαφημίσεις για τους νεοκυκλοφορήσαντες δίσκους γραμμοφώνου με τους ύμνους του Κωνσταντίνου και του Βενιζέλου εμφανίζονταν στις σελίδες των διαφημίσεων, οι οποίες περιείχαν και καταλόγους των νέων δίσκων.

Διαφημίσεις που προωθούσαν τα νεοεκδοθέντα τραγούδια της τραγουδίστριας Κυρίας Κούλας³⁹ ανακαλύφθηκαν κατά την προεκλογική περίοδο των ελληνικών εθνικών εκλογών της 1ης Νοεμβρίου 1920· επιπλέον, βρέθηκαν διαφημίσεις για δίσκους με τον τραγουδιστή Γεώργιο Κανάκη, ο οποίος είχε επίσης την έδρα του στις Η.Π.Α. Οι δίσκοι αυτοί ήταν μέρος της ίδιας σειράς και δημιουργήθηκαν για να αποτίουν φόρο τιμής στους δύο ανταγωνιστές ηγέτες, Βενιζέλο και Κωνσταντίνο. Ο πρώτος δίσκος φέρει τον τίτλο *Νέον Έμβατήριο Βενιζέλου*, με ερμηνευτή τον Γ. Κανάκη, και κυκλοφόρησε από την Panhellenion Phonograph Record Co. με αριθμό καταλόγου 5022. Ο δεύτερος δίσκος φέρει τον τίτλο *Τοῦ Ἄετοῦ ὁ Γυιός*, που ερμηνεύει επίσης ο Γ. Κανάκης και κυκλοφόρησε από την Panhellenion Phonograph Record Co. με αριθμό καταλόγου 5023.⁴⁰

Οι φωτογραφίες που παρατίθενται παρακάτω (βλ. Εικόνες 18 και 19) αποδεικνύουν περίτρανα ότι ο βενιζελικός *Ἐθνικός Κήρυξ* της 22ας Σεπτεμβρίου 1920 (νέου ημερολογίου), όταν ακόμα στην πολιτική εξουσία βρισκόταν η βενιζελική κυβέρνηση, παραλείπει να προωθήσει τον δεύτερο δίσκο και προβάλλει μόνο τον πρώτο. Αντίθετα, η αντιβενιζελική *Ἄτλαντις* στο φύλλο της 7ης Νοεμβρίου 1920 (νέου ημερολογίου) προωθεί και τους δύο δίσκους, καθώς επρόσκειτο στο αντίπαλο κόμμα της βενιζελικής εξουσίας και δεν ήταν σε θέση να περιορίσει τη διαφήμιση της άλλης πλευράς, μιας και δεν είχαν ακόμη πραγματοποιηθεί στην Ελλάδα οι εκλογές της 1ης Νοεμβρίου (παλαιού

συνεχώς εκδιδόμενη ημερήσια ελληνόφωνη εφημερίδα με έδρα τις Ηνωμένες Πολιτείες, αφού ιδρύθηκε με σκοπό να προωθήσει τη βενιζελική ιδεολογία στην ελληνική κοινότητα και να αντιταχθεί στη φιλομοναρχική εφημερίδα *Ἄτλαντις*. Ο Δημήτριος Καλλιμάχος ήταν αρχισυντάκτης, διευθυντής σύνταξης (1914-1946) και επίτιμος αρχισυντάκτης από το 1947. Βλ. Χρήστος Μαλασπίνας, «Ἐθνικός Κήρυξ / The National Herald», στο: Λουκία Δρούλια και Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου, 1784-1974: εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, τόμος Β', Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2008, σ. 55-57.

³⁸ Η εφημερίδα *Ἄτλαντις* ιδρύθηκε το 1894 στη Νέα Υόρκη από τα αδέρφια Σόλωνα και Δημήτριο Βλαστό. Ήταν η πρώτη ημερήσια ελληνόφωνη εφημερίδα που εκδόθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες και μία από τις σημαντικότερες και μακροβιότερες ημερήσιες εφημερίδες, η ιστορία της οποίας συνδέεται με την ιστορία της ελληνοαμερικανικής κοινότητας κατά τον εικοστό αιώνα. Γρήγορα πολιτικοποιήθηκε στο πλευρό του μοναρχικού κόμματος και οδήγησε στην πώλωση της ελληνικής κοινότητας που δημιούργησε ο «Ἐθνικός Διχασμός» το 1915, έτος ίδρυσης της βενιζελικής εφημερίδας *Ἐθνικός Κήρυξ*, που υπήρξε ιδεολογικός της αντίπαλος μέχρι τη δεκαετία του 1950, όταν και οι δύο εφημερίδες υιοθέτησαν παράλληλες συντηρητικές θέσεις. Το 1917 κατηγορήθηκε από τους πολιτικούς της αντιπάλους για φιλογερμανική προπαγάνδα, με κίνδυνο να κλείσει μετά τους αυστηρούς περιορισμούς που επέβαλε ο νόμος περί κατασκοπείας των Η.Π.Α. Βλ. Αλέξανδρος Κιτρορέφ, «Ἄτλαντις / Atlantis», στο: Λουκία Δρούλια και Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου, 1784-1974: εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, τόμος Α', Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2008, σ. 313-315.

³⁹ Η *Κυρία Κούλα* (πραγματικό όνομα: Κυριακούλα Αντωνοπούλου) ήταν ελληνίδα τραγουδίστρια στις Η.Π.Α., η οποία μαζί με τη Μαρίκα Παπαγκίκα συνέβαλε στην «έκρηξη» της ελληνόφωνης δισκογραφίας στην Αμερική από το 1917 και μετά, σε συνδυασμό με την ίδρυση μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών που εμφανίστηκαν στην Ανατολή ήδη από το 1900 για ηχογραφήσεις, με συνεργεία περιοδειών και τη γνωστή διαδικασία ηχογράφησης και παραγωγής δίσκων για κατανάλωση. Βλ. Καλυβιώτης, ό.π., σ. 67.

⁴⁰ Οι δύο παραπάνω δίσκοι της εταιρείας Panhellenion Phonograph Record Co. δεν περιλαμβάνονται στην καταλογογράφηση του Richard Spotswood στον σχετικό τόμο, στον οποίο αναζητήθηκαν οι σχετικές καταχωρήσεις των τραγουδιστών. Βλ. Richard K. Spotswood, *Ethnic Music on Records – A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*, vol. 3, University of Illinois Press, Chicago 1990.

ημερολογίου) / 14ης Νοεμβρίου (νέου ημερολογίου) και η μετατόπιση της κυβερνητικής εξουσίας στο αντιβενιζελικό κόμμα.



ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ **THE ΚΑΣ ΚΟΥΛΑΣ**

THE
PANHELLENION PHONOGRAPH RECORD CO.

ΕΙΝΑΙ ΕΤΟΙΜΟΙ ΚΑΙ ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

\$1.00 ΕΚΑΣΤΟΣ

5020. ΤΑ ΟΥΛΑ ΣΟΥ (Ζεϊμπέκος) υπό Κας Κούλας, ΣΑΜΙΩΤΙΣΣΑ, νίνον 'Αθηναίων όμα, υπό Κας Κούλας.

5021. ΕΓΩ ΤΟ ΠΙΝΩ, νίνον 'Αθηναίων όμα, ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ, νίνον 'Αθηναίων όμα.

5022. ΝΕΟΝ ΕΜΒΑΤΗΡΙΟΝ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ, 'Υπό Κου Γ. Κανάκη, ΕΘΝΙΚΟΣ ΥΜΝΟΣ, υπό άρχόνταρ και όμα.

5026. ΣΑΜΠΑΧ Μανής υπό Κας Κούλας, με 'Αρμόνικα, ΓΑΥΚΕΙΑ ΜΟΥ ΣΠΑΡΤΙΑΤΙΣΣΑ

5027. ΑΡΜΕΝΑΚΙ (Σοφοτα) υπό Κας Κούλας, ΚΑΡΟΤΣΕΡΗΣ (Χασάπικα).

5028. ΟΥΛΕΣ Η ΔΑΦΝΕΣ, Τόμαρ, υπό Κας Κούλας, ΜΑΛΑΜΩ, Συρτό

5034. Ο ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΓΡΙΒΑΣ, κλέφτικα, υπό Κας Κούλας, Ο ΚΑΠΕΤΑΝ ΖΑΚΑΣ, κλέφτικα Μασεβοτίας, υπό Κας Κούλας.

ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ

Οι νέα όμα δίσκοι άποτελούν όθραμβον, τίσον διά την Κας Κούλας, όσον κα διά την 'Εταιρίαν μας. Είναι άριστούργημα από μουσικήν έφεσιν και τέλειον τεχνικός.

ΚΑΤΙ ΤΙ ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΟΝ

Διά τό εύχαριστίσσιμον όλοση παρουσίαν τής Κας Κούλας έπιστάσμεν τό λόγο τών όματίων τής και τό άποτιόλλασιν όμαρτάς τίς τής παρση γόλλωντα δίσκοις. Ζητήσαστε νίνον και παλαιούς δίσκοις Panhellenion, άποτιόνο μόνον διά τήσασ τής όμας.

ΟΙ ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΜΑΣ ΠΛΑΟΥΝΤΑΙ ΜΟΝΟΝ ΠΑΡ' ΗΜΩΝ

Παραγγέλλια έπετίλλαστα έμ' όμα τό μέρη τής 'Ανατολής και τής 'Εξοτερου όμα τής όμας μέσασ τής άνατολής. Στείλατε τήν παραγγέλλιαν σας τής τής 'Εταιρίαν

PANHELLENION PHONOGRAPH RECORD CO.
152 WEST 14TH STREET, NEW YORK, N. Y
Τηλέφωνον: Chelsea 5321.

ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΚΑΤΑΛΟΓΟΝ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΜΑΣ

Εικόνα 18: Διαφήμιση στον Έθνικό Κήρυκα της 22ας Σεπτεμβρίου 1920 (νέου ημερολογίου) της εταιρείας Panhellenion Phonograph Record Co. - Αριθμός δίσκου 5022: Νέον Έμβατήριον Βενιζέλου / Έθνικός Ύμνος, «υπό Κου Γ. Κανάκη». Ο επόμενος δίσκος, με αριθμό 5023, της πολιτικά αντίθετης πλευράς, δεν περιλαμβάνεται σε αυτή τη φιλοβενιζελική διαφήμιση



ΟΚΤΩ ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ **THE ΚΑΣ ΚΟΥΛΑΣ**

THE
PANHELLENION
PHONOGRAPH RECORD CO.

ΕΤΟΙΜΟΙ ΚΑΙ ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

Οι Δίσκοι μας τών 10 ηντόων όμαρτών περτό όότερον από άλλους όόμοις τών 12 ηντόων

\$1.00 ΕΚΑΣΤΟΣ

ΜΟΛΙΣ ΕΞΕΔΟΘΗΣΑΝ

5033 Η ΒΑΣΙΛΩ ΑΡΛΟΝΤΙΣΣΑ (Κλέφτικα), ΜΙΑ ΒΛΑΧΑ ΜΙΑ ΠΑΔΙΟΥΒΛΑΧΑ.

5035 Ο ΚΑΤΣΑΝΤΩΝΗΣ (Κλέφτικα), Η ΔΡΟΣΟΥΛΑ (Κλέφτικα).

5030 Η ΜΑΓΡΟΥΔΕΡΟΥΛΑ (Τόμαρ), ΜΠΕΡΑΤΙ (Συρτό).

5036 Η ΜΑΡΙΟΡΗ ΤΟΥ ΤΡΙΤΕΙΜΠΙΔΑ (Τόμαρ), ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟ (Συρτό).

5037 Η ΝΕΑ ΔΙΑΜΑΝΤΩ, (Τόμαρ), υπό ΚΟΥΛΑΣ, ΠΑΡΟΡΙ (Συρτό).

5038 ΜΠΑΙΝΩ ΜΕΣ' 'ΣΤ' ΑΜΠΕΛ ΑΡΓΙΤΙΚΟ (Χορός).

5035 ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ 'Υπό ΚΟΥΛΑΣ, με άρμόνικα, ΑΧ ΤΙ ΘΑ ΓΕΝΝΩ (Τραλλουόριότα) άρμόνικα.

5039 ΣΑΜΙΩΤΙΚΟ ΣΥΡΤΟ, ΑΜΑΝ ΑΜΑΝ, ΧΙΩΤΙΣΣΑ (Ζεϊμπέκος).

5041 ΤΖΑΝΤΑΡΜΑΣ (Ζεϊμπέκος), (Κορνέτα, Βόλι, Κλαρίον και Σαντοόρι), ΠΙΠΤΙ (Μικροόότικα).

ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ

5020. ΤΑ ΟΥΛΑ ΣΟΥ (Ζεϊμπέκος) υπό Κας Κούλας, ΣΑΜΙΩΤΙΣΣΑ, νίνον 'Αθηναίων όμα, υπό Κας Κούλας.

5021. ΕΓΩ ΤΟ ΠΙΝΩ, νίνον 'Αθηναίων όμα, ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ

5022. ΝΕΟΝ ΕΜΒΑΤΗΡΙΟΝ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ, 'Υπό Κου Γ. Κανάκη, ΕΘΝΙΚΟΣ ΥΜΝΟΣ, υπό άρχόνταρ και όμα.

5023. ΤΟΥ ΑΕΤΟΥ Ο ΓΥΙΟΣ, 'Υπό Κου Γ. Κανάκη, Η ΣΗΜΑΙΑ ΜΑΣ.

5026. ΣΑΜΠΑΧ Μανής υπό Κας Κούλας, με 'Αρμόνικα, ΓΑΥΚΕΙΑ ΜΟΥ ΣΠΑΡΤΙΑΤΙΣΣΑ

5027. ΑΡΜΕΝΑΚΙ (Σοφοτα) υπό Κας Κούλας, ΚΑΡΟΤΣΕΡΗΣ (Χασάπικα).

5028. ΟΥΛΕΣ Η ΔΑΦΝΕΣ, Τόμαρ, 'Υπό Κας Κούλας, ΜΑΛΑΜΩ, Συρτό,

5034. Ο ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΓΡΙΒΑΣ, κλέφτικα, 'Υπό Κούλας, Ο ΚΑΠΕΤΑΝ ΖΑΚΑΣ, Μασεβοτίας

ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ

Οι νέα όμα δίσκοι άποτελούν όθραμβον τήσον διά την Κας Κούλας όσον και διά την 'Εταιρίαν μας. Είναι άριστούργημα από μουσικήν έφεσιν και τέλειον τεχνικός. Τά λόγια τών όμαρτών, τυπωμένα, δίδονται όμαρτάς ει τούς άγαρσάτς Δίσκων μας.

PANHELLENION PHONOGRAPH RECORD CO.
152 W. 14TH ST., NEW YORK
Τηλέφωνον Chelsea 5321

ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΚΑΤΑΛΟΓΟΝ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΜΑΣ

Εικόνα 19: Διαφήμιση στην εφημερίδα Άτλαντις της 7ης Νοεμβρίου 1920 (νέου ημερολογίου) της εταιρείας Panhellenion Phonograph Record Co. - Αριθμός δίσκου 5022: Νέον Έμβατήριον Βενιζέλου, μαζί με τον αριθμό δίσκου 5023: Του Άετου ό Γυιός, αμφοτέρα τραγουδισμένα «υπό Κου Γ. Κανάκη»

Η αποκάλυψη της αυτολογοκρισίας της εφημερίδας *Έθνικος Κήρυξ*, στην προκειμένη περίπτωση, δεν παρέχει καμία εικόνα για άμεση σύνδεση με πολιτική επιρροή από την Ελλάδα, με την οποία συνδέονταν και οι δύο εφημερίδες – μπορεί, ωστόσο, να προσφέρει μια διαφορετική ερμηνεία. Σύμφωνα με τον John Street, η πράξη της λογοκρισίας σε αυτή την περίπτωση, όπως τονίζεται, αποκαλύπτει την έμμεση πεποίθηση και αντίληψη της εφημερίδας ότι η απαγορευμένη μουσική (συγκεκριμένα το τραγούδι από τον δίσκο που κρύβεται στη διαφήμιση) έχει τη δυνατότητα να προκαλέσει ανεπιθύμητα συναισθήματα και προσβλητικές ταυτότητες, εάν δεν υποβληθεί στους κατάλληλους περιορισμούς.⁴¹

Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη, εστιαζόμενη στους ύμνους «Ο Γιος του Ψηλορείτη» / «Βενιζέλος» και «Ο Γιος του Αητού», απέδειξε ότι, στη φάση του Εθνικού Διχασμού (1915-1922), η μουσική λειτουργούσε ως καίριο μέσο πολιτικής σημειολογίας και ως μοχλός διαμόρφωσης συλλογικών ταυτοτήτων· οι δύο συγκεκριμένοι θούριοι μετουσιώθηκαν σε ηχηρά σύμβολα χαρισματικής ηγεσίας που όπλιζαν με συγκινησιακό φορτίο τόσο το βενιζελικό όσο και το φιλοβασιλικό στρατόπεδο.

Πέρα από την εκτέλεσή τους σε πλατείες και στρατώνες, η βιομηχανία των δίσκων των 78 στροφών και τα εμπορικά δίκτυα εταιρειών όπως οι Orfeon και Panhellenion – καθώς και, πιθανότατα, άλλων λιγότερο μελετημένων – άνοιξαν έναν διατλαντικό διάδρομο ήχων: τα τραγούδια κυκλοφόρησαν σχεδόν ταυτόχρονα σε Αθήνα, Κωνσταντινούπολη και Νέα Υόρκη, ενσωματώθηκαν στη δημόσια σφαίρα της ελληνικής διασποράς και διαιώνισαν έναν «ηχητικό εμφύλιο» πέρα από τα εθνικά σύνορα.

Η ανάλυση του έντυπου λόγου έδειξε ότι ο ελληνόφωνος Τύπος – τόσο στην Ελλάδα όσο και στις Η.Π.Α. – δεν κάλυπτε απλώς τα τραγούδια· τα διαμεσολαβούσε σύμφωνα με την εκάστοτε πολιτική γραμμή, υιοθετώντας ακόμη και αυτολογοκριτικές στρατηγικές: ενδεικτική είναι η άνιση προβολή των δίσκων της Panhellenion με αριθμούς 5022 και 5023 από τον *Έθνικόν Κήρυκα* και την *Άτλαντίδα*. Έτσι, η κυκλοφορία των ύμνων συνδέθηκε άρρηκτα με λόγους εξουσίας, μηχανισμούς προπαγάνδας και πρακτικές λογοκρισίας.

Σε επίπεδο ιστοριογραφίας, η παρούσα έρευνα αποσαφήνισε τη χρόνια σύγχυση γύρω από την ταυτότητα των ύμνων υπέρ του Βενιζέλου, διευκρινίζοντας καταλόγους δίσκων, αριθμών μήτρας και παρτιτούρες. Η διόρθωση αυτή αποκαθιστά τη βάση για μελλοντικές μουσικολογικές και πολιτισμικές αναγνώσεις. Παράλληλα, η διαφοροποιημένη στάση των δύο ηγετών απέναντι στη χρήση «προσωπικών» τραγουδιών – η αποδοκιμασία του Βενιζέλου έναντι της συναινετικής ανοχής του Κωνσταντίνου – φωτίζει αντιθετικές αντιλήψεις περί πολιτικής ηθικής και δημόσιας εικόνας.

Τελικά, οι δύο θούριοι δεν ήταν απλώς φωνητικά στιγμιότυπα της εποχής· αποτέλεσαν φορείς μνήμης που εξακολουθούν να σκιαγραφούν τους τρόπους με τους οποίους η μουσική μπορεί να ενεργοποιεί, να πολώνει ή να συμφιλιώνει συλλογικά υποκείμενα. Η παρούσα μελέτη, επομένως, συμβάλλει στη χαρτογράφηση ενός ευρύτερου, διαχρονικού ερωτήματος σχετικά με το πώς τα πολιτικά τραγούδια καθίστανται εργαλεία διεκδίκησης νοήματος και εξουσίας, αφήνοντας ηχητικά αποτυπώματα που ξεπερνούν τη συγκυρία της γέννησής τους και συνεχίζουν να διαπλάθουν την εθνική αφήγηση.

⁴¹ John Street, “Fight the Power’: the politics of music and the music of politics”, *Government and Opposition* 38/1, 2003, σ. 113-130: 117.

**Επαναπροσεγγίζοντας τα ηχοτοπία των
ελληνικών κινηματογραφικών «επίκαιρων»:
η μουσική σε ενημερωτικές ταινίες μικρού μήκους κατά την
περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974)**

Νίκος Πουλάκης

Εισαγωγή

Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να εμβαθύνει στην παρουσία και χρήση της μουσικής και, εν γένει, του ήχου, όπως αυτά εμφανίζονται στα κινηματογραφικά «επίκαιρα» της εποχής της στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα – συγκεκριμένα από το 1967 έως το 1974. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στον ιστότοπο του Εθνικού Οπτικοακουστικού Αρχείου (Ε.Ο.Α.), ενός δημόσιου αποθετηρίου με πλούσιο ψηφιοποιημένο και τεκμηριωμένο υλικό που αποτυπώνει χαρακτηριστικά στιγμιότυπα από την ελληνική κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα σε συγκεκριμένες περιόδους του 20ού αιώνα. Βασική διάσταση της εργασίας αποτελεί η συστηματική εξέταση της μουσικής αλλά και – ευρύτερα – του ήχου ως ιδιαίτερων στοιχείων του οπτικοακουστικού συνεχούς, τα οποία εμπεριέχονται ή ενσωματώνονται στα εν λόγω κινηματογραφικά στιγμιότυπα ελληνικών ειδήσεων. Στο κείμενο διερευνώνται με αναλυτικό τρόπο η θέση και ο ρόλος της μουσικής και του ήχου σε αυτές τις μικρού μήκους ταινίες, καθώς και η σημασία τους στην ενίσχυση του αφηγηματικού άξονα των φιλμ, στην εμπλοκή του κοινού και στην επιστημονική τεκμηρίωση διαφόρων πτυχών του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού, σε μια κρίσιμη περίοδο για την ιστορία της χώρας. Η μελέτη των μουσικών και ηχητικών δεδομένων – τόσο ως συνοδευτικών στις κινούμενες εικόνες όσο και ως ακουστικού πλαισίου στη δημιουργία εγχώριων ειδησεογραφικών «επίκαιρων» κατά το πρόσφατο παρελθόν – στοχεύει να αποκαλύψει κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές διαστάσεις των εθνικών οπτικοακουστικών αφηγήσεων, δίνοντας έμφαση στις αισθητικές, ιδεολογικές και τεχνικές ιδιαιτερότητες της παραγωγής αλλά και των προϊόντων των μέσων μαζικής επικοινωνίας.

Το Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο ως αποθετήριο μνήμης

Το Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο είναι τμήμα δημόσιου οργανισμού που λειτουργεί ως εθνικό αποθετήριο οπτικοακουστικού υλικού για την Ελλάδα. Ιδρύθηκε ως Ανώνυμη Εταιρεία του Ελληνικού Δημοσίου το 2006, υπό την εποπτεία του Υπουργείου Τύπου και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Από το 2010 αποτελούσε φορέα του Υπουργείου Πολιτισμού και Τουρισμού, ενώ το 2011 ξαναπέρασε στο Υπουργείο Τύπου και Μ.Μ.Ε. Την περίοδο εκείνη, σε συνθήκες μνημονίου και στο πλαίσιο του εξορθολογισμού των δημοσίων υπηρεσιών και της μείωσης του προσωπικού τους και του λειτουργικού τους κόστους λόγω της κρίσης χρέους της χώρας, η ελληνική κυβέρνηση ανακοίνωσε τη διάλυση του φορέα και την ενσωμάτωση του υλικού του στο Μουσείο – Αρχείο της Ε.Ρ.Τ., μια μετάβαση που τελικά οριστικοποιήθηκε το 2015 (Λαμπρινός, 2013: 24· Alifragkis και Parakonstantinou, 2013: 103· Malliari κ.ά., 2022: 219).

Πρωταρχικός στόχος του Εθνικού Οπτικοακουστικού Αρχείου είναι η διάσωση, διατήρηση, τεκμηρίωση και προώθηση των ελληνικών οπτικοακουστικών έργων,

προκειμένου – στη συνέχεια – να γίνουν αυτά προσβάσιμα διαδικτυακά σε κάθε ενδιαφερόμενο. Μεταξύ των στρατηγικών του είναι και η συνεργασία με άλλα ιδρύματα για τη δημιουργία μιας ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων, η οποία θα συλλέγει και θα προβάλλει την ιστορική οπτικοακουστική κληρονομιά της χώρας. Από την ίδρυσή του, το Αρχείο διατηρεί τις ακόλουθες συλλογές: α) την Προπολεμική Συλλογή, με οπτικοακουστικό υλικό από τις αρχές του 20ού αιώνα, που παρουσιάζει τα σημαντικότερα γεγονότα της περιόδου (Βαλκανικοί Πόλεμοι, Μικρασιατική Εκστρατεία, Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Μεταξική Δικτατορία και Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος), β) τη Συλλογή «Ελληνικών Επίκαιρων», που αποτελεί το μεγαλύτερο ελληνικό ειδησεογραφικό αρχείο χρονολογικών γεγονότων, με σπάνιο (συχνά ανεπεξέργαστο) υλικό καταγεγραμμένο σε φιλμ από την τοπική, εθνική και ξένη επικαιρότητα, το οποίο καλύπτει ποικίλες θεματικές της ελληνικής μεταπολεμικής ιστορίας, γ) τη Συλλογή Ντοκιμαντέρ, με αντίστοιχες ελληνικές αλλά και ξένες ταινίες που παρουσιάζουν ιστορικά, ενημερωτικά, ταξιδιωτικά και λαογραφικά στοιχεία της σύγχρονης ελληνικής κοινωνικοπολιτικής ζωής, από τη δεκαετία του 1940 έως και τη δεκαετία του 1990, και δ) τη Συλλογή της Δίκης των Πρωταιτίων του Πραξικοπήματος της 21ης Απριλίου 1967, η οποία εστιάζει στην κινηματογράφηση ενός σημαντικού γεγονότος της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, με το τέλος της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (βλ. την ιστοσελίδα του Εθνικού Οπτικοακουστικού Αρχείου: <http://www.avarchive.gr>).

«Ταινίες επίκαιρων»: ιστορική αναδρομή και το ελληνικό παράδειγμα

Τι είναι, όμως, οι «ταινίες επίκαιρων» που αποτελούν το σπουδαιότερο κινηματογραφικό υλικό του Εθνικού Οπτικοακουστικού Αρχείου; Από τα πιο γνώριμα είδη ταινιών μικρού μήκους, κατά το πρώτο – κυρίως – μισό του προηγούμενου αιώνα, ήταν οι ειδησεογραφικές ταινίες που συνήθως προβάλλονταν στις κινηματογραφικές αίθουσες πριν από την έναρξη της κύριας ταινίας μεγάλου μήκους και παρουσίαζαν τρέχοντα γεγονότα, πληροφορίες, συμβάντα και άλλες εκδηλώσεις σε στυλ δημοσιογραφικού ντοκιμαντέρ. Οι «ταινίες επίκαιρων» ή απλώς τα «επίκαιρα», όπως αποκαλούνταν, αποτελούσαν μια ιδιαίτερα δημοφιλή μορφή μαζικής επικοινωνίας, καθώς προσέφεραν στο ευρύτερο κοινό μια οπτικοακουστική περίληψη των τοπικών και παγκόσμιων ειδήσεων. Συνήθως διαρκούσαν από 5 έως 10 περίπου λεπτά και, κατά την περίοδο του ηχητικού κινηματογράφου, δηλαδή από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 και έπειτα, συχνά συνοδεύονταν από μουσική υπόκρουση ή «ρεαλιστικούς» ήχους, αλλά και από αφήγηση ή σχολιασμό, που άλλοτε παρείχαν ένα πληροφοριακό πλαίσιο και άλλοτε οδηγούσαν σε συγκεκριμένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις των εικονιζόμενων περιστατικών (McKernan, 1993: 35). Αυτά τα ενημερωτικά φιλμ δημιουργούνταν κυρίως από κυβερνητικούς φορείς και παρουσιάζονταν πριν από την έναρξη της κύριας ταινίας μεγάλου μήκους ή στα διαλείμματα. Οι κυβερνήσεις χρησιμοποιούσαν τις συγκεκριμένες ταινίες ως ισχυρά εργαλεία δημόσιας προβολής, λόγω του ότι τα «επίκαιρα» διέθεταν μοναδική επιρροή στα κινηματογραφικά ακροατήρια, η οποία δεν παρατηρήθηκε αργότερα στα τηλεοπτικά ειδησεογραφικά προγράμματα. Καθώς μπορούσαν να επηρεάσουν μαζικά τους θεατές, μειώνοντας σημαντικά την προσωπική σκέψη και προκαλώντας μια κοινή – ωστόσο όχι κριτική – απόκριση, τα περισσότερα αυταρχικά – και όχι μόνο – καθεστώτα αύξησαν το ενδιαφέρον τους, την υποστήριξη τους και συχνά τον έλεγχο των ειδησεογραφικών ταινιών, επενδύοντας στη δημιουργία των δικών τους κινηματογραφικών «επίκαιρων» (Higashi, 1998: 43· Chambers κ.ά., 2018: 5).

Στις αρχές του 20ού αιώνα, τα εβδομαδιαία ειδησεογραφικά φιλμ ή αλλιώς «ζουρνάλ» (journal), όπως τα γνώριζε η παλαιότερη γενιά, άρχισαν να παράγονται σε όλες τις ευρωπαϊκές και αμερικανικές πρωτεύουσες και να διανέμονται με τη μορφή

κινηματογραφικών περιοδικών ποικίλης θεματικής ύλης, ενώ προβάλλονταν στις αίθουσες των «σινεάκ» (cinéac) – ένα αρκτικόλεξο που σχηματίστηκε από τις γαλλικές λέξεις «κινηματογράφος» (cinéma) και «ειδησεογραφία» (actualité), και μετατράπηκε σε κοινή εμπορική ονομασία για το σύνολο του δικτύου των ειδικών κινηματογραφικών αιθουσών προβολής ενημερωτικών ταινιών μικρού μήκους (Moreno, 2018: 59). Την ίδια περίοδο στην Ελλάδα – κυρίως στην Αθήνα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη – ιδιωτικές και κρατικές εταιρείες παραγωγής του εξωτερικού έστελναν οπερατέρ για να κινηματογραφήσουν σημαντικά γεγονότα και στη συνέχεια να τα ενσωματώσουν σε ειδησεογραφικά φιλμ. Το πρώτο τέτοιο ζουρνάλ με ελληνικό θέμα, συγκεκριμένα τους Ενδιάμεσους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας ή Μεσολυμπιάδα του 1906, ήταν αυτό που καταγράφηκε στην ιστορία ως το αρχαιότερο ελληνικό κινηματογραφικό-ειδησεογραφικό φιλμ και γνώρισε μεγάλη δημοφιλία μεταξύ των θεατών της εποχής (Τσιάπος, 2025: 19-23). Ωστόσο, η συστηματική παραγωγή ελληνικών κινηματογραφικών ζουρνάλ ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 με τη μορφή ταινιών «ντοκιμαντέρ» μικρού μήκους, οι οποίες χρησιμοποιούσαν αποκλειστικά «ρεαλιστικά» πλάνα που είχαν γυριστεί στο πεδίο (Λαμπρινός, 2013: 21-22).

Η παρούσα ανάλυση επικεντρώνεται στα λεγόμενα «Ελληνικά Επίκαιρα» – μια σειρά δημοσιογραφικών και οιονεί προπαγανδιστικών κινηματογραφικών ειδήσεων που συνέχισαν την παράδοση των φιλικών ζουρνάλ. Ως ειδησεογραφικές ταινίες κρατικής πλέον παραγωγής, οι οποίες ακολουθούσαν το παράδειγμα των αντίστοιχων ευρωπαϊκών ταινιών, τα «Ελληνικά Επίκαιρα» πρωτοεμφανίστηκαν το 1936, στα χρόνια της Δικτατορίας του Μεταξά. Στόχος τους ήταν να μιμηθούν τις σύγχρονες γερμανικές και ιταλικές ειδησεογραφικές ταινίες προπαγάνδας που προβάλλονταν και στην Ελλάδα, προκειμένου να προωθήσουν το έργο του μεταξικού καθεστώτος. Αυτές οι μικρού μήκους ταινίες παρουσιάζονταν σε πανελλαδική εμβέλεια, καθώς όλοι οι κινηματογράφοι ήταν υποχρεωμένοι, βάσει του νέου νόμου που είχε ψηφιστεί πρόσφατα, να τις προβάλλουν πριν από το κύριο πρόγραμμά τους. Είναι προφανές ότι τα οπτικοακουστικά δελτία ειδήσεων αποτελούν ανεκτίμητες πηγές ιστορικής γνώσης αναφορικά με τη συμμετοχή των κοινωνιών και των μέσων μαζικής ενημέρωσης στην άνοδο αυταρχικών καθεστώτων κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (Vande Winkel, 2006: 987-988· Λαμπρινός, 2013: 23).

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, ελληνική παραγωγή ειδησεογραφικών φιλμ με κρατική δαπάνη δεν υπήρξε. Αντιθέτως, γυρίζονταν πλάνα από οπερατέρ εξειδικευμένων ομάδων των ιταλικών, γερμανικών, βρετανικών και αμερικανικών δυνάμεων ή μεγάλων ξένων κινηματογραφικών εταιρειών. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου, ιδρύεται για πρώτη φορά υπηρεσία παραγωγής «επίκαιρων», ωστόσο η δημιουργία τους, αν και υπό κρατική εποπτεία, ανατίθεται σε ιδιωτικά εργαστήρια. Η προβολή τους ακολουθείται από ντοκιμαντέρ, μουσικό φιλμ ή κινούμενα σχέδια μικρού μήκους, τα οποία προηγούνται της κύριας ταινίας (Γεωργουδάκης, 2009: 15). Έχοντας ανανεώσει τόσο το προσωπικό της (με επαγγελματίες κινηματογραφιστές, δημοσιογράφους, συγγραφείς, μουσικούς επιμελητές) όσο και τον εξοπλισμό της (με κινηματογραφικές κάμερες, μονταζιέρες, συσκευές καταγραφής και επεξεργασίας ήχου και εικόνας), η Γενική Διεύθυνση (άλλοτε Γραμματεία) Τύπου και Πληροφοριών ξεκίνησε εκ νέου τη χρηματοδότηση και διανομή ελληνικών ζουρνάλ σε εβδομαδιαία βάση. Χωρίς – σε καμία περίπτωση – να αποτελούν ουδέτερα στοιχεία, αλλά σαφείς ιδεολογικές και κοινωνικοπολιτικές κατασκευές, τόσο οι οπτικές όσο και οι ηχητικές αποτυπώσεις των εν λόγω ταινιών δημιουργούσαν έναν μοναδικό αφηγηματικό καμβά, πέρα και ανεξάρτητα από τις προθέσεις του εικονολήπτη που τις απαθανάτιζε αλλά και του μοντέρ που τις συνταίριαζε σε δεκάλεπτα φιλμ (Λαμπρινός, 2013: 23-24).

Τα «Ελληνικά Επίκαιρα» κατά την περίοδο της Χούντας των Συνταγματαρχών

Στις 21 Απριλίου 1967, κατά τη διάρκεια μιας ασταθούς πολιτικά περιόδου για την Ελλάδα και ενώ είχαν ήδη προκηρυχθεί εκλογές για τις 28 Μαΐου, μία ομάδα στρατιωτικών, υπό την ηγεσία των αξιωματούχων Παττακού, Παπαδόπουλου και Μακαρέζου, κατέλαβε την εξουσία της χώρας με πραξικόπημα. Το καθεστώς – γνωστό ως Δικτατορία της 21ης Απριλίου ή Χούντα των Συνταγματαρχών – εφάρμοσε σκληρές πολιτικές, οι οποίες, μεταξύ άλλων, περιλάμβαναν αντικομμουνιστικά μέτρα, αυστηρούς περιορισμούς σε ελευθερίες των πολιτών, όπως επίσης φυλακίσεις, βασανιστήρια και εξορίες των πολιτικών αντιπάλων. Στον χώρο της επικοινωνιακής προπαγάνδας, οι δικτάτορες βρήκαν έτοιμο έδαφος, καθώς οι τεχνικές υποδομές για τη συνέχιση της παραγωγής κινηματογραφικών ειδήσεων ήταν άμεσα διαθέσιμες (Κλάψης, 2018: 86): εξασφάλισαν, επίσης, ότι στο Τμήμα Οπτικοακουστικών Μέσων της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών υπηρετούσαν είτε δημοσιογράφοι συνδεδεμένοι με το καθεστώς είτε στρατιωτικοί ή άλλοι αξιωματούχοι, οι οποίοι είχαν την ευθύνη για την επιλογή των θεμάτων, τον έλεγχο του μοντάζ, την επίβλεψη της μουσικής επένδυσης και – κυρίως – τη συγγραφή του σεναρίου και των κειμένων που προορίζονταν για την εκφώνηση της περιγραφής και του σχολιασμού. Οι αφηγήσεις δεν είχαν μοναδικό στόχο να συνοδεύσουν ή να εξηγήσουν το οπτικό περιεχόμενο αυτών των ταινιών: ήθελαν, παράλληλα, να εξυμνήσουν το μεγαλείο και τα επιτεύγματα των Ελληνικών Ενόπλων Δυνάμεων, αλλά και εν γένει της «Επανάστασης Εθνικής Σωτηρίας», όπως οι ίδιοι οι δικτάτορες αποκαλούσαν το πραξικόπημα (Κλάψης, 2018: 86-87).

Το στρατιωτικό καθεστώς θεωρούσε ότι οι ειδησεογραφικές ταινίες αποτελούσαν ένα βολικό και εύκολα προωθήσιμο προπαγανδιστικό εργαλείο διάδοσης της στρατηγικής τους. Οι «ταινίες επίκαιρων» της περιόδου της Επταετίας συγκροτούνταν, κυρίως, από απεικονίσεις σκηνών της καθημερινής ζωής αλλά και των επίσημων εκδηλώσεων, κατά τις οποίες οι αρχές προσπαθούσαν να ενορχηστρώσουν συγκεκριμένες αποχρώσεις των προβαλλόμενων δράσεων, επιδιώκοντας τη δημιουργία επίσημης (κυρίαρχης και κεντρικά κατευθυνόμενης) συλλογικής μνήμης και προκατασκευασμένων ταυτοτήτων με ένα σαφώς προσδιορισμένο πολιτικό και ιδεολογικό πρόσημο (Παπασάββας, 2024: 128). Σε αντίθεση με προγενέστερα κινηματογραφικά ζουρνάλ του Μεσοπολέμου, τα οποία στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν βωβά, τα «Ελληνικά Επίκαιρα» της δεκαετίας του 1960 εισήγαγαν μια καινούρια διάσταση στην κινηματογραφική ειδησεογραφία, καθώς αυτή συνοδευόταν πλέον με συγχρονισμένο ήχο, μουσική και σπικάζ – γεγονός που προσέδιδε μεγαλύτερη ζωντάνια και αμεσότητα στο τελικό οπτικοακουστικό αποτέλεσμα, κάτι σαν «εικονογραφημένα εμβλήματα», όπως τα χαρακτηρίζει ο Φώτος Λαμπρινός (2013: 29). Ωστόσο, δεν έλειπαν και οι περιπτώσεις όπου η μουσική λειτουργούσε περισσότερο ως ηχητικό υπόβαθρο, χωρίς ιδιαίτερη μέριμνα για την πολιτισμική ακρίβεια ή τη ρεαλιστική αντιστοιχία ήχου – εικόνας. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η άφιξη σκωτσέζων μουσικών με γκάνιτες σε ελληνικό αεροδρόμιο υπό τη συνοδεία ήχων μακεδονίτικων ζουρνάδων, η οποία αποκαλύπτει την εργαλειακή χρήση της μουσικής ως υπόκρουσης και εγείρει ερωτήματα σχετικά με την αντίληψη περί «αυθεντικότητας» του ρόλου της μουσικής στην ερμηνεία της εικόνας (Λαμπρινός, 2013: 27-28).

Μουσική, ήχος και λόγος στα «Ελληνικά Επίκαιρα» της Απριλιανής Δικτατορίας

Σύμφωνα με το γνωστό μοντέλο της σχέσης ήχου – εικόνας, τόσο στον κινηματογράφο όσο και σε άλλα οπτικοακουστικά μέσα, που καθιέρωσε η θεωρητικός Claudia Gorbman (1987: 11-30), μπορούμε να αναγνωρίσουμε τρία διαφορετικά – εντούτοις (ενίοτε) επικαλυπτόμενα – είδη ηχοτοπίων στα ελληνικά κινηματογραφικά «επίκαιρα» της εποχής:

το διηγητικό (diegetic), το μη-διηγητικό (non-diegetic) και το ψευδο-διηγητικό (pseudo-diegetic). Αν ορίσουμε τη «διήγηση» (diegesis) ως το χωροχρονικό σύμπαν μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία της ταινίας, η διηγητική μουσική και ο ήχος προέρχονται από μια πηγή που ανήκει σε αυτή την υπονοούμενη σφαίρα του «πραγματικού». Επιπλέον, η ψευδο-διηγητική μουσική και ο ήχος θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι ανήκουν σε ένα τεχνητά διαμορφωμένο διηγητικό ακουστικό επίπεδο. Τέλος, τα μη-διηγητικά ακουστικά στοιχεία αναφέρονται σε μουσική και ήχους των οποίων η πηγή δεν αποτελεί μέρος του φιλμικού κόσμου, όπως λ.χ. η κλασική περίπτωση της κινηματογραφικής μουσικής ως απλής υπόκρουσης, περίπτωση που εμπίπτει συνήθως σε αυτή την κατηγορία.

Αν και συχνά υποδηλώνουν καθαρά ρεαλιστικές αναπαραστάσεις που εμφανίζονται είτε σε ντοκιμαντέρ είτε σε άλλα είδη ταινιών του κινηματογράφου του «πραγματικού», ο διηγητικός ήχος και η μουσική σπάνια υπάρχουν στα υπό εξέταση ειδησεογραφικά φιλμ. Αυτό οφείλεται πιθανόν, από τη μια μεριά, στους τεχνολογικούς περιορισμούς της καταγραφής ήχων στο πεδίο αλλά και, από την άλλη, στην ιδεολογική εμμονή των δημιουργών να διατηρήσουν τον πλήρη έλεγχο του περιεχομένου των ταινιών αυτών. Από τις πιο συνηθισμένες περιπτώσεις διηγητικών ηχητικών στοιχείων στα «επίκαιρα» είναι οι ομιλίες των δικτατόρων κατά τις δημόσιες εμφανίσεις και δηλώσεις τους, καθώς και τα τραγούδια που ερμηνεύονται σε ζωντανές μουσικές παραστάσεις. Οι φωνές των δικτατόρων – σε συνδυασμό με την οπτική παρουσία τους στην οθόνη – προσδίδουν κύρος, ενώ την ίδια στιγμή υποδηλώνουν οικειότητα, δημιουργούν μια αίσθηση αμεσότητας, εγκυρότητας και αυθεντικότητας της παρουσίας τους, και ενισχύουν το προφίλ των ίδιων ως ηγετών που απευθύνονται άμεσα στους πολίτες τους (βλ. Εικόνα 1).



Εικόνα 1: Ο δικτάτορας Γεώργιος Παπαδόπουλος απευθύνεται σε πλήθος κόσμου σε ανοικτή συγκέντρωση στο λιμάνι της Πρέβεζας (20 Φεβρουαρίου 1973, Ε.Ο.Α. – T1341)

Αναφορικά με τα τραγούδια που ερμηνεύονται διηγητικά στις «ταινίες επίκαιρων», αυτά συνήθως αποτελούσαν τμήμα μεγαλύτερων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων (φεστιβάλ, παραστάσεων ή διαγωνισμών). Η ρεαλιστικού τύπου προβολή προσέφερε στους κινηματογραφικούς θεατές ένα συναρπαστικό και καθηλωτικό αποτέλεσμα, δίνοντας

την ψευδαίσθηση μιας πιο ουσιαστικής σύνδεσης με τη βιωμένη εμπειρία, καθώς στο φιλικό (κινηματογραφημένο) κοινό αντικατοπτριζόταν αποτελεσματικά το ζωντανό ακροατήριο της εκάστοτε περίπτωσης (βλ. Εικόνα 2). Ουσιαστικά, τόσο οι «φωνές» των πολιτικών όσο και οι «φωνές» των τραγουδιστών εντάσσονται στο ψευδο-διηγητικό επίπεδο των «επίκαιρων», καθώς ο ήχος στις συγκεκριμένες περιπτώσεις αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη και όχι καταγραφή από το πεδίο. Η λειτουργία αυτή κυριαρχεί δυναμικά στην ταινία, προβάλλοντας το ακουστικό κανάλι έναντι του οπτικού και επηρεάζοντας καθοριστικά την οπτικοακουστική πρόσληψη.



Εικόνα 2: Ο Φώτης Δήμας ερμηνεύει το τραγούδι «Έχω μια αγάπη» κατά την 1η Διεθνή Ολυμπιάδα Τραγουδιού στο Παναθηναϊκό Στάδιο (26-28 Ιουλίου 1968, Ε.Ο.Α. - T13766)

Ως είθισται, η μη-διηγητική μουσική και ο ήχος καταλαμβάνουν σημαντικό τμήμα της συνολικής διάρκειας κάθε ταινίας «επίκαιρων». Πρώτα απ' όλα, ως μουσική για την ηχητική συνοδεία των τίτλων χρησιμοποιήθηκε ένα χαρακτηριστικό κομμάτι από σειρά ελληνικών παραδοσιακών χορών εναρμονισμένων, ενορχηστρωμένων και πλήρως προσαρμοσμένων για δυτική συμφωνική ορχήστρα (βλ. Εικόνα 3). Κατά κανόνα, οι τίτλοι έναρξης και τέλους επενδύονταν μουσικά με φράσεις από τον «Χωστιανό» και τον «Πελοποννησιακό»: πρόκειται για δύο από τους πλέον αναγνωρίσιμους εκ των 36 ελληνικών χορών του Νίκου Σκαλκώτα – συνθέτη που σημάδεψε τον χώρο της ελληνικής έντεχνης μουσικής, κινούμενος μεταξύ της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής και της νεώτερης πρωτοπορίας. Η μουσική του παρουσιάζει ένα μείγμα σύγχρονων και παραδοσιακών τάσεων που αποκαλύπτονται μέσα από ιδιότυπες τεχνικές σύνθεσης και ενορχήστρωσης, παράλληλα με τα ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα και το συμπαγές προσωπικό του ύφος, το οποίο συνδύαζε τονικά και ατονικά στοιχεία. Όσον αφορά την επιλογή των εν λόγω κομματιών από την ευρύτερη σειρά του Σκαλκώτα, η μετατροπή τοπικών ελληνικών τραγουδιών σε καθαρά ορχηστρικούς χορούς, διασκευασμένους για μεγάλη ευρωπαϊκή συμφωνική ορχήστρα, σηματοδοτούσε – διαμέσου μουσικών και άλλων ιστορικών συμβολισμών – την προσκόλληση στις παραδοσιακές αξίες του παρελθόντος της χώρας μαζί με τον σύγχρονο προσανατολισμό της προς τη Δύση, γεγονός απόλυτα ευθυγραμμισμένο με τις ευρύτερες πολιτισμικές κατευθύνσεις του χουντικού καθεστώτος (Papaeti, 2018: 139-145· Klapsis, 2021: 28-29).



Εικόνα 3: Τίτλοι έναρξης των «Ελληνικών Επίκαιρων» (22 Μαρτίου 1973, Ε.Ο.Α. - Τ3377)

Καθώς οι δικτάτορες επιθυμούσαν να προβάλλουν μια συγκεκριμένη δημόσια εικόνα με απήχηση σε ορισμένες κοινωνικές ομάδες εντός της χώρας, η οποία θα ευθυγραμμιζόταν με ιδιαίτερες πολιτιστικές πτυχές της τότε ελληνικής κοινωνίας, σε πολλές περιπτώσεις κινήθηκαν φαινομενικά με τρόπο ουδέτερο. Για παράδειγμα, προκειμένου να εξισορροπήσουν τις διαμαρτυρίες για την έντονη πολιτική καταπίεση και τις σοβαρές διώξεις των αντιπάλων τους, είχαν αποφασίσει να παραχωρήσουν ορισμένες πολιτιστικές ελευθερίες στους πολίτες. Ωστόσο, η γενικότερη πολιτιστική πολιτική ήταν ιδεολογικά καθοδηγούμενη από το καθεστώς, ενώ ακόμα και οι ίδιες οι καλλιτεχνικές δράσεις ελέγχονταν αυστηρά μέσω λογοκρισίας και απαγορεύσεων. Ειδικότερα, στα «Ελληνικά Επίκαιρα» δεν υπήρχε πρωτότυπη μουσική υπόκρουση. Αντίθετα, τα αποσπάσματα των ειδήσεων της κύριας ενότητας καλύπτονταν από προϋπάρχουσα μη-διηγητική μουσική που ενσωματωνόταν εκ των υστέρων από τον επιμελητή και θα μπορούσε να ταξινομηθεί ειδολογικά σε τρεις κατηγορίες: α) κλασική (δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη) μουσική, β) σύγχρονη ελαφρά και ποπ μουσική, και γ) ελληνική παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική.

Παρά τον αρχικό σκεπτικισμό τους, τελικά οι λογοκριτές της χούντας έδωσαν χώρο στη δυτική μουσική, καθώς αυτή δεν θεωρούταν επιζήμια για τα πολιτικά συμφέροντα του καθεστώτος. Ειδικότερα, η δυτική έντεχνη μουσική (με τη μορφή είτε εμβατηρίων ή κλασικών κομματιών, είτε άλλων ειδών της ενόργανης μουσικής, όπως λ.χ. γνωστών βαλς της οικογένειας των Strauss ή οργανικών αποσπασμάτων από όπερες του Wagner) χρησίμευε κυρίως για να προβάλλει (και να επιβάλει) μουσικά τη φυσιογνωμία ενός σταθερού, ανώτερου και υψηλού επιπέδου στρατιωτικού καθεστώτος, όπως επίσης για να αναδείξει συσχετισμούς και παραλληλίες της Ελλάδας με τη Δύση, καθώς οι Συνταγματάρχες επιχειρούσαν την εδραίωση των ελληνικών πνευματικών δεσμών με τη σύγχρονη Ευρώπη. Επιπλέον, τα σύγχρονα ελαφρά και ποπ τραγούδια της εποχής, ερμηνευμένα είτε στην ελληνική είτε στην αγγλική γλώσσα, λειτουργούσαν προσχηματικά, απεικονίζοντας το καθεστώς ως προοδευτικό, μοντέρνο και πολιτισμικά συμπεριληπτικό. Ως εκ τούτου, οι υπεύθυνοι αξιωματούχοι προτιμούσαν μια λιγότερο αλληγορική και πολιτικά ουδέτερη μουσική, ανοίγοντας τον δρόμο για «ευκολότερα»

και ελαφρότερα ακούσματα (βλ. Εικόνα 4). Για παράδειγμα – τελείως ενδεικτικά – στο επεισόδιο των «Ελληνικών Επίκαιρων» όπου παρουσιάζεται η 1η Διεθνής Ολυμπιάδα Τραγουδιού στο Παναθηναϊκό Στάδιο, ο Φώτης Δήμας ερμήνευσε το τραγούδι «Έχω μια αγάπη» των Ζακ Ιακωβίδη και Γιώργου Οικονομίδη, ο Γιάννης Πουλόπουλος το «Μα τώρα αγάπη μου» του Μίμη Πλέσσα, ο Louis Neefs το «Iris» των Ludwig Pall, Paul Quintens και Phil Van Cauwenbergh, και ο Jimmy Fontana το δικό του «Se tu soffrissi quanto soffro io».



Εικόνα 4: Συγκρότημα ξένης μουσικής σε επίδειξη κομμωτικής στα Αστέρια Γλυφάδας (22 Οκτωβρίου 1969, Ε.Ο.Α. – T10902)

Από την άλλη, η ελληνική παραδοσιακή μουσική και ο χορός (π.χ. οι δημοφιλείς «πανελλήνιοι» χοροί τσάμικος και καλαματιανός) χρησιμοποιήθηκαν στα μέσα μαζικής ενημέρωσης από τους Συνταγματάρχες για να ενισχύσουν τη σύνδεσή τους με την «εθνική ταυτότητα», με στόχο να καλυφθεί το χάσμα μεταξύ ελληνικού παρελθόντος και παρόντος αλλά και να μειωθούν οι αλλότριες πολιτισμικές επιδράσεις, όπως η λαϊκή μουσική με μπουζούκι που θεωρούταν ανατολίτικης επιρροής (βλ. Εικόνα 5).

Ένα άλλο κρίσιμο στοιχείο του μη-διηγητικού ήχου στα «Ελληνικά Επίκαιρα» ήταν το λεγόμενο «σπικάζ» (voice-over): πρόκειται για ασύγχρονο σχολιασμό – μερικές φορές αναφέρεται και ως «η φωνή του Θεού» – κατά τον οποίο ο αφηγητής δεν αποτελεί μέρος του διηγητικού κόσμου της ταινίας (Stollery, 2013: 215). Υπό αυτή την έννοια, το σπικάζ χρησιμοποιείται ταυτόχρονα ως διδακτικό, ενημερωτικό και περιγραφικό σχόλιο, διατηρώντας κυρίαρχο ρόλο που οριοθετεί την ακουστική συνέχεια στο φιλικό ηχοτόπιο μέσω της φωνής του αφηγητή, πλαισιώνει το περιεχόμενο της εκάστοτε ταινίας, εισάγοντας – αρκετά συχνά – έναν ιδιάζοντα συναισθηματικό τόνο, ενώ παράλληλα προσπαθεί να καθοδηγήσει τις ερμηνείες των θεατών. Στις συγκεκριμένες ταινίες, η (συνήθως) στιβαρή φωνή προσέθετε εγκυρότητα και αποδοχή, τονίζοντας ότι θεωρούνταν σημαντικό για τους αξιωματούχους του καθεστώτος. Οι σχολιαστές ήταν αποκλειστικά άνδρες που επιλέγονταν για την ικανότητά τους να εκφράζονται γρήγορα και καθαρά, καθώς η σταθερή φωνή του «αόρατου» ομιλητή δημιουργούσε ένα εφέ αποσωματοποίησης που θύμιζε παρουσίαση ραδιοφωνικών ειδήσεων.



Εικόνα 5: Συγκρότημα δημοτικής μουσικής στις εκδηλώσεις για τη δεύτερη επέτειο της 21ης Απριλίου 1967 στον Δήμο Μοσχάτου (20-21 Απριλίου 1969, Ε.Ο.Α. - Τ13226)

Η παραγωγή και η μετάδοση κινηματογραφικών ειδήσεων συνεχίστηκαν και μετά την πτώση της Χούντας (το 1974) και την αποκατάσταση της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας στην Ελλάδα, με εβδομαδιαίες εκδόσεις τους έως και τη δεκαετία του 1980 (Λαμπρινός, 2013: 23). Ωστόσο, ενόψει της έλευσης και της μετέπειτα δημοφιλίας της τηλεόρασης, με τα ρεπορτάζ και τα δελτία ειδήσεων, η δημιουργία, διανομή και προβολή «επίκαιρων» στους κινηματογράφους σταδιακά σταμάτησε. Το υλικό αυτό παρέμεινε έκτοτε σε δημόσια αρχεία και μόνο ένα μικρό μέρος του μεταδόθηκε περιστασιακά στη μικρή οθόνη.

Συμπεράσματα

Τόσο η διηγητική όσο και η μη-διηγητική μουσική και οι αντίστοιχοι ήχοι υπήρξαν καθοριστικά συστατικά για την εξέλιξη των ζουρνάλ από κινηματογραφικό είδος απλής, βωβής καταγραφής σε ένα εκσυγχρονισμένο, πολυδιάστατο αφήγημα, ενοποιώντας τα οπτικά με τα ακουστικά στοιχεία. Το σύνθετο ηχοτοπίο των φιλικών «επίκαιρων» έπαιξε, επίσης, αποφασιστικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο το κοινό ερμήνευε το οπτικό τους περιεχόμενο, με εστίαση σε τρέχοντα γεγονότα, αθλητικές και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, και άλλα, «ελαφρότερα» θέματα, όπως στον τρόπο ζωής των διασημοτήτων, στις περίεργες εφευρέσεις της εποχής αλλά και στις τάσεις της μόδας. Οι αρχειοθετημένες πλέον εκδοχές των κινηματογραφικών «επίκαιρων», ως αποτυπώσεις μιας προγενέστερης περιόδου, δεν αντιπροσωπεύουν απλώς ένα κοινότοπο ή ασαφές ιστορικό υλικό παλαιότερων ετών' όπως και τα γραπτά τεκμήρια, τα οπτικοακουστικά αρχεία μπορούν να παραγάγουν πρωτότυπη γνώση αλλά και να αποκαλύψουν πρόσθετες πτυχές για την κατανόηση του παρελθόντος (Alifragkis και Papakonstantinou, 2013: 106).

Μια κριτική προσέγγιση της ανθρώπινης ομιλίας, των χρήσεων της μουσικής, καθώς και του ευρύτερου ηχοτοπίου των «ταινιών επίκαιρων» μπορεί να αναδείξει εντυπώσεις μέσω των οποίων κάθε εποχή αναδομεί και στοχάζεται το παρελθόν της ως στοιχείο προσδιοριστικό του παρόντος της, σε μια προοπτική που συχνά ξεπερνά τις αρχικές προθέσεις εκείνων που κατέγραψαν ή διαμόρφωσαν το ανεπεξέργαστο υλικό

από το πεδίο σε μικρού μήκους ταινίες. Εστιάζοντας στις αισθητικές και ιδεολογικές πολιτικές του καθεστώτος της Απριλιανής Δικτατορίας στη χώρα, η παρούσα εισήγηση προτείνει νέες, εναλλακτικές θεωρήσεις των ελληνικών κινηματογραφικών ζουρνάλ, οι οποίες, χωρίς να εμμένουν σε μια νοσταλγική ανάλυση της οπτικής και ακουστικής μνήμης, ρίχνουν φως στην ιστορία των ελληνικών Μ.Μ.Ε. με επίκεντρο τις επικοινωνιακές στρατηγικές τους για την αναπαράσταση του παρόντος, τη διαχείριση του παρελθόντος και την κατασκευή δημοφιλών προσωπικών και συλλογικών ταυτοτήτων.

Βιβλιογραφία

- Alifragkis, Stavros και George Papakonstantinou (2013): “History and film: an audio-visual database for post-war architecture and the city in Greece”, στο: Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Κωνσταντίνα Μπάδα, Ειρήνη Νάκου, Παύλος Πανταζής και Ποθητή Χαντζαρούλα (επιμ.), *Γεφυρώνοντας τις γενιές: διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις ζωής στον 21ο αιώνα* (Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ένωσης Προφορικής Ιστορίας, Βόλος, 25-27 Μαΐου 2012), Ένωση Προφορικής Ιστορίας, Βόλος, σ. 97-110.
- Chambers, Ciara, Mats Jönsson και Roel Vande Winkel (2018): “Introduction”, στο: Ciara Chambers, Mats Jönsson και Roel Vande Winkel (επιμ.), *Researching newsreels: local, national and transnational case studies*, Palgrave Macmillan, London, σ. 1-14.
- Gorbman, Claudia (1987): *Unheard melodies: narrative film music*, Indiana University Press, Bloomington & British Film Institute, London.
- Higashi, Sumiko (1998): “Melodrama, realism, and race: World War II newsreels and propaganda film”, *Cinema Journal* 37/3, σ. 38-61.
- Klapisis, Antonis (2021): “Dictatorship, cinema and propaganda: the case of the Hellenic Newsreels, 1967-1974”, στο: Vasiliki Petsa, Dimitris Rozakis και Vassiliki Lalagianni (επιμ.), *European cinema: political and cultural perspectives* (Πρακτικά διεθνούς σεμιναρίου υπό την αιγίδα του Centre d'Étude et de Recherche sur les Littératures et les Oralités du Monde και του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Κόρινθος, 1 Νοεμβρίου 2019), Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Κόρινθος, σ. 25-30.
- Malliari, Afrodite, Ilias Nitsos, Sofia Zapounidou και Stavros Doropoulos (2022): “Mapping audiovisual content providers and resources in Greece”, *International Journal on Digital Libraries* 23, σ. 217-227.
- McKernan, Luke (1993): “Witnessing the Past”, στο: James Ballantyne (επιμ.), *Researcher's guide to British newsreels*, British Universities Film and Video Council, London, σ. 35-39.
- Moreno, María Pura (2018): “The Cinéac movie theatres of Adrienne Gorska and Pierre de Montaut: to adapt a ‘type’”, *VLC Arquitectura* 5/2, σ. 59-89.
- Papaeti, Anna (2018): “Popular music and the colonels: terror and manipulation under the military dictatorship (1967-1974)”, στο: Dafni Tragaki (επιμ.), *Made in Greece: studies in popular music*, Routledge, New York and London, σ. 139-151.
- Stollery, Martin (2013): “The newsreel commentator, the actor, the intellectual, and the broadcaster: celebrity and personality voices in classic British documentary”, *Celebrity Studies* 4/2, σ. 202-218.
- Vande Winkel, Roel (2006): “Newsreel series: world overview”, στο: Ian Aitken (επιμ.), *Encyclopedia of the documentary film*, Routledge, New York and London, σ. 985-991.
- Γεωργουδάκης, Εμμανουήλ (2009): *Συνοπτική ιστορία των κρατικών ελληνικών επίκαιρων*, Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, Αθήνα.

- Κλάψης, Αντώνης (2018): «Η προπαγάνδα της δικτατορίας, 1967-1974», στο: Σπύρος Βλαχόπουλος, Δημήτρης Καιρίδης και Αντώνης Κλάψης (επιμ.), *Η Δικτατορία των Συνταγματαρχών: ανατομία μιας επταετίας*, Πατάκης, Αθήνα, σ. 82-109.
- Λαμπρινός, Φώτος (2013): *Χούντα είναι, θα περάσει; Τα κινηματογραφικά επίκαιρα στη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974)*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Παπασάββας, Παναγιώτης-Κωνσταντίνος (2024): *Ελληνικά Επίκαιρα και προπαγάνδα: ποσοτικές προσεγγίσεις για τα έτη 1968 και 1973*, διπλωματική εργασία στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Δημόσια Ιστορία», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Ρόδος.
- Τσιάπος, Αργύρης (2025): *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου: η ιστορία του προπολεμικού ελληνικού σινεμά*, Τσιάπος, Σέρρες.

Η μουσική παράδοση της Ιεράς Πατριαρχικής και Σταυροπηγιακής Μονής της Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς κατά την περίοδο 1850-1950

Αθανάσιος Ξενούδης

Ιστορικά στοιχεία για την Ι. Μ. Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύτριάς

Η Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή της Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς είναι ένα από τα ιστορικότερα μοναστήρια της Μακεδονίας και βρίσκεται ανάμεσα στις κωμοπόλεις Βασιλικών και Γαλάτιστας, στα όρια των νομών Θεσσαλονίκης και Χαλκιδικής. Είναι αρχαιότερη ακόμη και από τα μοναστήρια του Άθω, καθώς η ίδρυσή της ανάγεται στα τέλη του 9ου αιώνα.¹ Η ιστορία της μονής χωρίζεται σε τέσσερις περιόδους:

Α' Περίοδος. Κατά την παράδοση, η μονή κτίσθηκε το 888 μ.Χ. από την βασίλισσα του Βυζαντίου Θεοφανώ,² σύζυγο του Λέοντα Στ' του Σοφού, της δυναστείας των Μακεδόνων.³ Η Θεοφανώ κατέστησε το μοναστήρι βασιλικό με χρυσόβουλα έγγραφα, ενισχύοντάς το παράλληλα οικονομικά με χρήματα και κτήματα.⁴

Β' Περίοδος. Ο δεύτερος μεγάλος σταθμός στην ιστορία και την ακμή της μονής είναι από το 1522 και έπειτα, με την άφιξη του Αγίου Θεωνά⁵ από το Άγιον Όρος στο μοναστήρι της Αγίας Αναστασίας.⁶ Ο Άγιος Θεωνάς, ερχόμενος με τη συνοδεία του από το Άγιον Όρος, ανοικοδόμησε εκ βάθρων τη μονή, όπου στη συνέχεια εχημάτισε ηγούμενος⁷ και κατόπιν Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης.⁸

¹ Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς, 1918-1971: Μνήμη αγαθή, ευγνώμων και σωτήριος, «Ω Σχολή ηγαπημένη ευορκούντων σπουδαστών», Έκδοση Συλλόγου Αποφοίτων Εκκλησιαστικής Σχολής Αγίας Αναστασίας, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 23. Η μονή πανηγυρίζει στις 22 Δεκεμβρίου.

² Σημειωτέον ότι η Αγία Θεοφανώ, πέρα από πρώτη κτήτωρ της μονής, τιμάται μετά την Αγία Αναστασία και ως δεύτερη αγία της μονής στις 16 Δεκεμβρίου. Βλ. Απόστολος, Μητροπολίτης Μιλήτου, *Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή της Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς: Ένας αγιοβάδιστος τόπος της Μακεδονίας*, Εκδόσεις Ι. Μ. Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύτριάς (Αναστασιακόν Αγιολόγιον 1), Θεσσαλονίκη 2011, σ. 35-37 και 40· Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς, ό.π., σ. 24.

³ Κλεάνθης Βενετόπουλος, «Αναμνήσεις από τη ζωή στο Μοναστήρι και στη Σχολή της Αγίας Αναστασίας», *Παγκαλκιδικός Λόγος* 18, 2014, σ. 10-12: 11· Απόστολος, *Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή*, ό.π., σ. 36.

⁴ Απόστολος, *Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή*, ό.π., σ. 37. Η Αγία Θεοφανώ δώρισε με χρυσόβουλο, το οποίο χάθηκε κατά την Επανάσταση του 1821, την κέρα της Αγίας Αναστασίας και μέρος του δεξιού ποδός της· βλ. Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς, ό.π., σ. 24.

⁵ Απόστολος, Μητροπολίτης Μιλήτου, «Η εν Χαλκιδική Ιερά Βασιλική Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή της Αγίας ενδόξου Μεγαλομάρτυρος Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς», *Παγκαλκιδικός Λόγος* 18, 2014, σ. 2-6: 2· Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς, ό.π., σ. 24 και 231-232.

⁶ Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς, ό.π., σ. 24.

⁷ Η συνοδεία της μονής έφθασε κατόπιν περί τους 150 μοναχούς και τα παρεκκλήσια της μονής ανήλθαν περίπου σε εννέα. Το μοναστήρι απέκτησε επιπλέον μετόχια και μέσα στην πόλη της Θεσσαλονίκης: τον Ι. Ν. Παναγίας Δεξιάς και τον Ι. Ν. της Υπαπαντής. Βλ. Απόστολος, *Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή*, ό.π., σ. 47.

⁸ Ό.π., σ. 43· Θεοχάρης Παζαράς, «Η κτητορική επιγραφή του μετοχίου της Αγίας Αναστασίας στα Κριτζιανά Επανομής», *Μακεδονικά* 10, 1970, σ. 143-151: 148 («Ο Θεωνάς χημάτισε αρχιεπίσκοπος

Ο Άγιος Θεωνάς ίδρυσε εντός της μονής ιεροδιδασκαλείο για την κατάρτιση των μοναχών αλλά και των κατοίκων των γύρω περιοχών, αναπτερώνοντας παράλληλα το θρησκευτικό και εθνικό τους φρόνημα. Εκτός του ότι οι κάτοικοι εργάζονταν στη μονή για βιοποριστικούς λόγους, τα παιδιά τους μορφώνονταν παράλληλα από τους μοναχούς, οι οποίοι ήταν και διδάσκαλοι.⁹

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονισθεί η έλλειψη επαρκών στοιχείων από την ίδρυση της μονής από την Αγία Θεοφανώ τον 9ο αιώνα μέχρι και τον 16ο αιώνα, όταν η μονή ανακαινίσθηκε και ξανακτίσθηκε από τον Άγιο Θεωνά. Λόγω των ιστορικών περιστάσεων, το μοναστήρι πυρπολήθηκε από τους Τούρκους το 1821, ως τιμωρία για τη συμμετοχή της μονής στην εξέγερση εναντίον τους. Στην πυρκαγιά αυτή χάθηκαν πολλά κειμήλια τέχνης αλλά και πολύτιμα αρχεία από την βιβλιοθήκη της μονής. Έτσι, απομένουν μόνον διάχυτες πληροφορίες μέσα από χειρόγραφα για την ιστορική εξέλιξη και πορεία της μονής κατά το χρονικό διάστημα που αναφέρθηκε.¹⁰

Γ΄ Περίοδος. Η τρίτη περίοδος θεωρείται και η πιο κρίσιμη, λόγω των γεγονότων και των αγώνων του 1821 για την εθνική ανεξαρτησία. Η Ι. Μ. της Αγίας Αναστασίας, παρ' όλες τις δυσκολίες που αντιμετώπιζει εκείνη την περίοδο λόγω της οθωμανικής κυριαρχίας, ενισχύει το θρησκευτικό και εθνικό φρόνημα των κατοίκων της Χαλκιδικής αλλά και της Μακεδονίας.¹¹

Καταστροφική για τη μονή ήταν η χρονική περίοδος του Ιουνίου του 1821. Οι οθωμανικές δυνάμεις του Αχμέτ μπέη, με λεηλασίες, σφαγές μοναχών και γυναικόπαιδων μέσα στη μονή, αλλά και με την τελική πυρπόλησή της, οδήγησαν στην ερήμωση και την εξαφάνιση των μοναχών της μονής. Όσοι μοναχοί σώθηκαν, κατέφυγαν σε μετόχια και σε διάφορα άλλα ασφαλή μέρη.¹²

Το 1832, με την προσέλευση των μοναχών και πάλι στη μονή, αρχίζει σιγά-σιγά η ανοικοδόμησή της, ενώ ζητείται από τον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Κωνσταντίνο τον Α΄ η έκδοση Πατριαρχικού Σιγιλίου που θα εξασφάλιζε τα παλαιά της προνόμια. Ο Πατριάρχης, ανταποκρινόμενος στο αίτημα της μονής, εκδίδει το πατριαρχικό γράμμα.¹³

Το 1834 κτίζεται το Καθολικό της μονής και τον επόμενο χρόνο (1835) λαμβάνουν χώρα τα εγκαίνια από τον Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Μελέτιο, τον Κασσανδρείας Ιάκωβο και τον πρώην Αρδαμερίου Δανιήλ.¹⁴

Δ΄ Περίοδος. Καθοριστικό ρόλο στην τέταρτη περίοδο διαδραμάτισε ο Μητροπολίτης Κασσανδρείας Ειρηναίος,¹⁵ στον οποίο ο τότε Πατριάρχης Ιωακείμ ο Γ΄ ανέθεσε με πιττάκιο (28 Οκτωβρίου 1909) την πατριαρχική εποπτεία λόγω των δυσμενών οικονομικών συνθηκών και διενέξεων που επικρατούσαν εκείνη την περίοδο στη μονή.¹⁶

Θεσσαλονίκης τουλάχιστον από το 1539 και πριν απ' τον Απρίλιο του 1542»· Αγγελική Τριβυζαδάκη, *Η Βυζαντινή Θεσσαλονίκη του Πέτρου Παπαγεωργίου Α΄*, εκδ. Κόσμος – Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Μονογραφίες 6), Θεσσαλονίκη 2018, σ. 98-99· Απόστολος Γλαβίνας, «Θεωνάς Α΄ ο από ηγουμένων μητροπολίτης Θεσσαλονίκης», *Μακεδονικά* 12, 1972, σ. 272-282: 279. Η μονή τιμά την μνήμη του Αγίου Θεωνά την Δ΄ Κυριακή των Νηστειών.

⁹ Απόστολος, «Η εν Χαλκιδική Ιερά», ό.π., σ. 2· *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 25.

¹⁰ Απόστολος, *Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή*, ό.π., σ. 43.

¹¹ Απόστολος, «Η εν Χαλκιδική Ιερά», ό.π., σ. 4· *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 29.

¹² *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 30.

¹³ Απόστολος, «Η εν Χαλκιδική Ιερά», ό.π., σ. 4.

¹⁴ Ό.π.

¹⁵ Απόστολος Γλαβίνας, «Αρχιερείς Κασσανδρείας», *Μακεδονικά* 22/1, 1982, σ. 222-258: 257· *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 26 και 228.

¹⁶ Απόστολος, «Η εν Χαλκιδική Ιερά», ό.π., σ. 4-5.

Μετά την απελευθέρωση της Μακεδονίας, ιδρύεται στις 26 Οκτωβρίου 1918 από τον Μητροπολίτη Ειρηναίο η Εκκλησιαστική Σχολή της Μονής, με την έγκριση του Πατριάρχη Ιωακείμ Γ' καθώς και με βασιλικό διάταγμα του Βασιλέως Αλεξάνδρου.¹⁷ Η ενεργός λειτουργία της Σχολής ξεκίνησε τον αμέσως επόμενο χρόνο, στις 16 Σεπτεμβρίου 1919, και σε αυτή δίδαξαν, κατόπιν αιτήσεως του Ειρηναίου στο Πατριαρχείο, απόφοιτοι δάσκαλοι της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης.¹⁸

Η Εκκλησιαστική Σχολή της Ι. Μ. Αγίας Αναστασίας, η οποία υπήρξε φάρος της Ορθοδοξίας και του Ελληνισμού, λειτούργησε από το 1919 έως το 1971. Στη Σχολή φοίτησαν μαθητές από όλη την Ελλάδα (Χαλκιδική, Μακεδονία, Ζάκυνθο, Θράκη, Ήπειρο, Θεσσαλία κ.α.).¹⁹ Αρχικά, η διάρκεια φοίτησης ήταν πενταετής και στη συνέχεια επεκτάθηκε σε επταετή.²⁰ Μετά το πέρας των σπουδών, οι απόφοιτοι αποκτούσαν το δικαίωμα διορισμού ως ιεροδιδάσκαλοι.²¹ Κατά την περίοδο της Γερμανικής Κατοχής (1941-1944), η λειτουργία της Εκκλησιαστικής Σχολής αναστάλη. Η σχολή επαναλειτούργησε το 1945 και συνέχισε τη δραστηριότητά της έως και το 1971, έτος κατά το οποίο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αναστάλη εκ νέου η λειτουργία της.²²

Σχολάρχες της Εκκλησιαστικής Σχολής διετέλεσαν ο Κασσανδρείας Ειρηναίος,²³ ο Εμμανουήλ Καρπάθιος μετέπειτα Μητροπολίτης Κώου, ο Αρχιμανδρίτης Κύριλλος Λαμπριανίδης, ο Αθανάσιος Παντοκρατορινός, καθώς και άλλοι αξιόλογοι λαϊκοί και κληρικοί.²⁴

Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρ' όλες τις καταστροφές που υπέστη η μονή, όπως για παράδειγμα στον παλαιότερο αγιογραφικό της διάκοσμο, στα ιερά σκεύη, στη βιβλιοθήκη κ.α., σώζεται και φυλάσσεται σε αυτήν ογκώδης χειρόγραφος τόμος του ΙΕ' αιώνα, γραμμένος σε περγαμηνή. Το χειρόγραφο αυτό περιέχει ομιλίες του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά και είναι γνωστό ως κώδικας της Αγίας Αναστασίας.²⁵ Επίσης, σώζεται και το σκήπτρο του Βασιλέως Λέοντος Στ' του Σοφού.²⁶

Το ωρολόγιο πρόγραμμα στην Εκκλησιαστική Σχολή

Η καθημερινότητα των μαθητών ξεκινούσε από τις 6:30 το πρωί με την ακολουθία του Όρθρου, ψάλλοντας με καθορισμένο χορό κάθε εβδομάδα, υπό την καθοδήγηση ενός πρωτοψάλτη. Σκοπός αυτής της πρακτικής ήταν η μύησή τους στη λειτουργική

¹⁷ Ό.π., σ. 5. Μαρτυρίες αναφέρουν ότι πριν την Επανάσταση του 1821 είχε ιδρυθεί και λειτουργούσε η Αστική Σχολή της Ιεράς Μονής Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύτριάς, παρουσιάζοντας σημαντική πρόοδο στον τομέα της εκπαίδευσης· βλ. Αστέριος Κ. Δεβρελής, *Πηδάλιον βυζαντινής μουσικής – Μνήμες. Περιγραφή των παιδιόθεν και μέχρι βαθέος γήρατός μου γεγονότων*, αυτοέκδοση, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 15.

¹⁸ Μαρία Κούσα, *Η ψαλτική παράδοση των Βασιλικών και της Γαλάτιστας Χαλκιδικής κατά το β' μισό του ΙΘ' – αρχές του Κ' αιώνα*, πτυχιακή εργασία, Ανωτάτη Εκκλησιαστική Σχολή Βελίας, Ιωάννινα 2013, σ. 55· *Ιερά Μητρόπολη Κασσανδρείας, Ημερολόγιον 2007 – Αφιερωμένο στον Μακαριστό Μητροπολίτη Κασσανδρείας Κυρό Ειρηναίο, με τη συμπλήρωσή 100 ετών από την εκλογή του στη Μητρόπολη Κασσανδρείας (1907-2007)*, Πολύγυρος Χαλκιδικής 2006, σ. 43· Δεβρελής, ό.π., σ. 15.

¹⁹ Απόστολος, «Η εν Χαλκιδική Ιερά», ό.π., σ. 5· *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 34-36.

²⁰ Δεβρελής, ό.π., σ. 21· *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 36.

²¹ *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 35, 63 και 65· Απόστολος, «Η εν Χαλκιδική Ιερά», ό.π., σ. 6.

²² *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 36· Δεβρελής, ό.π., σ. 16.

²³ Συνέσιος Στάθης (αρχιμ.), *Ο Μητροπολίτης Κασσανδρείας Ειρηναίος: Το ποιμαντικό, εθνικό και παιδαγωγικό του έργο*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Θεσσαλονίκη 2018.

²⁴ Απόστολος, «Η εν Χαλκιδική Ιερά», ό.π., σ. 5.

²⁵ *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς*, ό.π., σ. 33.

²⁶ Μελχισεδέκ Μακρής (διακ.), *Μακεδονικόν Ημερολόγιον 1909, Έτος Β'*, Παμμακεδονικός Σύλλογος, Εν Αθήναις 1908, σ. 42.

τάξη της Εκκλησίας και η βιωματική εκπαίδευσή τους στην πρακτική διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής.²⁷

Έπειτα ακολουθούσε η έναρξη των μαθημάτων, τα οποία περιλάμβαναν Αρχαία Ελληνικά, Νέα Ελληνικά, Μαθηματικά, Φυσική, Γεωμετρία, Αστρονομία, Γραμματική, Συντακτικό, Ιστορία, Γεωγραφία, Γυμναστική, Γεωπονικά, αλλά και Πατρολογία, Παλαιά και Καινή Διαθήκη, Ερμηνεία Πατέρων, Δογματική και Συμβολική Θεολογία, Ρητορική, Ποιμαντική, Υμνολογία, Λειτουργική – Τελετουργική, Βυζαντινή και Ευρωπαϊκή Μουσική. Το ημερήσιο πρόγραμμα ολοκληρωνόταν στις 18:30 με την τέλεση του εσπερινού.²⁸

Η διδασκαλία της ψαλτικής τέχνης στην Εκκλησιαστική Σχολή

Η εκμάθηση της βυζαντινής μουσικής αποτελούσε τον κορμό των μαθημάτων της σχολής, αφού οι σπουδαστές είχαν καθημερινή επαφή με τις ακολουθίες του νυχθημέρου.

Πρώτος διδάσκαλος της βυζαντινής μουσικής στην Εκκλησιαστική Σχολή της Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύτριας διετέλεσε ο Θεμιστοκλής Γεωργιάδης (1926-1946),²⁹ με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη, μαθητής του Νηλέα Καμαράδου και του Κυριακού Ιωαννίδου του «Καλογήρου». Ο Γεωργιάδης, απεσταλμένος από το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, διορίστηκε ως δάσκαλος βυζαντινής μουσικής στην Εκκλησιαστική Σχολή της μονής με πατριαρχικό πιττάκιο.³⁰

Σαφώς επηρεασμένος από τον δάσκαλό του, Νηλέα Καμαράδο, μεταλαμπαδεύει στους μαθητές του το πολιτικό ύφος, καθώς και τον τρόπο ερμηνείας και εκτέλεσης. Το μάθημα της ψαλτικής τέχνης ήταν οργανωμένο σύμφωνα με τα πρότυπα των Πατριαρχικών Σχολών³¹ και τον προβλεπόμενο οδηγό σπουδών, εγκεκριμένο από το Οικουμενικό Πατριαρχείο.³²

Η παράδοση των μαθημάτων γινόταν μέσα από χειρόγραφα του ιδίου που τα αντέγραφαν οι μαθητές του. Επιπλέον, ο Γεωργιάδης δίδασκε στη σχολή σύντομο και αργό Ειρμολόγιο, Στιχηράριο, καθώς και επιλεγμένα μέλη της Παπαδικής.³³

Ο καθορισμός και η συμμετοχή των μαθητών στους χορούς των αναλογίων γινόταν ονομαστικά και εκ περιτροπής για τις καθημερινές ακολουθίες της εβδομάδας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι μαθητές εξασκούνταν στη θεωρία και την πράξη στο αναλόγιο· επρόκειτο για την πρακτική των σπουδαστών στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης, την οποία ο πρωτοπρεσβύτερος π. Σεραφείμ Φαράσογλου αναφέρει ως «από αναλογίου πράξη».³⁴ Το Σάββατο και την Κυριακή, καθώς και στις μεγάλες εορτές, έψαλλε και διηύθυνε ο Θεμιστοκλής Γεωργιάδης, πλαισιωμένος από καλλίφωνους μαθητές.³⁵

²⁷ Δημήτριος Κωλέσης, «Αφιέρωμα στην Πατριαρχική Ιερά Μονή της Αγίας Αναστασίας και την ομώνυμη ιστορική Εκκλησιαστική Σχολή Της», *Παγκαλκιδικός Λόγος* 18, 2014, σ. 6-8: 7.

²⁸ Ό.π., σ. 7· *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριας*, ό.π., σ. 42-44.

²⁹ Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, Εκδόσεις Πανελληνίου Συνδέσμου Ιεροψαλτών «Ρωμανός ο Μελωδός και Ιωάννης ο Δαμασκηνός», Αθήνα 1995, σ. 61· *Εκκλησιαστική Σχολή Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριας*, ό.π., σ. 44 και 71· Φίλιππος Οικονόμου, *Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και ψαλμωδία. Ιστορικομουσικολογική μελέτη. Τόμος Β'*, αυτοέκδοση, Αίγιο 1994, σ. 110.

³⁰ Αστέριος Κ. Δεβρελής, *Πηδάλιον βυζαντινής μουσικής – Μορφές*, αυτοέκδοση, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 99-103.

³¹ Ό.π., σ. 102.

³² Αντώνιος Χατζόπουλος, *Η εκκλησιαστική μουσική παιδεία στην εκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως κατά το 19ο και 20ό αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Αλεξανδρούπολη 2000, σ. 370-376.

³³ Πέτρος Παπαεμμανουήλ, «Η διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής στη Θεσσαλονίκη το πρώτο μισό του 20ού αιώνα», *Μουσικοπαιδαγωγικά* 19, 2021, σ. 63-81: 68.

³⁴ Σεραφείμ Φαράσογλου (πρωτοπρεσβ.), «Το μάθημα της βυζαντινής μουσικής και οι μουσικοδιδάσκαλοι της Θεολογικής Μονής Χάλκης», *Επιστημονική Παρουσία Εστίας Θεολόγων Χάλκης* 4 (Μνήμη Μητροπολίτου

Στη Σχολή δίδαξε επίσης ο Κωνσταντίνος Μπεκιάρης (1925-1930), φιλόλογος και γνώστης της βυζαντινής μουσικής, προερχόμενος από την Μεγάλη του Γένους Σχολή της Κωνσταντινούπολης, επιστήθιος φίλος του Θεμιστοκλή Γεωργιάδη και ομοίως μαθητής του Νηλέα Καμαράδου και του Κυριακού Ιωαννίδου του «Καλογήρου».³⁶

Η αγιορείτικη και κωνσταντινουπολίτικη ψαλτική παράδοση και η επιρροή της στις γύρω περιοχές

Ένας ακόμη σημαντικός σταθμός εκμάθησης της βυζαντινής μουσικής ήταν το Άγιον Όρος, το οποίο από την ίδρυσή του (963 μ.Χ.) έως σήμερα αποτελεί την κρηπίδα της ψαλτικής τέχνης. Το Αγίον Όρος διαφύλαξε και μεταλαμπάδευσε μέσα από τον πλούτο των μουσικών του χειρογράφων την τέχνη της ψαλτικής δημιουργίας και της ζώσας παράδοσης, στο πλαίσιο της οποίας αναδείχθηκε πλειάδα μελοποιών, συνθετών, κωδικογράφων και πρωτοψαλτών.³⁷

Η ακτινοβολία της ψαλτικής του Αγίου Όρους επηρέασε γενικότερα τη Μακεδονία καθώς και περιοχές αυτής, όπως τη Θεσσαλονίκη,³⁸ τη Χαλκιδική κ.ά. Η Γαλάτιστα ήταν μία από τις περιοχές της Μακεδονίας που είχε άμεση σχέση με το Άγιον Όρος, καθώς κατά καιρούς πολλοί Γαλατσάνοι μόναζαν και διέπρεπαν στην τέχνη κυρίως της αγιογραφίας³⁹ και της ψαλτικής.⁴⁰

Για την περιοχή των Βασιλικών δεν υπάρχει επαρκής πληροφόρηση αναφορικά με τον βαθμό επίδρασης της αγιορείτικης ψαλτικής παράδοσης. Εντούτοις, αναφέρεται ότι κατά καιρούς έψελναν στον Ιερό Ναό του Αγίου Γεωργίου μοναχοί προερχόμενοι από το Άγιον Όρος, γεγονός που ενδεχομένως να υποδηλώνει την ύπαρξη κάποιας επιρροής του αγιορείτικου ύφους στην ψαλτική παράδοση της περιοχής.⁴¹

Η Θεσσαλονίκη στις αρχές του 20ού αιώνα, ως απόρροια και των θλιβερών γεγονότων των διωγμών των ελλήνων προσφύγων της Μικράς Ασίας και του Πόντου αλλά και της απέλασης των Ρωμιών της Πόλης κατά τα έτη 1964-1965,⁴² εμπλούτισε το ιεροψαλτικό της δυναμικό με την εγκατάσταση σε αυτήν περίφημων μουσικοδιδασκάλων, εκφραστών και μελοποιών της πατριαρχικής και κωνσταντινουπολίτικης ψαλτικής παράδοσης. Οι Κωνσταντίνος Πρίγγος, Γεώργιος Δάφφας, Αθανάσιος Παναγιωτίδης, Σωκράτης Παπαδόπουλος, Ελευθέριος Γεωργιάδης, Λυκούργος Πετρίδης κ.ά μετέδωσαν το λεγόμενο «πατριαρχικό ύφος», το οποίο διατηρήθηκε δια της ακοής ως ένα ύφος απλό, σεμνοπρεπές, απέριττο και μεγαλειώδες.⁴³

Σταυρουπόλεως Μαξίμου, Σχολάρχου Ι. Θεολογικής Σχολής Χάλκης, 1919-1991), Εν Αθήναις 1997, σ. 649-655: 653-654· πρβλ. Σεραφείμ Φαράσογλου (πρωτοπρεσβ.), «Το μάθημα της βυζαντινής μουσικής στην Ιερά Θεολογική Σχολή της Χάλκης», στο: *Η Θεολογική Σχολή της Χάλκης. Τα μαθήματα και οι δάσκαλοι*, Σύνδεσμος των εν Αθήναις Μεγαλοσχιολιτών, Αθήνα 2002, σ. 11-27: 22-23.

³⁵ Δεβρελής, *Πηδάλιον βυζαντινής μουσικής – Μορφές*, ό.π., σ. 102-103.

³⁶ Οικονόμου, ό.π., σ. 227· Δεβρελής, *Πηδάλιον βυζαντινής μουσικής – Μνήμες*, ό.π., σ. 17-18.

³⁷ Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα πρωτόγραφα της Εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας – Τόμος Α΄: Τα προλεγόμενα*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, σ. 273.

³⁸ Ιωάννης Α. Λιάκος, *Η βυζαντινή ψαλτική παράδοση της Θεσσαλονίκης κατά τον ΙΔ΄-ΙΕ΄ αιώνα*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 15), Αθήνα 2007. Ο Άγιος Νικόλαος Καβάσιλας αναφέρει ότι «σ' αυτήν την πόλη ασκεί μεγάλη επίδραση το Άγιον Όρος που συνεχώς ρίχνει τις πνευματικές του ακτίνες επάνω της» (ό.π., σ. 64).

³⁹ Βάσσα Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων αγιογράφων Βενιαμίν Α΄ και Μακαρίου Β΄ στις βόρειες Σποράδες κατά τον 19ο αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 55-56.

⁴⁰ Κούσα, ό.π., σ. 32-33.

⁴¹ Ό.π., σ. 33.

⁴² Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/Διωγμός_των_Ελλήνων_της_Κωνσταντινούπολης.

⁴³ Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*, Τύποις Πραξιτέλους, Εν Αθήναις 1904, σ. 102-

Η δισκογραφία εκείνη την περίοδο (τέλη 19ου αιώνα – αρχές 20ού αιώνα), με το ποικίλο ψαλτικό της περιεχόμενο, αποτελούσε τεκμήριο εκμάθησης της βυζαντινής μουσικής. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι ηχογραφήσεις του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Ιακώβου Ναυπλιώτου,⁴⁴ από το γνήσιο πατριαρχικό ύφος και την ψαλτική τέχνη του οποίου επηρεάστηκαν πολλοί ψάλτες.

Σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω, πρέπει να πούμε ότι η Θεσσαλονίκη, η Χαλκιδική αλλά και οι γύρω περιοχές (Βασιλικά, Γαλάτιστα, Επανομή κ.ά.) επηρεάστηκαν σημαντικά από τους μύστες της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης. Ο Αστέριος Δεβρελής, σε πρόσφατη συνέντευξή του, αναφέρει ότι

η Γαλάτιστα από τον 19ο αιώνα άρχισε να ακολουθεί το πατριαρχικό ύφος στον τρόπο ψαλμωδήςεώς της, λόγω των διδασκάλων που έρχονταν στην περιοχή και έψελναν στους ναούς του χωριού αλλά και μετέπειτα χάρη στην ιερά μονή της Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριας και της σχολής που δημιουργήθηκε σε αυτή και ήρθαν πολλοί μεγάλοι κωνσταντινοπολίτες διδάσκαλοι στην περιοχή.

Επίσης, ο κ. Στέλιος Παπαστερίου αναφέρει ότι

και τα Βασιλικά επηρεάστηκαν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο από τον ερχομό των κωνσταντινοπολιτών διδασκάλων, οι όποιοι και έψελναν και δίδασκαν την βυζαντινή μουσική τέχνη, όπως την διδάχτηκαν και οι ίδιοι, στους ενδιαφερόμενους συνεχιστές της παράδοσης.⁴⁵

Η επίδραση του πατριαρχικού ύφους έπαιξε ουσιαστικό ρόλο στα ιερά αναλόγια και στους μύστες της βυζαντινής μουσικής της τοπικής εκκλησίας της Θεσσαλονίκης και των περιχώρων της. Ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος, ο Αθανάσιος Καραμάνης, ο Χρύσανθος Θεοδοσόπουλος και ο Αβραάμ Ευθυμιάδης ανέδειξαν πλείστους όσους μαθητές μέσα από το Φροντιστήριο Βυζαντινής Μουσικής «Άγιος Δημήτριος» τη δεκαετία του 1950. Η πόλη της Θεσσαλονίκης διαφύλαξε και ανέδειξε το δικό της ψαλτικό ύφος, το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί την εξέλιξη του πατριαρχικού ύφους.

Η κωμόπολη των Βασιλικών επηρεάστηκε σημαντικά από την θεσσαλονικιώτικη ψαλτική παράδοση, καθώς λόγω της κοντινής απόστασης οι ψάλτες της μαθήτευαν κοντά σε διδασκάλους της ψαλτικής τέχνης στη Θεσσαλονίκη, ενώ η περιοχή της Γαλάτιστας δέχθηκε περισσότερες ψαλτικές επιδράσεις από την Κωνσταντινούπολη, το Άγιον Όρος και τη Θεσσαλονίκη. Από τους σημαντικότερους εκφραστές της βυζαντινής μουσικής στην περιοχή των Βασιλικών υπήρξαν οι Σταμάτης Σινάκος, Σωτήριος Παπαστερίου, Δημήτριος Βούλγαρης, Στέλιος Παπαστερίου και Νέστωρ Παπαλεξίου, ενώ και στην περιοχή της Γαλάτιστας ανέδειξαν την ψαλτική τους τέχνη οι Αχιλλέας Βογιατζής, Αστέριος Πλιάτσικας, Κωνσταντίνος Δεβρελής, Ιωάννης Δεβρελής, Αστέριος Δεβρελής και Θρασύβουλος Παπανικολάου.⁴⁶

Συμπεράσματα

Η Ιερά Μονή της Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριας υπήρξε το καταφύγιο της πνευματικής καλλιέργειας και διδασκαλίας της Μακεδονίας. Κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας, η μονή διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση και την καλλιέργεια της εθνικής και θρησκευτικής ταυτότητας, προάγοντας την εκπαίδευση,

103· Σεραφείμ Φαράσογλου (πρωτοπρεσβ.), «Πατριαρχικό ύφος και παράδοση», <https://www.ec-patr.net/Paradosi-Yfos.htm>.

⁴⁴ Σεραφείμ Φαράσογλου (πρωτοπρεσβ.), «Ιάκωβος Ναυπλιώτης, Πρωτοψάλτης του Οικουμενικού Πατριαρχείου, 1864-1942», *Η καθ' ημάς Ανατολή (Περιοδική έκδοση του Συνδέσμου των εν Αθήναις Μεγαλοσχολιτών)* 5, Αθήνα 2000, σ. 235-258 (πρβλ. και <https://www.ec-patr.net/Nafpliotis.htm>).

⁴⁵ Κούσα, ό.π., σ. 30.

⁴⁶ Ό.π., σ. 35-45.

την ελληνική γλώσσα και τη θρησκευτική παράδοση σε μια εποχή όπου οι συνθήκες ήταν αντίξοες και η εκπαίδευση περιορισμένη. Μέσα από την μακρά ιστορία της, αναδείχθηκαν σπουδαία πνευματικά αναστήματα αλλά και προσωπικότητες των γραμμάτων, των επιστημών και της εκκλησιαστικής μουσικής, καθιστώντας την έναν από τους βασικούς πυλώνες της πνευματικής ζωής της Μακεδονίας και γενικότερα του ελλαδικού χώρου.

Η αγιορείτικη ψαλτική παράδοση από το β΄ μισό του ΙΘ΄ έως το α΄ μισό του Κ΄ αιώνα

Ιωάννης Λιάκος

Η ανάγνωση της θεματικής του 16ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου μου κίνησε το ενδιαφέρον να αναζητήσω και να σας παρουσιάσω ένα θέμα σχετικό με τις μουσικές επιλογές των αγιορειτών πατέρων¹ στην τέλεση των ολονυκτίων ακολουθιών τους, όπως αυτές διαφαίνονται από την καταγραφή τους στα μουσικά χειρόγραφα. Η χρονική περίοδος που επέλεξα να μελετήσω είναι από το β΄ μισό του 19ου αιώνα μέχρι το α΄ μισό του 20ού αιώνα. Η επιλογή αυτής της χρονικής περιόδου δεν είναι τυχαία. Από μουσικής πλευράς συμπίπτει με τα πρώτα χρόνια διδασκαλίας της Νέας Μεθόδου της σημειογραφίας: είναι η περίοδος όπου οι μαθητές των τριών περίφημων Διδασκάλων και εξηγητών δραστηριοποιούνται αποτυπώνοντας τις δικές τους συνθέσεις πλάι σε αυτές των διδασκάλων τους και των παλαιών μελουργών· είναι επίσης τα χρόνια όπου οι έντυπες εκδόσεις των μουσικών βιβλίων της ψαλτικής τέχνης φτάνουν στο απόγειό τους, με τυπογραφεία στην Κωνσταντινούπολη, στην Θεσσαλονίκη, στην Αθήνα, στο Παρίσι, στο Βουκουρέστι, στην Φιλιππούπολη κ.α. να εκδίδουν μεγάλο αριθμό βιβλίων. Από πολιτικής πλευράς, η χρονική αυτή περίοδος συμπίπτει αρχικά με την έναρξη της εθνικής μας απελευθέρωσης από την Οθωμανική Αυτοκρατορία, με την ίδρυση του ελληνικού κράτους και την αναζήτηση της πολιτισμικής μας ταυτότητας. Με την ανατολή του 20ού αιώνα απελευθερώνεται το υπόλοιπο μέρος της Ελλάδος από τους Οθωμανούς, δηλαδή η Μακεδονία, η Ήπειρος, η Θράκη, ενώ στην συνέχεια η Ελλάδα βρίσκεται εμπλεκόμενη στους Βαλκανικούς Πολέμους· ακολουθούν η Μικρασιατική Καταστροφή, η μεταφορά των Ελλήνων της Μικράς Ασίας και του Πόντου στην Ελλάδα και, γενικότερα, μια χρονική περίοδος όπου επικρατεί αστάθεια στα εθνικά μας θέματα, ενώ το ελληνικό κράτος προσπαθεί να ορθοποδήσει και να αναζητήσει μεταξύ των άλλων μεγάλων θεμάτων και τις πολιτισμικές του ρίζες.

Όλες αυτές οι ζυμώσεις, όπως ήταν αναμενόμενο, επηρέασαν και την μουσική έκφραση τόσο στην λαϊκή και γενικότερα την κοσμική μουσική όσο και στην λειτουργική-εκκλησιαστική μουσική. Η αποτύπωση όλων αυτών των αλλαγών και εξελίξεων στα διάφορα είδη της μουσικής που παρουσιάστηκαν στον ελλαδικό χώρο, αλλά και γενικότερα στα Βαλκάνια, πραγματοποιήθηκε με την καταγραφή της μουσικής στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο αλλά κυρίως με την βυζαντινή μουσική σημειογραφία. Η περαιτέρω ανάπτυξη του θέματος αυτού εκφεύγει από την εισήγησή μου και για τον λόγο αυτό δεν μπορεί να αναπτυχθεί πέραν τούτου του σημείου.

Επανερχόμενοι λοιπόν στο θέμα της ψαλτικής στην αγιορείτικη χερσόνησο, διαπιστώνουμε ότι οι πατέρες διαφύλαξαν όλες αυτές τις μουσικές μεταβάσεις αποτυπώνοντάς τες στα διάφορα μουσικά χειρόγραφα.

¹ Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Της Ψαλτικής διάσωσμα, χείρε, Άγιον Όρος», στο: Μαγδαληνή Παρχαρίδου & Μιχάλης Φουντούλης (επιμ.), *Άγιον Όρος: Φύση - Λατρεία - Τέχνη* (Πρακτικά συνεδρίων εις το πλαίσιον των παραλλήλων εκδηλώσεων της εκθέσεως «Θησαυροί του Αγίου Όρους»), τόμος Α΄, Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους Άθω, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 279-301.

Μελετώντας και αναφερόμενοι στα πρώτα χρόνια, ίσως και λίγο νωρίτερα, δηλαδή από το 1850 περίπου έως το 1900, παρατηρούμε αρχικά την μεγάλη αντιγραφική προσπάθεια πολλών κωδικογράφων αλλά και των μαθητών των τριών διδασκάλων, προκειμένου να διαδώσουν τις εξηγήσεις και τις συνθέσεις των διδασκάλων τους, μεταλαμπαδεύοντας την εκκλησιαστική μουσική παράδοση του Οικουμενικού Πατριαρχείου που δημιουργήθηκε κατά την χρονική περίοδο του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα. Σε πολλές αναφορές συναντούμε την σημείωση ότι τα κείμενα που ανθολογούνται είναι συνθέσεις του Γρηγορίου ή του Χουρμουζίου ή του Γεωργίου του Κρητός και πλάι επισυνάπτεται η φράση «και ημετέρου διδασκάλου»² ως επιβεβαίωση της εγκυρότητας.

Όλες οι μεταγραφές που χρησιμοποιούνται από τους εξηγητές της Κωνσταντινουπόλεως ή τους εξ Αγίου Όρους προέρχονται από την επιλογή των συνθέσεων που ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος και ο μαθητής του Πέτρος ο Βυζάντιος πρώτοι κατέγιναν με την εξήγηση σε μια πιο αναλυτική καταγραφή. Οι εξηγήσεις που πραγματοποιούν ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και ο Χουρμούζιος αλλά και οι αγιορείτες Ματθαίος Βατοπαιδινός, Νικόλαος Δοχειαρίτης, Ιωάσαφ Διονυσιάτης, Θεοφάνης Παντοκρατορινός καθώς και άλλοι ελάσσονες εξηγητές, κατά κύριο λόγο εστιάζονται στις βασικές συνθέσεις που αφορούν τις ακολουθίες του Εσπερινού, του Όρθρου και της Θείας Λειτουργίας.

Τι όμως καταγράφεται και παραμένει στην λατρεία ως απαραίτητο για την τέλεση των ακολουθιών του Εσπερινού, του Όρθρου και της Θείας Λειτουργίας στο Άγιο Όρος; Τι θεωρήθηκε παγιωμένη μουσική πρακτική που συνεχίστηκε μέχρι τις μέρες μας; Τι άλλαξε μέσα σε αυτά τα 100 χρόνια, τι έχει εισαχθεί στο Άγιο Όρος, αλλά μπολιάστηκε και απετέλεσε πλέον αγιορείτικη παράδοση; Σε όλα αυτά τα ερωτήματα και σε πολλά άλλα θα προσπαθήσουμε να δώσουμε σύντομες απαντήσεις προκειμένου να κατανοήσουμε πώς η μουσική παράδοση ενώνει το παρελθόν με το παρόν και δημιουργεί μια συνέχεια στην λατρευτική μας μουσική.

Η μελέτη διαφόρων Φυλλάδων-Ανθολογιών που περιέχουν την μουσική επιλογή για την διάταξη της τελέσεως των αγρυπνιών του Αγίου Όρους και συντάχθηκαν από τους πατέρες καθώς και η σημερινή πρακτική είναι αυτά που μας δίνουν τις πληροφορίες. Μία τέτοια περίπτωση καταγραφής των ακολουθιών είναι ο σπουδαίος κωδικογράφος και καλλιγράφος Ιωακείμ Σιμωνοπετρίτης, ο οποίος καλλιγραφούσε ξεχωριστά τις Φυλλάδες-Ανθολογίες του δεξιού και αριστερού χορού των μοναστηριών, προφανώς κατά παραγγελία, ώστε να είναι έτοιμα και σε σειρά τα κείμενα της πανηγύρεως της Μονής που τα ζητούσε. Ως παράδειγμα στην εισήγησή μας, θα χρησιμοποιήσω τους αυτόγραφους κώδικες που ο Ιωακείμ είχε συντάξει για λογαριασμό της Μονής του Παντοκράτορος και οι οποίοι φέρουν τους αύξοντες αριθμούς 417 και 419 της βιβλιοθήκης της. Ο Ιωακείμ έχει συντάξει αντίστοιχες φυλλάδες των αγρυπνιών και για άλλα μοναστήρια, δίνοντάς μας αρκετές πληροφορίες για τις μουσικές επιλογές που ήθελαν να ψαλούν.

Μία ακόμα επιβεβαίωση για την επιλογή των συνθέσεων που είχαν καθιερωθεί αυτή την χρονική περίοδο αποτελούν οι μεταφράσεις που πραγματοποιήθηκαν στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα από ρουμάνους πατέρες,³ όπως ο Νεκτάριος Βλάχος ο Προδρομίτης, ο Μακάριος ιερομόναχος κ.ά., προκειμένου να διασώσουν και να διαδώσουν τις μελωδίες που επικρατούσαν στο Άγιο Όρος. Η έγνοιά τους ήταν να μεταλαμπαδεύσουν την αγιορείτικη ψαλτική παράδοση σε σκίτες όπου διέμεναν ρουμάνοι πατέρες ή ακόμα και να αποστείλουν τα χειρόγραφα στην Ρουμανία.

² Όπως σημειώνει ο Αγαθάγγελος προηγούμενος Παντοκρατορινός στον κώδικα Παντοκράτορος 241, φ. 121-136.

³ Ρουμανικοί κώδικες είναι ο Παντοκράτορος 227 του έτους 1898 και ο Παντοκράτορος 7 του έτους 1907.

Ξεκινώντας από την ακολουθία του Εσπερινού, αρχικά βλέπουμε να καταγράφονται ως ψαλλόμενα τα λεγόμενα Μέγιστα Ανοιξαντάρια, έργο του Ιωάννη Κουκουζέλη, ενώ αμέσως μετά επισυνάπτονται τα λεγόμενα Συντετμημένα Ανοιξαντάρια του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα (1770-1840). Αυτά είναι τα Ανοιξαντάρια που κατά κύριο λόγο επικράτησαν από την συνολική δημιουργία στο α΄ μισό του 19ου αιώνα και τα οποία ψάλλονται στις πολύωρες αγρυπνίες μέχρι και τις μέρες μας. Βέβαια, στην εορτή του Αγίου Αθανασίου στην Λαύρα, όπως και στην εορτή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Μονή των Ιβήρων, διατήρησαν την ψαλμώδηση των πρώτων έξι στίχων των παλαιών Ανοιξανταρίων. Η γνωστή όμως παραδεδομένη σημερινή πρακτική κανοναρχεί την ψαλμώδηση έξι στίχων από τα Συντετμημένα Ανοιξαντάρια του Χουρμουζίου. Ακολουθούν οι υπόλοιποι στίχοι από τα Ανοιξαντάρια του Θεοδώρου Φωκαέως (1790-1851) και στο Δοξαστικό επανέρχονται στον παλιό στίχο «Πάντα εν σοφία, αλληλούια» από τα συντετμημένα του Χουρμουζίου. Είναι χαρακτηριστική η διάταξη των κειμένων και η αναφορά στην χρονική διάρκεια εκτέλεσης των Ανοιξανταρίων, η οποία δηλώνεται στην αρχή των μουσικών κειμένων. Στο βιβλίο του *Μουσικού θησαυρού του Εσπερινού*, το οποίο εξέδωσε ο Νεκτάριος μοναχός στις Καρυές το 1935, καταγράφονται οι έξι πρώτοι στίχοι των Ανοιξανταρίων του Κουκουζέλη με την χρονική διάρκεια εκτέλεσης να ορίζεται σε 50 λεπτά και 35 δευτερόλεπτα, ενώ όλη η μελοποίηση των Συντετμημένων Ανοιξανταρίων του Χουρμουζίου διαρκεί δύο ώρες και 20 λεπτά· τα Ανοιξαντάρια σε μέλος του Θεοδώρου Φωκαέως διαρκούν 28 λεπτά και 40 δευτερόλεπτα. Από την αλλαγή των συνθέσεων από τα Μέγιστα Ανοιξαντάρια στα Συντετμημένα και σε αυτά του Φωκαέως στα μέσα του 19ου αιώνα, διαπιστώνουμε αμέσως την διαφοροποίηση που παρουσιάστηκε ως προς την επιλογή των συνθέσεων καθώς και στην χρονική τους διάρκεια. Στο βιβλίο του *Μουσικού θησαυρού του Εσπερινού* αξίζει να αναφέρουμε πως καταγράφηκαν και νεότερα Ανοιξαντάρια του Κυριακού Ζαχαριάδου του Ξηροποταμινού, τα οποία όμως δεν έτυχαν μεγάλης διαδόσεως.

Επόμενο σημείο όπου διαφοροποιήθηκαν οι συνθέσεις είναι τα Κεκραγάρια και η στιχολογία τους. Σε όλες τις φυλλάδες των αγρυπνιών κυριαρχεί η σύνθεση των Κεκραγαρίων του Δαμασκηνού. Στο πρώτο μισό όμως του 20ού αιώνα ανθολογήθηκε η συντομότερη σύνθεση του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, η οποία τελικά και επικράτησε στις μέρες μας. Έχει ενδιαφέρον, βέβαια, η αναφορά των 15 λεπτών για την χρονική εκτέλεση του Κεκραγαρίου και των οκτώ λεπτών για το «Κατευθυνθήτω», την οποία σημειώνει ο Ιωακείμ.

Τότε επίσης είναι η περίοδος όπου η στιχολογία των Κεκραγαρίων διαφοροποιείται από τον περίφημο ψάλτη Συνέσιο Σταυρονικητιανό, εισάγοντας μια μουσική ρυθμική διαφοροποίηση η οποία αναπτύχθηκε στην Κωνσταντινούπολη και γρήγορα διαδόθηκε μέχρι και το Άγιο Όρος: είναι ο ρυθμός της τροχαϊκής διποδίας ή του διπλού χρόνου ή του κουτσού ρυθμού. Η διαφορετική αυτή ρυθμική απόδοση αφορά τα μέλη της Στιχολογίας, του ψαλμικού στίχου «Πλούσιοι επτώχευσαν», των Καταβασίων, των Πολυελέων, των Δοξολογιών, των Ευλογηταρίων και κυρίως των Κρατημάτων. Για την ιστορία, ας αναφέρουμε ότι πολλές εκδόσεις βιβλίων περιείχαν τις Καταβασίες «εις Διπλούν χρόνον».

Στα Στιχηρά Προσόμοια ή ιδιόμελα των εορτών διατήρησαν την καταγραφή του μέλους του Πέτρου Πελοποννησίου. Ασφαλώς, υπήρξαν και διαφορετικές καταγραφές των τροπαρίων από αγιορείτες μελουργούς που συνέτασσαν τα δικά τους Προσομοιάρια, όπως ο Ματθαίος ο Βατοπαιδινός ή ο Ιωάσαφ ο Διονυσιάτης ή ο Δανιήλ των Δανηλαίων· πρόκειται για συνθέσεις μεμονωμένες και πολύ αξιόλογες, οι οποίες ωστόσο δεν διαδόθηκαν και δεν επικράτησαν στο Άγιο Όρος.

Τα Δοξαστικά των εορτών επιλέγονταν αυτήν την περίοδο πάντα από το βιβλίο του Ιακώβου του Πρωτοψάλτου. Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας και ο Ματθαίος Βατοπαιδινός

κατέγραψαν τα Δοξαστικά των αποστίχων, τα οποία έλειπαν από το Δοξαστάριο του Ιακώβου, κατά συνθετική όμως μίμηση προς τα του Ιακώβου. Αυτά κυριάρχησαν όλη την περίοδο από το 1850 έως το 1950. Αρκετά μεταγενέστερα, το 1906, ο Πέτρος Φιλανθίδης συνθέτει το Δοξαστάριό του, δίνοντάς του τον τίτλο *Αθωνιάς*. Αυτό το Δοξαστάριο έμελλε μετά από παρέλευση αρκετού διαστήματος από την σύνθεσή του να αποτελέσει την επιλογή από την οποία θα ψάλλονται τα Δοξαστικά των αποστίχων μέχρι τις μέρες μας.

Η οκτάηχη σύνθεση «Θεοτόκε Παρθένη» του Πέτρου Μπερεκέτη επικράτησε σε όλες τις αργυπνίες ως θεοτοκίο των Απολυτίκιων. Εξαιρέσεις αποτελούν οι μελοποιήσεις των Απολυτίκιων των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών καθώς και μεγάλων αγίων, όπως, για παράδειγμα, των εορτών των Χριστουγέννων, των Θεοφανείων, των Βαΐων, της Μεταμορφώσεως, της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού, των Τριών Ιεραρχών κ.ά., από τους μελουργούς Ιωάσαφ Διονυσιάτη, Νικόλαο Δοχειαρίτη, Ματθαίο Βατοπαιδινό⁴ και Αθανάσιο των Δανηλαίων.

Στην ακολουθία του Όρθρου η επιλογή των Πολυελέων δεν σημειώνεται, όμως η ανθολόγηση αυτών που περιέχονται στην *Μουσική πανδέκτη*, δηλαδή του Ιωάννου, του Πέτρου, του Δανιήλ, του Γρηγορίου, του Χουρμουζίου και του Φωκαέως, είναι αντίστοιχη όσων κατά περίπτωση επιλέγονται ακόμα και μέχρι τις μέρες μας. Η δεύτερη στάση του Πολυελέου «Εξομολογείσθε τω Κυρίω» ακολουθεί μια ιδιότυπη ψαλμώδηση με την χρήση του διπλού χρόνου, η οποία βέβαια θα πρέπει να αναφέρουμε πως καταγράφεται και ως μέλος παραδεδομένο από την κολλυβαδική παράδοση, η οποία διαδόθηκε και εκτός Αγίου Όρους.

Τα Πασαπνοάρια ήταν πάντοτε του Ιακώβου, όπως καταγράφονται στις διάφορες Ανθολογίες, καθώς επίσης και τα Δοξαστικά των Αίνων. Τέλος, για τις Δοξολογίες δεν υπάρχει κάποια καταγραφή ως επιλογή· πέρα όμως από τις συνθέσεις των προαναφερθέντων διδασκάλων του 18ου και του 19ου αιώνα, στις αρχές του 20ού αιώνα εντάχθηκαν και Δοξολογίες τονισμένες από σύγχρονους μελουργούς, όπως του Ισαάκ Κοσμά Καισανιέως, του Κοσμά Μαδυτινού, του Κυριαζή Χρυσοπολίτη, του Σαρανταεκκλησιώτου, του Νεκταρίου Βλάχου, του Βιολάκη, του Ραιδεστινού κ.ά.

Στην Θεία Λειτουργία φαίνεται να υπάρχει μια σταθερή ακατάγραφη παράδοση: όλα παραμένουν σταθερά μέχρι την Περισσή του Τρισαγίου Ύμνου, το λεγόμενο «Δύναμις», και είναι πάντοτε τονισμένα σε ήχο β'. Το «Δύναμις» είναι το Αγιορείτικο ή του Κορώνη ή του Πέτρου· αρκετά αργότερα, ο Νεκτάριος Μοναχός, στον *Μουσικό θησαυρό*, θα προσθέσει του Κρητός, του Φωκαέως και του Καμαράδου. Ασφαλώς, η μουσική επιλογή του Τρισαγίου Ύμνου που έγινε γνωστή στο Άγιο Όρος από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι τις μέρες μας είναι αυτή του Κυριακού Καλογήρου, ενός ψάλτου από την Κωνσταντινούπολη, ο οποίος, αν και έχει συνθέσει αρκετά μελωδήματα, τούτα δεν έγιναν ιδιαίτερα γνωστά.

Το Αλληλουιάριο του Αποστόλου είναι πάντοτε αυτό του Ιωάννου σε ήχο α'. Στο είδος του Χερουβικού ανθολογούνται οι συνθέσεις του Γρηγορίου, του Πέτρου, του Κωνσταντίνου, του Πέτρου Εφεσίου και του Φωκαέως, ενώ μετά το 1900 στην επιλογή των Χερουβικών εντάχθηκαν και οι συνθέσεις του Νικολάου Σμύρνης και του Μελετίου Σισανίου. Η σειρά Χερουβικών, η οποία κυρίως χρησιμοποιήθηκε τον 20ό αιώνα, ήταν αυτή του Χαραλάμπους Παπανικολάου, πρωτοψάλτου της Καβάλας, από το βιβλίο του *Εκκλησιαστική ανθοδέσμη* που πρωτοεκδόθηκε το 1905.

⁴ Δημήτριος Μπαλαγεώργος, «Τα οκτάηχα μέλη της ψαλτικής στη χειρόγραφη παράδοση», στο: Δημήτριος Μπαλαγεώργος & Γρηγόριος Αναστασίου (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης: Η Οκταηχία* (Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 17-21 Οκτωβρίου 2006), Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 2010, σ. 487-507.

Τα λεγόμενα Λειτουργικά, αν δεν ήταν σε μέλος κλιτόν, όπως η παράδοση κανοναρχούσε, ήταν σίγουρα αυτά που πάλι ο Νεκτάριος μοναχός συμπεριέλαβε στον *Μουσικό θησαυρό* της Λειτουργίας του, δηλαδή συνθέσεις των Ρωμανού Βατοπαιδινού, Ονουφρίου Βυζαντίου, Αγαθαγγέλου Κυριαζίδου, Χαραλάμπους Παπανικολάου, Γερασίμου Κανελλίδου και Πέτρου Εφεσίου. Ο ύμνος ο οποίος τονίστηκε σε πολλούς ήχους και από πολλούς μελοποιούς εντός και εκτός Αγίου Όρους είναι το Μεγαλυνάριο «Άξιον εστίν»: μια πρόσφατη εργασία πάνω στον ύμνο αυτόν αρίθμησε την ύπαρξη περισσότερων από 168 διαφορετικών καταγραφών.⁵ Η αναφορά και μόνο των μελουργών θα δημιουργούσε έναν μακρύ κατάλογο ονομάτων· περιληπτικά όμως μπορούμε εδώ να αναφέρουμε πως πρόκειται για μελουργούς πέραν του Γρηγορίου και του Χουρμουζίου, με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη, την Θράκη, την Μακεδονία, την Σμύρνη, τα παράλια της Μικράς Ασίας, ρουμανικές συνθέσεις κ.ά. Οι ψαλλόμενες Καταβασίες αντί «Άξιον εστίν» προέρχονται από το αργό Ειρμολόγιο του Πέτρου Πελοποννησίου.

Τέλος, τα Κοινωνικά τα οποία κυριάρχησαν ήταν συνθέσεις των Δανιήλ, Πέτρου, Φωκαέως και Νικολάου Σμύρνης.

Κλείνοντας την εισήγησή μας, θα θέλαμε να αναφέρουμε συμπερασματικά ότι το Άγιο Όρος αποτελεί μια ζωντανή και σε χρήση βιβλιοθήκη όλων των πολιτισμικών μας παραδόσεων. Η αναφορά στα χειρόγραφα της συνύπαρξης συνθέσεων παλαιών και νέων μελουργών βρίσκει στην αγιορείτικη χερσόνησο την πραγμάτωσή της: εκεί που ψάλλονται οι συνθέσεις των μεγάλων βυζαντινών μελουργών, πλάι τους παρεμβάλλονται και συνθέσεις των μεταβυζαντινών και συγχρόνων συνθετών, καταδεικνύοντας την ομοουσιότητα στην δημιουργία της ψαλτικής τέχνης των παλαιών και νέων δημιουργημάτων, και καταγράφοντας και διασώζοντας με αυτόν τον τρόπο τον ελληνικό μας μουσικό πολιτισμό.

⁵ Νικόλαος Ταπραντζής, *Άξιόν εστίν: Καταγραφή ερμηνευτικών προσεγγίσεων του Μεγαλυναρίου της Υπεραγίας Θεοτόκου κατά την παράδοση του Αγιωνύμου Όρους*, διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη 2022.

Η εξέλιξη και ο καλλωπισμός του μέλους του Αναστασιματαρίου κατά τον ΙΘ΄ αιώνα

Χρυσοβαλάντης Ευ. Ιωαννίδης

Το μουσικό βιβλίο του Αναστασιματαρίου περιλαμβάνει τους Αναστάσιμους ύμνους των τακτικών Ακολουθιών του Εσπερινού του Σαββάτου και του Όρθρου των Κυριακών,¹ και έχει μελοποιηθεί, εκτός του αργού και του αργοσύντομου δρόμου του Δοξασταρίου,² και σε συλλαβικό μέλος κατά τον ΙΗ΄ αιώνα από τον Πέτρο Λαμπαδάριο,³ του οποίου αποσπάσματα περιέχονται από κοινού με το αργοσύντομο μέλος στην πρώτη έκδοση του Πέτρου Εφεσίου του έτους 1820.⁴ Σημειωτέον ότι η θεώρηση της μελοποιητικής του

¹ Για την ύλη του Αναστασιματαρίου ως αυτοτελούς κώδικα, βλ. Βασίλειος Βασιλείου, *Το νέο αργό στιχηραρικό είδος μελοποιίας του ΙΗ΄ αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009, σ. 58-59, και για την εξέλιξή του, βλ. Γρηγόριος Αναστασίου, «Η παράδοση και η εξέλιξη του Αναστασιματαρίου», στο: *Η Βυζαντινή Μουσική και οι Αναστάσιμοι ύμνοι* (Πρακτικά συνεδρίου, Λευκωσία, 5 Μαΐου 2005), Κέντρο Μελετών της Ιεράς Μονής Κύκκου, Λευκωσία 2006, σ. 93-118· Γεώργιος Κωνσταντίνου, *Αναστασιματάρια Πέτρου Εφεσίου, Επιτομή, Πρακτικόν μέρος II, Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής 3*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Άγιον Όρος 2015, σ. θ΄-λβ΄.

² Η αργή μελοποίηση του Αναστασιματαρίου στο πλαίσιο του Παλαιού Στιχηραρίου αντιπροσωπεύεται κυρίως από την έκδοση *Μουσική Βιβλιοθήκη διηρημένη εις τόμους και περιέχουσα απάσης της ενιαυσίου Ακολουθίας τα μαθήματα των Αρχαίων επί της βυζαντινής εποχής και μετ' αυτήν μουσικοδιδασκάλων, μετά προσθήκης των μέχρι τούδε ανεξηγητών, εκδίδεται εγκρίσει και αδεία της Α. Θ. Παναγιότητος και της Ιεράς Συνόδου παρά των μουσικοδιδασκάλων της Πατριαρχικής Σχολής της Εκκλησιαστικής Μουσικής, αναλώμασιν των αυτών τε και των φιλομούσων συνδρομητών, τόμος Β΄*, εν τη πατριαρχική τυπογραφία, τη διευθυνομένη υπό του Κ. Β. Καλλίφρονος, Κωνσταντινούπολη 1869 (φωτοαναστατική έκδοση: Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1999), καθώς και το ανέκδοτο καλλωπισμένο μεταβυζαντινό Αναστασιματάρια του Νέου Χρυσάφη· βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Τα πρωτόγραφα της Εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον, τόμος Α΄ (Τα Προλεγόμενα)*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2016, σ. 195-205. Από την άλλη πλευρά, το Νέο Στιχηραρικό μέλος αντικατοπτρίζεται κυρίως στο Αναστασιματάρια του Πέτρου Λαμπαδαρίου, με προδρομικά δείγματα τις συνθέσεις του δασκάλου του, Δανιήλ Πρωτοψάλτου, και του Κυριάκου Κουλιδά του Ναυπλιέως των αρχών του ΙΗ΄ αιώνα· βλ. Βασιλείου, ό.π., σ. 49-56.

³ Βλ. Κωνσταντίνου, ό.π., σ. ιζ΄-κδ΄.

⁴ Βλ. *Νέον Αναστασιματάρια μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον της μουσικής υπό των εν Κωνσταντινουπόλει μουσικολογιστάτων Διδασκάλων και εφευρετών του νέου μουσικού Συστήματος, νυν εις πρώτον εις φως αχθέν δια τυπογραφικών χαρακτήρων της Μουσικής, επί της θεοστηρίκτου Ηγεμονίας του Υψηλοτάτου ημών Αυθέντου πάσης Ουγγροβλαχίας Κυρίου Κυρίου Αλεξάνδρου Νικολάου Σούτσου Βοεβόδα. Αρχιερατεύοντος του Πανιερωτάτου Μητροπολίτου Ουγγροβλαχίας Κυρίου Διονυσίου, εκδοθέν σπουδή μεν επιμόνω του μουσικολογιστάτου κυρίου Πέτρου του Εφεσίου, φιλοτίμω δε προκαταβολή του Πανευγενεστάτου άρχοντος μεγάλου Βορνίκου Κυρίου Γρηγορίου Μπαλλιάνου, εν τω του Βουκουρεστίου νεοσυστάτω τυπογραφείω, 1820* (φωτοαναστατική έκδοση: Κουλτούρα, Αθήνα 1999). Τα σύντομα μέλη περιέχονται κυρίως στην ενότητα των Αποστίχων του Εσπερινού (ήχοι Γ΄, Δ΄, πλ. Α΄, πλ. Β΄, Βαρύς, πλ. Δ΄) και δευτερευόντως στα Στιχηρά των Αίνων (ήχοι Γ΄, Βαρύς και πλ. Δ΄), τα οποία πιθανότατα αντικατοπτρίζουν και την ψαλμώδηση των συγκεκριμένων μελών αντί του αργοσύντομου μέλους και κατά την λειτουργική πρακτική των Πατριαρχικών Χορών κατά την εποχή του Πέτρου Λαμπαδαρίου. Αποσπάσματα σε σύντομο συλλαβικό μέλος επιλέγονται και μάλιστα συστηματικότερα (λόγου χάρη και για τα Στιχηρά των Αίνων όλων των ήχων) αντί των αντίστοιχων αργοσύντομων και στο Αναστασιματάρια που εκδόθηκε από τον Χουρμούζιο τον Χαρτοφύλακα το έτος 1832, τα οποία όμως διαφοροποιούνται αισθητά από τον Πέτρον, εισάγοντας μια νέα μελωδική παράδοση, η οποία αποτέλεσε την βάση για όλες τις μετέπειτα εκδόσεις του Αναστασιματαρίου· βλ. και παρακάτω, σ. 603-604.

εξέλιξης κατά τη διάρκεια του ΙΘ΄ αιώνα που θα ακολουθήσει αφορά αποκλειστικά τον λειτουργικό χώρο και την ψαλτική παράδοση της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας [Μ.Χ.Ε.], σε συνάρτηση με το βασικό θέμα της μεταδιδασκτορικής μου έρευνας, «Η ψαλτική τέχνη της Μ.Χ.Ε. κατά τον ΙΘ΄ αιώνα».

α) Το μέλος του Σύντομου Αναστασιματαρίου

Η αρχική συλλαβική μελοποίηση του Πέτρου Λαμπαδαρίου εξηγήθηκε από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και παρέμεινε ανέκδοτη.⁵ Διαφέρει έως έναν βαθμό από την πρώτη έκδοση του σύντομου Αναστασιματαρίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου που πραγματοποίησε ο Θεόδωρος Φωκαεύς το έτος 1839, όπου δεν διευκρινίζεται ρητώς η απόκλιση από το πρωτότυπο μέλος, σε αντίθεση με την αντίστοιχη έκδοση του Αργού Αναστασιματαρίου.⁶ Η διαφοροποιημένη αυτή εκδοχή παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο μεγαλύτερό της τμήμα και στην έκδοση του Αναστασιματαρίου του έτους 1832 από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, χωρίς όμως ρητή συσχέτιση με την μελοποιητική παράδοση του Πέτρου Λαμπαδαρίου.⁷ Κατόπιν παραδίδεται σχεδόν αυτούσια στο Αναστασιματάριο του Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Γεωργίου Ραιδεστηνού του Β΄ και μερικώς στην αντίστοιχη σύνθεση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.

Ειδικότερα, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός συνέταξε Αναστασιματάριο πλήρες ως προς την σύντομη και αργοσύντομη έκδοσή του, με τον κύκλο των Εωθινών Εξαποστειλαρίων και Δοξαστικών σε ξεχωριστή ενότητα στο τέλος,⁸ το οποίο εξέδωσε εσχάτως ο Χαράλαμπος

⁵ Βλ. τον κώδικα 52 της Ευξείνου Λέσχης Ποντίων της Νάουσας, φ. 1r-45v, και για αναλυτικότερη αναφορά στα: Στάθης, ό.π., σ. 224-226, και Κωνσταντίνου, ό.π., σ. κ΄-κδ΄.

⁶ Βλ. τις προμετωπίδες των δύο εκδόσεων: *Αναστασιματάριον Αργόν περιέχον τα Αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Αργών Καταβασιών, Τιμιωτέρων, Κατανυκτικών, Μαρτυρικών και Νεκρωσίμων, μετά των ένδεκα Εωθινών εν τω τέλει. Μελοποιηθέν παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και ήδη επιδιορθωθέν μετά προσθήκης, παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Νυν τρίτον εκδοθέν εις τύπον παρά Θεοδώρου Παπά Παράσχου Φωκαέως. Αναλώμασιν του τε ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της Τυπογραφίας των αδελφών Ιγνατιάδων, 1839, και Αναστασιματάριον Σύντομον Πέτρου Λαμπαδαρίου, εξηγηθέν παρά Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, επιδιορθωθέν μετά προσθήκης παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της Τυπογραφίας των αδελφών Ιγνατιάδων, 1839. Η μελική απόκλιση του σύντομου Αναστασιματαρίου της έκδοσης αυτής σε σχέση με το αρχικό πρωτότυπο του Πέτρου Λαμπαδαρίου αφορά συγκεκριμένα μοτίβα εντός των επιμέρους μουσικών φράσεων, εκτός σπανίων εξαιρέσεων όπου καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση του ύμνου. Σημειωτέον, γενικά, ότι η ύλη του σύντομου Αναστασιματαρίου περιλαμβάνει στην αρχική του μορφή τα Κεκραγάρια και Αναστάσιμα Στιχηρά και Απόστιχα με τα Δοξαστικά της Ακολουθίας του Εσπερινού, τα Πασαπνοάρια και τα Στιχηρά τους από την Αναστάσιμη Ακολουθία του Όρθρου και, σε κάποιες από τις εκδόσεις του ΙΘ΄ αιώνα, όταν δεν καταχωρούνται στο αργό Αναστασιματάριο, τα Κατανυκτικά τροπάρια των εσπερινών Ακολουθιών των Κυριακών της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, τα Μαρτυρικά των Παρασκευών και το αργό μέλος του Νεκρώσιμου Δοξαστικού τους.*

⁷ *Αναστασιματάριον Νέον, περιέχον τα Αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου, και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Μαρτυρικών, και Νεκρωσίμων της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, των τε Εωθινών, και των συντόνων Τιμιωτέρων. Τα πάντα καθώς την σήμερον ψάλλονται εις το Πατριαρχείον, μεταφρασθέντα εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά του διδασκάλου Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος, ήδη δ΄ εκδοθέντα εις τύπον παρ΄ αυτού και του κυρίου Θεοδώρου Φωκαέως, Αναλώμασι των ιδίων και των Φιλομούσων συνδρομητών, εν τη Βρετανική Τυπογραφία Ισάκ δε Κάστρο εις Γαλατάν της Κωνσταντινουπόλεως, 1832. Πρόκειται για την δεύτερη κατά χρονολογική σειρά έκδοση Αναστασιματαρίου, της οποίας η μορφή και η διάταξη των περιεχομένων παραπέμπει στην πρώτη έκδοση του έτους 1820, με κύρια διαφοροποίηση την αντικατάσταση της αργοσύντομης μελοποίησης των Στιχηρών των Αίνων όλων των ήχων από την αντίστοιχη του Σύντομου Αναστασιματαρίου· βλ. και στο Αναστασιματάριο του Αντωνίου Λαμπαδαρίου παρακάτω, σ. 607.*

⁸ Η διάταξη αυτή ακολουθείται στην πρώτη έκδοση του Αναστασιματαρίου του έτους 1820 (βλ. υποσημ. 4), ενώ εκείνη σε δύο ξεχωριστές ενότητες ολοκληρωμένης της αργοσύντομης και σύντομης μελοποίησης απαντά για πρώτη φορά στην έκδοση του Ιωάννου Πρωτοψάλτου του έτους 1846, με ενσωματωμένα τα Δοξαστικά στον κορμό του αργού Αναστασιματαρίου και χωρίς τα Εξαποστειλάρια· βλ. παρακάτω, σ. 605.

Καρακατσάνης το έτος 2012.⁹ Το σύντομό του συλλαβικό μέλος, επιθεωρημένο και συμπληρωμένο σε σχέση με το παλαιό ή «αρχαίον», καταγράφεται με βάση την έκδοση του Σύντομου Αναστασιματαρίου του έτους 1839, με ελάχιστες, χάριν τονισμού λέξεων κυρίως, διαφοροποιήσεις ως προς τον κορμό της μελωδίας και με κύριο χαρακτηριστικό την χρωματική μεταχείριση μικρών ή μεγαλύτερων φρασεολογικών μοτίβων στο πλαίσιο της κατ' έννοια μελοποιητικής τεχνικής.¹⁰ Επίσης, χαρακτηριστική είναι, όπως και στην περίπτωση των υπολοίπων δύο εκδόσεων του Γεωργίου Ραιδεστηνού, η αναλυτικότερη σημειογραφική απόδοση του ψηφιστού και της πεταστής, καθώς και η συστηματική καταγραφή του ποικίλματος τύπου τσακίσματος που εφαρμόζεται σε δίχρονα με κλάσμα σημαδόφωνα και σε συγκεκριμένες μουσικές φράσεις, με επιπλέον σποραδική σαφέστερη αποτύπωση και άλλων στοιχείων της προφορικής παράδοσης.¹¹

Πιο λιτός, σε σχέση με τον μεταγενέστερό του στη Πρωτοψαλτία Γεώργιο Ραιδεστηνό, είναι ως προς την καταγραφή της διαποίκισης των μελωδικών γραμμών του σύντομου Αναστασιματαρίου του ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης. Σημαντική επίσης διαφοροποίηση παρατηρείται και στο επίπεδο του καθαυτού μέλους, καθώς ο Κωνσταντίνος δεν παραδίδει μια προσδιοριστικότερη και με μικρές προσαρμογές καταγραφή του μέλους του Αναστασιματαρίου του 1839, όπως πράττει ως επί το πλείστον ο μαθητής του, αλλά επιπλέον ενσωματώνει στοιχεία της δικής του ιδιαίτερης προσωπικής μελοποιητικής φυσιογνωμίας, με επιβίωση, σε ορισμένα σημεία, μελωδικών μοτίβων και του Πέτρου Λαμπαδαρίου.¹²

Ανάλογες ιδιαιτερότητες με την σύνθεση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου παρουσιάζει το σύντομο μέλος του Αναστασιματαρίου του Λαμπαδαρίου Αντωνίου του εξ Αδριανού, το οποίο εκδόθηκε εξηγημένο το έτος 1866 από τον Παναγιώτη Κηλτζανίδη.¹³ Πρόκειται

⁹ *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β' Ραιδεστηνού, Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. (1871-1875), Βυζαντινή Ποταμιάς, τόμος Ι, Νυν το πρώτον εις τύπον εκδιδόμενον τεθεωρημένον και συμπεπληρωμένον υπό Χαράλαμπος Καρακατσάνη, επιστασία τε και δαπάνη του ιδίου, Αθήνα 2012.*

¹⁰ Βλ. αντιπροσωπευτικά παραδείγματα στις φράσεις «μετά των νεκρών» και «μη φέρων [...] δύναμιν» του γ' Στιχηρού των Αίνων του Γ' και πλ. Δ' ήχου αντίστοιχα, καθώς και στην φράση «μη κλαίετε φησίν» του δ' Αποστίχου του Δ' ήχου· βλ. *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β' Ραιδεστηνού*, ό.π., σ. 416-417, 477 και 426-427.

¹¹ Επιπλέον, παρατηρείται η τονικά εμφατική προφορά του φθόγγου πριν από κεντήματα, με ποίκιλμα που απαντά συστηματικά στο πλαίσιο της παράδοσης του Μανουήλ Πρωτοψάλτου, σύμφωνα με την καταγραφή του Μάρκου Δομεστίκου· βλ. αντιπροσωπευτικά παραδείγματα στις φράσεις «τον Κύριον» και «εκ των ουρανών» του Πασαπνοαρίου του πλ. Δ' στο: *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β' Ραιδεστηνού*, ό.π., σ. 476.

¹² Έντονο προσωπικό μελοποιητικό ύφος εντοπίζεται π.χ. στο δ' Στιχηρό των Αίνων του Βαρέος ήχου, με πρωτότυπους χρωματισμούς («προς τους εν σκότει καθημένους», «επί τον θάνατον η ζωή») και σχήματα μίμησης προς τα νοούμενα («δια τους πεσόντας», «προς ον βοήσωμεν»), καθώς και διαφοροποιημένη βαθμίδα στάσης του μέλους σε σχέση με αυτήν της παραδόσεως («ανταπέδωκεν ημίν»)· βλ. *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον Αναστασιματάριον περιέχον τα Αναστάσιμα Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας [...] και πολλά άλλα αναγκαία ανέκδοτα. Μελοποιηθέντα μεν εν τη αρχαία μεθόδω παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, Μετενεχθέντα δ' εις την νεωτέραν παρά Στεφάνου Λαμπαδαρίου της Μ.Χ.Ε., Νυν πρώτον εκδίδεται υπό Ν. Κ. Πρωτοψάλτου και Χ. Γ. Παπαδοπούλου, εν Κωνσταντινουπόλει εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, 1865, σ. 624-625.* Το ίδιο ισχύει και για το τελευταίο τροπάριο της σειράς των Αποστίχων του πλ. Δ', με έναν κατ' έννοια χρωματισμό («και ιλασμόν αμαρτιών»), με μελικές προσαρμογές με βάση τον ποιητικό τονισμό («τριμέρω εγέρσει», «δί' ης δεδώρησαι ημίν» και στο α' Ιδιόμελο των Αποστίχων «η πάντων Ανάστασις»), καθώς και με διαφορετική μελωδική επένδυση ολόκληρων φράσεων («ταφήν [...] εν δόξη» και στο β' Απόστιχο «τάφω δε [...] σώμα»)· βλ. Κωνσταντίνου, ό.π., σ. 647.

¹³ *Νέον Αναστασιματάριον μελοποιηθέν παρά του Μουσικοδιδασκάλου Λαμπαδαρίου Πέτρου του Πελοποννησίου, συνταχθέν δε κατά το ύφος της Μ.Χ.Ε. παρά του Μουσικολογιωτάτου Λαμπαδαρίου Αντωνίου του εξ Αδριανουπόλεως κατά την τρίτην εξήγησιν. Νυν δε ακριβώς εξηγηθέν εις την Νέαν Μέθοδον παρά του Παναγιώτη Γ. Κηλτζανίδου Προυσαέως, εν Κωνσταντινουπόλει εκ του Τυπογραφείου Σ. Ιγνατιάδου, 1866.*

για Αναστασιματάριο μικτής ύλης και με ανάλογα χαρακτηριστικά με την έκδοση του έτους 1832 από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, καθώς αποτελεί δημοσίευση επώνυμης μελοποίησης «κατά το ύφος της Μ.Χ.Ε.» σε εξήγηση του επιμελητή της έκδοσης, η οποία είχε συνταχθεί σε παλαιότερο σημειογραφικό στάδιο της Νέας Μεθόδου.¹⁴ Παρ' όλα αυτά, το μέλος του δεν ταυτίζεται απόλυτα με την διαφοροποιημένη νεωτερική εκδοχή που εισάγει η έκδοση του 1832, αλλά ενσωματώνει και παλαιότερα μελωδικά μοτίβα, τα οποία διέσωζε η προφορική παράδοση της Μ.Χ.Ε. και τα οποία, σε κάποιες περιπτώσεις, απαντούν και στην σύνθεση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, απαλλαγμένα όμως από κάποια υποκειμενικά τεχνοτροπικά στοιχεία του τελευταίου.¹⁵

β) Το μέλος του «κοινού» Αργοσύντομου Αναστασιματαρίου και η επικράτηση της διαφοροποιημένης εκδοχής του

Εξίσου ευδιάκριτο φαινόμενο, όπως ισχύει και με την παράδοση του Σύντομου Αναστασιματαρίου, είναι η μερική επικράτηση της νεότερης αργοσύντομης εκδοχής, παράλληλα με την επιβίωση του παλαιού μελωδικού στρώματος που φέρει την σφραγίδα του Πέτρου Λαμπαδαρίου.¹⁶ Η νέα αυτή μελοποίηση των Αναστάσιμων ύμνων εμφανίζεται στο εκδοτικό στερέωμα το έτος 1832, υπό την επιμέλεια του χαλκέντερου εξηγητή Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος, ο οποίος καταγράφει από την παλαιά σημειογραφία στην Νέα Μέθοδο ανώνυμο «νέο» μέλος, που δεν σχετίζεται με την παράδοση του Πέτρου Λαμπαδαρίου, αλλά αποτυπώνει έως έναν βαθμό την προφορική απόδοση των Αναστάσιμων ύμνων στο πλαίσιο της λατρευτικής πράξης του Πατριαρχικού Ναού.¹⁷

Το θέμα της πατρότητας και της προέλευσης του νέου αυτού μέλους, το οποίο έμελλε να εμποτίσει βαθιά όχι μόνο το πατριαρχικό ρεπερτόριο αλλά και εν γένει όλη την ψαλτική επιτέλεση στους ελληνορθόδοξους ναούς μέχρι και τις μέρες μας, μπορεί να διερευνηθεί με βάση την σημείωση του Θεοδώρου Φωκαέως στο εσώφυλλο της προμετωπίδας του πρώτου τόμου της έκδοσης *Μουσική μέλισσα*, όπου αναγράφεται: «το ήμισυ αργόν και ήμισυ σύντομον Αναστασιματάριον εμελοποίησε ο Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος και εκαλλώπισαν Ιάκωβος, Πέτρος ο Βυζάντιος, Μανουήλ, Γρηγόριος και Κωνσταντίνος οι Πρωτοψάλται [...] τα Στιχηρά Ιδιόμελα εκαλλωπίσθησαν παρ' όλων των ρηθέντων μουσικών, μετηνέχθησαν από την παλαιάν εις την νέαν μουσικήν γραμμήν παρά του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος και εθεωρήθησαν κατά τον χρόνον και

¹⁴ Επιπλέον κοινά γνωρίσματα των δύο εκδόσεων είναι η αναφορά στην προμετωπίδα ως «Νέον Αναστασιματάριον», σε αντιδιαστολή με το «παλαιό» κλασικό μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου, καθώς και η διάταξη της ύλης τους, με κάποιες μικρές προσθαφαιρέσεις· βλ. για το Αναστασιματάριο του έτους 1832 και παραπάνω, υποσημ. 7.

¹⁵ Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα για τα συλλαβικά του μέλη που παραπέμπουν στην παράδοση του Σύντομου Αναστασιματαρίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου είναι κυρίως το β' και το δ' Στιχηρό των Αίνων του Δ' ήχου και τα μεμονωμένα σημεία «ηλευθέρωσας» και «οικήτορας» του β' και του γ' Αποστίχου του πλ. Α'· βλ. *Νέον Αναστασιματάριον μελοποιηθέν*, ό.π., σ. 175-177 και 201-202 αντίστοιχα.

¹⁶ Η πρώτη μελοποίηση του Αναστασιματαρίου κατά το Νέο Στιχηραρικό μέλος που πραγματοποιήθηκε από τον Πέτρο Λαμπαδάριο και εξηγήθηκε από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη περιέχεται στην έκδοση του Αναστασιματαρίου από τον Πέτρο Εφέσιο το έτος 1820, ενώ επανεκδόθηκε κατά την διάρκεια του ΙΘ' αιώνα υπό την επιμέλεια των δασκάλων της Πατριαρχικής Σχολής το έτος 1869· βλ. *Μουσική Βιβλιοθήκη διηρημένη εις τόμους και περιέχουσα απάσης της ενιαυσίου Ακολουθίας τα μαθήματα των Αρχαίων επί της βυζαντινής εποχής και μετ' αυτήν μουσικοδιδασκάλων, μετά προσθήκης των μέχρι τούδε ανεξηγήτων, εκδίδεται εγκρίσει και αδεία της Α. Θ. Παναγιώτητος και της Ιεράς Συνόδου παρά των μουσικοδιδασκάλων της Πατριαρχικής Σχολής της Εκκλησιαστικής Μουσικής, αναλώμασιν των αυτών τε και των φιλομούσων συνδρομητών, τόμος Α', εν τη πατριαρχική τυπογραφία, τη διευθυνομένη υπό του Κ. Β. Καλλιφρονος, Κωνσταντινούπολη 1868* (φωτοαναστατική έκδοση: Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1999).

¹⁷ Βλ. στο *Αναστασιματάριον Νέον*, ό.π. (υποσημ. 7), στην προμετωπίδα της έκδοσης: «τα πάντα καθώς την σήμερον ψάλλονται εις το Πατριαρχείον».

ρυθμόν παρά Θεοδώρου Φωκαέως».¹⁸ Με δεδομένο ότι ο Φωκαεύς συνεργάστηκε στενά με τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα στις εκδόσεις του τελευταίου και γνώριζε από κοντά την εξηγητική και γενικά μουσική δραστηριότητα του δασκάλου Χουρμουζίου, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι στην συγκεκριμένη του αναφορά «φωτογραφίζεται» κατά κάποιον τρόπο η έκδοση του έτους 1832. Άλλωστε τα μελοποιητικά χαρακτηριστικά και η μελωδική επένδυση των ύμνων υποδεικνύουν τον μεταγενέστερο και νεωτερικό τους χαρακτήρα, καθώς και την καλλωπιστική διάθεση του συνθέτη τους, πιθανόν του Πρωτοψάλτου Ιακώβου ή του μαθητή του Μανουήλ,¹⁹ με παράλληλο πλατυσμό των μουσικών γραμμών και καταγραφή μελωδικών φράσεων που μεταδίδονταν προφορικά, στο πλαίσιο της διαδοχής των Πρωτοψαλτών και Λαμπαδαρίων κατά τα τέλη του ΙΗ' και τις αρχές του ΙΘ' αιώνα ή ακόμα και νωρίτερα.²⁰

Ειδικότερα, η μεταγενέστερη αυτή σύνθεση του Αναστασιματαρίου αξιοποιεί τον μελωδικό κορμό της παραδόσεως, καθιερώνοντας κάποια χαρακτηριστικά της νέας μελοποιητικής τεχνικής που θα επικρατήσει καθολικά κατά τον ΙΘ' αιώνα, με κύριο χαρακτηριστικό την ανάδειξη του ποιητικού λόγου των ύμνων²¹ και την εισαγωγή πλατύτερων μελωδικών φράσεων από την παράδοση κυρίως του Παλαιού Στιχηραρίου, με συνακόλουθο κατακερματισμό της κατά ποιητικό κώλον μελοποίησης του ποιητικού κειμένου που εφαρμόζει κατά κόρον ο Πέτρος Λαμπαδάριος. Κατά συνέπεια, η νέα αυτή σύνθεση διακρίνεται από έναν πιο επίσημο και πανηγυρικό χαρακτήρα με στοιχεία από την προφορική παράδοση της Μ.Χ.Ε., καθώς και την υποκειμενική μελοποιητική αντίληψη του δημιουργού της, αποτελώντας κατά πάσα πιθανότητα μία δεξαμενή άντλησης διανθισμένων και πιο έντεχνων μελωδικών γραμμών, παράλληλα με την απλούστερη και συνοπτικότερη μορφή που ήταν σε χρήση ανέκαθεν στον Πατριαρχικό Ναό.²²

¹⁸ Βλ. *Μουσική μέλισσα, περιέχουσα το αργόν και σύντομον Αναστασιματάριον, τα στιχηρά ιδιόμελα απασών των Δεσποτικών και θεομητορικών εορτών και των εορταζομένων αγίων του ενιαυτού των δώδεκα μηνάων Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, έτι δε επιτομήν ανθολογίας εσπερινού όρθρου και Λειτουργίας Βασιλείου του Μεγάλου, Ιωάννου του Χρυσοστόμου και Γρηγορίου του Διαλόγου. Νυν πρώτον εκδίδεται εις τόμους τρεις παρά Θεοδώρου Π. Π. Φωκαέως, τόμος Α', εν Γαλατά Κωνσταντινουπόλεως εκ της του Κάστρου Τυπογραφίας, 1847, και Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, Βιβλιογραφία βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Περίοδος Α' (1820-1899), Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 93-94.*

¹⁹ Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Χουρμούζιος είχε πραγματοποιήσει το προηγούμενο έτος (1831) έκδοση με παρόμοια χαρακτηριστικά, η οποία περιέχει την «Συλλογή Ιδιομέλων» του Πρωτοψάλτου Μανουήλ σε «εξήγηση» του ιδίου και με την σημείωση «ως ψάλλονται εν τη Μ.Χ.Ε.».

²⁰ Σχετικά με την δυναμική της προφορικής παράδοσης και της ανόθευτης διάδοσής της στο περιβάλλον του Πατριαρχικού Ναού, βλ. Άγγελος Βουδούρης, *Οι Μουσικοί Χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους, μέρος Α' και μέρος Β'*, Κωνσταντινούπολη 1935 και 1937, σ. 5-6· Γεώργιος Παπαδόπουλος, «Λόγος πανηγυρικός», *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας* 3, 1900, σ. 185-205· 197· Σεραφείμ Φαράσογλου (πρωτοπρεσβυτέρου), «Ιάκωβος Ναυπλιώτης, Άρχων Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., 1864-1942», στο: *Οι ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου, σειρά πρώτη*, Σύνδεσμος των εν Αθήναις Μεγαλοσχιολιτών, Αθήνα 1996, σ. 15-31: 20.

²¹ Βλ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Σύμμεικτα περί Νέας Μεθόδου της Εκκλησιαστικής Μουσικής», *Synthesis* 4/2, 2015, σ. 1-29: 26.

²² Το συμπέρασμα αυτό εξάγεται και από την εξέταση των μεταγενέστερων κατά τον ΙΘ' αιώνα εκδόσεων, οι οποίες μαρτυρούν την ισχυρή επίδραση της νέας εκδοχής σε συνδυασμό με την επιβίωση του «κλασικού» αρχέτυπου μέλους, παράλληλα με την καταγραφή προσωπικών καινοφανών γραμμών και προφορικών στοιχείων· βλ. και παρακάτω, σ. 605-608. Για την συνοπτικότερη προφορική μορφή του Αναστασιματαρίου, βλ. ενδεικτικά τα Κεκραγάρια στο: Άγγελος Βουδούρης, *Η Οκτώηχος περιέχουσα τα εν ταις Κυριακαίς του ενιαυτού ψαλλομένης Αναστασίμου Ακολουθίας Μουσικά μέλη, τόμοι Α'-Β'*, συνταχθείσα το πρώτον εν Κωνσταντινουπόλει κατά τα έτη 1938-1940 (φωτοαναστατική έκδοση: Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1996), και Κωνσταντίνος Πρίγγος, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τόμος Β', Αναστασιματάριον*, Κωνσταντινούπολη 1952.

Το μέλος του Αναστασιματαρίου του έτους 1832 επιθεωρήθηκε και αναθεωρήθηκε μεταγενέστερα από τον Κωνσταντίνο Πρωτοψάλτη και συμπληρώθηκε ως προς τα ελλείποντα του αργοσύντομου μέλους στην έκδοση του Θεοδώρου Φωκαέως του έτους 1839, παράλληλα και με την πρώτη δημοσίευση του Σύντομου Αναστασιματαρίου με αυτόνομη και ολοκληρωμένη ως προς την ύλη του μορφή.²³ Η απόλυτη όμως παγίωση της μελωδικής παράδοσης και των περιεχομένων της νέας καλωπισμένης εκδοχής του Αναστασιματαρίου συντελέστηκε και παγιώθηκε με την έκδοση του Ιωάννου Πρωτοψάλτου του έτους 1846,²⁴ η οποία μετέπειτα έτυχε απανωτών επανεκδόσεων μέχρι και τα μέσα του Κ΄ αιώνα.²⁵ Η παγιωμένη αυτή και επεξεργασμένη αργοσύντομη εκδοχή δεν διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από το καλωπισμένο ανώνυμο μέλος της έκδοσης του έτους 1832, καθώς η μεταξύ τους μελωδική απόκλιση αφορά μεμονωμένα μόνο σημεία, τα οποία τονίζονται με νέα μελωδικά μοτίβα, στο πλαίσιο της τεχνικής της «μίμησης προς τα νοούμενα», της ορθότερης απόδοσης του ποιητικού τονισμού και, σε κάποιες περιπτώσεις, με αναλυτικότερη σημειογραφική απόδοση τυποποιημένων σχημάτων διαποίκιλης.²⁶

γ) Η επώνυμη σύνθεση του Αναστασιματαρίου στο περιβάλλον της Μ.Χ.Ε. κατά τον ΙΘ΄ αιώνα

Εκτός όμως από την κομβική έκδοση του Πέτρου Εφεσίου του έτους 1820, που περικλείει την εξήγηση του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, και την αντίστοιχη του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος του έτους 1832, καθώς και των μετέπειτα εκδόσεων που συνέβαλαν στην καθιέρωση της «νέας» μελοποίησης που εξήγησε ο τελευταίος, ακολούθησαν και άλλες επώνυμες συνθέσεις από Πρωτοψάλτες και Λαμπαδαρίους της Μ.Χ.Ε., οι οποίες φέρουν η καθεμία το στίγμα του δημιουργού τους, αξιοποιώντας παράλληλα με δημιουργικό τρόπο το προγενέστερο υλικό. Οι τρεις κύριες επώνυμες μελοποιήσεις του Αναστασιματαρίου που συντάχθηκαν κατά την διάρκεια του ΙΘ΄ αιώνα αξιοποιούν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό την νέα

²³ *Αναστασιματάριον Αργόν περιέχον*, ό.π.

²⁴ *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον περιέχον τα αναστάσιμα του εσπερινού, όρθρου, και Λειτουργίας μετά των Αναστασίμων Κανόνων, αργών Καταβασιών, Τιμιωτέρων, συντόμων Δοξολογιών μετά των Εωθινών αυτών, Κατανυκτικών, Μαρτυρικών, και Νεκρωσίμων. Μελοποιηθέν παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και ήδη επιδιορθωθέν μετά προσθήκης παρά Ιωάννου Λαμπαδαρίου της Μ.Χ.Ε. Νυν το τέταρτον εις τύπον εκδοθέν παρά του αυτού Ιωάννου Λαμπαδαρίου ιδίοις αναλώμασιν, Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της τυπογραφίας Θαδαίου Διβιτζιάν, 1846.*

²⁵ Βλ. Χατζηθεοδώρου, ό.π., σ. 89-90.

²⁶ Βλ. ενδεικτικά: α) ως προς την απόδοση του ποιητικού τονισμού, τη λέξη «φρουρήσον» του β΄ τροπαρίου της Β΄ Στιχολογίας των Αναβαθμών του Α΄ ήχου, «την Φαραωνίτιδα» του ειρμού της Α΄ Ωδής του Β΄ ήχου, την έναρξη του Θεοτοκίου του Δ΄ ήχου, την φράση «πυρί έσεσθαι» του β΄ τροπαρίου της Α΄ Στιχολογίας των Αναβαθμών του Δ΄ ήχου, «τους οφθαλμούς μου [...] Λόγε» του α΄ τροπαρίου των Αναβαθμών και «το γένος των ανθρώπων» του δ΄ Στιχηρού των Αίνων του πλ. Β΄ ήχου στο: *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον περιέχον*, ό.π., σ. 22, 72, 163, 167, 268 και 491, σε σχέση με το: *Αναστασιματάριον Νέον*, ό.π., σ. 16, 61, 141, 146, 231 και 247· β) σαφέστερη-αναλυμένη απόδοση της τελευταίας συλλαβής των φράσεων «εισάκουσόν μου» και «προς σε» του Κεκραγαρίου του Α΄ ήχου, στα: *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον περιέχον*, ό.π., σ. 3, και *Αναστασιματάριον Νέον*, ό.π., σ. 1· γ) διαφοροποίηση ως προς την μελωδική γραμμή των φράσεων «εισάκουσόν μου Κύριε» του Κεκραγαρίου του Α΄ ήχου, της περιόδου «τις εν δικαστηρίω [...] ως καγώ» του β΄ Κατανυκτικού τροπαρίου του πλ. Α΄, της φράσης «εν τω [...] προς σε» του Κεκραγαρίου και το μέλος του α΄ τροπαρίου των Αναβαθμών του πλ. Δ΄, στα: *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον περιέχον*, ό.π., σ. 3, 246 και 382-383, και *Αναστασιματάριον Νέον*, ό.π., σ. 1, 209, 303 και 316. Επιπλέον, ορισμένες φράσεις, όπως «θανάτου [...] κατήρηται» του α΄ Στιχηρού του Γ΄ ήχου, «εκ κοιτίας Άδου» του Απολυτίκιου του Γ΄ ήχου, «και δια της Αναστάσεώς σου» του α΄ Στιχηρού του πλ. Α΄ ήχου, διαφοροποιούνται στο πλαίσιο της ταύτισής τους με την εκδοχή του Πέτρου Λαμπαδαρίου· βλ. *Αναστασιματάριον Νέον*, ό.π., σ. 84, 96 και 173.

μελωδική παράδοση, με παράλληλη επιβίωση της αρχικής σύνθεσης του Πέτρου Λαμπαδαρίου και με την ενσωμάτωση μελωδικών μοτίβων από την προφορική παράδοση και το ύφος της Μ.Χ.Ε.: παράλληλα απαντούν και προσωπικά μελοποιητικά στοιχεία, τα οποία σε συνδυασμό με τις προηγούμενες παραμέτρους διαμορφώνουν την ιδιαίτερη συνθετική φυσιογνωμία του κάθε μελοποιού.²⁷

Στην περίπτωση του Αναστασιματαρίου του Γεωργίου Ραιδεστηνού, η επιρροή του μεταγενέστερου καλλωπισμένου μέλους είναι συντριπτική, με παράλληλη καταγραφή μελωδικών γραμμών από την προφορική παράδοση του δασκάλου του, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου.²⁸ Εκτός από λίγες εξαιρέσεις, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός συνθέτει στην βάση του νέου αργοσύντομου μέλους²⁹ με ενσωμάτωση καινοφανών, ως επί το πλείστον, μουσικών θέσεων και καταγραφή προφορικών στοιχείων διαποίκιλης, χαρακτηριστικών του ιδιαίτερου σημειογραφικού προφίλ που διατηρεί στην εν γένει εκδοτική του δραστηριότητα.³⁰ Εκτός, λοιπόν, από την σαφέστερη σημειογραφική απόδοση των ποικιλμάτων που εφαρμόζει συστηματικά και στα υπόλοιπά του έργα, αξιοσημείωτες ως προς το αργοσύντομο μέλος του Αναστασιματαρίου του είναι τόσο η λεπτομερής καταγραφή του ποικιλματικού σχήματος τύπου ενέργειας τρομικού και αντικενώματος που έπεται³¹ όσο και η απόλυτα προσδιοριστική απόδοση του μελωδικού μοτίβου που απαντά στην λέξη «συνάψη» του Δ' Δογματικού Θεοτοκίου³² με την συγκεκριμένη τυποποιημένη μορφή, τα δύο αυτά μοτίβα απαντούν σε συγκεκριμένα σημεία του ρεπερτορίου ως επί το πλείστον των Δοξαστικών του, αποτελώντας παράλληλα διαχρονικό χαρακτηριστικό του προφορικού ερμηνευτικού ιδιώματος του Πατριαρχικού Ναού.³³

Επιπλέον, από μελοποιητικής απόψεως, τα περισσότερα διαφοροποιημένα στοιχεία του αργοσύντομου μέλους εντοπίστηκαν στους πλαγίους ήχους και συγκεκριμένα στα Κεκραγάρια του πλ. Β' και του Βαρέος, στα Πασαπνοάρια του πλ. Β'³⁴ και στην παρεμβολή πλατύτερων μουσικών φράσεων στο Δογματικό Θεοτοκίο του πλ. Β' και στα Κεκραγάρια του πλ. Δ' ήχου.³⁵ Χαρακτηριστικό επίσης είναι ότι ειδικά για τα Στιχηρά των Αίνων, η εισαγωγή διαφορετικών θέσεων αφορά βαθύτονα μελωδικά μοτίβα που αποδίδουν ανάλογα νοήματα του ποιητικού κειμένου.³⁶

²⁷ Για τις εν λόγω επώνυμες συνθέσεις του Αναστασιματαρίου, βλ. στη συνέχεια του παρόντος κειμένου. Σημειωτέον ότι η συγκριτική εξέταση που πραγματοποιήθηκε σε σχέση με την προέλευση του μελωδικού υλικού των τριών Αναστασιματαρίων αφορά κυρίως τα Κεκραγάρια και τα Πασαπνοάρια, και δευτερευόντως τα Στιχηρά Ιδιόμελα και τα Δογματικά Θεοτοκία.

²⁸ Βλ. παραπάνω, στη σ. 602. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το στοιχείο ότι ο Γεώργιος Ραιδεστηνός καταχωρεί το αργό μέλος των Αναβαθμών του Β' ήχου, μία οκταηχία «Αξιον εστίν» και τις σύντομες Δοξολογίες από το Αναστασιματάριο του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου με σχεδόν πανομοιότυπο τρόπο.

²⁹ Βλ. ενδεικτικά, ως προς την επιβίωση του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου στην σύνθεση του Γεωργίου Ραιδεστηνού, τα δύο τελευταία κώλα των Κεκραγαρίων του Β' ήχου, τα εναρκτήρια και καταληκτικά κώλα των Κεκραγαρίων και Πασαπνοαρίων του Δ' ήχου και το α' κώλον του «Κύριε εκέκραξα» του πλ. Δ', στο: *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β' Ραιδεστηνού*, ό.π., σ. 61, 152, 182 και 337.

³⁰ Βλ. παραπάνω, στη σ. 602.

³¹ Βλ. ενδεικτικά στην λέξη «Πνεύματι» από το «Δόξα Πατρί» του Δ' Δογματικού Θεοτοκίου στο: *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β' Ραιδεστηνού*, ό.π., σ. 160.

³² Βλ. *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β' Ραιδεστηνού*, ό.π., σ. 161, σε σχέση και με το *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον περιέχον*, ό.π., σ. 163.

³³ Βλ. παραπάνω, στη σ. 602.

³⁴ Βλ. *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β' Ραιδεστηνού*, ό.π., σ. 243, 287 και 273-274.

³⁵ Βλ. ό.π., σ. 251 και 337.

³⁶ Βλ. τις φράσεις «και τον θάνατον καταργήσας», «αναστάς εκ των νεκρών» και «τότε [...] του εχθρού», «τους νεκρούς [...] ανέστησας» του β' και του δ' Στιχηρού του Α' ήχου αντίστοιχα, «διάβολον κατήρησας» του β', «πεσόντας τη αμαρτία» του δ' Στιχηρού του Δ' ήχου και «καθώς ετέχθης εκ της Θεοτόκου», «καταλπών σου τα εντάφια» του α' και του β' Στιχηρού του πλ. Α', στο: *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β' Ραιδεστηνού*, ό.π., σ. 48, 50, 182, 184 και 228-230.

Από την άλλη πλευρά, ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, εκτός της «διορθωτικής» αναθεώρησης που ανέλαβε στο πλαίσιο της έκδοσης του Θεοδώρου Φωκαέως το έτος 1839, συνέταξε Αναστασιματάριο Αργό και Σύντομο, το οποίο εξηγήθηκε από τον Στέφανο Λαμπαδάριο και εκδόθηκε σε έναν τόμο από τον υιό του Κωνσταντίνο το έτος 1863, με εκτεταμένη χρήση προσωπικών μελοποιητικών στοιχείων, ενδεικτικών του νεωτερικού συνθετικού ύφους που καθιερώνεται κατά το α΄ μισό του ΙΗ΄ αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό, χαρακτηριστικές είναι η τεχνική της πλατιάς χρήσης της χρωματικής μεταχείρισης μεμονωμένων λέξεων ή μικρών φράσεων, σύμφωνα με την τεχνική της μίμησης προς τα νοούμενα,³⁷ η προσαρμογή μικρών μοτίβων με γνώμονα τον ποιητικό τονισμό και η εισαγωγή προσωπικών υποκειμενικών μελωδικών γραμμών. Οι παράμετροι αυτές συνθέτουν μια ιδιότυπη και τολμηρή για τα δεδομένα εκείνης της εποχής μελοποιητική εκδοχή, πλήρως αντιπροσωπευτική του ιδιότυπου και καινοτόμου συνθετικού ύφους του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, χωρίς όμως να αντανakλά, πέρα από μεμονωμένες συνοπτικές φράσεις της παράδοσης, την προφορική απόδοση του Αναστάσιμου ρεπερτορίου κατά την λατρευτική πράξη της Μ.Χ.Ε.

Επίσης, η σύνθεση του Αντωνίου Λαμπαδαρίου, ο οποίος, σημειωτέον, συνυπήρξε στον Πατριαρχικό Ναό με τον Πρωτοψάλτη Κωνσταντίνο, χαρακτηρίζεται από στιβαρότητα και μετριοπάθεια, στοιχεία που δικαιολογούν απόλυτα την σημείωση «κατά το ύφος της Μ.Χ.Ε.» στην προμετωπίδα της έκδοσης. Το γνώρισμα αυτό, σε συνδυασμό με την εξηγητική καταγραφή του Παναγιώτου Κηλτζανίδου, η οποία σποραδικά ενσωματώνει ενδιαφέροντα στοιχεία διαποίκισης, ενδεικτικά της προφορικής εκφοράς των μελών αυτών στο περιβάλλον της Μ.Χ.Ε., προσδίδει μια ιδιαίτερη σημασία στο περιεχόμενο της έκδοσης αυτής. Επιπλέον, σε σχέση με το μέλος του Κωνσταντίνου, εδώ είναι αρκετά πιο ξεκάθαρη η επιβίωση του μελωδικού υποστρώματος του Πέτρου Λαμπαδαρίου, ενώ στην καταγραφή των σύντομων Δοξολογιών ο Αντώνιος Λαμπαδάριος χρησιμοποιεί αυτούσια την σύνθεση του Μανουήλ Πρωτοψάλτου με ελάχιστες μικροδομικές διαφοροποιήσεις.³⁸

Πολύ σπουδαία, από διαποικιλματικής κυρίως απόψεως, είναι ακόμη η καταγραφή «των επισημοτέρων» μελών του Αναστασιματαρίου από τον Πέτρο Εφέσιο στον κώδικα 722 της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας.³⁹ Πρόκειται για μία Ανθολογία μελών του Αναστασιματαρίου, του Όρθρου, της Θείας Λειτουργίας και του Τριωδίου του έτους 1832 σε αλφαβητική σημειογραφία, η οποία καλλιεργήθηκε από τον Πέτρο Εφέσιο κυρίως μεταξύ των ετών 1832-1834.⁴⁰ Η πρόσφατη ηλεκτρονική έκδοση του πρώτου τόμου στην συμβατική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου άνοιξε τον δρόμο για μια περαιτέρω ερευνητική εμβάθυνση στο πεδίο της ερμηνείας και εκτέλεσης της ψαλτικής τέχνης. Κατά συνέπεια, η εργασία αυτή του Πέτρου Εφεσίου αποτελεί μαζί με την αντίστοιχη έκδοση του έτους 1830 τους δύο βασικότερους πυλώνες λεπτομερούς καταγραφής του προφορικού κωνσταντινουπολιτικού ιδιώματος της εποχής του,⁴¹ το

³⁷ Βλ. Χρυσάνθος Αρχιεπίσκοπος Διρραχίου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, εκ της Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis), Τεργέστη 1832 (φωτοαναστατική έκδοση: Κουλτούρα, Αθήνα [χ.χ.]), σ. 187-188, § 419-421. Η εισαγωγή χρώματος ή της ιδέας του ζυγού χρησιμοποιείται κατεξοχήν στο σύντομό του Αναστασιματαρίου· βλ. παραπάνω, υποσημ. 12.

³⁸ Για το μέλος του Μανουήλ, βλ. *Πανδέκτη της Εκκλησιαστικής υμνωδίας του όλου ενιαντού, εκδοθείσα υπό Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε., τόμος Β΄, περιέχων τα μέγιστα μαθήματα του Όρθρου*, εν Κωνσταντινουπόλει εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, 1851 (φωτοαναστατική έκδοση: Επέκταση, Κατερίνη 1997), σ. 612-649.

³⁹ Βλ. Γιαννόπουλος, ό.π., σ. 22-23.

⁴⁰ Βλ. Petru Manuil Efesiul, *Antologhion I*, επιμ. Catalin Certanescu, Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti 2023, σ. xxiii-xxxi, και Γιαννόπουλος, ό.π., σ. 21.

⁴¹ Βλ. την φωτοαναστατική έκδοση της *Ανθολογίας* του Πέτρου Εφεσίου, και συνολικά την έκδοση *Antologhion I*, ό.π., με την μεταγραφή των περιεχομένων του πρώτου τμήματος του κώδικα 722 της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας.

οποίο διαμέσου της αυστηρής προσήλωσης των Πατριαρχικών Δασκάλων του ΙΘ' αιώνα στο πατροπαράδοτο ύφος της Μ.Χ.Ε. παρέμεινε σχεδόν αναλλοίωτο και συμπαγές μέχρι τουλάχιστον το α' τέταρτο του Κ' αιώνα.

Τέλος, η παρούσα θεώρηση του μέλους του Αναστασιματαρίου κατά τον ΙΘ' αιώνα στο πλαίσιο της παραδόσεως της Μ.Χ.Ε. αποτελεί και ένα ασφαλές υπόβαθρο για μια αντίστοιχη εξέταση της μελοποιητικής εξέλιξης των Εωθινών Δοξαστικών στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου, τα οποία χρήζουν ειδικής και εκτεταμένης αναφοράς και η οποία, δοθείσης αφορμής, θα αποτελέσουν το περιεχόμενο αντίστοιχης επιστημονικής ανακοίνωσης.

Η κυπριακή ψαλτική παράδοση τον 19ο και 20ό αιώνα. Ιστορική επισκόπηση

Σάββας Πρασίτης

Ανέκαθεν η Κύπρος διέθετε ένα ισχυρό αποτύπωμα στο ευρύτερο ψαλτικό γίγνεσθαι. Η καλλιέργεια της ψαλτικής τέχνης αποτελούσε μία από τις κυριότερες εκφάνσεις του βυζαντινού πολιτισμού, όντας εφάμιλλη και συνδεδεμένη με τις υπόλοιπες τέχνες, όπως την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τη ζωγραφική, την ποίηση, αλλά και απαραίτητο στοιχείο λατρευτικού χαρακτήρα για την κάλυψη των λειτουργικών αναγκών της Εκκλησίας μας. Κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, το νησί αποτελούσε κέντρο της ψαλτικής δημιουργίας, έχοντας ξεχωρίσει με δική του παράδοση. Οι μουσικές πηγές μάς παρέχουν πλήθος συνθέσεων κυπρίων μελοποιών, οι οποίες καταδεικνύουν την ακμή που παρατηρήθηκε στην τέχνη αυτή. Η δημιουργία ξεχωριστής τοπικής παράδοσης μπορεί να τεκμηριωθεί και μέσα από αναφορές που βρίσκουμε σε μουσικά χειρόγραφα, όπου χαρακτηριστικά αναφέρεται «ποιηθὲν ἐκ τῆς Κύπρου»¹ ή «καθὼς ψάλλεται παρὰ τῶν Κυπραίων».² Ιδίως κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο και μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, η Κύπρος, όπως και άλλες περιοχές, αναδεικνύονται σε περιφερειακά κέντρα της ψαλτικής τέχνης.

Κατά την περίοδο της Οθωμανοκρατίας παρατηρείται μια ξεχωριστή και ιδιαίτερη ανάπτυξη της ψαλτικής με κέντρο την Μονή Κύκκου, η οποία ανέκαθεν έπαιζε σημαντικό ρόλο στην εκκλησιαστική ιστορία του νησιού. Μορφές όπως ο Σίλβεστρος,³ ο Παρθένιος,⁴ ο Ευθύμιος,⁵ ο Χρύσανθος,⁶ ο Μακάριος,⁷ ο Σωφρόνιος⁸ και άλλοι, όλοι προερχόμενοι από την Μονή Κύκκου, άφησαν το δικό τους ξεχωριστό στίγμα μέσα από

¹ Βλ. σχετικά τον κώδικα Λειμώνος 240, φ. 80v-81r: «τρισάγιον ὃ ἐτάχθη ψάλλεται τὴν Κυριακὴν πρωί· ποιηθὲν ἐκ τῆς Κύπρου». Στον ίδιο κώδικα, βρίσκουμε ένα χερουβικό σε ἦχο πλ. β', με την εξής αναγραφή στο φ. 89r: «χερουβικὸν τὸ λεγόμενον μέγα, ποιηθὲν ἐκ τῆς Κύπρου· ἐσυντομεύθη ὧδε παρὰ Ἱερωνύμου Τραγουδιστῆ· ἦχος πλ. β'».

² Αντίστοιχες αναφορές συναντώνται στον κώδικα Λειμώνος 240, φ. 81r-v: «τρισάγιον ὃ λέγεται δοχὴ· καθὼς ψάλλεται παρὰ τῶν Κυπραίων· ἦχος δ'».

³ Για τον Σίλβεστρο, βλ. Σόλων Χατζησολωμός, «Παρθένιος και Σίλβεστρος οι Κυκκώτες μουσικοί», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονῆς Κύκκου* 1, 1990, σ. 95-103, όπου και εκτενέστερη βιβλιογραφία.

⁴ Για τον Παρθένιο, βλ. ό.π.

⁵ Για τον Ευθύμιο Κυκκώτη, βλ. Σόλων Χατζησολωμός, «Ευθύμιος κυκκώτης, ο μουσικός και γραφέας του υπ' αριθμόν 24 χειρογράφου της βιβλιοθήκης της Αρχιεπισκοπῆς Κύπρου (έτος 1738)», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονῆς Κύκκου* 8, 2008, σ. 245-268.

⁶ Για τον Χρύσανθο γνωρίζουμε ότι υπήρξε μαθητής του Ιωάννη Πρωτοψάλτη Τραπεζούντιου (χφ. Ξηροποτάμου 318): αργότερα επέστρεψε στην Κύπρο, εντάχθηκε στην αδελφότητα της Μονῆς Κύκκου και το 1763 προήχθη σε Μητροπολίτη Κυρηναίας μέχρι και τον θάνατό του το 1773. Βλ. περαιτέρω Σάββας Πρασίτης, *Κύπριοι μελοποιοί και κωδικογράφοι στα μουσικά χειρόγραφα του Αγίου Όρους*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023, όπου και πληροφορίες για την παρουσία του Χρυσάνθου με συνθέσεις του σε αγιορειτικά χειρόγραφα.

⁷ Ο ιερομόναχος Μακάριος Κυκκώτης είναι σχετικά άγνωστος στην ερευνητική βιβλιογραφία, αφού μόλις τα τελευταία χρόνια ήρθαν στο φως κάποιες από τις μελοποιήσεις του, γι' αυτό και οι όποιες πληροφορίες υπάρχουν είναι μηδαμινές. Συνθέσεις του Μακαρίου έχουν μέχρι στιγμῆς αποδελτιωθεί σε μόλις πέντε μουσικά χειρόγραφα, με πιο σημαντικό από αυτά τον κώδικα Σουρωτῆς 22.

⁸ Για τον Σωφρόνιο Κυκκώτη, βλ. Κωστής Κοκκινόφτας (επιμ.), *Η βυζαντινή μουσική και οι αναστάσιμοι ὕμνοι* (Πρακτικά συνεδρίου, Λευκωσία, 6 Μαΐου), Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονῆς Κύκκου, Λευκωσία 2006.

πρωτότυπες συνθέσεις αλλά – και αυτό είναι σημαντικό να αναφερθεί – και μέσα από εξηγήσεις και καλλωπισμούς άλλων μελών.

Κατά την προεπαναστατική αλλά κυρίως κατά την μετεπαναστατική περίοδο, πολλοί Κύπριοι μετέβαιναν στα αστικά κέντρα, κυρίως στη Σμύρνη και στις Κυδωνίες, χάριν ευρύτερων σπουδών στις γνωστές εκεί Σχολές. Μέχρι στιγμής, η έρευνα έχει καταδείξει αρκετούς Κυπρίους που φοίτησαν στις εν λόγω Σχολές. Στις Κυδωνίες μετέβησαν τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα ο Δημήτριος Θεμιστοκλής,⁹ ο οποίος αργότερα διετέλεσε πρώτος διευθυντής της Ελληνικής Σχολής στη Λεμεσό, ο ιερομόναχος Σαμουήλ,¹⁰ ο μετέπειτα Μητροπολίτης Μεσημβρίας που είχε χρηματίσει Σχολάρχης της Μεγάλης του Γένους Σχολής και ήταν σημαντικός εκκλησιαστικός λόγιος άνδρας, ο Ιωαννίκιος¹¹ (έξαρχος του Κύπρου Κυπριανού, του Εθνομάρτυρα), ο οποίος είναι ο μετέπειτα Αρχιεπίσκοπος Ιωαννίκιος (1840-1849), όπως και ο ιεροδιάκονος Ιλαρίων,¹² ο οποίος αργότερα μέσω Τεργέστης κατέληξε στο Άμστερνταμ, αναλαμβάνοντας εφημέριος της εκεί εκκλησίας και αποστέλλοντας την οικονομική του συνδρομή στους αγωνιστές της Επανάστασης αλλά και αργότερα στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος.¹³ Στην Ακαδημία των Κυδωνιών, όπως αυτή ονομάστηκε από το 1792 και εξής, διδασκόταν η βυζαντινή μουσική, πλέον των άλλων μαθημάτων, σε συνδυασμό και με την ευρωπαϊκή μουσική· μάλιστα, πολλοί απόφοιτοί της εργάζονταν ως ιεροψάλτες σε διάφορα μέρη. Αυτή η έντονη παρουσία κυπρίων σπουδαστών θεωρούμε πως ήταν απότοκο του ανανεωτικού πνεύματος που επέφερε στην Εκκλησία της Κύπρου η εκλογή στον αρχιεπισκοπικό θρόνο του αρχιεπισκόπου Κυπριανού, ο οποίος φημιζόταν για την παιδεία, την καλλιφωνία και την ιδιαίτερη σχέση που είχε με την ψαλτική τέχνη· αντίστοιχα, βλέπουμε να στέλνει κυπρίους σπουδαστές τόσο στις Κυδωνίες όσο και στη Σμύρνη, με σκοπό την ανωτέρα τους μόρφωση.

Η σύνδεση της Σμύρνης με την Κύπρο γινόταν σε τακτή βάση μέσω των ακτοπλοϊκών δρομολογίων, με τα πλοία να αναχωρούν από το λιμάνι της Λάρνακας και να φτάνουν στην Σμύρνη, κουβαλώντας, πέρα από επιβάτες, και αρκετά εμπορικά και γεωργικά είδη. Πολλοί Κύπριοι ήταν μόνιμοι κάτοικοι εκεί και απασχολούνταν σε διάφορους τομείς. Σε αυτό συνέτεινε και η παρουσία κυπριακών μοναστηριών με πλειάδα μετοχίων, με προεξάρχουσα την Μονή Κύκκου, η οποία διέθετε μετόχια στην Κωνσταντινούπολη (Διπλοκίονιο και Γαλατά), στην Προύσα, στην Αμάσεια του Πόντου, στην Περίσταση, στην Πάνορμο της Κυζίκου, στη Σμύρνη, στην Έφεσο, στην Αττάλεια κ.α.¹⁴ Αυτό είχε ως

⁹ Πέτρος Παπαπολυβίου, «Η εκπαιδευτική δράση του Αρχιεπισκόπου Κυπριανού», στο αφιερωματικό ένθετο *200 χρόνια από την Ελληνική Επανάσταση του 1821 – Το τίμημα και η συμβολή της Κύπρου*, τεύχος Α', «Φιλελεύθερος» Κύπρου, Λευκωσία, 14 Μαρτίου 2021, σ. 9-16.

¹⁰ Πέτρος Παπαπολυβίου, «Κύπριοι στην Αιολική γη, 1817», <https://papapolyviou.com/2020/03/21/kiprioi-stin-aioliki-gi-1817> (ημερομηνία προσπέλασης: 20 Φεβρουαρίου 2025)· Σάββας Πραστήτης, «Οι σχέσεις της Κύπρου με την Μικρά Ασία και τη Σμύρνη. Η οπτική της ψαλτικής τέχνης», εισήγηση στο 41ο Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα 27-29 Μαΐου 2022.

¹¹ Ό.π.

¹² Ό.π.

¹³ Ό.π.

¹⁴ Κωστής Κοκκινόφτας, *Τα μετόχια της Μονής Κύκκου στο εξωτερικό*, Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, Λευκωσία 2016· του ίδιου, «Το Μετόχιο της Αδριανούπολης και ο προϊστάμενός του, Μελέτιος Κυκκώτης (19ος αι.)», *Κυκκώτικα Μελετήματα Α'*, Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, Λευκωσία 1997, σ. 233-236· του ίδιου, «Το Μετόχιο της Μονής Κύκκου στη Γεωργία», *Ενατενίσσεις* 9, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2009, σ. 138-141· του ίδιου, «Τα Μετόχια της Μονής Κύκκου στη Μικρά Ασία και στον Πόντο», *Ενατενίσσεις* 12, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2010, σ. 98-103· του ίδιου, «Σχέσεις Μικράς Ασίας και Μονής Κύκκου», *Ενατενίσσεις* 13, Ιανουάριος – Απρίλιος 2011, σ. 126-130· του ίδιου, «Το Μετόχιο της Μονής Κύκκου στην Κωνσταντινούπολη», *Ενατενίσσεις* 15, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2011, σ. 154-159· του ίδιου, «Τα Μετόχια της Μονής Κύκκου στην Ανατολική Ρωμυλία και την Ανατολική Θράκη», *Ενατενίσσεις* 16, Ιανουάριος – Απρίλιος 2012, σ. 100-105· του ίδιου, «Τα εκτός Κύπρου Μετόχια της

αποτέλεσμα αρκετοί κυκκώτες μοναχοί να αποστέλλονται ως προϊστάμενοι (*οικονόμοι*) στα μετόχια αυτά για κάποιο χρονικό διάστημα. Κατά το διάστημα της παραμονής τους ενσωματώνονταν στις τοπικές κοινωνίες, με συνεπακόλουθη τη συμμετοχή τους στο τοπικό κοινωνικό γίγνεσθαι. Έτσι, όσοι είχαν κλίση και έφεση στα μουσικά, μαθήτευαν κοντά στους φημισμένους πρωτοψάλτες και δασκάλους των περιοχών αυτών. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Στυλιανός Χουρμούζιος, «[...] αλλά και πατέρες μοναχοί των Μονών Κύκκου και Μαχαιρά απερχόμενοι εις Κωνσταντινούπολιν και αλλαχού δι' εργασίας των Μονών των, εδιδάσκοντο την Μουσικήν και επιστρέφοντες διέδιδον μετά ζήλου αυτήν [...]».¹⁵

Μία άλλη σημαντική παράμετρος που αναδεικνύει το ζωηρό ενδιαφέρον είναι οι εγγραφές συνδρομητών, κυρίως κληρικών, σε μουσικά βιβλία που εκδίδονταν. Χαρακτηριστικές είναι αρκετές περιπτώσεις κυπρίων συνδρομητών σε μουσικά βιβλία που εκδόθηκαν στη Σμύρνη: αναφέρουμε αυτές του ιερομονάχου Μελετίου, του Ιωάννη Οικονομίδη, του Χριστοδούλου Γεωργιάδη με την ένδειξη «Κύπριος» και του ιεροδιακόνου Λεοντίου, οι οποίοι είναι εγγεγραμμένοι ως συνδρομητές στην έκδοση της Θείας Λειτουργίας του πρωτοψάλτη Σμύρνης Νικολάου Γεωργίου το 1867,¹⁶ κάτω από την ένδειξη συνδρομητές Σμύρνης· στη συνέχεια βρίσκουμε αρκετούς Κύπριους ως εγγεγραμμένους συνδρομητές από άλλες περιοχές, όπως από τα Ιεροσόλυμα τον ιερομόναχο Μακάριο και τους ιεροδιακόνους Σπυρίδωνα, Λεόντιο και Παρθένιο,¹⁷ καθώς επίσης τους μαθητές της Πατριαρχικής Σχολής Φίλιππο Γεωργίου εξ Αθαιίνου και Ιάκωβο Κυριάκου Κύπριο. Πολλές αντίστοιχες περιπτώσεις βρίσκουμε και σε άλλες μουσικές εκδόσεις με κύπριους συνδρομητές.

Μία άλλη παράμετρος των στενών σχέσεων της Κύπρου με τα μικρασιατικά παράλια ήταν αυτή που αφορούσε τη διάδοση στην Κύπρο μουσικών συνθέσεων που είχαν μελοποιηθεί κατά το ύφος της σμυρναϊκής μουσικής παράδοσης. Έτσι, σε τέσσερα μουσικά χειρόγραφα του 19ου αιώνα (Μονής Κύκκου 19,¹⁸ Αρχιεπισκοπής Κύπρου 56 και 69¹⁹ και Χρυσορογιάτισσας 6²⁰) συναντούμε μία σύνθεση του ύμνου που ψάλλεται στις Προηγιασμένες Θείες Λειτουργίες, «Νῦν αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν», σε ήχο πρώτο τετράφωνο, με τη σαφή ένδειξη «κατά το ύφος της Σμύρνης». Αυτό αποτελεί σημαντικό στοιχείο, διότι από την μία καταδεικνύει ότι στη Σμύρνη η ανάπτυξη της ψαλτικής τέχνης είχε προχωρήσει σε τέτοιο βαθμό που είχε δημιουργήσει ένα τοπικό ψαλτικό ύφος, ενώ από την άλλη, αυτό το ιδιαίτερο και εν γένει «τοπικό» ψαλτικό ύφος δεν

Μονής Κύκκου», *Ενατενίσεις* 17, Μάιος – Αύγουστος 2012, σ. 130-137· του ίδιου, «Τα Μετόχια της Ιεράς Μονής Κύκκου», στο: Λίτσα Χατζοπούλου (επιμ.), *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 10, Στρατηγικές Εκδόσεις, Αθήνα 2013, σ. 326-327· του ίδιου, «Το Μετόχιο της Μονής Κύκκου στις Σέρρες», *Σερραϊκά Σύμμεικτα* 2, 2013, σ. 349-354· του ίδιου, «Το Μετόχιο της Μονής Κύκκου στις Σέρρες», *Ενατενίσεις* 22, Ιανουάριος – Ιούνιος 2014, σ. 144-147.

¹⁵ Στυλιανός Χουρμούζιος, *Ὁ Δαμασκηνός, ἦτοι θεωρητικὸν πλήρες τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Τύποις «Μουσῶν», Λευκωσία 1934, σ. ζ'-η'.

¹⁶ Νικόλαος Γεωργίου, πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμείον Μουσικῆς Ανθολογίας, τόμος Γ': Λειτουργία*, Εκ του Τυπογραφείου Νικολάου Πρωτοψάλτου, Σμύρνη 1867.

¹⁷ Τα στοιχεία αυτά αποτελούν μέρος εν εξελίξει έρευνας του γράφοντος σχετικά με κύπριους συνδρομητές στα βιβλία βυζαντινής μουσικής που εκδόθηκαν κατά τον 19ο αιώνα.

¹⁸ Ιωάννης Λιάκος, Σάββας Πρασίτης και Δανιήλ Πογιατζιής, *Κατάλογος των μουσικών χειρογράφων της Ιεράς Μονής Κύκκου*, Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, Λευκωσία 2024, σ. 88.

¹⁹ Για τα μουσικά χειρόγραφα της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, βλ. Ανδρέας Γιακόβλεβιτς, *Κατάλογος χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου*, Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου, Λευκωσία 2019, σ. 232 και 263. Επίσης, στο χειρόγραφο Αρχιεπισκοπής Κύπρου 40 ανθολογούνται αρκετές συνθέσεις του Νικολάου Σμύρνης.

²⁰ Ιωάννης Λιάκος, Σάββας Πρασίτης και Δανιήλ Πογιατζιής, *Κατάλογος των μουσικών χειρογράφων της μητροπολιτικής περιφέρειας Πάφου* (υπό έκδοση).

βρήκε απήχηση μόνο στην περιοχή όπου αναπτύχθηκε, αλλά διαδόθηκε και σε άλλες περιοχές μέσω αυτών των συνθέσεων. Με αυτό, βεβαίως, δεν υπονοούμε ότι καθιερώθηκε στην Κύπρο ένα διαφορετικό ψαλτικό ύφος, αλλά ότι στο πλαίσιο της κυπριακής ψαλτικής παράδοσης υπεισήλθαν και στοιχεία από την σμυρναϊκή ψαλτική παράδοση.

Αδιαμφισβήτητο σημείο καμπής και χρονικό ορόσημο στη σύγχρονη ιστορία της ψαλτικής τέχνης αποτελεί η υιοθέτηση της Νέας Μεθόδου των Τριών Δασκάλων το 1814-1815· γι' αυτό και η εν λόγω χρονολογία αποτελεί την έναρξη της Δ' περιόδου στην ιστορία της μουσικής γραφής στην βυζαντινή μουσική. Η Κωνσταντινούπολη ανέκαθεν λειτουργούσε ως το κέντρο των αποφάσεων και εξελίξεων στην ψαλτική τέχνη, ασκούσε την επιρροή της και τις μεταλαμπάδευε ακόμη και σε ιστορικά δύσκολες περιόδους.

Η Κύπρος κατά την εφαρμογή και υιοθέτηση της Νέας Μεθόδου ευμοίρησε να έχει στην πηδαλιουχία της νοητής ολκάδας της Εκκλησίας της μία ηγετική μορφή του βεληνεκούς του – μετέπειτα ιερομάρτυρα – Αρχιεπισκόπου Κυπριανού.²¹ Ο Κυπριανός, με σπουδές σε Ιάσιο²² και Κωνσταντινούπολη, με πολλές και ισχυρές γνωριμίες, με ιδιαίτερες διοικητικές και ηγετικές ικανότητες, με μουσική παιδεία, καλλιφωνία και ιδιαίτερη μέριμνα για τη βυζαντινή μουσική, υπήρξε η μορφή που συλλάμβανε τα μηνύματα των καιρών. Όταν το εγχείρημα των Τριών Δασκάλων έλαβε την πατριαρχική ευλογία, τότε εκείνος φρόντισε για τη διδασκαλία και εκμάθηση της Νέας Μεθόδου, αφού για τον Κυπριανό ήταν αδιανόητο η Κύπρος να είναι ουραγός των εξελίξεων. Έτσι, για τον σκοπό αυτόν, αποστέλλει στην Πόλη τρεις κληρικούς, τον Μελέτιο, τον Λεόντιο και τον Ιεζεκιήλ.²³ Ταυτόχρονα με αυτούς, και άλλοι Κύπριοι διδάσκονται την Νέα Μέθοδο από τους τρεις δασκάλους: χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Αντωνίου του Κυπρίου, μαθητή του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη και αντιγραφέα των κωδίκων Παντελεήμονος 934 και 986.²⁴

²¹ Για τον Αρχιεπίσκοπο Κύπρου Κυπριανό, βλ. περισσότερες πληροφορίες στα έργα: Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Αρχιεπίσκοπος Κυπριανός καὶ ἡ 9ῆ Ἰουλίου 1821», στο: Οικονόμος Παρασκευάς Αγάθωνος (επιμ.), *Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Κυπριανός. Ο Μάρτυρας της πίστεως και της πατρίδος. Αρχαίον Κειμένων*, Ιερά Βασιλική και Σταυροπηγιακή Μονή Μαχαίρα, Λευκωσία 2009, σ. 606-610· *Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Κυπριανός: Ο Μάρτυρας τῆς πίστεως καὶ τῆς πατρίδος (φωτογραφικὸν λεύκωμα)*, Ἱερά Βασιλική καὶ Σταυροπηγιακή Μονή Μαχαίρα, Λευκωσία 2008· Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Αρχιεπίσκοπος Κύπρου (1810-1821) Κυπριανός», *Εκκλησία της Κύπρου*, <https://churchofcyprus.org.cy/wp-content/uploads/2021/07/%CE%9A%CF%85%CF%80%CF%81%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CC%81%CF%82.pdf> (ημερομηνία προσπέλασης: 20 Φεβρουαρίου 2025)· Χριστιάνα Δημητρίου, «Η ανανέωση και αναμόρφωση της βυζαντινής μουσικής παράδοσης στην Κύπρο από τον εθνομάρτυρα Κυπριανό», στο αφιερωματικό ένθετο *Κύπρου Κυπριανός: Ο μεγαλομάρτυρας Αρχιεπίσκοπος του 1821 – τεύχος Α': Ιστορική διαδρομή*, «Φιλελεύθερος» Κύπρου, Λευκωσία, 4 Ιουλίου 2021, σ. 34. Παρ' όλο που η βιβλιογραφία δεν είναι εξαντλητική, βλ. επίσης: Ανδρέας Μιτσίδης, «Η εθνική προσφορά της κυπριακής Εκκλησίας κατά την Τουρκοκρατία (1571-1878)», *Απόστολος Βαρνάβας* ΛΒ' /7-8, 1971, σ. 197-243· Μιχάλης Μιχαήλ, *Η Εκκλησία της Κύπρου κατά την οθωμανική περίοδο (1571-1878)*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία 2005· Λοΐζος Φιλίππου, *Τα ελληνικά γράμματα εν Κύπρω κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας (1571-1878)*, Τύποις «Μουσών» Γ. Χ. Υψηλάντου, Λευκωσία 1930 (φωτοαναστατική ανατύπωση: Λευκωσία 2000)· Γεώργιος Χριστοδούλου, «Η συμβολή του Αρχιεπισκόπου Κυπριανού εις την ιστορίαν του κυπριακού 1821», *Κυπριακαὶ Σπουδαί ΕΖ' -ΕΗ'*, 2003-2004, σ. 317-341.

²² Σάββας Πρασίτης, «Κύπριοι κληρικοί στα Βαλκάνια και στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες», εισήγηση στο 5ο Συνέδριο των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών: «Η επίδραση του ελληνικού πολιτισμού στους υπόλοιπους βαλκανικούς πολιτισμούς (1453-2024)», Βελιγράδι, 12-14 Σεπτεμβρίου 2024.

²³ Θεόδουλος Καλλίνικος, *Μέγα θεωρητικόν*, Αγία Ταϊσία, Λευκωσία 1981, σ. 152· Σάββας Πρασίτης, «Η συμβολή του Οικουμενικού Πατριαρχείου στη διάδοση της ψαλτικής τέχνης στην Κύπρο τον 18ο και 19ο αιώνα», εισήγηση στο Διεθνές Διαδικτυακό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Η μουσική βοά τη Οικουμένη», της Κατεύθυνσης Βυζαντινής Μουσικής του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 3-5 Νοεμβρίου 2023 (υπό έκδοση στα πρακτικά).

²⁴ Πρασίτης, *Κύπριοι μελοποιοί και κωδικογράφοι*, ό.π., σ. 43 και 87.

Με την επάνοδό τους στην Κύπρο, οι τρεις κληρικοί δίδαξαν την μουσική σε διάφορες περιοχές του νησιού. Ο σύγκελλος Μελέτιος πήγε στη Λάρνακα και δίδαξε για κάποια χρόνια στο εκεί Ιεροδιδασκαλείο. Ο Ιεζεκιήλ κατέφυγε στη γενέτειρά του, Ζώδια, και δίδασκε εκεί, αφήνοντας αρκετούς μαθητές, γνωστότερος των οποίων είναι ο Χατζηστυλιανός Βαρνάβας.²⁵ Πιθανότατα, ο Ιεζεκιήλ ήταν και μελοποιός, αφού σύνθεσή του βρίσκουμε στο χειρόγραφο Καρά 144: πρόκειται για ένα απολυτικό των Θεοφανείων με την επιγραφή από τον Ματθαίο Βατοπαιδινό «τοῦ ἱερομουσικολογιωτάτου κυρ Ἰεζεκιήλ». Επίσης, μία αναφορά σε εξηγητή Ιεζεκιήλ γίνεται και στον μουσικό κώδικα Ιεροσολύμων 396, εκεί όπου βρίσκουμε εξήγηση χερουβικών του Πέτρου Πελοποννησίου από τους Κυπριανό και Ιεζεκιήλ τους Κυπρίους.²⁶

Ο Αρχιεπίσκοπος Κυπριανός ίδρυσε σχολή βυζαντινής μουσικής και στην Ελληνική Σχολή Λευκωσίας που λειτουργούσε απέναντι από την Αρχιεπισκοπή. Στη Σχολή αυτή μαρτυρείται ότι δίδασκε για μία διετία περίπου ο μοναχός Ματθαίος Εφέσιος ο Βατοπαιδινός, ο οποίος διατηρούσε στενές σχέσεις με τον Αρχιεπίσκοπο. Μαρτυρία της παρουσίας του Ματθαίου αποτελεί η προαναφερόμενη ιδιόχειρη σημείωσή του στο φ. 67r του κώδικα της βιβλιοθήκης του Σίμωνος Καρά 144.²⁷

Ένα άλλο στοιχείο που αναδεικνύει τις στενές διαπροσωπικές και ψαλτικές σχέσεις της Κύπρου με την Πατριαρχική Αυλή είναι οι συνθέσεις κατόπιν αιτήσεως κυπρίων κληρικών, κυρίως. Τέτοια περίπτωση συνιστά και ο πολυέλεος «Λόγον ἀγαθόν» που μελοποίησε ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, κατόπιν αιτήσεως του αρχιεπισκόπου Κυπριανού, για να ψάλλεται στις πανηγύρεις της Μονής Μαχαιρά, τροφού Μονής του Κυπριανού, με στίχους ειδικά τροποποιημένους για να αναφέρονται στην Μονή αυτή. Η σύνθεση διασώζεται σήμερα στη Βιβλιοθήκη της Μονής Βατοπαιδίου (χειρόγραφο Βατοπαιδίου 1776):²⁸ στο χειρόγραφο αυτό μαρτυρείται και η μουσική δεινότητα και το ταλέντο του Κυπριανού, αφού από τον Χουρμούζιο χαρακτηρίζεται ως «μελωδός». Τον πολυέλεο αυτόν διασκεύασε αργότερα ο Ματθαίος, ώστε να ψάλλεται γενικά στις Θεομητορικές εορτές. Μία άλλη σύνθεση του Χουρμούζιου που φυλάσσεται στην Μονή Μαχαιρά είναι μία αργή δοξολογία σε ήχο πλ. Δ', η οποία επίσης μελοποιήθηκε κατ' αίτησιν του αρχιεπισκόπου Κυπριανού.²⁹

Ξεχωριστό κέντρο διδασκαλίας της ψαλτικής αποτέλεσε η Σχολή που ιδρύθηκε στο χωριό Βάσα της επαρχίας Λεμεσού, ένα μικρό και ασήμαντο έως τότε χωριό, κρυμμένο στις αμπελουργικές περιοχές της ορεινής Λεμεσού. Η «Σχολή Βασέων», όπως έμεινε από τότε γνωστή, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την νεότερη ιστορία της ψαλτικής στην Κύπρο· τόσο σημαντική και ξεχωριστή ήταν, που σε κατάλογο συνδρομητών του βιβλίου του Νικολάου Σμύρνης του 1867 αναφέρεται ο Αχιλλέας Νικολαΐδης ως Μουσικοδιδάσκαλος Βασέων και εμφανίζεται ξεχωριστή υποκατηγορία με τίτλο «Οι μαθηταί Σχολής Βασέων».³⁰ Εκεί δίδαξε ο «Νικολάκης» Νικολαΐδης, μαθητής του συγκέλλου Μελετίου στη Λάρνακα. Ο Αχιλλέας Νικολαΐδης, γιος του «Νικολάκη», γεννήθηκε στη Βάσα γύρω στο 1830 και

²⁵ Καλλίνικος, ό.π., σ. 152-153.

²⁶ Ο εδώ αναφερόμενος Κυπριανός δεν έχει σχέση με τον αρχιεπίσκοπο Κυπριανό· πρόκειται για τον ιεροδιάκονο Κυπριανό, που συναντούμε ως αντιγραφέα του χειρογράφου Αρχιεπισκοπής Κύπρου 1 (1816). Για το χειρόγραφο των Ιεροσολύμων, βλ. Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ιεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη*, τ. 1, Εκ του Τυπογραφείου Β. Κιρσπάουμ, Πετρούπολη 1891 (φωτοαναστατική ανατύπωση: Culture et Civilisation, Bruxelles 1963), σ. 406.

²⁷ Πρασιτίτης, «Η συμβολή του Οικουμενικού Πατριαρχείου», ό.π.: Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Η συλλογή παλαιών ψαλτικών χειρογράφων του Σίμωνος Καρά*, Κέντρον Ερεύνης και Προβολής της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 2020, σ. 665 κ.εξ.

²⁸ Αγάθωνος, ό.π., σ. 66. Βλ. επίσης στον ίδιο τόμο, σ. 286, ποίημα αφιερωμένο στον αρχιεπίσκοπο Κυπριανό, το οποίο είχε συντάξει ο Ματθαίος Βατοπαιδινός.

²⁹ Ό.π., σ. 66.

³⁰ Νικόλαος Γεωργίου, πρωτοψάλτης Σμύρνης, ό.π.

μαθήτευσε αρχικά κοντά στον πατέρα του, ενώ αργότερα, περί το 1858, πήγε στη Σμύρνη και μαθήτευσε κοντά στον φημισμένο πρωτοψάλτη της πόλης Νικόλαο Γεωργίου. Επιστρέφοντας, ο Αχιλλέας ορίστηκε δημοδιδάσκαλος και ψάλτης, και απέκτησε φήμη άριστου δασκάλου αλλά και άριστου γνώστη της θεωρίας της μουσικής. Μεταξύ των ετών 1861 και 1864 τον συναντούμε στο χωριό Πραστεϊό Μεσαορίας, λίγο έξω από την πόλη της Αμμοχώστου, στο κέντρο του κάμπου της Μεσαορίας (το οποίο είναι και το χωριό καταγωγής του γράφοντος εκ πατρός). Ένας από τους μαθητές του υπήρξε και ο μετέπειτα αρχιεπίσκοπος Κύριλλος Γ', αλλά και κάποιος γνωστός μετέπειτα ψάλτης στην περιοχή με το όνομα «Ασπρής», στην κατοχή του οποίου βρέθηκαν πλείστα βιβλία βυζαντινής μουσικής, όπως η *Καλλικέλαδος αηδών* του Βασιλείου Νικολαΐδη Ζαγκλιβερινού, το *Απάνθισμα*, η *Πανδώρα* κ.ά. Ο Αχιλλέας Νικολαΐδης εκοιμήθη περί το 1918.³¹

Ο γνωστότερος από τους μαθητές του Νικολαΐδη υπήρξε ο εξ Ομόδους καταγόμενος Στυλιανός Ελευθερίου «Χουρμούζιος», ο οποίος είναι μία από τις κορυφαίες μορφές της ψαλτικής τέχνης στην Κύπρο κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα:³² πρωτοψάλτης της Εκκλησίας της Κύπρου, με πολλές έντυπες εκδόσεις μουσικών βιβλίων, δημοσιογράφος, μελοποιός, δάσκαλος της ψαλτικής τέχνης, είναι μερικές μόνον από τις ιδιότητές του. Γεννήθηκε το 1848 και σε ηλικία έξι ετών έμεινε ορφανός από πατέρα. Διδάχθηκε τα πρώτα γράμματα στο χωριό του, από τον εκ Πελοποννήσου δάσκαλο Διονύσιο Ζάκα, ενώ περί το 1860 πήγε στη Βάσα Κοιλανίου και διδάχθηκε την ψαλτική τέχνη κοντά στον φημισμένο δάσκαλο Αχιλλέα Νικολαΐδη. Σε ηλικία 16 ετών προσκαλείται από τον οικονόμο της Μονής Παλλουριωτίσσης Λευκωσίας για να διδάξει βυζαντινή μουσική στους μοναχούς της Μονής. Σε ηλικία 26 ετών, το 1874, προσλαμβάνεται από τον τότε Αρχιεπίσκοπο Σωφρόνιο ως πρωτοψάλτης στον Καθεδρικό Ναό του Αγίου Ιωάννου και καθίσταται πλέον ευρύτερα γνωστός. Μεταξύ των ετών 1915-1929 προβαίνει στην έκδοση ένδεκα βιβλίων βυζαντινής μουσικής, ενώ το 1936 του αποδίδεται ο τίτλος του «Άρχοντας Πρωτοψάλτη της Εκκλησίας Κύπρου». Εκοιμήθη το 1937, αφήνοντας πλούσια κληρονομιά στη βυζαντινή μουσική της Κύπρου.³³

Ένας άλλος σημαντικός μαθητής του Νικολάου Σμύρνης ήταν και ο Νικόλαος Ταρακτζόγλου Κόνιαλης, ο οποίος με τη σειρά του δίδαξε την ψαλτική τέχνη σε πολλούς, μεταξύ των οποίων και Οθωμανούς. Πέρα από δάσκαλος ήταν και μελοποιός, με αρκετές σωζόμενες μουσικές συνθέσεις του. Ο Ταρακτζόγλου μνημονεύεται ανάμεσα σε άλλους μουσικολογιώτατους συνδρομητές στην έντυπη έκδοση του *Καλοφωνικού ειρμολογίου* του 1835. Σε κάποια περίοδο της ζωής του, ο Ταρακτζόγλου βρίσκεται στην Κύπρο, όπου διδάσκει την ψαλτική τέχνη σε μαθητές του σε κτήριο πλησίον του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Τρυπιώτη στην Λευκωσία, ενώ παράλληλα διακονεί και σε ναούς ως πρωτοψάλτης.³⁴

Ένας άλλος μαθητής του πρωτοψάλτη Νικολάου Σμύρνης και αργότερα του Γεωργίου Ραιδεστηνού υπήρξε ο Κλεάνθης Μεσολογγίτης, με καταγωγή από τη Λάρνακα. Επιστρέφοντας από την Κωνσταντινούπολη το 1892, διορίστηκε πρωτοψάλτης του Ναού του Αγίου Λαζάρου στη Λάρνακα, όπου έψαλλε για 40 περίπου χρόνια.³⁵

³¹ Καλλίνικος, ό.π., σ. 126· Σάββας Πρασιτίης, «Από τους Τρεις Δασκάλους στον Θεόδουλο Καλλίνικο: ανασυστήνοντας την αλυσίδα διδακτικής της ψαλτικής τέχνης», εισήγηση στο Θ' Διεθνές Συνέδριο «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης», Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Θεσσαλονίκη, 28 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2024.

³² Πρασιτίης, «Οι σχέσεις της Κύπρου με την Μικρά Ασία και τη Σμύρνη», ό.π. του ίδιου, «Από τους Τρεις Δασκάλους στον Θεόδουλο Καλλίνικο», ό.π.

³³ Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Καλλίνικος, ό.π., σ. 131-135· Χριστόδουλος Βασιλειάδης, «Η ζωή και το έργο του Στυλιανού Χουρμούζιου», ομιλία σε τιμητική εκδήλωση για τον Στυλιανό Χουρμούζιο, Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας, 27 Φεβρουαρίου 2008.

³⁴ Πρασιτίης, «Οι σχέσεις της Κύπρου με την Μικρά Ασία και τη Σμύρνη», ό.π.

³⁵ Καλλίνικος, ό.π., σ. 143-144, καθώς και από πληροφορίες που αντλήθηκαν από προσωπική συνέντευξη από τον Άρχοντα Υμνωδό της Μ.Χ.Ε. κ. Χρίστο Ψάλτη τον Μάρτιο του 2025.

Μία από τις σημαντικές μορφές του β' μισού του 19ου αιώνα είναι ο Οικονόμος Χαράλαμπος από την Πάφο, ο οποίος διδάχθηκε τη βυζαντινή μουσική από τον ιερομόναχο Ιωαννίκιο, μαθητή του συγκέλλου Μελετίου στη Λάρνακα. Από αναφορές μαθαίνουμε ότι πιθανότατα ήταν καλός γνώστης και της παλαιάς παρασημαντικής. Σημαντικό θεωρείται το έργο του *Θεωρητικό, βυζαντινή μουσική χορδή*, ενώ άλλες εκδόσεις του είναι το *Αναστασιματάριο* και η *Νεκρώσιμος ακολουθία*. Δίδαξε την ψαλτική τέχνη σε πολλούς μαθητές του, κυρίως στην επαρχία της Πάφου, και εκοιμήθη το 1946 σε ηλικία περίπου 86 χρονών.³⁶

Η σημαντικότερη ψαλτική προσωπικότητα του β' μισού του 20ού αιώνα στην Κύπρο θεωρείται – και όχι άδικα – ο Θεόδουλος Καλλίνικος· γεννήθηκε το 1904 και μαθήτευσε κοντά στον Στυλιανό Χουρμούζιο, τον οποίο και διαδέχθηκε αργότερα, παραμένοντας στη θέση αυτή από το 1936 μέχρι και τον θάνατό του, τον Μάιο του 2004, για σχεδόν 70 χρόνια. Ίδρυσε τη Σχολή Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής της Αρχιεπισκοπής Κύπρου, η οποία λειτουργεί έως τις μέρες μας. Στη σχολή αυτή φοίτησαν εκατοντάδες φοιτητές, οι οποίοι αργότερα στελέχωσαν αναλόγως σε όλη την Κύπρο, δίνοντας ανάσα και καλύπτοντας τις ενοριακές λειτουργικές ανάγκες. Το 1942, μέσω της Σχολής αυτής, ο Καλλίνικος ίδρυσε την Χορωδία Εκκλησιαστικής Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, η οποία έχει στο ενεργητικό της πλήθος εμφανίσεων σε εκδηλώσεις και προγράμματα στην Κύπρο και στο εξωτερικό. Έτσι, ο Θεόδουλος Καλλίνικος εφάρμοσε στον μέγιστο βαθμό τη φιλοσοφία του για τη διάδοση της ψαλτικής μουσικής, για την ανάδειξη καταξιωμένων ψαλτών αλλά και για τη διάσωση της γνήσιας παράδοσης που διατηρήθηκε στην Κύπρο.

Ένας άλλος σημαντικός τομέας προσφοράς του Θεόδουλου Καλλίνικου ήταν και το μνημειώδες έργο του για την καταγραφή και την έκδοση των κυπριακών δημοτικών τραγουδιών. Προς το σκοπό αυτό, στο χρονικό διάστημα από το 1924 μέχρι και το 1948 περιήλθε το νησί, χωρίς ουσιαστική στήριξη, καταγράφοντας σε ευρωπαϊκή αλλά και σε βυζαντινή παρασημαντική τα τραγούδια που άκουε από γηραιούς, κυρίως, Κυπρίους, διασώζοντας με αυτόν τον τρόπο όχι μόνο τις πρωτότυπες εκτελέσεις αλλά και όλες τις υπόλοιπες παραλλαγές του κάθε άσματος.

Το ερευνητικό του έργο δεν περιορίστηκε μονάχα στην *Κυπριακή λαϊκή μούσα*, αλλά επεκτάθηκε και στην μελοποίηση ύμνων, τους οποίους εξέδωσε σε 21 αυτοτελείς τόμους, μεταξύ αυτών και το *Μέγα θεωρητικόν* του, στο οποίο περιέχεται κυρίως η θεωρία της ψαλτικής τέχνης. Καρπός της θεωρητικής του επάρκειας αποτελούν και οι συμβολές του με εισηγήσεις στις εργασίες των δύο Διεθνών Κυπρολογικών Συνεδρίων, του 1971 και του 1982, με αμιγώς θεωρητικά θέματα.³⁷

Πλάι σε αυτούς τους πολύ γνωστούς ψάλτες και μελοποιούς, υπάρχει και πλήθος άλλων εραστών της τέχνης του Δαμασκηνού, κληρικών και λαϊκών, που μαθήτευσαν παρά τους πόδας των μεγάλων αυτών δασκάλων, πλαισίωσαν τα αναλόγια των μονών και των ναών, και ύμνησαν για πολλές δεκαετίες τον Θεό. Τα ονόματά τους καταγράφονται και μαζί με βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία τους θα συγκεντρωθούν σε μια μελλοντική ενιαία έκδοση που θα διασώζει το πλήθος αυτό των ιστορικών στοιχείων.

Στην εποχή μας, έχουμε άνθηση με νέους σε ηλικία και σε νοοτροπία ψάλτες, με πολυμελείς χορούς που παράγουν ένα αξιοσημείωτο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, αλλά και με δόκιμους μελοποιούς που συνεχίζουν την μακρά παράδοση της Κύπρου στην ψαλτική τέχνη.

³⁶ Καλλίνικος, ό.π., σ. 146-147.

³⁷ Βλ. εκτενέστερα Σάββας Πρασιτίτης, «Θεόδουλος Καλλίνικος, ή καλλίφωνος ἀηδὼν τοῦ Λευκονοϊκού», εισήγηση στο Επιστημονικό Συμπόσιο «Το Λευκόνικο από την αρχαιότητα έως σήμερα», Λευκωσία, 8 Οκτωβρίου 2021.

Άγγελος Βουδούρης: «ὁ ἐπιστήμων μουσικὸς καὶ μύστης»

Άγγελος Σέφκας

Ίσως, κάποιες φορές, μοιάζει τετριμμένο και κάπως υποκριτικό να περιμένουμε ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο για να αποδώσουμε την δέουσα προσοχή, αναγνώριση και τιμή σε κάποιο σπουδαίο πρόσωπο. Ωστόσο, είναι και άλλες τόσες οι φορές που τούτο φαίνεται να είναι η μοναδική λύση που εξυπηρετεί την πραγματική αναγνώριση του έργου ορισμένων επιφανών ανθρώπων. Και «ἔχει μεγάλην ἀνάγκην ἀπὸ ἐπιστήμονας μουσικὸς καὶ μύστης αὐτῆς ἢ μουσικὴ τέχνη, διότι μόνον αὐτοὶ εἴμποροῦν νὰ τὴν ἐξυπηρετήσουν ἐπιστημονικῶς»,¹ ἔγραψε ἕνας τέτοιος ἄνθρωπος, ὁ Άγγελος Βουδούρης, ὁ Α΄ Δομέστικος τῆς Μεγάλῃς Ἐκκλησίας, ἐκεῖνος που υπήρξε ὄντως «ὁ ἐπιστήμων μουσικὸς καὶ μύστης». Ἐχοντας, λοιπόν, ὡς αφορμὴ τὸ ἐπετειακὸ ἔτος 2024 που συνδέεται με τὶς γεννήσεις ἢ τὶς ἐκδημίες σπουδαίων προσωπικοτήτων τῆς δυτικῆς ἔντεχνης μουσικῆς που συσχετίστηκαν και με τὴν ἀντίστοιχη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, θεώρησα ὅτι μια ολιστικὴ ἐξέταση τῆς δράσης τοῦ Άγγελου Βουδούρη θα ἦταν μάλλον κατ' ἀναλογίαν ἡ πρέπουσα, ἀντιπροσωπεύοντας τὴν ἀνατολικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο, ἡ παρούσα εἰσήγηση ἐστιάζεται ἀφενὸς στὴν ἐργοβιογραφία του, ὅπως αὐτὴ σκιαγραφεῖται μέσα ἀπὸ τὰ μουσικολογικὰ του ἀπομνημονεύματα, και ἀφετέρου σε μια συγκριτικὴ προσπάθεια ἀνάδειξης τῆς διαχρονικότητας τῆς προφορικῆς ψαλτικῆς παράδοσης, ὅπως αὐτὴ διασώζεται στὸν πάνσεπτο Πατριαρχικὸ Ναό.

Ὁ βίος τοῦ Άγγελου Βουδούρη εἶναι λίγο-πολύ γνωστός και ἀπὸ ἄλλες μελέτες. Ἐν τούτοις, κρίνεται ἀπαραίτητη ἡ ἀναφορὰ του και σε αὐτὴν ἀπὸ μία ἄλλη ἔποψη, ἡ ὁποία ἐστιάζεται κυρίως στὸν σχολιασμὸ γεγονότων και καταστάσεων ὑπὸ τὸ πρίσμα τοῦ ἰδίου τοῦ πρωταγωνιστῆ, προκειμένου νὰ γίνουν κατανοητὲς ἡ συμπεριφορὰ, οἱ ἀποφάσεις ἀλλὰ και τὸ ὄραμά του. Αὐτό, σε μεγάλο βαθμὸ, ἐξηγεῖ γιατί ὁ Βουδούρης υπήρξε ἕνας σημαντικὸς «κρίκος» στὴν «αλυσίδα» τῆς πατριαρχικῆς ψαλτικῆς παράδοσης.

Ὁ Βουδούρης γεννήθηκε τὸ 1891 στὸ Ταϊφύριο τῆς Καλλίπολης, στὴ Θράκη, και ἀπέτελεσε μέλος μιας οἰκογένειας τῆς ὁποίας ὁ ἕνας γιος, ὁ Μιλτιάδης, υπήρξε ψάλτης και μουσικοδιδάσκαλος.² Ἡ ἐπαφὴ του με τὴν ψαλτικὴ δὲν ἀργησε νὰ ἐρθεῖ, ἀφοῦ σύντομα ἐγίνε κανονάρχης τῆς τοπικῆς ἐνορίας και ἀρκετὰ συχνὰ ἐπωμιζόταν τὴν διακονία τῆς ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας τῶν ἀποστολικῶν ἀναγνωσμάτων. Αὐτό που σύντομα συνειδητοποίησε – και ἀποτελοῦσε ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικότερα και, παράλληλα, σημαντικότερα ἐργαλεῖα τῆς μετέπειτα πορείας και τοῦ ἔργου του – ἦταν ἡ ἀπομνημόνευση μελωδικῶν θέσεων / γραμμῶν (μοτίβων)· ἐπρόκειτο γιὰ ἕνα ταλέντο που ἐκμεταλλεύτηκε οὐκ ὀλίγες φορές τὰ ἐπόμενα χρόνια, προκειμένου νὰ υιοθετήσῃ τὸ ψαλτικὸ ὕφος τοῦ Πατριαρχικοῦ Ναοῦ ἀλλὰ και νὰ καταγράψῃ τὴν παράδοσή του.

Απὸ τὸ 1903 μέχρι τὸ 1907 μαθήτευσε στὸ «Σχολαρχεῖον» τῆς Καλλίπολης και φρόντιζε ἡ παραμονὴ του νὰ ἐφαρμόζῃ «τὸ τερπνὸν μετὰ τοῦ ὠφελίμου».³ Ἐτσι, πήγαινε νὰ ἀκούῃ τοὺς καλύτερους ψάλτες τῆς περιοχῆς με κριτήριό τὴν ἠδυσφωνία και τὸν ὄγκο τῆς φωνῆς τους. Ἐκεῖ διαπίστωσε και ἕνα ἀκόμα χάρισμα που εἶχε: ἐκεῖνο τῆς

¹ Άγγελος Βουδούρης, *Μουσικολογικὰ ἀπομνημονεύματα*, Εὐρωπαϊκὸ Κέντρο Τέχνης, Ἀθῆναι 1998, σ. 44.

² Ὁ.π., σ. 17.

³ Ὁ.π., σ. 18.

επιτυχούς μίμησης των ψαλτών που άκουγε, κάτι που συχνά-πυκνά επιχειρούσε να εξασκεί και να παρουσιάζει μεταξύ φίλων. Με το τέλος των σπουδών του στην Καλλίπολη μετακόμισε στις Κυδωνιές, όπου γράφτηκε στο «Γυμνάσιον» και ταυτόχρονα ξεκίνησε τα μαθήματα μουσικής με τον αδελφό του Μιλτιάδη.⁴ Ωστόσο, η κατάσταση αυτή κράτησε μόλις έναν χρόνο, καθώς το 1908 βρέθηκε ιεροσπουδαστής στη Σχολή της Χάλκης.

Όσο και αν το γεγονός της εγκατάστασής του στη Χάλκη τον γέμιζε χαρά και ικανοποίηση, και ο ίδιος αναλογιζόταν συγχρόνως το βάρος και την ευθύνη της θεολογίας, στον αντίποδα αυτής της κατάστασης βρισκόταν ο δάσκαλος της ψαλτικής, Γεώργιος Πρωγάκης.⁵ Σύμφωνα με τον Βουδούρη, ο Πρωγάκης ήταν «άκατάλληλος» για το έργο της διδασκαλίας από πολλές απόψεις: αρχικά, η φωνή του ήταν αρκετά περιορισμένη σε έκταση και ήταν εύκολο να αντιληφθεί κανείς την «ρίνοφωνία» του· πέρα από αυτό, όμως, ο νεαρός Βουδούρης διέκρινε πως και ο τρόπος της διδασκαλίας του δεν ήταν ο ορθότερος, ενώ παράλληλα οι θεωρητικές του γνώσεις ήταν περιορισμένες. Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν το χαμηλό επίπεδο ψαλτικής των ιεροσπουδαστών, με εξαίρεση τον ιεροδιάκονο Γρηγόριο Ιβηρίτη· οι γνώσεις τις οποίες αυτός είχε λάβει από το Άγιον Όρος έμοιαζαν με μία πρόσκαιρη λύση για τον Βουδούρη, που φρόντιζε να έχει πολλές επαφές και συζητήσεις μαζί του για να εμπλουτίσει τις γνώσεις του.⁶ Κάθε του πράξη και σκέψη εστιαζόταν στο πώς ο ίδιος θα γινόταν καλύτερος στη μουσική, πώς θα μάθαινε το βαθύτερο και ουσιαστικότερο περιεχόμενό της, πώς αυτή θα γινόταν κτήμα του στην ολότητά της. Για τον λόγο αυτόν, επεδίωκε να έχει σχετική άδεια για να πηγαίνει στο Φανάρι. Για τον Άγγελο Βουδούρη, ο Πατριαρχικός Ναός υπήρξε ένα ψαλτικό και λειτουργικό καταφύγιο.⁷ Ο θαυμασμός του για τον Πρωτοψάλτη Ιάκωβο Ναυπλιώτη και τον Λαμπαδάριο Κωνσταντίνο Κλάββα δεν άργησε να εκδηλωθεί και από τη στιγμή της γνωριμίας τους πύκνωσε και η συχνότητα των επισκέψεών του. Οι φωνές και ο τρόπος ψαλμώδησης τον ενθουσίαζαν και συνδυαστικά με την λειτουργική πράξη έμοιαζαν στο μυαλό του Βουδούρη με στιγμές από το ένδοξο παρελθόν της Πόλης.

Αυτό, όμως, που έδωσε πραγματικά στον νεαρό ιεροσπουδαστή μια άλλη οπτική της ψαλτικής ήταν η συνάντησή του με τον Πατριάρχη Ιωακείμ Γ'.⁸ Η συνάντηση αυτή έγινε στη Χάλκη, όταν ο κυρός Ιωακείμ άκουσε τον Βουδούρη να ψάλλει και του εξήγησε το ενδιαφέρον. Η κλήση στο γραφείο του και η μεταξύ τους συνομιλία συνοδεύτηκαν από την προτροπή του Πατριάρχη να επισκεφτεί το Άγιον Όρος. Η προτροπή έγινε πραγματικότητα το 1912, όταν ο Βουδούρης πήγε στο Άγιον Όρος και διέμεινε περίπου δύο μήνες.⁹ Κατά τους δύο αυτούς μήνες φρόντισε να επισκεφτεί τις βιβλιοθήκες και να μελετήσει τα μουσικά χειρόγραφα σχεδόν όλων των Μονών, κάτι που του χάρισε πλήθος απαντήσεων σε πολλά ερωτήματα που βασάνιζαν το νεανικό, πλην όμως φιλόμουσο, μυαλό του και του δημιούργησαν άλλα τόσα, τα οποία είχε βάλει σκοπό της ζωής του να απαντήσει. Δυστυχώς, όμως, η εκδημία του Πατριάρχη Ιωακείμ ήρθε να βάλει «φρένο» στις μουσικολογικές αναζητήσεις του και να ανατρέψει τα σχέδιά του.

Παρά ταύτα, η γνωριμία του με τον Ναυπλιώτη και τον Κλάββα έφερε στο προσκήνιο μια πρόταση που μάλλον του φάνηκε απρόσμενη. Η πρόταση αυτή αφορούσε την ανάληψη καθηκόντων Δομεστικού στον Πατριαρχικό Ναό· καίτοι όμως φάνταζε η καλύτερη δυνατή εξέλιξη, ο Βουδούρης την αρνήθηκε λόγω των σπουδών του αλλά και

⁴ Ό.π., σ. 19.

⁵ Ό.π., σ. 20-23.

⁶ Ό.π., σ. 24.

⁷ Ό.π., σ. 25.

⁸ Ό.π., σ. 31-34.

⁹ Ό.π., σ. 34-35.

διότι δεν ήταν σίγουρος αν επιθυμούσε να λάβει τον τίτλο του ψάλτη επί πληρωμή, αφήνοντας πίσω την ιερή επιστήμη της θεολογίας. Είχε, όμως, την χαρά να απολαμβάνει την ψαλτική δεινότητα του Ιάκωβου Ναυπλιώτη εκ του σύνεγγυς, αφού ο Πρωτοψάλτης ανέλαβε ρόλο μουσικοδιδασκάλου στη Χάλκη το 1914.¹⁰ Η διαρκής αυτή επαφή του Βουδούρη με τον Ναυπλιώτη τού έδωσε να καταλάβει πως ο Πρωτοψάλτης ήταν αρκετά δύσκολος στο να μοιραστεί σκέψεις και μυστικά που αφορούσαν το περίφημο «πατριαρχικό ύφος» του ψάλλειν, κάτι που από τη μία τον απογοήτευε, αφού δεν ευνοούσε την εμβάθυνση που επιθυμούσε, αλλά από την άλλη τον γοήτευε ο μυστηριώδης χαρακτήρας του όντως «μύστη» της μακραίωνης παράδοσης.

Τα επόμενα χρόνια, έχοντας ολοκληρώσει τις σπουδές του στην Χάλκη και έχοντας αναλάβει καθήκοντα αριστερού ψάλτη στην κοινότητα της Πριγκίπου και αργότερα δεξιός στην Ευαγγελίστρια των Ταταούλων, γνώρισε τον Νηλέα Καμαράδο (1915) και τον Γεώργιο Παπαδόπουλο (1917).¹¹ Ο μεν πρώτος είχε τη φήμη του καλού ψάλτη και δασκάλου, αλλά ουδέποτε απάντησε με ακρίβεια σε απορίες του, γεμίζοντας τον Βουδούρη με συναισθήματα αποστροφής, καθώς δεν μπορούσε να συλλάβει πώς γίνεται ένας ψάλτης εγνωσμένου κύρους να μην μπορεί να απαντήσει στα ερωτήματά του. Ο δε Παπαδόπουλος, παρά το ότι ήταν πρόεδρος του Μουσικού Συλλόγου και οπλισμένος με μουσικολογικές γνώσεις, αλλά όχι ψαλτικές εμπειρίες, τον έσπρωξε σε σκέψεις προβληματισμού για το πώς, αρχικά, λειτουργεί ο Σύλλογος, τί καταφέρνει και αν, τελικά, αποτελεί έναν μηχανισμό οικονομικής ενίσχυσης.

Στους προβληματισμούς του ήρθε να προστεθεί η δράση του Παγκρατίου Βατοπαιδινού, ο οποίος δεν δίσταζε να προτείνει την άποψη πως η ψαλτική πρέπει να εξελιχθεί και να πατήσει στα χνάρια της δυτικής μουσικής και, πιο συγκεκριμένα, στην τετραφωνία.¹² Ο Βουδούρης, χωρίς δισταγμό, προχώρησε στην συγγραφή ενός μουσικολογικού δοκιμίου που θεώρησε πως μπορούσε να «ξεγυμνώσει» τα φληναφήματα του Παγκρατίου. Ο Ναυπλιώτης έγινε κοινωνός των ιδεών του και τον προέτρεψε να το κοινοποιήσει, αλλά τελικά τούτο δεν φάνηκε να γίνεται αποδεκτό από όλη την ψαλτική κοινότητα της Πόλης.¹³ Τα επόμενα τρία χρόνια, από το 1918 έως το 1921, ο Βουδούρης μετοίκισε στην ευρύτερη περιοχή της Σμύρνης. Ο Γέρων Εφέσου Ιωακείμ, θιασώτης της πατριαρχικής ψαλτικής παράδοσης, συμεριζόταν τις απόψεις του.¹⁴ Έτσι, το 1919 ξεκίνησε να γράφει μια σειρά άρθρων που είχαν στόχο να πλήξουν τη διάθεση των ψαλτικών και ιερατικών κύκλων που υπερασπιζόνταν την τετράφωνη ψαλμωδία. Άλλωστε, στη Σμύρνη διαπίστωνε συνεχώς ότι ο Πρωτοψάλτης Νικόλαος και ο μαθητής του Μισαήλ Μισαηλίδης είχαν επηρεάσει την ψαλτική της πόλης, αφού απείχαν παρασάγγας από όσα πρέσβευε η παράδοση του Πατριαρχείου.¹⁵

Η μόνιμη εγκατάστασή του στην Πόλη δεν άργησε να έρθει. Στα 1922 ανέλαβε το αναλόγιο του Αγ. Γεωργίου στο Εδιρνέ Καπί και τον επόμενο χρόνο πήρε την άδεια μουσικοδιδασκάλου.¹⁶ Αυτό, όμως, που υπήρξε το καθοριστικότερο σημείο της πορείας του ήταν η νέα κλήση του στα πατριαρχικά αναλόγια, ακριβώς πριν από εκατό χρόνια (1924).¹⁷ Βέβαια, για τον ίδιο δεν ήταν εύκολη η απόφαση, ακόμα και όταν ο Ναυπλιώτης πήρε την πρωτοβουλία να τον επισκεφτεί στο σπίτι του για να τον πείσει.¹⁸ Τελικά, η

¹⁰ Ό.π., σ. 38-43.

¹¹ Ό.π., σ. 44-47.

¹² Ό.π., σ. 48.

¹³ Ό.π., σ. 50.

¹⁴ Ό.π., σ. 50-52.

¹⁵ Ό.π., σ. 53-54.

¹⁶ Ό.π., σ. 60.

¹⁷ Ό.π., σ. 73.

¹⁸ Ό.π., σ. 88.

αγάπη του για επιπλέον μουσικολογική μελέτη στην πατριαρχική μουσική παράδοση δεν του άφησε περιθώρια για να αρνηθεί.¹⁹

Για έναν περίπου χρόνο συνεργάστηκε με τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη στον απόλυτο βαθμό και από την πλευρά του ο Βουδούρης φρόντισε να παραλάβει όσα είχε να του παραδώσει ο Πρωτοψάλτης, έστω και έμμεσα. Γι' αυτό γράφει στα απομνημονεύματά του: «Μὲ τὸ πλεόν μεγαλύτερον ἔνδιαφέρον παρηκολούθησα εἰς τὸ ὑψηλόν του ἔργον τὸν πρωτοψάλτην ἄλλωστε, διὰ τὸν σκοπὸν τοῦτον εὐρισκόμην παρὰ τὸ πλευρόν του. Ἐπεδίωκα νὰ παραλάβω ἀπὸ αὐτὸν ὅλον τὸ μουσικόν του περιεχόμενον. Ἔπρεπε νὰ δεσμεύσω τὴν ἐν τῷ πατριαρχικῷ ναῶ ἑπικρατοῦσαν τάξιν καὶ ἄγραπτην παράδοσιν. Καὶ διὰ νὰ ἐπιτύχω τοῦτο, μετὰ τὸ τέλος ἐκάστης ἑορτῆς μικρῆς ἢ μεγάλης, δὲν παρέλειπα τὸ νὰ σημειῶνω τὴν τυπικὴν τάξιν τοῦ ναοῦ, νὰ γράφω δὲ καὶ τὰ μουσικὰ μέλη κατὰ τὸν τρόπον τῆς ἐκτελέσεως τοῦ διδασκάλου».²⁰

Υπήρξε, κατά γενική ομολογία της Πατριαρχικής Αυλῆς, εκείνος που τον μιμήθηκε σχεδόν απόλυτα στη φωνή, στο ύφος και στη στάση, κάτι που επεδίωκε με κάθε τρόπο: «Ἐκεῖνο τὸ ὄποιον ἔκαμνεν ἰδιαιτέρως αἰσθησιν εἰς τοὺς ἀκροατάς, ἦτο ὅτι οὔτοι δὲν ἤμποροῦσαν νὰ διακρίνουν ἐν τῷ ψάλλειν τὸν πρωτοψάλτην ἢ τὸν δομέστικον. Τοῦτο δὲ προήρχετο ἐκ τῆς καταπληκτικῆς συμφωνίας καὶ ὁμοιότητος τῶν φωνῶν», κάτι που προκαλούσε τέτοια εντύπωση σε πολλούς αρχιερεῖς που ἦταν συμπροσευχόμενοι στο Βῆμα, ὥστε νὰ βλέπουν τον Ναυπλιώτη στο Ἱερό και νὰ αναρωτιούνται πῶς συνέβαινε αὐτὸ ἐνῶ τον ἀκουγαν νὰ ψάλλει.²¹

Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ περίοδος ἔληξε ἄδοξα, ὅταν τὸ 1925 παύθηκε ἀπὸ τὰ καθήκοντά του ὁ Πρωτοψάλτης, λόγω τῆς ἐλληνικῆς του υπηκοότητος.²² Για τὸν Βουδούρη υπήρξε ζήτημα τιμῆς και ἐτι παραπάνω νὰ κρατήσει τὰ παραδεδομένα και νὰ φροντίσει ὥστε νὰ συνεχιστεῖ ἡ καθεστηκυῖα τάξη μέχρι τὴν λύση του προβλήματος,²³ κάτι τὸ ὁποῖο κατάφερε μέχρι τὴν ἔλευση του ἐκ Τραπεζοῦντος Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη.²⁴ Τὸ γεγονός αὐτὸ ἔκανε τὸν Βουδούρη νὰ νιώσει πῶς παραγκωνίζεται ὁ αγαπημένος του Πρωτοψάλτης και ὅτι ἐπρόκειτο για μιὰ ἐνέργεια που ὄχι μόνο δὲν ἦταν σοφὴ, ἀφοῦ υπονόμει το κύρος και τὴν παράδοση τῶν πατριαρχικῶν ἀναλογίων, ἀλλὰ και ὑπουλή, θεωρώντας πῶς πολλοὶ δὲν ἐπιθυμοῦσαν τὴν παρουσία του Ναυπλιώτη ἐκεῖ και αὐτὸ ἔφερε τὴν παραίτησή του.²⁵

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1926 ἐπανήλθε ὁ Ναυπλιώτης ἀλλὰ ὄχι και ὁ Βουδούρης ὡς δομέστικὸς του, λόγω προβλημάτων υγείας.²⁶ Οἱ σχέσεις τοὺς κλονίστηκαν, ἀλλὰ οὐδέποτε ἔπαψε τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Βουδούρη για τὴν πατριαρχικὴ ψαλτικὴ παράδοση, ἀφοῦ φρόντισε νὰ στείλει τοὺς γιους του Κωνσταντῖνο και Λεόντιο νὰ γίνουν κανονάρχες τοῦ Ναυπλιώτη.²⁷ Παράλληλα ἐκεῖνος, ὅταν ἀνέκτησε τὶς δυνάμεις του, παρέμεινε ἐξίσου πιστὸς και στο μουσικολογικὸ του ἔργο, ὅπως ἀποδεικνύεται και ἀπὸ τὴ σύνταξη τῶν καταλόγων τῶν χειρογράφων τοῦ Μετοχίου τοῦ Παναγίου Τάφου ἀλλὰ και τοῦ Μετοχίου τοῦ Σινά στὴν Πόλη. Συγχρόνως, δὲν παρέλειπε νὰ προσπαθεῖ νὰ μελετᾶ τὶς βιβλιοθήκες τοῦ Πατριαρχείου ἀλλὰ και τοῦ Ιάκωβου Ναυπλιώτη.²⁸

¹⁹ Ὁ.π., σ. 85-86 και 88.

²⁰ Ὁ.π., σ. 95.

²¹ Ὁ.π., σ. 96-97.

²² Ὁ.π., σ. 98.

²³ Ὁ.π., σ. 98-99.

²⁴ Ὁ.π., σ. 103.

²⁵ Ὁ.π., σ. 103-104.

²⁶ Ὁ.π., σ. 114-115.

²⁷ Ὁ.π., σ. 116-117.

²⁸ Ὁ.π., σ. 120.

Μέχρι το τέλος της ζωής του κατάφερε να εκδώσει πλήθος από άρθρα και μελέτες μουσικολογικού και θρησκευτικού περιεχομένου. Εν τούτοις, το πιο μεγάλο και σπουδαίο μέρος του έργου του εκδόθηκε σαράντα και πλέον χρόνια μετά τον θάνατό του: πρόκειται για σχεδόν 8.000 χειρόγραφες σελίδες που περιλαμβάνουν καταγραφές του από τη θητεία του ως Άρχοντος Α΄ Δομεστίκου του Πατριαρχείου και αφορούν την Οκτώηχο, το Αναστασιματάριο, το Ειρμολόγιο, τα Μηναία, το Δωδεκαήμερο, το Τριώδιο, τη Μεγάλη Εβδομάδα, το Πεντηκοστάριο, διάφορα μαθήματα, ένα τυπικό, μία Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική, συγγράμματα, μελέτες και τα απομνημονεύματά του. Το έργο του, αν και εγκρίθηκε ως αυθεντικό από τον Πρωτοψάλτη Ιάκωβο Ναυπλιώτη, δεν ευοδώθηκε να εκδοθεί λόγω της παραίτησης του Πατριάρχη Μάξιμου Ε΄ η έκδοσή του έγινε τελικά από το 1996 μέχρι το 1998 από τα παιδιά του, με την επίβλεψη της μουσικολόγου Ολυμπίας Τολικά, στην Αθήνα.

Τι είναι, όμως, αυτό που κάνει το έργο του τόσο ξεχωριστό; Οι χιλιάδες σελίδες του ή μήπως το εύρος των ακολουθιών που καταγράφονται μαζί με τις σημειώσεις των διατάξεων; Μάλλον όλα αυτά, αλλά κυρίως η πιστότητα της καταγραφής της τάξης και του ύφους της Μεγάλης Εκκλησίας στα χρόνια του μεγαλοπρεπούς Πρωτοψάλτου Ιακώβου Ναυπλιώτου.²⁹ Ο Ναυπλιώτης δεν ήταν απλώς ένας πρωτοψάλτης του οποίου η καλλιφωνία ήταν αρκετή για να θέλει κάποιος να τον μιμηθεί· ήταν ένα άτομο που συγκέντρωνε στο πρόσωπό του την εμπειρία εξήντα ετών από τα πατριαρχικά αναλόγια (1876-1939) αλλά και την μαθητεία σε δασκάλους γνώστες της Παλαιάς Μεθόδου, όπως ο Γεώργιος Ραιδεστηνός, που ήταν με τη σειρά του μαθητής του ακραιφνούς οπαδού αυτής της Παλαιάς Μεθόδου, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Άλλωστε, και ο Βουδούρης όλα αυτά τα αντιλαμβάνονταν και, μεταξύ άλλων, υποστήριζε πως η Παλαιά Μέθοδος στα τελευταία στάδιά της, της εποχής του Πέτρου Λαμπαδαρίου και του Πέτρου Βυζαντίου, είναι εξαιρετικά χρησιμότερη από την, κατά τα άλλα εύχρηστη και εύκολη στη μάθηση, Νέα Μέθοδο, καθώς βοηθά στην αποστήθιση και τη μίμηση, στοιχεία εξαιρετικά χρήσιμα για την πατριαρχική ψαλτική παράδοση.³⁰

Σε αυτό το σημείο αξίζει να δούμε στην πράξη αυτήν την ψαλτική συνέχεια μέσω του Πέτρου Λαμπαδαρίου (σε εξήγηση), του Γεωργίου Ραιδεστηνού, του Ιακώβου Ναυπλιώτη (σε καταγραφή του Άγγελου Βουδούρη) και του συνεχιστή του, Κωνσταντίνου Πρίγγου. Πιο συγκεκριμένα, θα προσπαθήσουμε μέσα από τη σύγκριση μελών σύντομων, αργοσύντομων και αργών να καταδείξουμε – έστω επιφανειακά σε πρώτη φάση – τη γενική ομοιότητα μεταξύ των μελωδημάτων των προαναφερόμενων μελουργών. Η επιλογή των μελών αφορά εκείνα που έχουν μια σχετικά επιφανή θέση στις ακολουθίες της Μεγάλης Εβδομάδος, μιας και όλοι οι συνθέτες έχουν μελοποιήσει τα ποιήματά της: πρόκειται για το δοξαστικό ιδιόμελο των αποστίχων του Όρθρου της Μεγάλης Τετάρτης, το λεγόμενο «Τροπάριο της Κασσιανής», σε αργοσύντομο και αργό στιχηραρικό μέλος, και για τους Μακαρισμούς του Όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής σε σύντομο μέλος.

²⁹ Ό.π., σ. 134: «τὰ ὄσα μέλη εἰς τὰς ἡμέρας τῆς χοροστασίας μου ἐν τῷ πατριαρχικῷ ναῶ εὗρον ἐκεῖ καὶ ἤκουσα, ἀνήκουν κατ' ἀναμφισβήτητον τρόπον εἰς τοὺς παλαιότερους διδασκάλους τῆς μεγάλης ἐκκλησίας· τὰ μέλη ταῦτα διετήρησαν καὶ διέσωσαν ἐν τῇ πράξει οἱ διάδοχοι ἐκείνων καὶ ἐσυνέχισαν, ἄνευ διακοπῆς τινος, οἱ κατόπιν ὑπηρετήσαντες τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ διδάσκαλοι. Καὶ τὰ μέλη ταῦτα, κατὰ τρόπον λίαν τεχνικόν, ἔχουσι δεσμευθῆ καὶ παρασταθῆ διὰ γραφῆς παρὰ τοῦ διδασκάλου Πέτρου Πελοποννησίου καὶ τῶν κατόπιν πατριαρχικῶν διδασκάλων Πέτρου πρωτοψάλτου, Μανουὴλ πρωτοψάλτου καὶ Γρηγορίου πρωτοψάλτου, τοῦ καὶ ἐξηγητοῦ. Ἄπαντος δὲ τοῦ καταγεγραμμένου τούτου μουσικοῦ ὕλικου, κατὰ τὰς περιστάσεις, γίνεται χρῆσις ἐν τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ».

³⁰ Ό.π., σ. 131: «Οὕτω ἡ γραφή Πέτρου Πελοποννησίου καὶ τοῦ φοιτητοῦ αὐτοῦ Πέτρου πρωτοψάλτου Βυζαντίου, καθὼς καὶ ἡ γραφή τὴν ὁποῖαν ἀκολουθεῖ εἰς τὰ κείμενα αὐτοῦ Μανουὴλ πρωτοψάλτης καὶ ἄλλοι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἐκκλ. διδάσκαλοι, ἐνέχει ἐν ἑαυτῇ τοῦτο τὸ οὐσιῶδες ὅτι κατὰ τινὰ τρόπον οὐσιαστικώτερον δεσμεύει τὴν ἀπαγγελίαν τοῦ μουσικοῦ μέλους· παρόμοιον ὁμως πρᾶγμα δὲν κατορθώνει ἢ κατόπιν γραφῆ τῶν ἐξηγητῶν».

Ξεκινώντας από τη συντομότερη περίπτωση των Μακαρισμών, ορθόν είναι να εξεταστεί αυτή ανά μουσικορητορική ενότητα, ανά κώλον. Μάλιστα, οι αρχές της ισοσυλλαβίας και της ομοτονίας ορίζουν σε κάθε τροπάριο και την σχέση των δύο πρώτων μουσικορητορικών ενοτήτων, ενώ επαναλαμβάνονται οι ίδιες αρχές και στις επόμενες δύο ομάδες ενοτήτων, πριν από την επωδό «Μνήσθητι καὶ ἡμῶν Σωτήρ, ἐν τῇ Βασιλείᾳ σου» (Πίνακας 1). Ἐτσι προκύπτει ο εξής χωρισμός με την αντίστοιχη αναφορά σε συλλαβές και πρώτους χρόνους ανά συνθετική περίπτωση:

Μουσικορητορική ενότητα	Συλλαβές	Πρώτοι χρόνοι			
		Πέτρος ³¹ (Εικόνα 1)	Ραιδεστηνός (Εικόνα 2)	Βουδούρης (Εικόνα 3)	Πρίγγος (Εικόνα 4)
Διὰ ξύλου ὁ Ἄδάμ,	7	8	8	8	8
Παραδείσου γέγονεν ἄποικος,	10	12	12	12	12
διὰ ξύλου δὲ σταυροῦ,	7	8	8	8	8
ὁ Ληστής Παράδεισον ᾤκησεν.	10	12	11	11	13
Ὁ μὲν γὰρ γευσάμενος	7	9	9	9	9
ἐντολὴν ἠθέτησε τοῦ ποιήσαντος.	12	14	13	13	14
Ὁ δὲ συσταυρούμενος,	7	9	9	9	9
Θεὸν ὠμολόγησε τὸν κρυπτόμενον.	12	14	12	14	14
Μνήσθητι καὶ ἡμῶν Σωτήρ,	8	10 (11)	10	10	10
ἐν τῇ Βασιλείᾳ σου.	7	8 (9)	9	8	8

Πίνακας 1: Αριθμός συλλαβών ανά πρώτο χρόνο στους Μακαρισμούς τεσσάρων μελοποιών

Αναλυτικότερα, ὅλοι οι συνθέτες κάνουν ξεκάθαρο τον χωρισμό του ποιητικού κειμένου με την συνθετική τους προσπάθεια στα ίδια σημεία με παρόμοιο αριθμό χρόνων. Σε σχέση με τον Πέτρο Λαμπαδάριο, οι μεταγενέστεροί του δεν κάνουν υπέρβαση μεγαλύτερη του ενός χρόνου. Επιπλέον, η έκταση του μέλους δεν ξεπερνά σε καμία σύνθεση το εύρος της μίας κλίμακας (οκτάβας), αφού κινείται μεταξύ του νη (βάση της διατονικής κλίμακας) και του άνω Νη' (κορυφή της διατονικής κλίμακας). Συν τοις άλλοις, η στάση του μέλους γίνεται σε όλες τις περιπτώσεις στη βάση του μέλους, στον φθόγγο βου, ενώ η κορύφωση του μέλους αξίζει να σημειωθεί πως συντελείται ανεξαιρέτως στο προτελευταίο κώλον, το οποίο συναντάται σχεδόν αυτούσιο ή με το ίδιο νόημα σε όλα τα τροπάρια. Από την άλλη, οι όποιες τυχούσες διαφορές προέρχονται από το υποκειμενικό στοιχείο της εξήγησης ή της ορθογραφίας που επιλέγει ο κάθε συνθέτης και από το, επίσης, υποκειμενικό στοιχείο της ερμηνείας και της ανάλυσης, όπου αυτοί κρίνουν απαραίτητη την καταγραφή της. Η κοινή λογική, όμως, της σύνθεσης αποδεικνύεται κυρίως από τη μετροφωνική ανάλυση του μέλους αλλά και από μια απλή διακριτική ματιά, τοποθετώντας τα μουσικά εγχειρίδια, όπου εμπεριέχονται τα μέλη, το

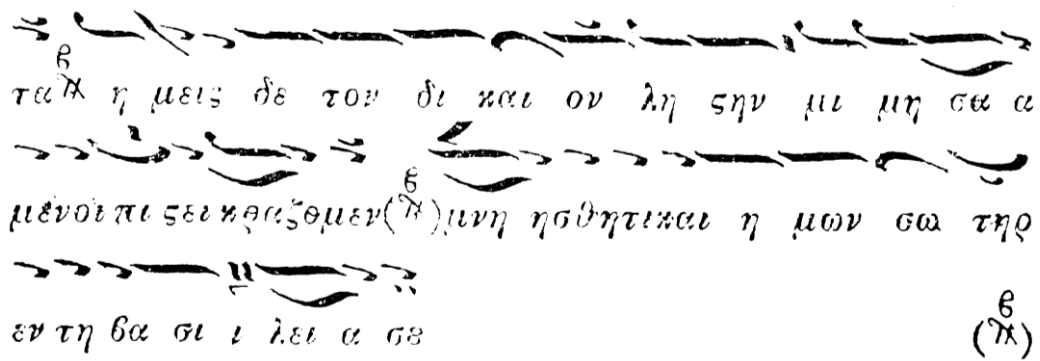
³¹ Προτείνεται και δεύτερη περίπτωση ερμηνείας των δύο τελευταίων μουσικορητορικών ενοτήτων, όπως αυτή παρουσιάζεται στα επόμενα τροπάρια των Μακαρισμών (εντός παρενθέσεων οι διαφορές χρόνων). Βλ. Πέτρος Λαμπαδάριος, *Δοξαστάριον, ἐν τῷ τοῦ Βουκουρεστίου νεοσυστάτῳ τυπογραφείῳ, Βουκουρέστι 1820*, σ. 371-375.

ένα πλάι στο άλλο. Τέλος, οφείλουμε να σημειώσουμε, ότι ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσεται το μέλος σε όλα τα τροπάρια των Μακαρισμών είναι κοινός, αφού το πρώτο από αυτά λειτουργεί ως «πρόλογος» και δανείζει στα προσόμοιά του το μέλος του, μιας και το κείμενό τους είναι όμοιο σε επίπεδο ισοσυλλαβίας και ομοτονίας. Επομένως, καταδεικνύεται emphatica η θέση του Ιακώβου Ναυπλιώτη και του Άγγελου Βουδούρη ως βασικών φορέων του λεγόμενου «πατριαρχικού ύφους», λόγω της σταθερότητας της ερμηνείας τους σε σχέση με την προφορική παράδοση που είναι με σιγουριά και σαφήνεια κοινή από τα χρόνια του Δανιήλ Πρωτοψάλτου και του Πέτρου Λαμπαδαρίου (το β' μισό του 18ου αιώνα).

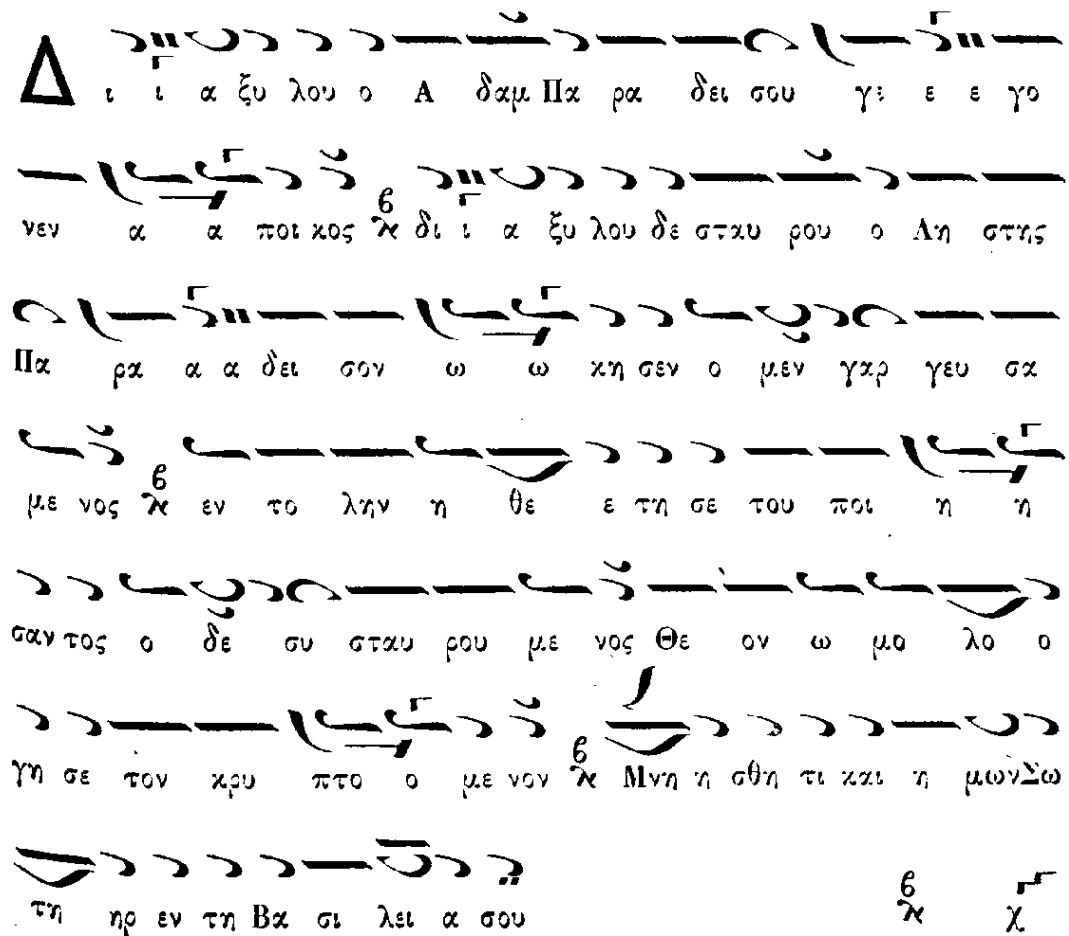
οἱ Μακαρισμοὶ Ἰησους λέγετος δε Χ

ΔΙε α ξυ λε ο Αδαμ πα ρα δει σε γε γο ο νεν
 α ποικοςδι ι α ξυ λε δε Σταυ ρε ο λη ρης πα ρα δει ει
 σον ω κη σενο με εν γαρ γεν σα με ρος^β(^κ) εν το
 λην η θε ε τη σε τρε ποι η σαντος^β(^κ) ο δε ε συ
 ξαυ ρε με ρος^β(^κ) Θε ου ω μο λο ο γη σε το ον κρυ
 πτομενον^β(^κ) μνησθητικαι η μων σω τη ηρ εν τη βα σι λ
 λει α σε ^β(^κ)

ΤΟον τε νο με ποι η την εκ μα θη τε ω νη
 σα αν το α νο μοι και ως πα ρα νο μον αυ του^β(^κ) τω πι
 λα τε βη μα α τι ε σησαν κραι γα α ζον τε ς σαυ
 ρω σον τον εν ε ρη μω τε ε τρε μα ννα δο τη σαν



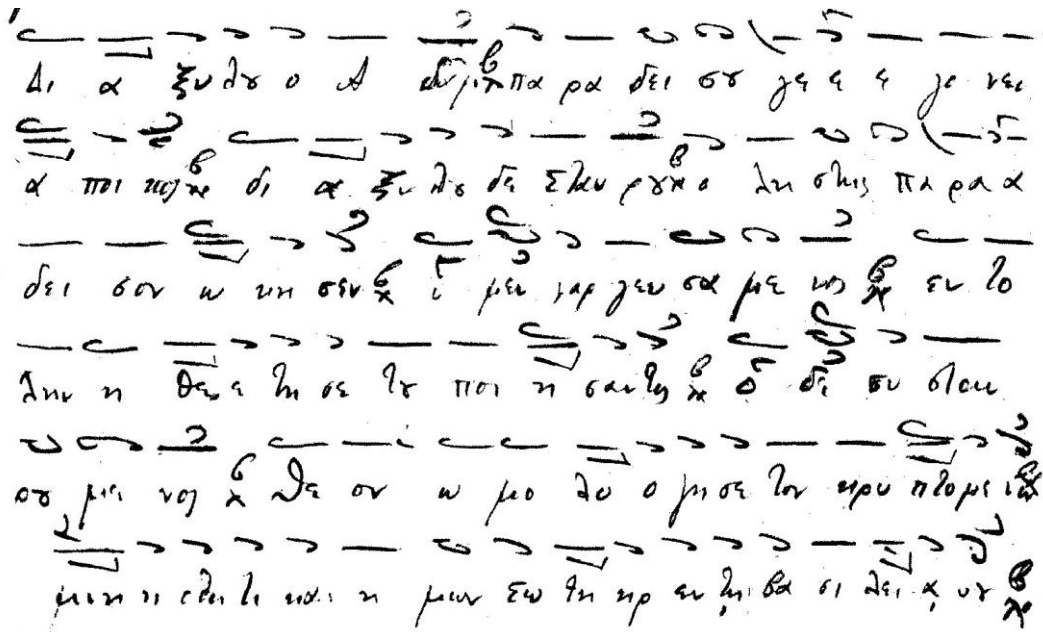
Εικόνα 1: Οι Μακαρισμοί του Πέτρου Λαμπαδαρίου σε ήχο λέγετο³²



Εικόνα 2: Οι Μακαρισμοί του Γεωργίου Ραιδεστηνού³³

³² Πέτρος Λαμπαδάριος, ό.π., σ. 370-371.

³³ Γεώργιος Ραιδεστηνός, *Η Αγία και Μεγάλη Έβδομάς*, Τύποις Σ. Ι. Βουτυρά, Κωνσταντινούπολις 1884, σ. 179.



Εικόνα 3: Οι Μακαρισμοί του Αγγέλου Βουδούρη³⁴



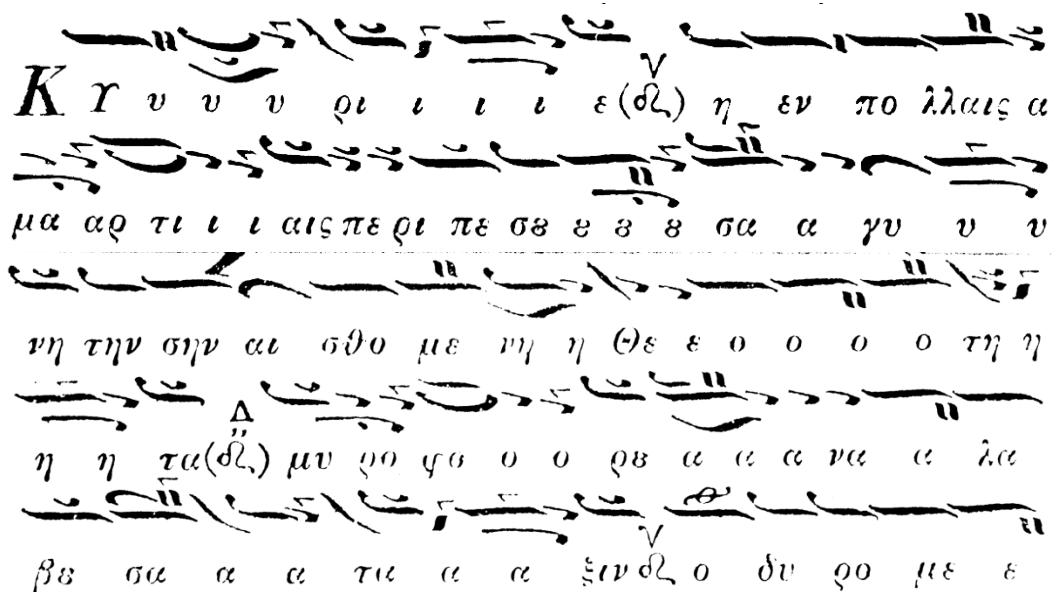
Εικόνα 4: Οι Μακαρισμοί του Κωνσταντίνου Πρίγγου³⁵

³⁴ Άγγελος Βουδούρης, *Η Μεγάλη Έβδομάς*, Εύρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Άθηναι 1997, σ. 243.

³⁵ Κωνσταντίνος Πρίγγος, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, Τόμος Α΄: Μουσική Κυψέλη, Μέρος Τρίτον: Η Αγία και Μεγάλη Έβδομάς*, [χ.ε.], Άθηναι 1969, σ. 112.

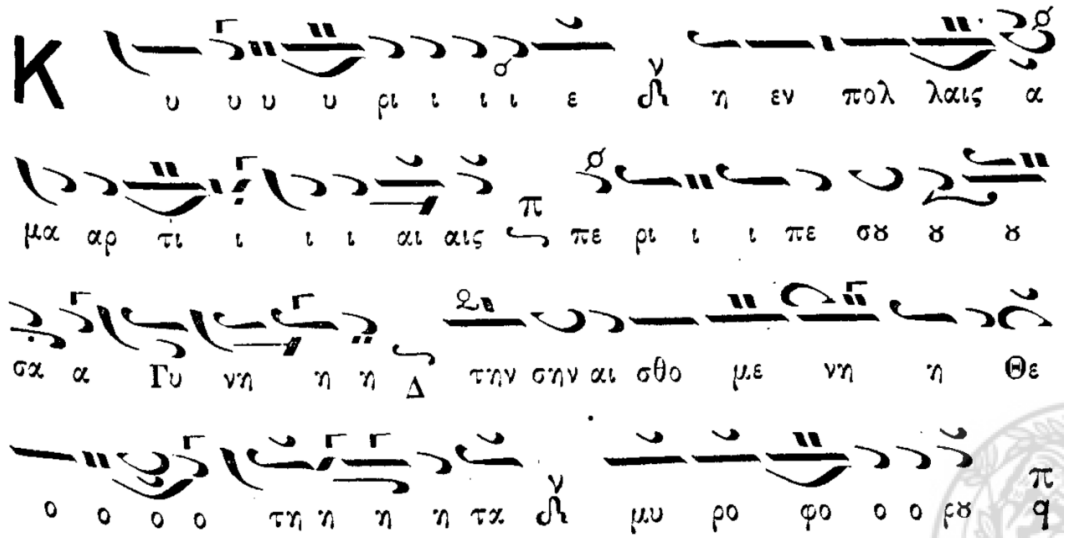
Σε αντίθεση με την περίπτωση του σύντομου μέλους ενός τροπαρίου, το οποίο εύκολα απομνημονεύεται, αφού συνάμα λειτουργεί και ως «πρόλογος», το αργοσύντομο μέλος διαφοροποιείται από τον Πέτρο Λαμπαδάριο μέχρι τον Κωνσταντίνο Πρίγγο. Για να γίνει αυτό πιο αντιληπτό, θα παρατεθούν δύο τμήματα του ιδιομέλου τροπαρίου της Κασσιανής που, ενώ είναι κοινά στον Πέτρο και τον Βουδούρη, διαφοροποιούνται στον Ραιδεστηνό (μάλιστα δις) και τον Πρίγγο.

Σχετικά με την πρώτη μουσικορητορική ενότητα επιλέχθηκαν τα πρώτα κώλα του τροπαρίου («Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα Γυνή, τὴν σὴν αἰσθομένη Θεότητα, μυροφόρου ἀναλαβοῦσα τάξιν»). Η προσφώνηση είναι ακριβῶς ἴδια στις συνθέσεις του Πέτρου (Εικόνα 5), τη μία εκ των δύο του Ραιδεστηνού (Εικόνα 6) και σε εκείνη του Βουδούρη (Εικόνα 7): ωστόσο, ἡ «ἐτέρα» σύνθεση του Ραιδεστηνού και αὐτή του Πρίγγο (Εικόνα 8), ἐνῶ ἐπιλέγουν, ὅπως και οἱ ἄλλες τρεῖς, τὴν κατάληξη στὴ βάση τοῦ μέλους, δὲν ἐπιλέγουν τὴ γνωστὴ καταληκτικὴ γραμμὴ τοῦ αργοσύντομου νέου στιχηραρίου ἀλλὰ μία πιο ἀπλοποιημένη ἐκδοχή. Ἐν συνεχείᾳ, στὴ φράση «ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα Γυνή», με μοναδικὴ ἐξάιρεση τὴ σύνθεση τοῦ Πέτρου, ὅλες οἱ ὑπόλοιπες χρησιμοποιοῦν χρωματικὲς κλίμακες γιὰ νὰ ἀποδώσουν τὴν ἐννοια τῆς ἁμαρτίας με ἓνα κλαυθυρίζον ὕφος· μάλιστα, γιὰ ἄλλη μία φορὰ, ἡ δεῦτερη σύνθεση τοῦ Ραιδεστηνού και ἐκείνη τοῦ Πρίγγο ἐπιλέγουν διαφορετικὴ πορεία τοῦ μέλους, μέσω τῆς ὁποίας ἡ λέξη «περιπεσοῦσα» καταλήγει στὸν κάτω δι, μιμούμενοι τὸ νόημα τῆς λέξης: πρόκειται σαφῶς γιὰ ἐνδιαφέρουσες συνθετικὲς ἐπιλογές που καταδεικνύουν τὴ μουσικὴ φαντασία τῶν μελουργῶν και εἶναι με βεβαιότητα ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὸ ἀργὸ μέλος τοῦ Πέτρου, ἀλλὰ «ἰσως» δὲν εἶναι δόκιμες γιὰ αὐτοὺς που προσπαθοῦν νὰ συμβάλουν στὴν προφορικὴ πατριαρχικὴ ψαλτικὴ παράδοση. Παρακάτω, στα ἐπόμενα δύο κώλα («τὴν σὴν αἰσθομένη Θεότητα, μυροφόρου ἀναλαβοῦσα τάξιν»), οἱ τρεῖς συνθέσεις τοῦ Πέτρου, τοῦ Ραιδεστηνού και τοῦ Βουδούρη μεταπηδοῦν στὸ οξύ τετράχορδο και καταλήγουν στὸν Δι, ἐνῶ στὸ τέλος κάνουν ὀριστικὴ κατάληξη στὸν Νη· βέβαια, ὁ Ραιδεστηνὸς ἐπιλέγει μία πιο ἐκτεταμένη φράση ἀπὸ τὸ ἀργὸ στιχηραρικὸ μέλος. Τὸ δεῦτερο μέλισμα τοῦ Ραιδεστηνού δημιουργεῖ δύο κατάληξεις στὸν Νη, ἀλλὰ πρὶν ἀπὸ τὴ δεῦτερη ἐπιλέγει τὴν ἀνάπαυση τοῦ μέλους στὸν Πα· τὸ ἴδιο κάνει και ὁ Πρίγγος, ἀλλὰ τὸ πρῶτο κῶλον στέκεται στὸν Δι, ἀναπαύεται μετὰ στὸν Πα και καταλήγει ὀριστικὰ στὴν βάση τοῦ μέλους στὸν Νη.

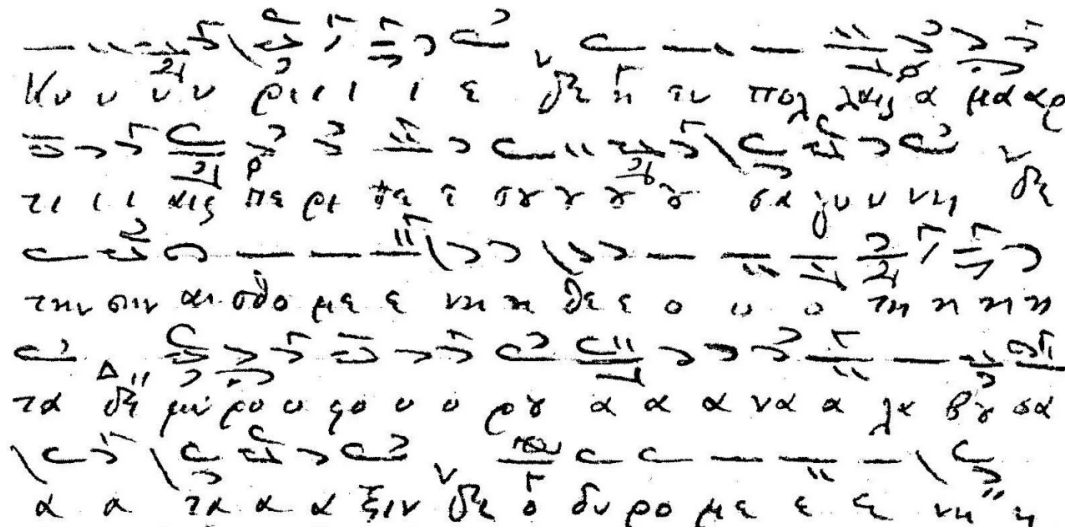


Εικόνα 5: Το α' κώλον από το Τροπάριο της Κασσιανής του Πέτρου Λαμπαδαρίου³⁶

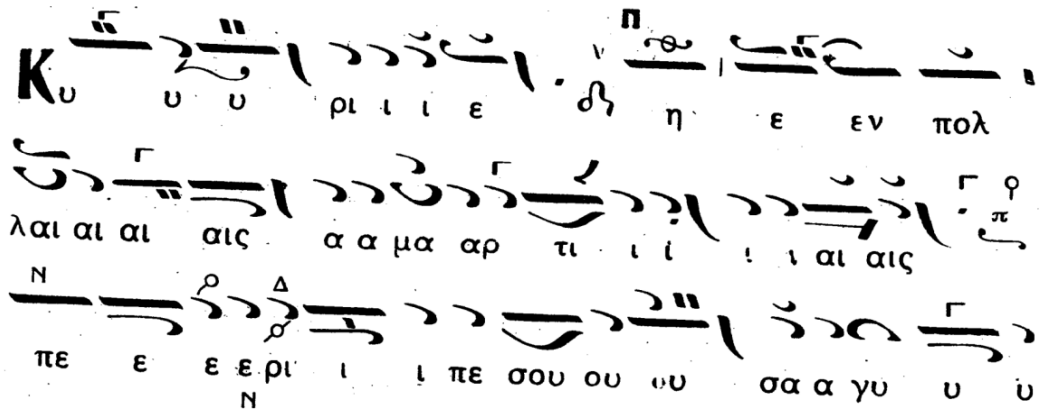
³⁶ Πέτρος Λαμπαδάριος, ὀ.π., σ. 319-320.



Εικόνα 6: Το α' κώλον από το Τροπάριο της Κασσιανής του Γεωργίου Ραιδεστηνού³⁷

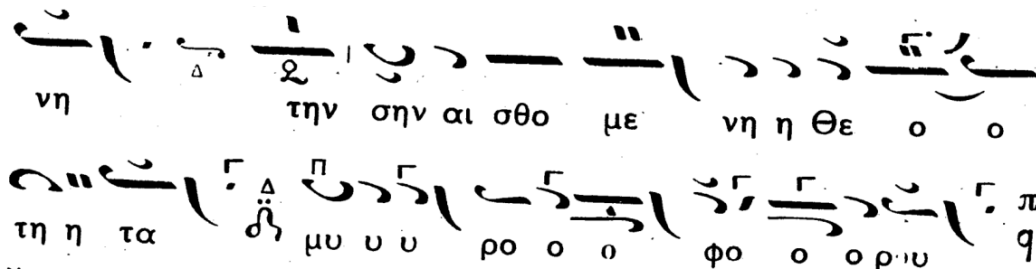


Εικόνα 7: Το α' κώλον από το Τροπάριο της Κασσιανής του Αγγέλου Βουδούρη³⁸



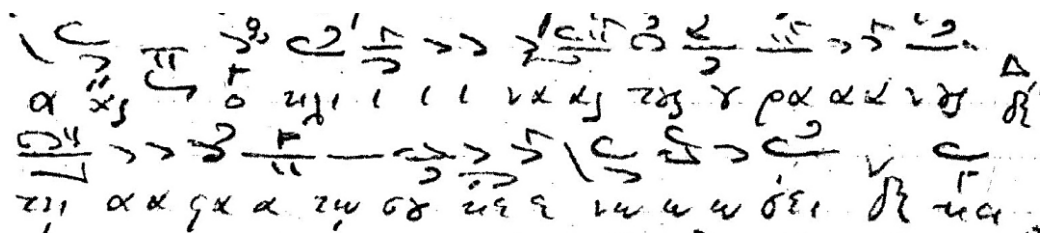
³⁷ Ραιδεστηνός, ό.π., σ. 115.

³⁸ Βουδούρης, Η Μεγάλη Έβδομάς, ό.π., σ. 143.

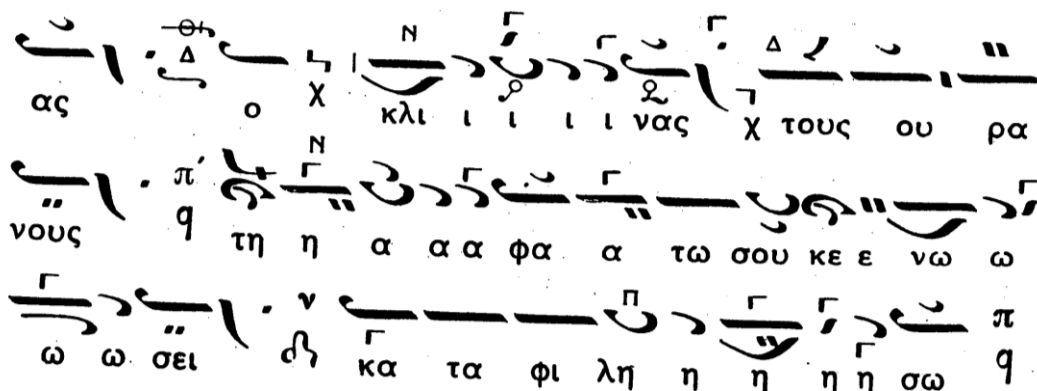


Εικόνα 8: Το α' κώλον από το Τροπάριο της Κασσιανής του Κωνσταντίνου Πρίγγου³⁹

Στην ίδια σύνθεση, αξίζει να επιμείνουμε σε ένα ακόμα σημείο, όπου επίσης επιχειρείται ο συσχετισμός νοήματος και μελωδίας («ὁ κλίνας τοὺς οὐρανοὺς, τῆ ἀφάτῳ σου κενώσει»). Το ιδιαίτερο σημείο στη συγκεκριμένη φράση αφορά την παρατήρηση ότι όλες οι συνθέσεις – πλην του Πρίγγου – πορεύονται από τη βάση του μέλους, τον Νη, προς τον κάτω δι λόγω της λέξης «κλίνας» και ανέρχονται στον μέσο Δι εξαιτίας της λέξης «οὐρανοὺς» (Εικόνα 9). Ωστόσο, ο μεταγενέστερος πρωτοψάλτης και συνθέτης, Κωνσταντίνος Πρίγγος, δίνει μια άλλη προοπτική, που υιοθετήθηκε κατά τον 20ό αιώνα (Εικόνα 10): από τον μέσο Δι κατέρχεται στη βάση του μέλους και στην πορεία εναποτίθεται «εκτινάσσεται» το μέλος στον άνω Πα'. Πάντως, στη συνέχεια και οι τέσσερις συνθέσεις επανέρχονται καταληκτικά στη βάση του μέλους.



Εικόνα 9: «Ὁ κλίνας τοὺς οὐρανοὺς, τῆ ἀφάτῳ σου κενώσει» από το Τροπάριο της Κασσιανής του Αγγέλου Βουδούρη⁴⁰



Εικόνα 10: «Ὁ κλίνας τοὺς οὐρανοὺς, τῆ ἀφάτῳ σου κενώσει» από το Τροπάριο της Κασσιανής του Κωνσταντίνου Πρίγγου⁴¹

³⁹ Πρίγγος, ό.π., σ. 61.

⁴⁰ Βουδούρης, *Ἡ Μεγάλη Ἑβδομάς*, ό.π., σ. 144.

⁴¹ Πρίγγος, ό.π., σ. 63.

Τέλος, ολοκληρώνοντας την συγκριτική μελέτη του αργοσύντομου στιχηραρικού μέλους, οφείλουμε να σταθούμε στη μεγαλύτερη φράση των συνθέσεων που είναι καθολικά κοινή και αφορά την έννοια του πλήθους των αμαρτιών. Η συγκεκριμένη φράση διαρκεί σε όλους τους συνθέτες 14 πρώτους χρόνους και μελωδικά κινείται στην περιοχή του πρώτου ήχου. Φυσικά, μόνο τυχαία δεν είναι αυτή η επιλογή, αφού μιμείται τη θέση του «κολαφισμού» από το αργό μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου.

Με την αφορμή την αναφορά στο αργό στιχηραρικό μέλος, αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι οι εκδότες υποδηλώνουν πως το Τροπάριο της Κασσιανής στην αργή του σύνθεση, όπου και αν περιέχεται, είναι σύνθεση του Πέτρου Λαμπαδαρίου ή του Δανιήλ Πρωτοψάλτου κατά την ερμηνεία του Λαμπαδαρίου του, ακόμα και αν δεν παρατίθεται η πρώτη εξήγηση αλλά ένα πιο αναλυμένο μέλος. Βέβαια, αν δεχτούμε τις σημειώσεις των απομνημονευμάτων του Βουδούρη, ότι όντως κατέγραφε κάθε μέλος μετά το πέρας των ακολουθιών, τότε μπορούμε να κάνουμε λόγο για ταύτιση του μέλους του Πέτρου με την ερμηνεία του τότε Λαμπαδαρίου, Κ. Κλάββα, σε ποσοστό που αγγίζει το 100%. Οι όποιες υπεραναλυτικές καταγραφές ποικιλμάτων, που σχετίζονται και με την ευστροφία των φωνών των συνθετών, παρατηρούνται κατ' ουσίαν στον Πρίγγο αλλά και στους μεταγενεστέρους του, σε ορισμένες φράσεις, όπως «Οἴμοι!» ή «Δέξαι μου τὰς πηγὰς τῶν δακρῦων». Ωστόσο, και στην πιο δωρική καταγραφή του Πέτρου ή του Βουδούρη, η μη καταγραφή αυτών δεν σημαίνει αυτόματα και την ανυπαρξία της φωνητικής ευλυγισίας ή του υποκειμενικού στοιχείου της ερμηνείας. Για τους λόγους αυτούς είναι επαρκής και μόνον η αναφορά σε αυτές τις μελικές φράσεις.

Συμπερασματικά, όσον αφορά τον Άγγελο Βουδούρη έχουμε να σημειώσουμε πως πρόκειται για μια προσωπικότητα γεμάτη εργατικότητα και υπευθυνότητα που τον οδηγούσαν στην αναζήτηση της επιστημοσύνης της ψαλτικής τέχνης. Ο ίδιος ενστερνιζόταν την ιδέα της διάσωσης της προφορικής παράδοσης των πατριαρχικών αναλογίων και την υπηρέτησε με αφοσίωση, κυρίως ως Α΄ Δομέστικος της Μεγάλης Εκκλησίας αλλά και ως αρθρογράφος, μελετητής, ερευνητής, καταλογογράφος, καταγραφέας και μουσικοδιδάσκαλος. Η τριβή του με τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη τον βοήθησε να μνηθεί στην πατριαρχική παράδοση, ακόμα και αν ο Πρωτοψάλτης που λάτρευε δεν είχε τη διάθεση να αποκαλύψει τα «μυστικά» της τέχνης του. Πάντως, «κἂν ὑμεῖς σιγήσητε»⁴² και δεν αναγνωρίσετε αυτήν την πολύμοχθη προσπάθεια, το έργο του Βουδούρη θα κράξει εμφατικά ότι αποτελεί ό,τι πιο γνήσιο από την εποχή του Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου μέχρι το α΄ τέταρτο του 20ού αιώνα, ανόθευτο από προσωπικά στοιχεία, ανεπηρέαστο από υποκειμενικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις και αναμφίβολα αυθεντικό – ειδικά αν συνυπολογίσει κανείς και τα μουσικά προσόντα του Βουδούρη (μίμηση και καταγραφή)· οι περιπτώσεις συγκρίσεων σαφώς το καταδεικνύουν, αφού κανείς ενδιάμεσος ή μεταγενέστερος δεν υπήρξε πιο κοντά στον Πέτρο από τον Βουδούρη. Και φυσικά, αυτό κατέστη εφικτό, γιατί ο τελευταίος υπήρξε μουσικός επιστήμων της ψαλτικής και μύστης της πατριαρχικής παράδοσης.

⁴² Πρβλ. «κἂν ὑμεῖς σιγήσητε τοῦ Κυρίου τὴν Ἔγερσιν, οἱ λίθοι κεκράζονται», ἡ Ἰδιόμελο των Αἰώνων της Κυριακῆς του δ΄ ήχου, στο: Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, *Ὁκτώηχος περιέχουσα τὴν ἐν ταῖς Κυριακαῖς τοῦ Ἐνιαυτοῦ ψαλλομένην Ἀναστάσιμον Ἀκολουθίαν*, ἐκ τοῦ Ἑλλην. Τυπογρ. «Ὁ Φοῖνιξ», Βενετία 1883, σ. 88.

Προς μια ιστορικά ενημερωμένη επιτέλεση του Ακαθίστου ύμνου

Ευαγγελία Σπυράκου

1. Εισαγωγικά

Ο Ακάθιστος ύμνος¹ και κυρίως οι Οίκοι του αποτελούν την πιο ιδιόρρυθμη περίπτωση μετασχηματισμού μορφής και επιτέλεσης. Πιο συγκεκριμένα, σε μία χρονική περίοδο δύο αιώνων, δηλαδή από τα μέσα του 12ου έως τα μέσα του 14ου αιώνα, οι Οίκοι του Ακαθίστου πέρασαν από τους ψάλτες-μονοφωνάρηδες του άμβωνα στους ιερείς και από την υψηλά μελισματική, σολιστική επιτέλεση στην λίγο έως πολύ αυτοσχεδιαστική εμμελή ανάγνωση ή και ψαλμωδία (Spyrakou, 2025).

Ακολουθως, προκύπτει το ερώτημα: Σε μία υποθετική συνολική επιτέλεση του Ακαθίστου του Ιωάννη Κλαδά που συνετέθη περί το 1400 και κάνοντας χρήση μίας από τις εκδοχές εξήγησής του, όπως, για παράδειγμα, αυτής του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος,² ποιος θα αναλάμβανε να ψάλλει τους Οίκους; Ο ιερέας που αποδίδει πλέον αυτοσχεδιάζοντας τους Οίκους ενώπιον της εικόνας; Ο Πρωτοψάλτης και ο Λαμπαδάριος; Το δεξιό και το αριστερό αναλόγιο εναλλάξ ή όλοι εν χορώ;

Το ερώτημα προκύπτει όταν γίνεται αναζήτηση εκείνης της πρόταξη επιτέλεσης που, παρά την απόσταση αιώνων από την εποχή του μελοποιού, θα είναι εγγύτερη στα επιτελεστικά πλαίσια και τις πρακτικές της. Ο προβληματισμός και το υλικό που θα διερευνηθεί σχετίζονται με ζητούμενα και μεθοδολογία του πεδίου της *ιστορικά ενημερωμένης επιτέλεσης* (Historically Informed Performance / HIP) που, μέσα από μουσικό υλικό και σύγχρονες του μαρτυρίες, υποβοηθούν την επιλογή μεταξύ των διαφόρων πιθανών εκδοχών επιτέλεσης (Hunter, 2014).

Ο όρος *ιστορικά ενημερωμένη επιτέλεση* είχε αρχικά συσχετιστεί με την έρευνα και την επιτέλεση της παλαιάς μουσικής, με έμφαση στην Αναγέννηση και το μπαρόκ.

¹ Για μία επισκόπηση της μελοποιίας του Ακαθίστου ύμνου, βλ. τα θεμελιώδη στα: Wellesz, 1956· Wellesz, 1957· Κρητικού, 2004. Για μία ευσύνοπτη και σφαιρική ανάλυση του ύμνου, βλ. Αλεξάνδρου, 2016: 187-199 και 293-299. Με αφετηρία το παράδοξο της αρχικής πληρότητας του ύμνου που φανερώνεται στα πρώτα μουσικά χειρόγραφα στην συντετημημένη του μορφή, βλ. Papruiou, 2025. Από τα πιο πρόσφατα ερευνητικά κείμενα, βλ. Gheorghită, 2024, με εστίαση στους μελοποιούς των μουσικών χειρογράφων, και Kujumdzieva, 2024, για μία συνοπτική συνεξέταση των βυζαντινών μουσικών χειρογράφων με τα προερχόμενα από τη σλαβονική παράδοση. Με έμφαση στην έννοια της *διαμεσικότητας* (intermediality) και τη διερεύνηση των συνθετικών πρακτικών μέσα από μια διεπιστημονική προσέγγιση, συνδυάζοντας μεθόδους και οπτικές διαφόρων πεδίων, βλ. πρόσφατα κείμενα ιστορικών τέχνης, φιλολόγων, κωδικολόγων και μουσικολόγων, στο: Cubas Diaz, 2025. Προτείνεται ότι οι εικονογραφικοί κύκλοι του Ακαθίστου ύμνου οφείλουν να ερευνώνται όχι ως απλή εικονογράφηση του κειμένου αλλά ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ υμνογραφίας, ψαλμωδίας και οπτικών τεχνών. Ενδιαφέρουσα είναι η επαναπραγμάτευση της αντίληψης για την «παρακμή» του κοντακίου σε σχέση με τον κανόνα της μέσης και ύστερη βυζαντινή περίοδο μέσα από ποικίλες πηγές, στο: Paraiouannou, 2024. Πρβλ. Lingas, 1995. Επίσης, βλ. Peltomaa, 2001, που με εστίαση στον Ακάθιστο ύμνο αναζητά τη σύνθεσή του ήδη στον 5ο αιώνα και κυρίως στα συμφραζόμενα της Συνόδου της Εφέσου (του έτους 431).

² Η εξήγηση περιέχεται στους δύο χειρόγραφους κώδικες του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ΕΒΕ-ΜΠΤ 713 και 714 (μέχρι και το φ. 85r). Κατά τον Στάθη, ο ΕΒΕ-ΜΠΤ 713 γράφτηκε γύρω στα 1817-1818, πριν ο Χουρμούζιος πάρει το οφφίκιο του *Χαρτοφύλακος*, ενώ ο ΕΒΕ-ΜΠΤ 714 χρονολογείται πιθανώς το 1818, διότι ο ίδιος ο Χουρμούζιος αναφέρει πλέον τον εαυτό του με το οφφίκιο, δίπλα στον τίτλο του «διδασκάλου τῆς εἰρημένης Μεθόδου» (Στάθης, 2016: 189-191).

Έχοντας επίγνωση της απόστασης μεταξύ των μουσικών και του συνθέτη, και με την παραδοχή ότι η παρτιτούρα απαιτεί περαιτέρω ερμηνεία μέσω της ενσωμάτωσης συμβάσεων και υφολογικών στοιχείων που δεν είναι καταγεγραμμένα, το πεδίο επιχειρεί επιτελέσεις με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη πιστότητα στη θέληση του συνθέτη.³ Πλέον, η παλαιά μουσική συμπεριλαμβάνει «κάθε μουσική για την οποία ένα ιστορικά κατάλληλο ιδίωμα επιτέλεσης οφείλει να ανακατασκευαστεί στη βάση των σωζόμενων παρτιτουρών, πραγματειών, οργάνων και άλλων σύγχρονων μαρτυριών» (Haskel, 2001).⁴ Υπό αυτή την έννοια, έχει ήδη προταθεί ότι η έρευνα και η επιτέλεση της βυζαντινής μουσικής ήδη από τον περασμένο αιώνα έχουν κοινές αρχές με την *ιστορικά ενημερωμένη επιτέλεση*, καθώς αναζητούνται χειρόγραφες πηγές όσο το δυνατόν εγγύτερες στην εποχή του συνθέτη ή τουλάχιστον αξιόπιστες εκδόσεις τους, μελετώνται θεωρητικές πραγματείες που, εκτός της παιδαγωγικής τους αξίας, δίνουν απαντήσεις ή τουλάχιστον αφήνουν υπαινιγμούς για τα αισθητικά και επιτελεστικά πλαίσια της εποχής τους, αναλύονται διηγήσεις από κειμενικές πηγές σύγχρονες με τα έργα και αναζητώνται αρχειακές ηχογραφήσεις που δίνουν πληροφορίες για την επιτέλεση (Σπυράκου, 2022: 479-480· Spyraou, 2023a: 21-22, 46-49 και 89).

Έχοντας ως στόχο μία τεκμηριωμένη πρόταση για τη σύγχρονη επιτέλεση του βυζαντινού Ακαθίστου ύμνου, θα συνεξεταστούν μουσικά χειρόγραφα, λειτουργικά και κτητορικά τυπικά, ιστορικές διηγήσεις και μουσική εικονογραφία.⁵ Με δεδομένο δε ότι, κατά τον τελευταίο βασιλικό Λαμπαδάριο Μανουήλ Χρυσάφη, ο Ιωάννης Κλαδάς μελοποίησε μιμούμενος τον παλαιότερο επώνυμο Ακάθιστο του Ανανεώτη (περί το 1250-1330),⁶ διαβεβαιώνοντας παράλληλα ότι ακόμη και ο Ιωάννης Κουκουζέλης στους αναγραμματισμούς του δεν απομακρύνεται «τῶν παλαιῶν στιχηρῶν» και «κατ' ἀκρίβειαν τοῦ τῶν παλαιῶν στιχηρῶν ἔχειται δρόμου» (Conomos, 1985: 42 και 44), τα χρονικά όρια για τη διερεύνηση των επιτελεστικών πρακτικών διευρύνονται μέχρι τις παλαιότερες εποχές της ανώνυμης δημιουργίας.

Αναζητώντας τα χρονικά όρια των «παλαιῶν» μελών, ο Troelsgård έχει διαπιστώσει ότι οι ανώνυμα καταγεγραμμένες εκδοχές του Ακαθίστου στα ψαλτικά χειρόγραφα που προϋπάρχουν των επωνύμων και χρονολογούνται από τα τέλη του 12ου αιώνα μέχρι το 1289 μεταφέρουν τις ίδιες έντεχνες, μελισματικές θέσεις που εντοπίζονται σε αποσπάσματα του 12ου αιώνα με παλαιοβυζαντινή (Coislin) σημειογραφία (Troelsgård, 2025: 34). Διευρύνοντας τα όρια, ο Παπαϊωάννου αναφέρει ότι τα ελληνικά και σλαβονικά χειρόγραφα θεωρείται ότι μεταφέρουν πρωιμότερες μελωδίες του 10ου ή πιθανώς και του 9ου αιώνα και με αυτόν τον τρόπο αντικατοπτρίζουν τη μουσική επιτέλεση των κοντακίων στην Κωνσταντινούπολη και τη σφαίρα επιρροής της (Papaioannou, 2024: 28-29).

Συνολικότερα, η Κρητικού, αναλύοντας την παράδοση του Ακαθίστου ύμνου στα σλαβονικά Κοντακάρια (11ου-13ου αιώνα), αντιλαμβάνεται την μελισματικότητα του

³ Για μία περιεκτική παρουσίαση του σκεπτικισμού που ανέκυψε για την έννοια της «αυθεντικότητας», βλ. ενδεικτικά Scott, 2014· Kelly, 2011: 87-93.

⁴ Στο πρωτότυπο: «any music for which a historically appropriate style of performance must be reconstructed on the basis of surviving scores, treatises, instruments and other contemporary evidence».

⁵ Για την συστηματική πραγμάτευση του εικονογραφικού μοτίβου των ψαλτών στην εικονογραφία του Ακαθίστου ύμνου, βλ. Moran, 1986: 93-114.

⁶ «Ὁ δὲ λαμπαδάριος Ἰωάννης τούτων [Ἄνεώτη, Ἰωάννη τοῦ Γλυκέος, Νικηφόρου Ἡθικοῦ καὶ Ἰωάννη Κουκουζέλη] ὕστερος ὢν καὶ κατ' οὐδὲν ἐλαττούμενος τῶν προτέρων, καὶ αὐταῖς λέξεσι γράφων ἴδια χεῖρι, ἔφη· Ἀκάθιστος ποιηθεῖσα παρ' ἐμοῦ Ἰωάννου λαμπαδαρίου τοῦ Κλαδά, μιμουμένη κατὰ τὸ δυνατόν τὴν παλαιὸν [sic] ἀκάθιστον. Καὶ οὐκ ἤσχύνετο γράφων οὕτως, εἰ μὴ μᾶλλον καὶ ἐσεμνύνετο καὶ τοῖς λοιποῖς ὥσπερ ἐνομοθέτει διὰ τοῦ κατ' αὐτὸν ὑποδείγματος τοῦ τῶν παλαιότερων ζήλου μηδὲ ἔξιτασθαι, μηδὲ καινοτομεῖν τι παρὰ τὰ καθάπαξ δόξαντα καλῶς ἔχειν αὐτοῖς. [...] τοὺς παλαιοὺς ἐμιμεῖτο τῶν ποιητῶν» (Conomos, 1985: 44 και 46). Βλ. Gheorghitǎ, 2024: 19-21, για βιογραφικά στοιχεία τους.

Κουκουζέλη και της εποχής του ως «έπιστροφή στο παρελθόν, τοῦ ὁποῦ ἡ ἀνάμνηση, προφανῶς, δὲν εἶχε χαθεῖ ἀπὸ τὴ μνήμη τῶν μελουργῶν τοῦ ιγ' καὶ ιδ' αἰῶνος. Προφανῶς, ὁ μελισματικὸς καὶ ἔντεχνος τρόπος ὑπῆρχε ἀνέκαθεν στὴ βυζαντινὴ μελοποιία» (Κρητικὸς, 2004: 95). Ἀπλῶς, τὰ καλλωπισμένα μέλη που υπήρχαν πάντοτε στο βυζαντινὸ μέλος «ὀνομάστηκαν στὴν ἀρχὴ ἄσματικά, στὴ συνέχεια ψαλτικά, παπαδικὰ ἢ καλοφωνικά» (στο ἴδιο: 93). Ἀναφορικὰ δε με τὸ «παρελθόν» ὅπου με κοντακαριανὴ σημειογραφία καταγράφηκαν τέτοια μέλη, τούτο εντοπίζεται ἀπὸ τὴν Κρητικὸν στὸν 9ο αἰῶνα. Συνοψίζοντας τὴν υπάρχουσα ἔρευνα, ἡ ἴδια διαπιστώνει ὅτι «ἡ κοντακαριανὴ σημειογραφία εἶναι ἀρχαϊκὴ σημειογραφία μὲ βυζαντινὸ πρότυπο καὶ ὅτι ἦταν σὲ χρῆση στὸ Βυζάντιο τὸν θ' αἰῶνα, ἐνῶ ἐκτοπίστηκε στὰ τέλη τοῦ ι' αἰῶνα» (στο ἴδιο: 88-95 καὶ κυρίως 91).

Συνεπῶς, ἀναζητώντας καὶ διασταυρώνοντας πληροφορίες γιὰ μιὰ ἱστορικὰ ἐνημερωμένη ἐπιτέλεση τοῦ βυζαντινοῦ Ἀκαθίστου, θὰ παρουσιαστοῦν συστηματικὰ οἱ πρακτικὲς καὶ οἱ μετέχοντες στὴν ἐπιτέλεσή του. Ἐπιπλέον, θὰ καταδειχθεῖ ἡ χρονικὴ περίοδος τοῦ μετασηματισμοῦ καὶ τῆς μεταφορᾶς τῆς ψαλμῶδης ἀπὸ τοὺς σολίστες τοῦ ἀμβώνα στους ἱερεῖς. Παράλληλα, θὰ διερευνηθοῦν τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀνταπόκρισης τῶν μουσικῶν χειρογράφων καὶ τῶν ἀπεικονίσεων στὶς ἀλλαγές τῶν ἐπιτελεστικῶν πρακτικῶν ἀλλὰ καὶ ἡ ἐνδεχόμενὴ ἀλληλεπίδρασή τους, διότι εἶναι ἀξιοσημείωτο τὸ ὅτι, κατὰ τὴ Ševčenko, «ἡ ξαφνικὴ ἐμφάνιση τοῦ Ἀκαθίστου ὡς θέμα νωπογραφιῶν γύρω στο ἔτος 1300 δὲν ἔχει κατανοηθεῖ ποτὲ πολὺ καλά» (Ševčenko, 1991: 56).⁷

2. Ἡ ἐπιτέλεση τοῦ βυζαντινοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου μέσα ἀπὸ τυπικὲς διατάξεις, ἀφηγήσεις καὶ ἀπεικονίσεις

Οἱ τυπικὲς διατάξεις, τὰ κτητορικὰ Τυπικά καὶ οἱ ἱστορικὲς ἀφηγήσεις μποροῦν νὰ ομαδοποιηθοῦν σὲ δύο κύριους τύπους ἐπιτελεστικῶν πρακτικῶν τοῦ Ἀκαθίστου ἢ μόνον τοῦ δευτέρου προοιμίου τοῦ (*Τῆ ὑπερμάχῳ*):

- Ὑπαίθρια – λιτανευτικὴ ψαλμωδία με μαζικὴ συμμετοχή.
- Ἐντὸς τοῦ ναοῦ – σολιστικὴ ψαλμωδία ἀπὸ τὸ ἀναλόγιο ἢ τὸ κέντρο, ἐναλλασσόμενη με χορωδιακὲς ἀνταποκρίσεις.

2.1. Ὑπαίθρια, χορωδιακὴ ἐπιτέλεση τοῦ δευτέρου προοιμίου *Τῆ ὑπερμάχῳ* ὡς συστατικὸ στοιχεῖο λιτανείας

Ἡ περίπτωση τῶν λιτανειῶν με ψαλμῶδης τοῦ κοντακίου ἀποτελοῦν ἓνα μικρὸ μέρος τοῦ γενικότερου λατρευτικοῦ φαινομένου τῶν Ἱεροσολύμων, Ρώμης καὶ Κωνσταντινουπόλης που ὁ Baldovin ὀνόμασε “stational liturgy” (Baldovin, 1987: 37). Μέσα ἀπὸ λιτανευτικὲς πρακτικὲς, διάφορες περιοχὲς τῶν πόλεων ἀποκτοῦσαν συμπληρωματικὴ ταυτότητα ὡς ἀφετηρία ἢ προορισμὸς ἢ ἐνδιάμεσες στάσεις θρησκευτικῶν πομπῶν. Οἱ δρόμοι δὲν συνέδεαν ἀπλῶς ἀνεξάρτητους τόπους λατρείας, ἀλλὰ μετατρέπονταν καὶ οἱ ἴδιοι σὲ τόπους τελεουργιῶν, ὅπου παράλληλα οἱ πολῖτες ἔρχονταν σὲ ἐπαφὴ με τὴν κοινωνικὴ μνήμη καὶ ἐπανασυνδέονταν με σημαντικὰ γεγονότα τοῦ παρελθόντος (Manolopoulou, 2019: 165). Μέσω τῆς ἰσότιμης συμμετοχῆς στὴ λιτανευτικὸν τύπου λατρεία γινόταν ἡ ἐνσωμάτωση στὴν βυζαντινὴ κοινωνία, με τοὺς ἐπικεφαλῆς τῆς, τὸν αυτοκράτορα καὶ τὸν πατριάρχη, νὰ βρίσκονται στὸ ἐπίκεντρο τῆς λειτουργικῆς δράσης. Με αὐτὸν τὸν τρόπο, ὅλος ὁ πληθυσμὸς καὶ ἡ ἴδια ἡ πόλη μετατρέπονταν σὲ ἓναν ἱερό πολιτισμὸ (Baldovin, 1987: 253-265).

Εἰδικὰ γιὰ τὴν ψαλμωδία τοῦ Ἀκαθίστου ἢ τμημάτων τοῦ σὲ ἐξωτερικὸ χῶρο, κατὰ τὴ διάρκεια διαφόρων λιτανευτικῶν πομπῶν, οἱ τυπικὲς διατάξεις μᾶς μεταφέρουν

⁷ Βλ. Dobrynina & Donegan, 2017: 330-331, γιὰ μιὰ εὐσύνοπτη παρουσίαση τῶν διαφορῶν χρονολογιῶν γιὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ κύκλου τοῦ Ἀκαθίστου στὴν εἰκονογραφία, τὰ αἷτια καὶ τὴν προέλευσή τους.

ενδιαφέρουσες πληροφορίες. Ο Συμεών Θεσσαλονίκης αναφέρει την χορωδιακή ψαλμωδία του δευτέρου προοιμίου *Τῆ ὑπερμάχῳ* κατά τις λιτανείες που πραγματοποιούνταν στη Θεσσαλονίκη κατά το πρώτο τέταρτο του 15ου αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, ο κώδικας ΕΒΕ 2047 περιγράφει την ψαλμωδία του *Τῆ ὑπερμάχῳ* σε διαφόρους ασματικούς Εσπερινούς. Μετά την απόλυση, τόσο στην εκκλησία της Αγίας Σοφίας όσο και σε αυτή του Αγίου Δημητρίου, πραγματοποιείται Λιτή, από το μέσον της εκκλησίας προς την είσοδο.⁸ Ειδικά στην Αγία Σοφία, η εικόνα της Οδηγήτριας έχει τοποθετηθεί στα δυτικά, πίσω σκαλιά του άμβωνα, ο οποίος στέκει στο μέσον της: «Καὶ εὐθύς ψάλλεται τὸ ἀποστίχου πρῶτον στιχηρὸν τῆς Ὀκτωήχου· οὗ ψαλλομένου, κατερχόμεθα περὶ τὰς βασιλικὰς πύλας, δύο μανουαλίων προπορευομένων ἔμπροσθεν τοῦ διακόνου τε καὶ τοῦ ἱερέως· οἱ καὶ ἴστανται πρὸς τὸν ἄμβωνα ἐκατέρωθεν εἰς πρὸς δύσιν αὐτοῦ βαθμίδας, μέσον τῆς ἀγίας εἰκόνας τῆς ὀδηγήτριας ἱσταμένης. Ἐν δὲ τῷ ναῶ δὲ τοῦτο δὲ γίνεται τῆς ἀγίας Σοφίας» (κώδικας ΕΒΕ 2047, α' τέταρτο 15ου αιώνα, φ. 8v). Αφού ολοκληρωθεί η Λιτή στην Αγία Σοφία, μεταφέρουν την εικόνα της Οδηγήτριας πίσω στον ναό της, δηλαδή στην Παναγία Αχειροποίητο, παρ' ὅλο που δεν γίνεται ρητή αναφορά του ονόματος.⁹ Κατά την πορεία τους και μέχρι να τοποθετηθεί η εικόνα, ακούγεται το *Τῆ ὑπερμάχῳ* από τους ψάλτες: «Καὶ τῶν ψαλτῶν ψαλλόντων τὸ εἰς πολλὰ ἔτη, Δέσποτα, σφραγίζει τρις τὸν λαὸν ὁ ἀρχιερεὺς· ψαλλομένου *Τῆ ὑπερμάχῳ*, ἀποσώζουσιν ὃ τε ἀρχιερεὺς καὶ ὁ κληρὸς σὺν τῷ λαῶ τὴν ἀγίαν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν ναὸν αὐτῆς· καὶ οὕτω ἀπέρχονται» (στο ίδιο, φ. 4v). Σε αντίθεση με τις άλλες ημέρες, το Σάββατο προσδιορίζεται ότι ψάλλουν «ἀπιόντες ἐκεῖσε μετὰ μέλους, ἀργῶς ἕως ἂν ἀποτεθῆ, *Τῆ ὑπερμάχῳ*» (στο ίδιο, φ. 9r), υποδεικνύοντας μία μελισματικότερη εκδοχή της σύνθεσης.

Αν και σύντομες, δηλαδή από την Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης μέχρι την Αχειροποίητο, οι λιτανείες του Συμεών με την εικόνα της Οδηγήτριας ψάλλοντας το κοντάκιο αποτελούν μία ανάμνηση των αναλόγων της Κωνσταντινούπολης: η κύρια διαδρομή τους ήταν από την κεντρική εκκλησία της Θεοτόκου Χαλκοπρατείων μέχρι την Θεοτόκο των Βλαχερνών, κοντά στα τείχη.¹⁰ Αυτή η πολυπληθής λιτανεία της εικόνας της Οδηγήτριας στην Κωνσταντινούπολη, περνώντας από την αγορά, απεικονίζεται ήδη από τον 13ο αιώνα στο Καθολικόν της μονής Βλαχέρνας στην Άρτα (Ševčenko, 1991: 48, υποσημ. 24 και Εικόνα 3). Ανάλογη απεικόνιση μίας τέτοιας πομπής ενσωματώνεται σε φορητή εικόνα του κύκλου του Ακαθίστου από τον 14ο αιώνα (Lidov, 2004: 275). Μάλιστα, η συγκεκριμένη απεικόνιση υπήρξε το πρότυπο για την μεταβυζαντινή (1498) κεντημένη εκδοχή της σε *ποδαία* που φυλάσσεται στη Μόσχα (Lidov, 2009: 54).¹¹

⁸ Στον Άγιο Δημήτριο, η Λιτή οδηγεί στο κιβώριο του Αγίου, με τους ψάλτες χωρισμένους σε δύο χορούς και τον πρωτοκανονάρχο να πορεύεται στο μέσον καθώς ψάλλουν τα κατά ἀλφάβητον της Οκτωήχου (κώδικας ΕΒΕ 2047, α' τέταρτο 15ου αιώνα, φ. 8v).

⁹ Ο Ξυγγόπουλος σημειώνει ότι ακόμη και μέχρι τον 12ο αιώνα ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης αναφέρει τον ναό ως «Παναγία ἢ Ὀδηγήτρια», εξαιτίας της εικόνας της Θεοτόκου που κατά παράδοση ζωγραφίστηκε από τον Ευαγγελιστή Λουκά. Ο ναός μετονομάζεται σε «Αχειροποίητο» μετά τον 13ο αιώνα (Ξυγγόπουλος, 1960: 445).

¹⁰ Για τον ρόλο και τη θέση της Παναγίας Βλαχερνών μέσα από αναλυτική εξιστόρηση, βλ. Βυζάντιος, 1851: 585-591· βλ. συνοπτικότερα Moutafon, 2008. Για το πλήρες τελετουργικό της «Ακολουθίας τοῦ λού(σ)ματος» που τελείτο για όλους τους πολίτες στην μεγάλη δεξαμενή, αναφερόμενη ως «Λου(σ)μα» (σημερινό Αγίασμα), με τη συμμετοχή ιερέα, βλ. Dmitrievskij, 1901: 1027-1051. Επίσης, διασώζεται αναλυτική περιγραφή της μετάβασης και του λουσίματος του αυτοκράτορα στο αγίασμα των Βλαχερνών κάθε Παρασκευή και αναφέρεται ως «Ακολουθία τοῦ Λουτήρος» (Πορφυρογέννητος, 1897: 1020-1028). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η πληροφορία για τελετή αδελοποίησης στο Λούσμα των Βλαχερνών με βάση χειρόγραφο του έτους 1027 (Rapp, 2016: 18).

¹¹ Επικαλούμενη ιστορικές αφηγήσεις που περιγράφουν τη φυσική παρουσία της Παναγίας στα τείχη αλλά όχι κάποια εικόνα της στα χέρια του πατριάρχη Σεργίου, η Pentcheva αμφισβητεί τη χρήση

Σύμφωνα με μαρτυρία λατίνου προσκυνητή του τέλους του 11ου αιώνα, οι ψάλλοντες τον Ακάθιστο κατά τη διάρκεια λιτανείας αποτελούντο από «νεανίσκους και παρθένους», κατά τα πρότυπα του Δαβίδ: “Et iuxta psalmiste vocem iuvenes et virgines (Ciggaar, 1995: 127).¹² Ο όρος «νεανίσκοι» στη βυζαντινή σκέψη αναφέρεται στους άνδρες ηλικίας είκοσι τριών έως σαράντα τεσσάρων ετών. Σε σχέση με την επαγγελματική ψαλτική, ήδη από την ηλικία των δεκαοκτώ είχαν την δυνατότητα να χειροθετηθούν ως ψάλτες ή αναγνώστες του βυζαντινού χορωδιακού συστήματος (Spyrakou, 2023α: 219).¹³ Συνεπώς, οι «νεανίσκοι» που αναφέρει ο περιηγητής είναι οι επαγγελματίες ψάλλοντες όπως και οι Παρθένοι (στο ίδιο: 159-160).¹⁴ Αυτή την συμπεριληπτική φύση της βυζαντινής ψαλμωδίας, που χαρακτηριζόταν από συχνοτική και ηχοχρωματική ποικιλία,¹⁵ είχε περιγράψει ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος: αναφερόμενος στην αίνεση του Θεού, τόνισε ότι άνδρες και γυναίκες, όλοι με μία φωνή, απολαμβάνουν την ίδια τιμή· επεξήγησε μάλιστα ότι ο άνδρας δεν απολαμβάνει το δικαίωμα να μιλά ελεύθερα ενώ η γυναίκα στέκει σιωπηλή και άφωνη (Χρυσόστομος, 1862: 487).

Ορισμένες μικρογραφίες του Ακαθίστου ύμνου αποτυπώνουν την συμπεριληπτική φύση της βυζαντινής ψαλμωδίας και τεκμηριώνουν τις ιστορικές διηγήσεις. Τέτοια είναι η περίπτωση εικονογράφησης του Οίκου 20 σε δύο παρόμοιες μικρογραφίες που δείχνουν να προέρχονται από ένα κοινό πρωτότυπο, δημιουργημένο περί τα 1355-1364 (κώδικες Moscow, Synodal gr. 429, περί το 1360, φ. 28ν, και Madrid, Escorial R.I.19, περί το 1400, φ. 26r).¹⁶ Και οι δύο μικρογραφίες περιλαμβάνουν ενδεικτικές μορφές ως εκπροσώπους κάθε είδους και τάξης του ανωτέρου και κατωτέρου κλήρου που συμμετέχει στις σύνθετες ακολουθίες και λιτανείες, οι οποίες σχετίζονται με την επιτέλεση του Ακαθίστου. Ανάμεσά τους εντοπίζεται μία Ασκήτρια¹⁷ μαζί με μοναχούς στα αριστερά και ευνούχους στα δεξιά. Αξιοσημείωτο είναι το ότι οι δύο μικρογραφίες αποδίδουν στο εικονογραφικό μοτίβο των ψαλτών τη δεξιά, προεξάρχουσα πλευρά, αναδεικνύοντας συμβολικά τον κυρίαρχο ρόλο τους στην ψαλμώδηση του Ακαθίστου.

Χάρη στη λεπτομερή περιγραφή του κώδικα Δρέσδης A 104, μία εκδοχή του 11ου αιώνα για το Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, δίνονται επιπλέον διευκρινίσεις για τους συμμετέχοντες στις λιτανείες της Κωνσταντινούπολης και, εμμέσως, σε εκείνες

εικόνων της Θεοτόκου στις δημόσιες πομπές της Κωνσταντινούπολης πριν την Εικονομαχία· η ίδια έχει εντοπίσει μόνον μία αναφορά για λιτάνευση εικόνας, αλλά της αχειροποίητου του Χριστού, αντικαθιστώντας τον απόντα αυτοκράτορα Ηράκλειο. Επιπλέον, η Pentcheva θεωρεί ότι ο μύθος της Μαρριανικής εικόνας στη λιτανεία κατά των Αβάρων εισήχθη το 1172 (Pentcheva, 2014: 38-52).

¹² Αν και η αναφορά του “et iuxta psalmiste” παραπέμπει στο Ψαλτήριο και ιδίως στον ψαλμό 148: 12, που αναφέρει «νεανίσκοι και παρθένοι, πρεσβύτεροι μετά νεωτέρων», ο Lidon μεταφράζει το σημείο ως “psalmists, youths and maidens, the old with the young” (Lidon, 2004: 289).

¹³ Αναλυτικότερα για τις γνώσεις, τις δεξιότητές τους και τον ρόλο τους στο βυζαντινό σύστημα επαγγελματικής κατάρτισης ψαλλόντων, βλ. Spyraou, 2023β· Σπυράκου, 2024: 58-60.

¹⁴ Εκτενέστερα και αναλυτικότερα για τη σχέση των Παρθένων με την ψαλτική, στο: Spyraou, υπό έκδοση.

¹⁵ Για την παρουσία της ηχητικής περιοχής της σοπράνο στις ακολουθίες των βυζαντινών αστικών ναών μέσα από τις φωνές γυναικών, παιδιών και ευνούχων (καστράτων), βλ. Spyraou, 2023α: 139-157· ειδικότερα για τις γυναίκες, βλ. στο ίδιο: 158-181.

¹⁶ Για τις μικρογραφίες, βλ. Spatharakis, 2005: Εικόνες 649 & 651. Για μία αναλυτική περιγραφή τους με εστίαση στους ψάλλοντες και την αναζήτηση της γενεαλογίας των χειρογράφων, βλ. Moran, 1986: 97-102. Ενδιαφέρον είναι το ότι ανάμεσα στα πρόσωπα που απεικονίζονται στον κώδικα Synodal gr. 429, ο Moran εντοπίζει τον Ιωάννη Κουκουζέλη (γκριζομάλλης γενειοφόρος στο άκρο αριστερά), τον πατριάρχη Φιλόθεο Κόκκινο με πλήρη στολή και τον Ιωάννη Καντακουζηνό μεταξύ των μοναχών (στο ίδιο: 100-101). Ειδικότερα για τον συγκεκριμένο κώδικα και την αξιοπιστία του, εφόσον ο πατριάρχης Φιλόθεος Κόκκινος προτείνεται ως παραγγελιοδότης και συμπλητής του, βλ. Proxogon, 1972.

¹⁷ Περί των Ασκητριών ως μελών του βυζαντινού χορωδιακού συστήματος, βλ. Σπυράκου, 2008: 182-203.

που περιγράφει ο Συμεών Θεσσαλονίκης.¹⁸ Ο κώδικας αναφέρεται σε μία λιτανεία που πραγματοποιείται μετά την Παννυχίδα την Κυριακή της Πρώτης Εβδομάδας της Σαρακοστής. Σύμφωνα με τον ιστορικό Κεδρηνό (αρχές του 12ου αιώνα), μία τέτοια λιτανεία ονομαζόταν επίσης *Πρεσβεία*.¹⁹ Ήταν μία κωνσταντινουπολίτικη ακολουθία που τελείτο κάθε Παρασκευή, συμπεριλαμβανομένης και της ημέρας του Ακαθίστου, και περιλάμβανε τον ψαλμό 101 ή 142, το *Θεός Κύριος* με τροπάρια και έναν παρακλητικό κανόνα με παρεμβαλλόμενα κοντάκια, μεταξύ των οποίων και του Ακαθίστου (Arranz, 1969: xlix και 210-211).²⁰

Κατά τον κώδικα Δρέσδης A 104, πραγματοποιήθηκε παννυχίδα στις Βλαχέρνες με τους Ιερείς (12), τους Διακόνους (18), τους Ψάλτες (4) και τους Αναγνώστες (20) του ναού, δηλαδή συνολικά 54 κληρικούς²¹ (Spyrakou, 2023α: 93 και υποσημ. 302· Ράλλης & Ποτλής, 1855: 230-232). Ένας άγνωστος αριθμός μοναχών και κληρικών από άλλες μονές και εκκλησίες είχε ενωθεί μαζί τους. Μετά την απόλυση «πάντες μετὰ λιτῆς» ψάλλουν μέχρι την Αγία Σοφία. Εκεί, όλοι οι μοναχοί από τις αστικές μονές της Κωνσταντινούπολης μαζί με τους κληρικούς όλων των εκκλησιών στέκονται στον ανοικτό χώρο «κατὰ διαδοχὴν ψάλλοντες τὸ κοντάκιον, ἦχος πλ. Δ΄, Ὁ ἀπερίγραπτος λόγος», μέχρι να έλθει ο Πατριάρχης. Ο Αυτοκράτορας έρχεται από διαφορετική κατεύθυνση «καὶ ἐνοῦνται ἀμφοτέρω»· ο Αυτοκράτορας φιλά τον Σταυρό και το Ευαγγέλιο και πηγαίνει στον Νάρθηκα της Μεγάλης Εκκλησίας, αναμένοντας τον Πατριάρχη (Akentyev, 2009: 71-72).

Η δίπτυχη τοιχογραφία από τη Μονή Μαρκον (βλ. Εικόνα 1) έχει θεωρηθεί ως οπτική «εξήγηση» των προαναφερθεισών λιτανευτικών συνθηκών και των τελετουργικών και επιτελεστικών πρακτικών που σχετίζονται με τον Ακάθιστο. Το δεξιό μέρος της τοιχογραφίας απεικονίζει τον 24ο Οίκο του Ακαθίστου ύμνου. Σύμφωνα με την Ševčenko, στα αριστερά αποτυπώνεται η συμμετοχή του κλήρου του ναού της Ελεούσας, δηλαδή του δεύτερου ναού της Μονής Παντοκράτορος, διότι, σύμφωνα με το κτητορικό τυπικό της μονής από το 12ο αιώνα, η μονή ενσωματώθηκε στη διαδρομή της Πρεσβείας. Μία τέτοια υπόθεση εξηγεί την παρουσία ενός λεπτομερούς και πολυπληθούς βυζαντινού χορού²² που ψάλλει στα δεξιά, των μοναχών και του κλήρου στα αριστερά, του αυτοκράτορα μπροστά στην εικόνα, του *κατζίου* στα χέρια του διακόνου για τη θυμίαση στους τάφους της αυτοκρατορικής οικογένειας και, τέλος, του προσώπου που με δυσκολία αγωνίζεται να μεταφέρει τη λιτανευτική εικόνα (Ševčenko, 1991: 52).²³

Ένα άλλο επιχείρημα για τη σύνδεση του αριστερού μέρους με τον ναό της Ελεούσας και την Πρεσβεία της Παρασκευής, που περιλαμβάνει την ψαλμωδία του Ακαθίστου,

¹⁸ Ο Μπαλαγεώργος αναφέρει τη Θεσσαλονίκη μέχρι την κατάληψή της από τους Οθωμανούς ως «μοναδικό "άσματικό κάστρο" [...] με προμαχώνα τὸν καθεδρικό της ναό, τὸ ναὸ τῆς τοῦ Θεοῦ Σοφίας». Ειδικά για τον ρόλο του Συμεών Θεσσαλονίκης: «ὡς ρομαντικός λάτρης τοῦ άσματικοῦ Τυπικοῦ, φρόντισε γιὰ τὴν διατήρηση καὶ τὴν ἐπιβίωσή του στὸν καθεδρικό ναό». Για τον λόγο αυτό, ο Συμεών θεσμοθέτησε ένα «σχῆμα ἀκολουθιῶν» με υπόδειγμα το Τυπικό της Μεγάλης του Χριστοῦ Εκκλησίας της Κωνσταντινούπολης. Πιθανῶς ἦταν ο ἴδιος ἢ κάποιος ἄλλος με τὴν υπόδειξη καὶ καθοδήγησή του που το κατέγραψε στον σωζόμενο κώδικα ΕΒΕ 2047 (Μπαλαγεώργος, 2001: 108-117).

¹⁹ «Τυποῖ δὲ καὶ τὴν λιτὴν καλουμένην πρεσβείαν κατὰ παρασκευὴν ἐν Βλαχέρναις τελεῖσθαι καὶ ἐν τοῖς Χαλκοπρατειοῖς πληροῦσθαι» (Bekker, 1838: 694).

²⁰ Περί της ακολουθίας της Πρεσβείας, βλ. αναλυτικότερα Χατζηευστρατίου, 2024.

²¹ Για την δια χειροθεσίας ένταξη του βυζαντινού ψάλτη και αναγνώστη στον κατώτερο Κλήρο και τις απορρέουσες υποχρεώσεις και περιορισμούς ως προς την ψαλμωδία και τη συνολική βιωτή τους, βλ. Σπυράκου, 2008: 104-132.

²² Για μία συνοπτική παρουσίαση της σύνθεσης του βυζαντινού χορού, της θέσης και της λειτουργικότητας των μελών του, βλ. Spyraou, 2023α: 63-84.

²³ Για την αναλυτική περιγραφή της ακολουθίας της Πρεσβείας όπως τελείτο στην Μονή Παντοκράτορος, βλ. Gautier, 1974: 74-77.

είναι η απεικόνιση τριών ή τεσσάρων γυναικών και ενός παιδιού στην άκρη αριστερά της τοιχογραφίας. Σύμφωνα με το Τυπικό της Μονής Παντοκράτορος, αυτές ονομάζονται *γραπταί* και αποτελούν μέρος του μισθοδοτούμενου προσωπικού της Ελεούσας. Για να εργαστούν εκεί, πρέπει να είναι σεμνές και σεβάσμιες λόγω της ηλικίας και του ήθους τους, ενώ υπηρετούν εναλλάξ, δύο ανά εβδομάδα: «Πρὸς τούτοις τυποῦμεν καὶ γυναῖκας σεμνάς καὶ κοσμίας καὶ τῇ ἡλικίᾳ καὶ τῷ ἤθει πεπολιωμένας ὡς ἐν τάξει γραπτῶν τέσσαρας, ὀφειλούσας καὶ αὐτὰς ἐκδουλεύειν, τὰς μὲν δύο τὴν μίαν ἐβδομάδα, τὰς δὲ ἑτέρας δύο τὴν ἑτέραν, κατὰ δὲ τὴν παρασκευῆς ἐσπέραν καὶ τὰς τέσσαρας προσμένειν καὶ ἐπιτηρεῖν τὸν ναὸν καὶ τὰ περὶ αὐτόν» (Gautier, 1974: 77). Μόνο το βράδυ της Παρασκευῆς και οι τέσσερις *γραπταί* είναι υπεύθυνες για την υποδοχή της πομπής «τοῦ κλήρου παντὸς καὶ τοῦ λαοῦ» που ἔρχεται στη μονή τους μεταφέροντας τη λιτανευτική εικόνα, δηλαδή «τὸ τῆς πρεσβείας σίγνον μετὰ τῶν σὺν αὐτῷ προσδεδόντων καὶ ἐπομένων». Οι *γραπταί* φροντίζουν για την επιτέλεση της Πρεσβείας, μαζί με τα οκτώ ἔμμισθα ὄρφανά, ἓνα εκ των οποίων απεικονίζεται ενδεικτικά, ντυμένο στα λευκά: «Διὰ τοῦτο γὰρ καὶ τοὺς τοιοῦτους ὄρφανούς καὶ τὰς γραπτάς τετυπώκαμεν εἶναι, διὰ τὸ καὶ τὴν ἀκολουθίαν τῆς Ὑπαντῆς τῶν ἀγίων καθ' ἑκάστην ἐβδομάδα παρ' αὐτῶν ὀφείλει γίνεσθαι, καὶ τὴν εἰς τοὺς συνερχομένους ἀδελφούς ὑπηρεσίαν, ἐπὶ τῇ διὰ τοῦ ὕδατος τούτων ψυχαγωγίᾳ καὶ τὴν ἐπιτήρησιν τοῦ ναοῦ καὶ τῶν περὶ αὐτῶν» (στο ίδιο).



Εικόνα 1: Νωπογραφία των Οίκων 23 και 24 (1376-1377) στο Ιερό του ναού του Αγ. Δημητρίου, Μονή Markov. Πηγή: Tričkovska, 2008: 34, Εικόνα 2 (με την ευγενική άδεια του ©Ministry of Culture of the Republic of Macedonia, Cultural Heritage Protection Office)

Αναφορικά με το μέλος που ψαλλόταν πομπικά και χορωδιακά και το εάν έχει διασωθεί, υπάρχει πιθανή απάντηση με βάση πρόσφατη έρευνα του Troelsgård, ο οποίος έχει παρουσιάσει ένα περιθωριακό (*marginal*)²⁴ ρεπερτόριο κοντακίων που περιλαμβάνουν

²⁴ Για τον όρο *marginal repertory* που χρησιμοποιείται σε αντιδιαστολή προς το σταθερό ρεπερτόριο (*standard repertory*) «και αναφέρεται σε μέλη τα οποία για ποικίλους λόγους δεν περιλαμβάνονται παρά μόνο σε λίγα αντίγραφα», βλ. Παπαδόπουλος, 2020: 44.

και τον Ακάθιστο και διασώζονται σε λιγοστά χειρόγραφα του 13ου έως 15ου αιώνα, τα οποία περιέχουν συλλογή αυτομέλων. Χαρακτηριστικό της μελοποιίας τους είναι η πιο άμεση μετάδοση του περιεχομένου του κειμένου, χάρη στο συντομότερο, συλλαβικό ύφος και τον συνεπή συντονισμό των κειμενικών τονισμών με τους οξύτερους φθόγγους, την διαποίκιλη ή τις παρατεταμένες αξίες· επιπλέον, διατηρείται η επανάληψη της μετρικής συμμετρίας μεταξύ των γραμμών του κειμένου.²⁵ Ο Troelsgård, με βάση την άποψη του Raasted, προτείνει ότι το συγκεκριμένο ύφος αντικατοπτρίζει μία εναλλακτική, προφορικά παραδιδόμενη επιτέλεση των κοντακίων, που πιθανώς συνυπήρχε με την μελισματική παράδοση του Ψαλτικού (Troelsgård, 2025: 37-38).

Με βάση τα προαναφερθέντα και παρ' όλο που ο Troelsgård δεν το συνδέει με συγκεκριμένες περιστάσεις, προτείνεται εδώ ότι το συγκεκριμένο περιθωριακό ρεπερτόριο θα μπορούσε να σχετίζεται με την υπαίθρια, χορωδιακή ψαλμώδηση του *Τῆ ὑπερμάχῳ*, όπως αυτή έχει περιγραφεί από τον Συμεών Θεσσαλονίκης στον κώδικα EBE 2047. Αφετηρία για την υπόθεση αυτή είναι το ότι ο Troelsgård έχει εντοπίσει στο συγκεκριμένο ύφος περάσματα απλά και απαγγελτικά ("simple and psalmody-like passages" ή "recitation-like passages") που διευκολύνουν μία μη-γραπτή διαχείριση της ψαλτικής παράδοσης,²⁶ εφόσον αυτή επιτρέπει σε πολλαπλές αλλά συγκλίνουσες μελωδίες να επανασυντίθενται επιτόπου. Προτείνεται, συνεπώς, ότι στις καθημερινές λιτανείες, που είχε περιγράψει ο Συμεών Θεσσαλονίκης στον κώδικα EBE 2047, γινόταν χρήση της απλής, προφορικά παραδεδομένης εκδοχής του περιθωριακού ρεπερτορίου ενώ, όταν το Σάββατο απαιτείτο η «μετά μέλους» εκδοχή, ψάλλονταν τα μέλη που σώζονται καταγεγραμμένα στα λιγοστά χειρόγραφα του συγκεκριμένου ρεπερτορίου.

Τέτοιας υφής μέλη ήταν δυνατόν να ψαλλούν από απλούς πολίτες, οι οποίοι περιγράφεται ότι συμμετείχαν στις Λιτές, με δεδομένο ότι ο βυζαντινός πολίτης είχε αποκτήσει ήδη από τα πρώτα σχολικά του χρόνια μουσικές δεξιότητες ως μέρος της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσής του στα περιστύλια των ναών και στις αστικές μονές, με δασκάλους τους διακόνους, αναγνώστες, ασκητές και ασκήτριες, μοναχούς και μοναχές· μάθαινε πρώτα απ' έξω κυρίως το Ψαλτήριο ψάλλοντάς το και μπορούσε να ανταποκριθεί σε απηχήματα και στοιχειώδεις κινήσεις ρυθμικού συντονισμού ή χορωδιακής άρθρωσης όπως αυτές υποδεικνύονταν από τον στρατηγό – Μέγα Δομέστικο, παλατιανούς αξιωματούχους ή τον ίδιο τον Αυτοκράτορα κατά τη διάρκεια των επευφημιών στον ιππόδρομο (Σπυράκου, 2024: 34-55). Υπό αυτό το πρίσμα, καθίσταται κατανοητή η μαρτυρία για την ψαλμωδία κοντακίων στην αγορά υπό τον συντονισμό λαϊκών που καταδικάζει ο σχολιαστής των Ιερών Κανόνων Θεόδωρος Βαλσαμών στα τέλη του 12ου αιώνα: «καὶ διὰ τοὺς λαϊκοὺς, τοὺς χοροστάτας τῶν κοντακίων, τοὺς ἐπ' ἐκκλησίας καὶ ἐν ταῖς ἀγοραῖς δομειστικεύοντας» (Ράλλης & Ποτλής, 1853: 185).

2.2. Η εντός του ναού επιτέλεση του Ακαθίστου ύμνου

Εκτός όμως από τις λιτανείες, αναλυτικές τυπικές διατάξεις περιγράφουν τις εντός του ναού σολιστικές επιτελέσεις του Ακαθίστου με χορωδιακές παρεμβολές, οι οποίες σταδιακά θα μεταφερθούν από το στόμα του μονοφωνάρη-ψάλτη του άμβωνα στον ιερέα, πρακτική που έχει πλέον επικρατήσει. Κατά συνέπεια, με αφετηρία την επιτέλεση και κριτήριο το πρόσωπο που αναλαμβάνει κυρίως την σολιστική απόδοση των οίκων, προτείνεται ότι η ιστορία της επιτέλεσης του Ακαθίστου ύμνου δύναται να χωριστεί σε δύο διακριτές περιόδους. Σημείο τομής θεωρείται το έτος 1346, όταν καταγράφεται ρητώς σε τυπική διάταξη η αλλαγή του σολίστα και απεικονίζεται συμβολικά, όπως θα

²⁵ Βλ. τον Πίνακα 3.2 με τις μεταγραφές αρκτικών του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, στο: Troelsgård, 2025: 38.

²⁶ Βλ. το Παράδειγμα 3.2c στο: Troelsgård, 2025: 38.

αναλυθεί παρακάτω. Σημειωτέον, όμως, ότι το γεγονός της ρητής καταγραφής σε συγκεκριμένη χρονολογία δεν αποκλείει την περίπτωση η μεταφορά να έχει συντελεστεί νωρίτερα στην πράξη. Άλλωστε, όπως θα φανεί παρακάτω, η καταγραφή επικαιροποιημένων τυπικών διατάξεων ή μελών δεν ακολουθεί την πράξη, όπως θα φανεί στην περίπτωση των μουσικών χειρογράφων αναφορικά με τον Ακάθιστο ύμνο.

2.2.1. Α' περίοδος σολιστικής επιτέλεσης: ψάλτες

Το Τυπικό της Μεγάλης Εκκλησίας περιγράφει λεπτομερώς την σολιστική ψαλμωδία του Ακαθίστου από τον κεντρικό άμβωνα της Παναγίας Βλαχερνών,²⁷ συνδυάζοντας πληροφορίες από τον κώδικα Πάτμου 266 του 9ου έως 10ου αιώνα και τον κώδικα Δρέσδης A 104 του 11ου αιώνα. Μετά την ανάγνωση, ο ψάλτης εισάγεται από τον άρχοντα των κοντακίων, λαμβάνει την πατριαρχική ευλογία, ντύνεται με το καμίσιο και το φελώνιό του και ανεβαίνει στον άμβωνα· ψάλλει το *Τῆ ὑπερμάχῳ* τρεις φορές και ανά τρεις οίκους το επαναλαμβάνει: «Εἰσάγει ὁ ἄρχων τῶν κοντακίων τὸν ὀφείλοντα ψάλλειν τὰ κοντάκια, καὶ σφραγιζόμενος παρὰ τοῦ πατριάρχου, ἐνδύεται τότε καμίσιον αὐτοῦ καὶ τὸ φαινόλι, καὶ ἀνέρχεται ἐν τῷ ἄμβωνι. Εἶτα τῆς ἀναγνώσεως πληρουμένης, βάλλει ὁ ψάλτης μετανοίας γ' ἕως ἐδάφους καὶ ἄρχεται· Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῶ, καὶ λέγει τὸ αὐτὸ ἐκ γ', ὡσαύτως καὶ κατὰ τρεῖς οἴκους τοὺς στίχους τοῦ τοιοῦτου κοντακίου» (Akentyev, 2009: 75-77).

Οι Αναγνώστες των Βλαχερνών συμμετέχουν σε αυτή την ψαλμωδία, αφού ο κώδικας Πάτμου διευκρινίζει ότι έχουν αναλάβει τον εσπερινό και το κοντάκιο. Το ίδιο χειρόγραφο διευκρινίζει όμως ότι δεν είναι μόνον οι είκοσι Αναγνώστες της εκκλησίας των Βλαχερνών, αλλά επιπλέον η πρώτη εβδομάδα της Μεγάλης Εκκλησίας (Mateos, 1963: 52-54), δηλαδή οι ογδόντα εφημερεύοντες από τους συνολικά εκατόν εξήντα αναγνώστες της Αγίας Σοφίας (Σπυράκου, 2022: 483, Πίνακας 1). Αυτή η συμψαλμωδία των εκατό αναγνωστών θα έδινε στις απαντήσεις τους, που κατακλείουν τα σολιστικά μέρη, έναν ογκωδέστατο ήχο. Εάν μάλιστα συνυπολογιστεί ότι ένας άγνωστος αριθμός μονοφωνάρηδων του άμβωνα ήταν εκείνη την εποχή ευνούχοι (καστράτοι),²⁸ τότε το πιθανό ηχητικό αποτέλεσμα αποτελεῖτο από υψηλής μελισματικότητας *solo* στην περιοχή της σοπράνο με μία *tutti* απάντηση από εκατό τενόρους και μπάσους.

Ο τρόπος ψαλμώδησης του *Τῆ ὑπερμάχῳ* που περιγράφεται στο Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας συμφωνεί με την καταγραφή του ψαλτικού κώδικα Ashburnhamensis L 64 από το έτος 1289, ο οποίος σχετίζεται με την Μονή Κρυπτοφέρρης (Høeg, 1956). Το χειρόγραφο αυτό περιέχει την πρώτη ολοκληρωμένη μελισματική, αλλά ανώνυμη, καταγραφή πλήρους του Ακαθίστου ύμνου σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία.²⁹ Με μικρές παραλλαγές, όλοι οι οίκοι και οι χαιρετισμοί μεταχειρίζονται έναν μικρό αριθμό θέσεων του Ψαλτικού, σε αντίθεση με τις μεταγενέστερες μελοποιήσεις, στις οποίες ο κάθε συνθέτης ανακαταστρώνει το κείμενο του κάθε οίκου με διαφορετικό τρόπο, φανερώνοντας τη μοναδική του μουσική προσωπικότητα (Troelsgård, 2025: 49-50).

²⁷ Βλ. Tantsis, 2010: 7, Εικόνα 5, για την κάτοψη που περιλαμβάνει τη θέση του άμβωνα.

²⁸ Η υπόθεση αυτή βασίζεται στην μαρτυρία του σχολιαστή των Ιερών Κανόνων Θεοδώρου Βαλσαμών που περιγράφει ότι στην εποχή του, δηλαδή τον 12ο αιώνα, όλοι οι ψάλτες του άμβωνα ήταν ευνούχοι, σε αντίθεση με τα προηγούμενα χρόνια που η σύνθεση των ψαλτών ήταν μεικτή: «Πρὸ πάντων σημειῶσαι ἀπὸ τοῦ παρόντος κανόνος ὅτι τὸ παλαιὸν οὐκ ἀπὸ εὐνούχων μόνον τὸ τῶν ψαλτῶν τάγμα συνίστατο, καθὼς γίνεται σήμερον, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μὴ τοιοῦτων» (Βαλσαμών, 1865: 532). Βλ. επίσης λεπτομέρειες για την παρουσία του ὀρου *καστράτοι* στην αυτοκρατορική νομοθεσία ἤδη ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα, αναφορικά με τὶς προϋποθέσεις καὶ τὴν οριοθέτηση τοῦ δικαιώματός τους στὴν υιοθεσία παιδιῶν (Spyrakou, 2023α: 147).

²⁹ Βλ. περαιτέρω Κρητικού, 2004: 89, υποσημ. 48.

Σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, το 1131, το Στουδιτικό Τυπικό της Μονής Σωτήρος Χριστού στη Μεσσήνη παραθέτει μία σχετική αλλά λεπτομερέστερη περιγραφή της κατανομής του Ακαθίστου μεταξύ των ψαλλόντων. Σύμφωνα με τον Arranz, το Τυπικόν της Μεσσήνης συντάχθηκε από τον Ηγούμενο Λουκά, όταν αυτός επέστρεψε από την επίσκεψή του στην Κωνσταντινούπολη για να παρακολουθήσει τελετουργίες και επιτελέσεις και να τις καταγράψει λεπτομερώς για χρήση στη μακρινή μονή του (Arranz, 1969: xviii-xx).

Κατά την ακολουθία της Πρεσβείας, ο πρωτοψάλτης³⁰ ανεβαίνει στον άμβωνα και ψάλλει την αρχή του *Τῆ ὑπερμάχῳ* με λαμπρή φωνή· οι αδελφοί αναλαμβάνουν από το *Ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν*. Ο πρωτοψάλτης ψάλλει κατόπιν τους οίκους, με τους αδελφούς να ανταποκρίνονται στο τέλος τους με τα ακροτελεύτια.³¹ Έχοντας ολοκληρώσει τους τέσσερις οίκους αντί για τρεις, το *Τῆ ὑπερμάχῳ* ψάλλεται με τον ίδιο τρόπο όπως στην αρχή. Αυτό συνεχίζεται μέχρις ότου ολοκληρωθούν οι δώδεκα οίκοι. Στη συνέχεια, παρεμβάλλονται ενδιάμεσα η τέταρτη, η πέμπτη και η έκτη ωδή του Κανόνος. Κατόπιν, ο πρωτοψάλτης και οι αδελφοί συνεχίζουν να εναλλάσσονται στους υπόλοιπους δώδεκα οίκους (στο ίδιο: 223-224).

Αυτή η διανομή μεταξύ των ψαλλόντων και κυρίως του δευτέρου προοιμίου είναι εγγύτερη στον κώδικα Σινά 1312 του τέλους του 12ου ή των αρχών του 13ου αιώνα, ο οποίος διασώζει μόνον την αρχή του *Τῆ ὑπερμάχῳ* και τους είκοσι τέσσερις οίκους (φ. 168v-209r). Πρόκειται για το αρχαιότερο από τα τρία χειρόγραφα που μεταφέρουν πλήρη τον Ακάθιστο ύμνο (Troelsgård, 2025: 34-35). Ὡς *Ψαλτικόν*, περιέχει μόνο τα μέρη του μονοφωνάρι ψάλτη, επομένως είναι αυτονόητο ότι το *Τῆ ὑπερμάχῳ* είναι ελλιπές. Στην περίπτωση όμως του συγκεκριμένου μουσικού χειρογράφου και σε αντιδιαστολή με το Τυπικό της Μεσσήνης, καταγράφεται το μέλος μέχρι και τὰ *εὐχαριστήρια*, υποδηλώνοντας ότι οι αδελφοί θα έβρισκαν το υπόλοιπο του μέλους στο δικό τους χειρόγραφο με τα χορωδιακά μέρη, πιθανώς σε ένα *Ἄσματικόν*.³²

Εφόσον το Τυπικό της Μεσσήνης γράφτηκε στα ίδια χρόνια και το ίδιο μοναστικό περιβάλλον απ' όπου προέρχονται τα περισσότερα από τα εναπομείναντα χειρόγραφα *Ψαλτικού*, ο Troelsgård προτείνει τρεις πιθανούς *χαιρετισμούς*: δύο προερχόμενους από το περιθωριακό ρεπερτόριο και έναν από τις αρχαιότερες πηγές *Ψαλτικού*, από τα τέλη του 12ου αιώνα (Troelsgård, 2025: 39-40, Παραδείγματα 3.3a-c). Συγκρίνοντάς τους με τα αντίστοιχα *Ἄλληλουῖα* (στο ίδιο: Παραδείγματα 3.3e-f), η εκδοχή στο ύφος του *Ψαλτικού* περιλαμβάνει έντεχνο, εκτενές μέλισμα στο -λου, ενώ η εκδοχή του περιθωριακού ρεπερτορίου κατασκευάζεται με επαναλήψεις συλλαβών προς αποφυγήν μελισμάτων που όμως, σε κάθε περίπτωση, διατηρούν τον επίσημο και εορταστικό χαρακτήρα. Μάλιστα, αυτός ο τρόπος μελοποιίας, με επαναλήψεις λέξεων και φράσεων, είναι που χαρακτηρίζει το καλοφωνικό ύφος, το οποίο στο ύστερο Βυζάντιο θα αντικαταστήσει τις μελωδίες του *Ψαλτικού* (στο ίδιο: 40-41).

Το Τυπικό της Μονής Ευεργέτιδος στην Κωνσταντινούπολη περιγράφει μία επιτέλεση παρόμοια με το Τυπικό της Μεσσήνης. Προερχόμενο από τον ίδιο αιώνα (τον 12ο αιώνα), φέρει επιρροές από το Σαββαϊτικό Τυπικό. Γενικότερα, ο ψάλτης ξεκινά τα κοντάκια και ο λαός τα ολοκληρώνει, με τον τρόπο που περιγράφηκε προηγουμένως

³⁰ Για τον όρο και τα διαφορετικά του περιεχόμενα ανά εποχή και περιβάλλον, βλ. Spyraou, 2023α: 229-246.

³¹ Ο Arentzen, συνοψίζοντας διάφορες οπτικές, θεωρεί ότι τα επαναλαμβανόμενα εφύμνια των κοντακίων βοηθούσαν το εκκλησίασμα να παραμένει συγκεντρωμένο, λειτουργούσαν ως μία ανταπόκριση επιβεβαίωσης προς τον σολίστα ή τους σολίστες, ειδικά όταν το κοντάκιο γινόταν αντιληπτό ως έμμετρη ομιλία και, τέλος, πιθανώς να συνδέονταν ιστορικά με τις ανάλογες πρακτικές των βυζαντινών επευφημιών (Arentzen, 2017: 2).

³² Για τους δύο τύπους μουσικών χειρογράφων και το περιεχόμενό τους, βλ. Αλεξάνδρου, 2017: 48 και 50.

από το Στουδιτικό Τυπικό της Μεσσήνης. Παρ' όλα αυτά, ο Ακάθιστος αντιμετωπίζεται διαφορετικά: ο ψάλτης ψάλλει ολόκληρο το κοντάκιο *Τῆ ὑπερμάχῳ* και οι αδελφοί, που αναφέρονται ως Λαός, το επαναλαμβάνουν, συντηρώντας την παράδοση που είχε περιγραφεί στο Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας και σχετίζεται με το μουσικό χειρόγραφο Ashburnhamensis L 64 του έτους 1289· ο ψάλτης ψάλλει επίσης τους οίκους.

Αξιοσημείωτο είναι ένα σύντομο σχόλιο του Τυπικού της Ευεργέτιδος που αργότερα θα καταστεί κρίσιμο για την επιτέλεση· προτείνει ότι μετά την διπλή ψαλμωδία του προοιμίου (ψάλτης – λαός) και των τεσσάρων οίκων, εάν ο ψάλτης το επιθυμεί, μπορεί να αντικατασταθεί και να αναλάβει άλλος ψάλτης: «κατὰ δὲ δ' οἴκους ἄρχεται ὁ ψάλτης τὸ κοντάκιον καὶ ψάλλει αὐτὸ καὶ ὁ λαός, καὶ τότε εἰ ἀλλαχθῆναι δεῖ τὸν ψάλτην, ἀλλάσσεται, καὶ ψάλτης ἄλλος οἶκον» (Dmitrievskij, 1995: 537). Το σχόλιο περιγράφει εμμέσως την απαιτητική, εκτενή, μελισματική ψαλμωδία κυρίως των οίκων του Ακαθίστου, εισάγοντας μία ανησυχία που αργότερα, σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες, θα μετασχηματίσει ριζικά την παραδεδομένη επιτέλεση.

Σε χειρόγραφη εκδοχή του Σαββαϊτικού Τυπικού από τον 12ο-13ο αιώνα, δηλώνεται ότι δεν ανήκει στην παράδοση της Λαύρας του Αγίου Σάββα να ψάλλονται οι είκοσι τέσσερις οίκοι την πέμπτη Παρασκευή της Τεσσαρακοστής αλλά μόνον τέσσερις, δηλαδή οι τρεις πρώτοι και ο τελευταίος: «Δεῖ εἰδέναι, ὅτι εἰς τὴν λαύραν τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Σάββα οὐ παρελάβομεν εἰς τὴν ἡμέραν τοῦ ἀκαθίστου ψάλλειν τοὺς κδ' οἴκους, ἀλλὰ δ' τὸν πρῶτον, τὸν δεύτερον, τὸν τρίτον καὶ τὸν ὕστερον· Ὡ πανύμνητε Μῆτερ, εἰς δὲ τὴν ἑορτὴν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ψάλλομεν ὄλους» (Dmitrievskij, 1917: 19).

Η αποσπασματική ψαλμώδηση του Ακαθίστου φανερώνει την ελαττωμένη σημασία που η μονή του Αγίου Σάββα απέδιδε στην πέμπτη Παρασκευή της Τεσσαρακοστής σε σχέση με την αντιμετώπισή της από το άλλο λατρευτικό κέντρο, δηλαδή την Κωνσταντινούπολη. Εκεί, η ημέρα αυτή ήταν αφετηρία διττού εορτασμού, θρησκευτικού και πολιτικού, αφού εκτός της ίδιας της Θεοτόκου γιόρταζε η Κωνσταντινούπολη και όλη η αυτοκρατορία, ευχαριστώντας την για όλες τις φορές που τους γλύτωσε από εχθρούς: «Τῷ σαββάτῳ μετὰ τὴν μέσην ἑβδομάδα, σύναξις ἐπιτελεῖται τῆς παναγίας, ἀχράντου Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας ἐν τῷ σεβασμίῳ αὐτῆς οἴκῳ τῷ ὄντι ἐν Βλαχέρναις, τῆς παννυχίδος ἀπὸ ἐσπέρας τελουμένης, ἐν ἣ εὐχαριστίαν αὐτῇ ἐξ ὅλης καρδίας προσάγομεν ἀνθ' ὧν ὑπὲρ πᾶσαν ἐλπίδα τὴν δουλικὴν ταύτης πόλιν ἐκ τῶν ἄμα κατὰ καιροὺς κυκλωσάντων αὐτὴν Περσικῶν καὶ βαρβαρικῶν κινδύνων ἐλυτρώσατο» (Mateos, 1963: 52). Επιπλέον, μία μεταγενέστερη παράδοση από την πολιορκία του 626 διέσωζε ότι κατά τη διάρκειά της ο πατριάρχης Σέργιος λιτάνευε στα τείχη φέροντας στα χέρια του το *μαφόριον* της Παναγίας, που είχε μεταφερθεί από τη Ναζαρέτ στην Κωνσταντινούπολη τη δεκαετία του 460 και φυλασσόταν στην χτισμένη για αυτόν τον σκοπό *Ἁγία Σορό* (Moutafon, 2008).

Αντίθετα, οι Σαββαῖτες είχαν επιλέξει να αναδείξουν την εορτή του Ευαγγελισμού μέσω της ψαλμώδησης ολοκλήρου του Ακαθίστου. Κατά τον Τωμαδάκη, οι ίδιοι οι εικονόφιλοι Στουδίτες είχαν πρωτοστατήσει νωρίτερα στην μετάθεση της ψαλμωδίας του Ακαθίστου την 25η Μαρτίου, διότι η σύνδεση με τις νίκες της αυτοκρατορίας συμπεριλάμβανε και τους θριάμβους του εικονομάχου Λέοντα Γ' του Ισαύρου κατά των Αράβων (717-718), ο οποίος όμως ήταν αυτός που εξέδωσε το 726 το πρώτο διάταγμα εναντίον των εικόνων (Τωμαδάκης, 1965: 170-172). Ωστόσο, η παραπάνω εκδοχή του Σαββαϊτικού Τυπικού από τον 12ο-13ο αιώνα, παρ' όλο που διατυπώνει αντιρρήσεις, δεν προχωρά σε σύγκρουση με τις υπάρχουσες κωνσταντινουπολίτικες πρακτικές αλλά μάλλον σε πλήρη συμβιβασμό, αφήνοντας στην κρίση του Προεστώτος της μονής το εάν θα ψαλλεί ολόκληρος ο Ακάθιστος την πέμπτη Παρασκευή της Τεσσαρακοστής: «Εἰ δὲ θέλει ὁ προεστῶς γίνεται ἀγρυπνία καὶ ψάλλονται ὄλοι [εἰς τὴν ἑορτὴν τῆς ἀκαθίστου]

καὶ εἰς τὴν ἑορτὴν τῆς Θεοτόκου ψάλλονται οἱ δ', ψάλλονται δὲ οὕτως· μετὰ τὴν στιχολογίαν τὸ α' κάθισμα, ψάλλομεν τοὺς ζ' οἴκους, καὶ πάλιν τὸ κοντάκιον, εἶτα τὸν ἄμωμον καὶ πάλιν ζ', εἰς τὴν ζ' τοὺς ἑτέρους ζ', ἕξαποστειλάριον τῆς Θεοτόκου, εἰς τοὺς αἴνους στιχηρὰ προσόμοια τῆς Θεοτόκου, οἷα θέλει, Δόξα καὶ νῦν, ἰδιόμελον, ἦχος β'. Εὐαγγελίζεται ὁ Γαβριήλ, δοξολογία μεγάλη καὶ ἀπόλυσις» (Dmitrievskij, 1917: 19).

Το 1214, μία νέα εκδοχή του Σαββαϊτικού Τυπικού καταγράφει μια απροσδόκητη κίνηση συγκερασμού της σαββαϊτικής παράδοσης με αυτήν της Κωνσταντινούπολης. Συγκεκριμένα, την ημέρα του Ευαγγελισμού περιορίζει την ψαλμωδία των οίκων από είκοσι τέσσερις σε δώδεκα, μαζί με το κοντάκιο, και μεταφέρει τους δώδεκα υπόλοιπους οίκους στην ημέρα του Ακαθίστου: «Ἀπὸ γ' ὥδῃς τὸ κοντάκιον καὶ οἱ ζ' οἴκοι, ὡσαύτως καὶ ἀπὸ ζ' τοὺς λοιποὺς ζ' οἴκους, ὡς ἐτυπώθησαν, τοὺς δὲ ἑτέρους ἰβ' ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς ἀκαθίστου [...]» (Dmitrievskij, 1917: 413-414). Η αιτιολόγηση που δίνει θυμίζει το Τυπικό της Ευεργέτιδος και την αντικατάσταση του ψάλτη μετά από τέσσερις εκτενείς και απαιτητικούς οίκους. Συγκεκριμένα, το Σαββαϊτικό Τυπικό δηλώνει ότι αυτή η πρόβλεψη γίνεται για δύο λόγους· α) για να ελαφρύνει το βάρος από τους υπάρχοντες ψάλτες αλλά και β) διότι ταυτόχρονα υπάρχει ἔλλειψη ψαλτών: «[...] διὰ τὸ ἀβαρέστερον καὶ διὰ τὸ μὴ ἔχειν ψάλτας περισσοὺς» (στο ἴδιο). Πράγματι, η έρευνα έχει πλέον αναγνωρίσει την μελισματικότητα των σολιστικών οίκων του *Ψαλτικού* που με έναν περιορισμένο αριθμό θέσεων, κοινών για όλα τα κοντάκια, επικοινωνούσαν επισημότητα και πανηγυρικότητα, με κύριο χαρακτηριστικό τους την επανάληψη λέξεων ή την επιμήκυνσή τους με εισαγωγή των υποστηρικτικών συμφώνων «ν» και «χ» σε μακρόσυρτους βοκαλισμούς (Troelsgård, 2025: 53).³³

Επομένως, στις αρχές του 13ου αιώνα, δηλαδή λίγο μετά την πρώτη Άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Σταυροφόρους, ο αριθμός των ψαλτών δηλώνεται ως ανεπαρκής για το βαρύ καθήκον της ψαλμωδίας του Ακαθίστου. Αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει κάποιος να ψάλλει τον Ακάθιστο ή κάτι άλλο;

Σύμφωνα με το Στουδιτικό Τυπικό της Μεσσηνίας, οι ψάλτες και ο πρωτοψάλτης τους ορίζονταν ως «επιστήμονες»:³⁴ «Ὅτε δὲ ὑπακοὴ ψάλλεται ἢ κοντάκιον, ἐστηκέτωσαν οἱ ἐπιστήμονες τῶν τοιούτων μελῶν [...] ὁ πρωτοψάλτης καὶ οἱ ψάλται ψάλλουσι μετὰ χειρονομίας τὴν ὑπακοήν» (Arranz, 1969: 294 και 83). Δηλαδή, οι ψάλτες με τον επικεφαλής πρωτοψάλτη τους είναι οι μόνοι ικανοί, εκπαιδευμένοι, έμπειροι και πειθαρχημένοι ὥστε να ψάλλουν τα υψηλῆς μελισματικότητας *κοντάκιο* και *υπακοή*. Ακόμη και για το Σαββαϊτικό Τυπικό από χειρόγραφο του 13ου αιώνα, ένας μοναχός θεωρεῖται ψάλτης μόνον εάν είναι ικανός να ψάλλει το Αλληλουιάριο, σε αντιδιαστολή με τον ανά ημέρα ταχθέντα μοναχό που ορίζεται από τον Εκκλησιάρχη για τα υπόλοιπα μέλη: «Ἰστέον δε, ὅτι ὁ ταχθεὶς μοναχὸς ψάλλει τὸ προκείμενον, ὁ αὐτὸς λέγει καὶ τὴν προφητείαν, ὁμοίως καὶ τὸν Πραξαπόστολον ἐν τῇ ἀγρυπνίᾳ, καὶ τὸ Πᾶσα πνοὴ εἰς τὸ εὐαγγέλιον καὶ τὸ Κοντάκιον, ὡς προεῖρηται, καὶ εἰς τὴν Λειτουργίαν τὸν Ἀπόστολον σὺν τῷ Ἀλληλουιάρῳ, εἰ τύχοι ἐπιστάμενος αὐτό, εἰ δ' οὐ, τάσσει ὁ ἐκκλησιάρχης ἕτερον ἀδελφὸν εἰδότα ψάλλειν, κάκεῖνος ψάλλει τὸ ἀλληλουιάρῳ. Καὶ μετὰ τοῦ πληρῶσαι βάλλουσιν μετάνοιαν οἱ δύο ὁμοῦ, ὃ τε λέγων τὸν ἀπόστολον καὶ ὁ ψάλτης» (στο ἴδιο: 82).

Εἶναι αξιοσημείωτο τὸ ὅτι ἤδη τὴν εποχὴ αὐτή, τὸ Σαββαϊτικό Τυπικό ἔχει αποσυνδέσει τὸ σύνολο των καθημερινῶν κοντακίων ἀπὸ τὸν «ἐπιστήμονα» ψάλτη. Συνεπῶς, ἡ δηλωθεῖσα ἔλλειψη ἐπιστημόνων ψαλτῶν στὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰῶνα ἀφορᾷ

³³ Για τὴν χρῆση των συμφώνων «ν» καὶ «χ» στὴ διευκόλυνση τῆς ἀρθρωσης, βλ. Σπυράκου, 2022: 501-507· Spyraou, 2023a: 109-114.

³⁴ Ὁ ὅρος *ἐπιστήμη* σχετίζεται με τὶς επαγγελματικὲς δεξιότητες καὶ τὴ γνώση, ἐνῶ ὁ *ἐπιστήμων* περιγράφεται ὡς ἐπιτήδειος, σοφός καὶ συνετός (Liddell & Scott, 1843: 660). Πρβλ. Σπυράκου, 2024: 35 καὶ 49.

μόνον τους μονοφωνάρηδες του άμβωνα που έχουν συνδεθεί με τις επιτελέσεις των χειρογράφων *Ψαλτικών* και θα διαμορφώσει τις πρακτικές που θα ακολουθήσουν. Διόλου τυχαία, η ριζική συρρίκνωση των κοντακίων έχει εντοπιστεί ήδη στον 12ο αιώνα και κυρίως μετά το 1204 (Lingas, 1995: 56· Παραιοαννου, 2024: 25 και 36).

2.2.2. Β' περίοδος σολιστικής επιτέλεσης: ιερείς

Η ριζική ρήξη με την παραδοσιακή επιτέλεση καταγράφεται το έτος 1346, εισάγοντας έτσι την σημερινή πρακτική. Μία εκδοχή του Σαββαϊτικού Τυπικού περιγράφει ότι κατά την Αγρυπνία ο ιερέας στέκεται μπροστά από την εικόνα της Θεοτόκου στη μέση και αναλαμβάνει τους οίκους του Ακαθίστου, ενώ οι αδελφοί ανταποκρίνονται με τα ακροτελεύτια: «Ὁ δὲ ἱερεὺς [...] ἴσταται ἔμπροσθεν τῆς εἰκόνης τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, πρότερον θυμιάσας αὐτήν, καὶ λέγει ἐκ τῶν οἴκων τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοὺς ς'. Καὶ ἡμεῖς τὸ ἀκροτελευταῖον τῶν οἴκων μετὰ μέλους» (Dmitrievskij, 1917: 450). Η παρουσία του «ἐπιστήμονα» ψάλτη δεν είναι πλέον απαραίτητη. Ωστόσο, εάν υπάρχει ἔστω και ένας, δεν αναλαμβάνει τους οίκους απαλλάσσοντας τον ιερέα, όπως θα ήταν αναμενόμενο, αλλά περιορίζεται σε ένα είδος δευτερεύοντος ρόλου, δηλαδή να ψάλλει τον κάθε Οἶκο μετά τον ιερέα: «Εἰ δὲ ἔστι καὶ ψάλτης, ψάλλει καὶ οὗτος τοὺς τοιούτους οἴκους μετὰ τοῦ μέλους αὐτῶν, ἤγουν τὸν αὐτὸν οἶκον πρότερον μὲν ὁ ἱερεὺς, εἶτα ὁ ψάλτης» (στο ίδιο).

Η ρήξη απεικονίζεται σχεδόν ταυτόχρονα (περί το 1346) στη σερβική μονή Dečani. Η τοιχογραφία για τον Οἶκο 20 δεν τοποθετεί το εικονογραφικό μοτίβο των ψαλτών στην συνηθισμένη δεξιά πλευρά (όπως στις δύο μικρογραφίες κωδίκων από τη Μόσχα και το Εσκοριάλ που παρουσιάστηκαν παραπάνω) αλλά στην αριστερή (Spatharakis, 2005: Εικόνα 110). Ο Moran θεωρεί ότι πρόκειται για την «λάθος» πλευρά και αποδίδει την απεικόνιση της μονής Dečani σε τεχνική ανικανότητα του καλλιτέχνη (Moran, 1986: 107 και 144). Άλλωστε, την ίδια περίοδο με αυτή την απεικόνιση, το *Tomič Psalter* που δημιουργήθηκε περί τα 1360, διατηρεί την παραδοσιακή τοποθέτηση των ψαλτών στα δεξιά (Spatharakis, 2005: Εικόνες 23, 59 και 78). Παρ' όλα αυτά, προτείνω ότι η τοποθέτηση της μονής Dečani δεν είναι «λάθος», αλλά πρόκειται για την επικαιροποιημένη απεικόνιση της σύγχρονης του αγιογράφου επιτέλεσης του Ακαθίστου, με τους ψάλτες πλέον σε δευτερεύοντα ρόλο. Άλλωστε, ο Moran έχει παρατηρήσει την υστεροβυζαντινή ροπή για ακρίβεια στις απεικονίσεις των λειτουργικών πράξεων (Moran, 1986: 61-62).

Περίπου είκοσι πέντε χρόνια αργότερα από την αγιογράφιση της μονής Dečani (περί το 1371), μία άλλη τοιχογραφία από τη Μονή Markon, η οποία έλαβε το όνομά της από τον σέρβο πρίγκιπα Μάρκο, φαίνεται να απεικονίζει τον Ακάθιστο με το ίδιο φερόμενο «λάθος» (βλ. τη δεξιά πλευρά της Εικόνας 1). Αυτή τη φορά, ένας λεπτομερής και πολυπληθής βυζαντινός χορός τοποθετείται στα αριστερά, δίνοντας κατά συνέπεια προτεραιότητα στους ιερείς. Για να μην υπάρχει καμία αμφιβολία, η τοιχογραφία δεν ενσωματώνεται πλέον σε κανέναν άλλο χώρο της εκκλησίας παρά στο ίδιο το Ιερό, ακριβώς πίσω από την αγία Τράπεζα. Κατά συνέπεια, δια της απεικόνισης επισημοποιείται η μεταφορά της ψαλμώδησης του Ακαθίστου όχι μόνον στους ιερωμένους αλλά και στον χώρο του Ιερού, όπως θα φανεί παρακάτω από τις τυπικές διατάξεις.

Εκτός από θέματα επιτέλεσης, κρίνεται αναγκαίο να γίνει ένα σχόλιο για τη συμπερίληψη του αυτοκράτορα στην τοιχογραφία της Μονής Markon. Συγκεκριμένα, η τοποθέτηση μίας τέτοιας τοιχογραφίας πίσω από το κεντρικό ιερό βήμα οδηγεί στην υπόθεση ότι χρησιμεύει ως πολιτικό σχόλιο ή ακόμη και ως δήλωση· φαίνεται να μιμείται το ψηφιδωτό με τον Ιουστινιανό, την συνοδεία του και τον ανώτερο κλήρο στο ακριβές αριστερό σημείο της βασιλικής του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα.³⁵ Η τοποθέτηση

³⁵ Βλ. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ravenna_Basilica_of_San_Vitale_mosaic_Justinian.jpg (τελευταία πρόσβαση: 10 Σεπτεμβρίου 2025).

του αυτοκράτορα εντός του θυσιαστηρίου της Μονής Markon πραγματοποιείται σε μία εποχή κατά την οποία τα δικαιώματά του σε εκκλησιαστικά ζητήματα και η φύση της αυτοκρατορικής ιεροσύνης προκαλούν διαμάχη, η οποία ξεκίνησε τον 12ο αιώνα από τον Θεόδωρο Βαλσαμών που δήλωσε ότι μέσω του χρίσματος με μύρο ο αυτοκράτορας κοσμείται με αρχιερατικά χαρίσματα. Ωστόσο, το 1312 τα δικαιώματά του στο Άγιο Όρος παραδόθηκαν από τον αυτοκράτορα στον πατριάρχη. Εντός του ησυχαστικού κινήματος και της αυξανόμενης κυριαρχίας του μοναχισμού, ο αυτοκράτορας Ιωάννης Ε΄ Παλαιολόγος καθαιρέθηκε από τη Σύνοδο του 1354. Αυτό το γεγονός οδήγησε σε Σύνοδο στη Μονή Στουδίου το 1380, όπου ο αυτοκράτορας Ιωάννης ανάγκασε την Εκκλησία να ορίσει και να δημοσιεύσει τα δικαιώματά του σε ένα εννεαμερές έγγραφο (Spyrakou 2023α: 133-136· Varheiadis, 2020: 57-65).

Κατά συνέπεια, η απεικόνιση του αυτοκράτορα εντός του Ιερού ως επικεφαλής της λιτανείας της Πρεσβείας μπορεί να θεωρηθεί ως δήλωση υποστήριξης από τους σέρβους βασιλείς στις αυτοκρατορικές αξιώσεις επί της Εκκλησίας. Μία κοινή επιτέλεση αυτοκράτορα και επισκόπου ως συμβολική εικόνα των εκπροσώπων των κοσμικών και πνευματικών δυνάμεων θα προωθούσε «την ιδέα της ιερατικής βασιλείας και της νικηφόρου ηγεσίας υπό την προστασία της Παρθένου» (Tomić Djurić, 2019: 561),³⁶ ειδικά σε μία εποχή όπου α) το αυτοκρατορικό γόητρο είχε περαιτέρω τρωθεί από την καισαροπαπική απόφαση του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου για ένωση των εκκλησιών το 1274 (Nicol, 1993: 100) και β) το Πατριαρχείο Κωνσταντινούπολης, αντιμετωπίζοντας δυσκολίες από την πολιτική παρακμή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, την διείσδυση της Καθολικής Εκκλησίας και την παρουσία των Οθωμανών στα Βαλκάνια, υιοθέτησε πλέον επίσημα το αθωνικό ησυχαστικό κίνημα, συνειδητοποιώντας την πιθανότητα δογματικής και θεσμικής επιβίωσης της Ορθόδοξης Εκκλησίας εκτός του κοσμικού Βυζαντίου και ξεκινώντας από τα μέσα του 14ου αιώνα την επέκτασή του εκτός συνόρων, με σκοπό την ενοποίηση και συγκέντρωση του ορθοδόξου κόσμου γύρω από την Μεγάλη Εκκλησία της Κωνσταντινούπολης (Cotovanu, 2020: 9-10).

Όλες οι προαναφερθείσες αλλαγές στις πρακτικές επιτέλεσης του Ακαθίστου ύμνου δεν αποτελούν απλή σύμπτωση ή μία σύντομη διάρκεια απόκλιση ή ακόμη και επιλογή μίας μειονότητας αγιογράφων. Παρ' όλο που οι τελετουργικές οδηγίες του Σαββαϊτικού Τυπικού μεταφέρουν την ψαλμώδηση των Οίκων από το κέντρο του ναού στο Ιερό, ο Συμεών Θεσσαλονίκης, αναβιώνοντας το Ασματικό Τυπικό, αναθέτει μεν την ψαλμώδηση του κοντακίου των Χριστουγέννων στον πρωτοπαπά αλλά, απηχώντας τις παλαιές πρακτικές της Κωνσταντινούπολης, το επαναλαμβάνει τρεις φορές από τον άμβωνα, το επί πολλούς αιώνες επίκεντρο της ψαλμωδίας: «Ἐν δὲ τῇ ἑβδόμῃ, ψάλλει ὁ πρωτοπαπᾶς ἐν τῷ ἄμβωνι τὸ Ἥ Παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκτει, γ'» (κώδικας ΕΒΕ 2047, α' τέταρτο του 15ου αιώνα, φ. 16ν).

Σύμφωνα με το Σαββαϊτικό Τυπικό από χειρόγραφο του 1798, η ακριβής θέση του ιερέα είναι μέσα στο Ιερό και μπροστά από την Ωραία Πύλη κατά την ανάγνωση των Οίκων. Παρ' όλα αυτά, γίνεται μία παραχώρηση-συγκερασμός με τις παλαιότερες πρακτικές, συνεχίζοντας την ανάγνωση μπροστά στην εικόνα της Παναγίας μετά την 5' ωδή του Κανόνα: «Ἰστέον ἔτι, ὅτι οἱ τῆς Θεοτόκου οἴκοι ἔνδον τοῦ βήματος ἀναγινώσκονται παρὰ τοῦ ἱερέως, προευτρεπισθέντος τοῦ τετραπόδου ἔμπροσθεν τῶν ἁγίων θυρῶν, ἔφαπτούσης λαμπάδος ἔμπροσθεν μετὰ μανουαλίου, ἀναγινώσκονται μετὰ τὴν 5' ὥδην τοῦ κανόνος καὶ ἔμπροσθεν τῆς εἰκόνης τῆς Θεοτόκου» (Dmitrievskij, 1917: 536). Σαράντα τρία χρόνια αργότερα, το 1841, ο ιερέας οφείλει να στέκεται μπροστά στην αγία Τράπεζα και να λέει τους ἕξι οἴκους: «Μετὰ τὸ α' κάθισμα ψάλλομεν τὸ κοντάκιον ἦχος πλ. δ'· Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ. Ὁ δὲ ἱερεύς, φορέσας ἐπιτραχήλιον

³⁶ Στο πρωτότυπο: «the idea of sacerdotal kingship and victorious rulership under the Virgin's protection».

λευκὸν ἔσωθεν τοῦ ἁγίου βήματος, ψαλλομένου τοῦ κοντακίου, θυμιᾷ τὴν ἁγίαν τράπεζαν. Εἶτα ἴσταται ἐνώπιον τῆς ἁγίας τραπέζης καὶ λέγει οἴκους ς', καὶ ἡμεῖς λέγομεν καθ' ἕκαστον οἶκον τὸ ἀκροτελεύτιον μετὰ μέλους» (Dmitrievskij, 1917: 734, υποσημ. 10).

Οἱ τυπικὲς διατάξεις τεκμηριώνονται με μεταβυζαντινὲς απεικονίσεις. Μία φορητὴ εἰκόνα τῶν εἰκοσι τεσσάρων οἴκων ἀπὸ τὴν ἀρχὴν τοῦ 16ου αἰῶνα περιλαμβάνει στὸν 23ο Οἶκο ἕναν ἱερέα ποὺ στέκει μπροστὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο με ἀνοιχτὸ βιβλίον στὸ ἀναλόγιό του (Χατζηδάκη, 1997: 150, Εἰκόνα 70, καὶ γιὰ λεπτομέρεια 153). Δύο απεικονίσεις τοῦ τέλους τοῦ 16ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνα ἀπὸ τοὺς Οἴκους 20 καὶ 23 τοῦ κώδικα Princeton Garrett 13 τεκμηριώνουν τὴν κυρίαρχη πλέον θέση τῶν ἱερέων: εἴτε ἐξαλείφουν τοὺς ψάλτες, απεικονίζοντας τοὺς ἱερεῖς γύρω ἀπὸ τὴν ἁγία Τράπεζα (Οἶκος 20, φ. 21r), εἴτε απεικονίζουν τὸν ἱερέα στὰ δεξιὰ τῆς ἐνθρονισμένης Θεοτόκου, με τοὺς ψάλτες στὰ ἀριστερὰ (Οἶκος 23, φ. 24r).³⁷

Τέλος, ὁ ἱερέας λειτουργεῖ πλέον με πλήρη καθήκοντα ψάλτη, ὅπως παρουσιάζεται λεπτομερῶς ἀπὸ μία ἐκδοχὴ τοῦ Σαββαϊτικοῦ Τυπικοῦ ἀπὸ τὸ ἔτος 1879. Εἰς ἀνάμνησιν τῆς παλαιᾶς ψαλτικῆς παράδοσης τοῦ Ακαθίστου, ἐκτός ἀπὸ τὴν ψαλμῶδηση τῶν ἑξι πρώτων οἴκων, με τοὺς δύο χορούς νὰ ψάλλουν ἀνὰ δύο οἴκους τοὺς χαιρετισμούς καὶ τὰ ἀλληλοῦια, ὁ ἱερέας καλεῖται νὰ ψάλλει τὸ *Τῆ ὑπερμάχῳ* μέσα ἀπὸ τὸ Θυσιαστήριον, με τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς χορούς νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνει: «[...] εὐθὺς ἄρχεται ὁ ἱερεὺς ἐντὸς τοῦ βήματος ψάλλειν τὸ Κοντάκιον· Τῆ ὑπερμάχῳ καὶ λέγει ἀπὸ [ἀρχῆς] ἕως τέλους. Εἶτα ψάλλει τὸ αὐτὸ ἔξωθεν ὁ ἀ' χορὸς, καὶ ὁ ἱερεὺς λέγει τὸν ἀ' οἶκον καὶ ὁ αὐτὸς χορὸς ψάλλει τὸ τέλος, ἤγουν· Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε. Καὶ πάλιν ὁ ἱερεὺς λέγει· Βλέπουσα ἡ ἁγία, καὶ ὁ αὐτὸς χορὸς τὸ Ἀλληλοῦια, καὶ ὁ ἱερεὺς πάλιν λέγει τὸν γ', δ' οἶκον, καὶ ἀποκρίνεται ὁ β' χορὸς [...] καὶ ἀναγινώσκονται παρὰ τοῦ δευτέρου ἱερέως ἔτι οἶκοι ἕξ, καὶ ψάλλει τὸ κοντάκιον ὁ β' χορὸς [...]» (Dmitrievskij, 1917: 735).

3. Μουσικὰ χειρόγραφα καὶ ἀποτύπωση τῶν σύγχρονῶν τοὺς ἐπιτελεστικῶν πρακτικῶν

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ριζικὴ ἀλλαγὴ στὴν πρακτικὴ ἐπιτέλεση, δηλαδὴ τὴν μετάβαση ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ σολιστικὴ, ἰδιαιτέρως μελισματικὴ ψαλμωδία στὴν ἀπαγγελία ἢ ἀνάγνωση ἀπὸ ἱερέα, τὰ υστεροβυζαντινὰ μουσικὰ χειρόγραφα παραμένουν σιωπηλὰ. Φαίνεται ὅτι οἱ γραφεῖς τοὺς ἐπέλεξαν νὰ μὴ ἀποτυπώσουν με λεπτομερεῖς τελετουργικὲς ὁδηγίες τὴν νέα διανομὴ ρόλων, προτιμώντας νὰ διασώζουν συνθέσεις, τῶν ὁποίων ἡ πλειονότητα ἦταν κατὰλληλη γιὰ προηγούμενες ἐπιτελέσεις· αὐτὴ μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ψαλτικοῦ κώδικα Ashburnhamensis L 64 ἀπὸ τὸ ἔτος 1289. Στους αἰῶνες ποὺ ἀκολούθησαν, δημιουργήθηκαν ἀκόμη καὶ ξεχωριστὰ χειρόγραφα γιὰ τὸν Ακάθιστο, τὰ *Κοντακάρια* ἢ *Οἰκηματάρια*, γιὰ νὰ φιλοξενήσουν μελωδίες γνωστῶν μελοποιῶν σὲ μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία.

Γιὰ παράδειγμα, ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ ὅπου ὁ Ακάθιστος παραδίδεται στὸν ἱερέα καὶ παρατηρεῖται ὁ πολλαπλασιασμὸς τῶν εἰκονογραφημένων κύκλων τοῦ Ακαθίστου, ἀνθῶν οἱ καλοφωνικὲς συνθέσεις τοῦ (ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα) ποὺ ἔδιναν στὸν μελοποιῶν τὴ δυνατότητα νὰ παραδώσουν τὴν προσωπικὴν ἐρμηνείαν γιὰ τὸν κάθε οἶκο, ἀπολαμβάνοντας τὴν ἀπελευθέρωσή τους ἀπὸ τὴν θέσιν τοῦ *Ψαλτικοῦ* (Troelsgård, 2025: 35 καὶ 54). Ἡ μουσικὴ σύνθεση τοῦ ὕμνου εἶχε πλέον μετατραπεί σὲ υποκειμενικότερη, ἦταν μιὰ προσωπικὴ ἐρμηνεία ἢ ἀκόμη καὶ ἕνας νέος τύπος προσωποποιημένης ἀπόδοσης σεβασμοῦ στὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου, σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴν προγενέστερη ἀνώδυμη, βασισμένη σὲ θέσεις, «κλασικὴ» βυζαντινὴ παράδοση.

³⁷ Βλ. <https://catalog.princeton.edu/catalog/99108926643506421> (τελευταία πρόσβαση: 10 Σεπτεμβρίου 2025).

Με αφετηρία τις παραδοσιακές μελωδίες, οι μελοποιοί προχωρούν σε επανασύνθεσή τους, προσθέτοντας έντεχνα μελίσματα σε συγκεκριμένες συλλαβές του κειμένου και επεκτείνοντας τον μέσο αριθμό φθόγγων ανά συλλαβή σε επίπεδα υψηλότερα από το *Ψαλτικόν*, οδηγώντας παράλληλα σε μείωση της δυνατότητας κατανόησης του κειμένου από τους ακροατές (στο ίδιο: 41-45). Μάλιστα, παρά τις περί του αντιθέτου διαβεβαιώσεις του Μανουήλ Χρυσάφη περί μίμησης των παλαιών, ο εντοπισμός ομοιοτήτων είναι δυσχερής (στο ίδιο: 43 και 49). Ο Λίγκας αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι καλοφωνικά επεξεργασμένοι οίκοι εξελίχθηκαν σε “ornate arias”, με το κείμενο να υποφέρει στα χέρια της περίτεχνης μουσικής (Lingas, 1995: 57).

Αν και ρητορικό, προκύπτει το ερώτημα: ήταν άραγε δεδομένο ότι οι νέες καλοφωνικές συνθέσεις θα ψάλλονταν από τον ιερέα, όπως υποδεικνύουν τα τυπικά, και για αυτόν τον λόγο τα μουσικά χειρόγραφα δεν παραδίδουν τυπικές διατάξεις; Ενδεικτικά, ο κώδικας EBE 2405 (από το β΄ ήμισυ του 14ου αιώνα) αναφέρει ότι το κοντάκιο και ο οίκος ψάλλονται καλοφωνικά, χωρίς όμως να εξηγεί ποιος θα τα αναλάβει: «Καὶ τὸ μὲν κοντάκιον ἔκαλοφωνήσαμεν ὅλον, τὸν οἶκον δὲ πάλιν ὀφείλομεν καλοφωνῆσαι μετὰ τὸ Ἄγγελος πρωτοστάτης ἠνωμένον» (φ. 383r). Επιπλέον, η χειρόγραφη Παπαδική Βατοπαιδίου 1497 του έτους 1445 υπονοεί μία σολιστική ψαλμωδία του *Τῆ ὑπερμάχῳ*, εφόσον αναφέρεται ρητῶς ότι κατακλείεται «ἀπὸ χοροῦ» με το *Χαῖρε νύμφη, ἀνύμφευτε* (φ. 389r-390v).

Μία αξιοσημείωτη διάσταση ανάμεσα στην τρέχουσα μουσική πράξη και την χειρόγραφη αποτύπωσή της προέρχεται από το χέρι του τελευταίου Πρωτοψάλτη της Αγίας Σοφίας, του μοναχού Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη, στο *Κοντακάριο* και στο *Τυπικό* του. Στον κώδικα Σινά 1262 του έτους 1437, ο Αλυάτης παραδίδει έναν πλήρη Ακάθιστο· το *Τῆ ὑπερμάχῳ* ειδικά καταγράφεται μέχρι τα *νικητήρια* (φ. 61v-62r), παραπέμποντας στην α΄ περίοδο επιτέλεσης του Ακαθίστου, όπως αποτυπώνεται στην ψαλμώδηση του Τυπικού της Μεσσήνης και στην εγγύτερη σε αυτό καταγραφή του κώδικα Σινά 1312, που διανέμει το κοντάκιο μεταξύ του μονοφωνάρη και του χορού. Παρ’ όλα αυτά, στο ιδιόγραφο *Τυπικό* του, ο Αλυάτης δίνει αρχικά μία οδηγία που παραπέμπει σε χορωδιακή ψαλμώδηση του *Τῆ ὑπερμάχῳ*: «[...] ψάλλομεν τὸ κοντάκιον τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου· ἦχος πλ. δ΄· τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῶ· ὁ δὲ ἱερεὺς φορέσας ἐπιτραχήλιον, καὶ φαινόλιον λευκόν, ἔσωθεν τοῦ ἁγίου βήματος, ψαλλομένου τοῦ κοντακίου, θυμιᾷ τὴν ἁγίαν τράπεζαν». Παρακάτω όμως, καταγράφει με κόκκινο μελάνι την άποψή του για τη σύγχρονή του πράξη και τη θέση που αυτός κρίνει καλύτερη για την ψαλμώδησή του, δηλαδή μέσα στο ἅγιο Βῆμα: «Ἰστέον ὅτι ἐν πολλοῖς τῶν μοναστηρίων, ἔξωθεν τοῦ βήματος· ἔμπροσθεν τῶν ἁγίων θυρῶν, λέγει τούτους ὁ ἱερεὺς· οἶμαι δὲ τὸ ἐντός, κρεῖττον εἶναι· διὸ καὶ ἐπεκράτησεν παρὰ τῶν πλείστων». Ἐπειτα συνεχίζει με μαύρο μελάνι, επαναλαμβάνοντας το κείμενο του Σαββαϊτικού Τυπικού που έφερε τη ρήξη του 1346: «Εἶτα ἴσταται ἐνώπιον τῆς ἁγίας τραπέζης, καὶ λέγει οἶκους ς΄ ἡμεῖς δὲ λέγομεν καθ’ ἕκαστον οἶκον, τὸ ἀκροτελεύτιον αὐτοῦ μετὰ μέλους· εἰ δὲ ἔστι καὶ ψάλτης, ψάλλει καὶ οὗτος αὐτούς· ἤγουν, τὸν αὐτὸν οἶκον, πρότερον μὲν ὁ ἱερεὺς, εἶτα ὁ ψάλτης» (κώδικας Δοχειαρίου 3069.395, φ. 179v).³⁸ Πρόκειται, ίσως, για την πιο χαρακτηριστική περίπτωση ὅσον αφορά τον ρόλο των μουσικῶν χειρογράφων ως θησαυροφυλακίων της μουσικῆς πράξης, διότι ο ἴδιος γραφέας-ψάλτης ακολουθεῖ μεν και καταγράφει την νέα επιτελεστική πρακτική ως Πρωτοψάλτης στην Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης, αλλά διασώζει μουσειακά σε μουσικό χειρόγραφο τα μέλη που σχετίζονται με τις παραγκωνισμένες πρακτικές επιτέλεσης.

Αξιοσημείωτο είναι το ότι ακόμη και χειρόγραφα του πρώτου μισού του 18ου αιώνα προσδιορίζουν ότι το μέρος του κοντακίου Ἄλλ’ ὡς ἔχουσα τὸ κράτος ψάλλεται με

³⁸ Βλ. αναλυτικότερα Σπυράκου, 2008: 554, υποσημ. 49.

προσοχή μία οκτάβα πιο ψηλά: «Διπλασμός έξω και πρόσχες» (κώδικας Ιβήρων 967, α' ήμισυ του 18ου αιώνα, φ. 233v). Περιέργως, ειδικά ο 23ος Οίκος *Ψάλλοντές σου τὸν τόκον* ορίζεται να ψάλλεται «μετὰ βαστακτῶν», δηλαδή με ισοκράτημα (στο ίδιο: φ. 243r).

4. Επιλογικά

Έχοντας συνεξετάσει μία σειρά τυπικών διατάξεων, διηγήσεων, απεικονίσεων και μουσικών χειρογράφων για τον Ακάθιστο ύμνο, συνάγεται ότι:

α) Η μουσική εικονογραφία φανερώνεται ευαίσθητη στις εξελίξεις επιτέλεσης του Κοντακίου και των Οίκων, απεικονίζοντάς τις κατευθείαν μόλις αυτές ενσωματωθούν επίσημα μέσω καταγραφής στις τυπικές διατάξεις της μέσης δεκαετίας του 14ου αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, η εικονογραφία αποτυπώνει κυρίως συμβολικά την μεταφορά και οικειοποίηση των σολιστικών οίκων από τους ιερείς και την επακόλουθη μετατόπιση της ψαλμώδησης από τον άμβωνα ή το κέντρο στο Ιερό Βήμα, τουλάχιστον για ένα κάποιο διάστημα. Με βάση τα παραπάνω, έχω προτείνει ότι η έκρηξη απεικονίσεων του κύκλου του Ακαθίστου τον 14ο αιώνα συμπίπτει ή ακόμη και μπορεί να αποδοθεί στη ριζική αλλαγή των πρακτικών επιτέλεσης του Ακαθίστου (Spyrakou, 2025).

β) Επιπλέον, όταν τα Λειτουργικά Τυπικά καταγράφουν λεπτομερώς την ριζική αλλαγή στις πρακτικές επιτέλεσης του Ακαθίστου, συγκεκριμένες απεικονίσεις παρέχουν σχεδόν ταυτόχρονα ενδείξεις. Ωστόσο, η πλειονότητα της εικονογραφίας και το σύνολο των μουσικών χειρογράφων παραμένουν σιωπηλά: αφενός, οι απεικονίσεις διατηρούν την παραδοσιακή “mise en scène” και, αφετέρου, τα μουσικά χειρόγραφα συναθροίζουν συνθέσεις κατάλληλες για προηγούμενα στάδια των πρακτικών επιτέλεσης. Παρ’ όλο που δεν χρησιμοποιούνται πλέον στη λατρευτική πράξη, προτείνεται ότι οι συνθέσεις αυτές καταγράφονται συστηματικά για χρήση στην εκπαιδευτική διαδικασία της μελοποιίας. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Χρύσανθο, για να μπορέσει ο μελλοντικός μελοποιός να δημιουργήσει το υλικό του, οφείλει να το ερανιστεί από τις μελωδίες ομοίων ειδών των παλαιότερων συνθετών· αυτές τις μελωδίες οφείλει να διαβάξει και να τις μελετά συχνά, προχωρώντας σε μεταξύ τους παραλληλισμό (Χρύσανθος, 1832: 186-187).

Να σημειωθεί ότι η περίπτωση ασυμβατότητας μουσικής πράξης και καταγραφής της στα μουσικά χειρόγραφα δεν συμβαίνει για πρώτη φορά στον Ακάθιστο ύμνο: το ίδιο συνέβη και με τα κρατήματα. Η ασυμβατότητα φανερώνεται όταν στα τέλη του 11ου αιώνα ο Αρχιεπίσκοπος Αχρίδος Θεοφύλακτος περιγράφει τα ψαλλόμενα από τους ευνούχους ψάλτες του άμβωνα, τους οποίους αναφέρει σε άλλο σημείο ως «άσματικούς» και «τερετιστάς»: αυτοί κατηγορούνται διότι «ταῖς ἐκκλησίαις οἱ εὐνοῦχοι ἐντερετίζουσι», ψάλλουν, δηλαδή, κρατήματα, τα οποία όμως θα πρωτοκαταγραφούν συστηματικά δύο αιώνες αργότερα, δηλαδή στην εποχή της Καλοφωνίας (Spyrakou, 2023α: 155-156).³⁹

Επιστρέφοντας στο αρχικό ερώτημα, δηλαδή από ποιους θα ψαλλεί η εξήγηση ενός Ακαθίστου του 14ου αιώνα – για παράδειγμα, ενός πρώτου οίκου όπου μόνον η λέξη *Ἄγγελος* εκτείνεται σε 2,5 σελίδες και ολόκληρος ο οίκος σε 64 σελίδες (στην εξήγηση του Χουρμουζίου στον Ακάθιστο του Κλαδά): όλες οι αποφάσεις είναι πιθανές και αποδεκτές, με τη διαφορά ότι δύνανται πλέον να είναι στέρεα τεκμηριωμένες και είτε να σχετίζονται με συγκεκριμένη περίοδο και πρακτικές επιτέλεσης του Ακαθίστου ύμνου, όπως φανερώνεται στις τυπικές διατάξεις, τα μουσικά χειρόγραφα και τη μουσική εικονογραφία, είτε να συνιστούν αποτέλεσμα προσωπικής έμπνευσης. Σε κάθε περίπτωση όμως, είναι ανάγκη να γνωστοποιείται το υπόβαθρο της όποιας επιλογής κι όχι η όποια δημιουργική διάθεση να περιγράφεται αυτονόητα ως «βυζαντινή» ή «παραδοσιακή».

³⁹ Για τη συστηματική πραγμάτευση των κρατημάτων, βλ. Αναστασίου, 2005.

Αναφορικά με το εάν θα ήταν εφικτό να ακουστεί το σύνολο ενός εξηγημένου βυζαντινού Ακαθίστου ύμνου σε μία σύγχρονη ακολουθία, η αρνητική απάντηση έχει δοθεί από τον Troelsgård: «Είναι προφανές ότι μία πλήρης και αδιάλειπτη επιτέλεση του Ακαθίστου αποκλειστικά σε καλοφωνικό ύφος δεν θα είχε και τόσο νόημα, ακόμη και για τους πλέον ενθουσιώδεις» (Troelsgård, 2025: 52).⁴⁰ Πρόκειται για μία άποψη που διαμορφώνεται προτείνοντας πιθανές διάρκειες με βάση τις σύγχρονες επιλογές *tempo*: για παράδειγμα, ακούγοντας αθωνίτες μοναχούς από δίσκο ακτίνας του Χατζηγιακουμή, ο Troelsgård συνάγει ότι ένας οίκος του Ακαθίστου ύμνου μαζί με τον χαιρετισμό του θα χρειαζόταν δύο ώρες και 18 λεπτά για να ψαλλεί (στο ίδιο: 55).

Μήπως όμως θα μπορούσε να προταθεί μία άλλη επιλογή *tempo* – βασισμένη, για παράδειγμα, σε μαρτυρίες πατριαρχικών πρωτοψαλτών, όπως του Θρασύβουλου Στανίτσα; Ο Στανίτσας, μεταφέροντας την «κατὰ τὴν πατριαρχικὴν παράδοσιν» επικρατήσασα χρονική αγωγή, έχει καταρτίσει πίνακα μελών στα οποία εφαρμόζεται ταχύτερη χρονική αγωγή σε σχέση με άλλα μέλη. Για παράδειγμα, τα Λειτουργικά οφείλουν να ψάλλονται στους 216-224 παλμούς ανά λεπτό, ενώ ο θεομητορικός ύμνος στους 116 παλμούς ανά λεπτό (Στανίτσας, 1969: 399). Μήπως αυτό το *tempo* τύγχανε εφαρμογής σε περισσότερα παλαιά μέλη από αυτά που αναφέρει ο Στανίτσας; Άλλωστε, δεν είναι τυχαία η μέχρι σήμερα συντήρηση μίας ταχύτερης χρονικής αγωγής για τα μέλη της Θείας Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου. Μήπως τελικά η οδηγία του Στανίτσα για την ταχύτητα που διασώθηκε για ορισμένα μέλη αποτελεί το απομεινάρι μιας γενικευμένης χρήσης αυτής της ταχύτητας για όλα τα παλαιά μέλη, που με το πέρασμα των αιώνων συντηρήθηκε και διασώθηκε στο πατριαρχικό περιβάλλον μόνον για ορισμένα μέλη;

Όσο για το εάν φαντάζει ανέφικτη μια απόδοση του μουσικού κειμένου που περιλαμβάνει ανά χρόνο υπερδιπλάσια σημαδόφωνα από την τρέχουσα πρακτική, είναι ανάγκη να συνυπολογιστεί το επίπεδο της μουσικής εκπαίδευσης των μελών του βυζαντινού χορού, τα οποία ξεκινούσαν βιωματικά την καθημερινή τους μουσική εκπαίδευση από τα πέντε τους χρόνια και μέχρι την εποχή της μεταφώνησης μάθαιναν από μνήμης το ρεπερτόριο, συμπάλλοντας χαμηλόφωνα με τον δάσκαλό τους, ψάλτη-μονοφωνάρι του άμβωνα (τον προαναφερθέντα ως «έπιστήμονα» και πιθανώς καστράτο), ενώ μετά τη μεταφώνηση ξεκινούσαν να χειρονομούν τα μέλη που ήδη γνώριζαν συσχετίζοντάς τα με συγκεκριμένες θέσεις και παράλληλα μούνταν στην ορθοφωνία, εφόσον αναφέρεται αναλυτικά ότι πλέον έψαλλαν χρησιμοποιώντας συνειδητά τα κύρια συστήματα φώνησης του ανθρωπίνου σώματος, δηλαδή τον φάρυγγα, το στόμα, την γλώσσα, τα χείλη και τα δόντια (Spyrakou, 2023α: 211-219· Σπυράκου, 2024: 56-58). Με αυτά τα δεδομένα, η καλλιέργεια των ικανοτήτων τους μπορούσε να οδηγήσει σε φωνητική επιδεξιότητα που σήμερα θεωρούμε αντιπροσωπευτική των μονωδών της δυτικής έντεχνης μουσικής. Επιπλέον, ήταν αποκλειστικά απασχολούμενοι στην ψαλτική, με την μισθοδοσία τους να προέρχεται από το κρατικό ταμείο, προκειμένου να συμμετέχουν στις καθημερινές ακολουθίες (Spyrakou, 2023α: 72, 92-93, 159, 162, 163 και 239).

Με αφετηρία τα σχετικά με τη βυζαντινή μουσική εκπαίδευση και την αποκλειστική απασχόληση των ψαλλόντων σε λατρευτικά καθήκοντα, τα *tempi* που προτείνει ο Στανίτσας δεν φαντάζουν ανεφάρμοστα. Κατά συνέπεια, μια επιτέλεση του εξηγημένου πρώτου Οίκου από τον Χουρμούζιο θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί από βυζαντινό ψάλτη σε υποπολλαπλάσιο από τον αναμενόμενο χρόνο, καθιστώντας εφικτή μία σύγχρονη συνολική επιτέλεση ενός εξηγημένου Ακαθίστου ύμνου.

⁴⁰ Στο πρωτότυπο: «It is evident that a complete and uninterrupted Akathistos performance exclusively in kalophonic style would not make much sense, even for the most zealous».

Βιβλιογραφία

- Akentyev, Konstantin K. (2009): *Typikon of the Great Church: Cod. Dresden A 104: Reconstruction of the text based on the materials of the archive of A. Dmitriyevsky*, Society for Byzantine and Slavic Studies (A. Dmitrievsky's archive / Byzantinorossica 5), St. Petersburg.
- Arentzen, Thomas (2017): "Voices Interwoven: Refrains and Vocal Participation in the Kontakia", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 66, σ. 1-10.
- Arranz, Miguel (1969): *Le Typicon du Monastère du Saint-Sauveur à Messine*, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum (Orientalia Christiana Analecta 185), Roma.
- Baldovin, John F. (1987): *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum (Orientalia Christiana Analecta 228), Roma.
- Bekker, Immanuel [επιμ.] (1838): *Georgius Cedrenus. Historiarum Compendium I*, Impensis Ed. Weberi, Bonn, <https://archive.org/details/georgiuscedrenu00scylgoog> (τελευταία πρόσβαση: 10 Σεπτεμβρίου 2025).
- Ciggaar, Krijnie N. (1995): "Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55", *Revue des études byzantines* 53, σ. 117-140.
- Conomos, Dimitri E. [επιμ.] (1985): *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the theory of the art of chanting and on certain erroneous views that some hold about it*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Cotovanu, Lidia (2020): "Church without Borders. A Successful Project of the Hesychast Patriarchs of the 14th Century", *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* 2, σ. 9-24.
- Cubas Díaz, Jon C. [επιμ.] (2025): *The Akathistos Hymnos and Intermedial Compositional Processes in Later Byzantium. Sung, Written, Painted*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Dmitrievskij, Aleksej [επιμ.] (1895): *Opisanie liturgitseskich rukopisej – I: Typika*, Korčak-Novickij, Kiev [ανατύπωση: Olms, Hildesheim 1965].
- Dmitrievskij, Aleksej [επιμ.] (1901): *Opisanie liturgitseskich rukopisej – II: Eychologia*, Korčak-Novickij, Kiev [ανατύπωση: Olms, Hildesheim 1965].
- Dmitrievskij, Aleksej [επιμ.] (1917): *Opisanie liturgitseskich rukopisej – III: Typika*, Kirchbayma, Petrograd [ανατύπωση: Olms, Hildesheim 1965].
- Dobrynina, Elina & Patricia Donegan (2017): "The Akathistos Hymn", στο: Vassiliki Tsamakda (επιμ.), *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, Brill, Leiden, σ. 328-347.
- Gautier, Paul (1974): "Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator", *Revue des études byzantines* 32, σ. 1-145.
- Gheorghită, Nicolae (2024): "The Musical Tradition of the Akathistos Hymn from the Thirteenth to the Nineteenth Centuries: A Diachronic Survey", στο: Emanuela Timotin, Lidia Cotovanu & Ovidiu Olar (επιμ.), *The Akathistos Hymn in the Byzantine and Post-Byzantine Traditions. The History of a Liturgical Masterpiece Between Text and Image*, vol. 2, Herlo-Verlag UG, Heidelberg, σ. 17-28.
- Haskel, Henry (2001): "Early Music", στο: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46003> (τελευταία πρόσβαση: 10 Σεπτεμβρίου 2025).
- Høeg, Carsten [επιμ.] (1956): *Contacarium Ashburnhamense*, Munksgaard (Monumenta Musicae Byzantinae, Série principale IV), Copenhagen.
- Hunter, Mary (2014): "Historically Informed Performance", στο: Helen M. Greenwald (επιμ.), *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford University Press, New York, σ. 606-626.

- Kelly, Thomas Forrest (2011): *Early Music: a very short introduction*, Oxford University Press, New York.
- Kujumdzieva, Svetlana (2024): "The Akathistos once again", *Studies on Eastern Orthodox Church Chant*, Routledge, New York, σ. 15-27.
- Liddell, Henry George & Robert Scott (1843): *A Greek-English Lexicon*, Oxford University Press, Oxford.
- Lidov, Alexei (2004): "The Flying 'Hodegetria'. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space", στο: Erik Thunø & Gerhard Wolf (επιμ.), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance. Papers of the Conference, Rome, 31 May – 2 June 2003*, L'ERMA di Bretschneider, Rome, σ. 273-304.
- Lidov, Alexei (2009): *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*, Theoria, Moscow.
- Lingas, Alexander (1995): "The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople", στο: Constantin C. Akentiev (επιμ.), *Liturgy, Architecture and Art of the Byzantine World: Papers of the XVIII International Byzantine Congress (Moscow, 8-15 August 1991) and Other Essays Dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff*, Society for Byzantine and Slavic Studies (Byzantinorossica 1), St. Petersburg, σ. 50-57.
- Manolopoulou, Vasiliki (2019): "Processing Time and Space in Byzantine Constantinople", στο: Giorgos Papantoniou, Christine Morris & Athanasios Vionis (επιμ.), *Unlocking Sacred Landscapes. Spatial Analysis of Ritual and Cult in the Mediterranean*, Astrom, Nicosia, σ. 155-167.
- Mateos, Juan [επιμ.] (1963): *Le Typicon de la Grande Église. Ms Sainte-Croix No 40, Xe siècle*, vol. 2, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum (Orientalia Christiana Analecta 166), Roma.
- Moran, Neil (1986): *Singers in Late Byzantine and Slavonic Paintings*, Brill, Leiden.
- Moutafon, Emmanuel (2008): «Παναγία Βλαχερνών», στο: *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, Κωνσταντινούπολη*, <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=10911> (τελευταία πρόσβαση: 10 Σεπτεμβρίου 2025).
- Nicol, Donald M. (1993): *The last centuries of Byzantium, 1261-1453*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Papaioannou, Stratis (2024): "The History of the *Kontakion* Revisited – and a Plea for the Study of Byzantine Sacred Song after the Year 1000", στο: Maria-Lucia Goiana & Krystina Kubina (επιμ.), *Cult, Devotion, and Aesthetics in Later Byzantine Poetry*, Brepols, Turnhout, σ. 19-57.
- Parpulov, Georgi (2025): "The Manuscript Tradition of the Akathistos Hymn", στο: Jon C. Cubas Díaz (επιμ.), *The Akathistos Hymnos and Intermedial Compositional Processes in Later Byzantium. Sung, Written, Painted*, Palgrave Macmillan, Cham, σ. 13-29.
- Peltomaa, Leena Mari (2001): *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Brill, Leiden – Boston – Köln.
- Pentcheva, Bissera (2014): *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Penn State University Press, University Park Pennsylvania.
- Proxorov, G. M. (1972): "A Codicological Analysis of the Illuminated *Akathistos* to the Virgin (Moscow, State Historical Museum, *Synodal Gr.* 429)", *Dumbarton Oaks Papers* 26, σ. 237-252.
- Rapp, Claudia (2016): *Brother-Making in Late Antiquity and Byzantium. Monks, Laymen, and Christian Ritual*, Oxford University Press, New York.
- Scott, Rachel E. (2014): "HIP Librarians: An Introduction to Historically Informed Performance for Music Librarians", *Music Reference Services Quarterly* 17/3, σ. 125-141.

- Ševčenko, Nancy Patterson (1991): "Icons in the Liturgy", *Dumbarton Oaks Papers* 45, σ. 45-57.
- Spatharakis, Ioannis (2005): *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Alexandros Press, Leiden.
- Spyrakou, Evangelia (2023α): *The Byzantine Chorós. On the Historically Informed Performance of the Psaltic Art*, Editura Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti, Bucureşti, <https://www.academia.edu/128736074>.
- Spyrakou, Evangelia (2023β): "Aspects of Performance Practice and Training of the Medieval Chanter and Chantress in Byzantium: An Interdisciplinary Approach", *Textus & Musica* 7 [online] (*Performances des monodies médiévales*), <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2921> (τελευταία πρόσβαση: 10 Σεπτεμβρίου 2025).
- Spyrakou, Evangelia (2025): "When Iconography and *Typika* Meet: Performing the Ἀκάθιστος ὕμνος in Time and Space", στο: Jon C. Cubas Díaz (επιμ.), *The Akathistos Hymnos and Intermedial Compositional Processes in Later Byzantium. Sung, Written, Painted*, Palgrave Macmillan, Cham, σ. 57-78.
- Spyrakou, Evangelia (υπό έκδοση): "Breaking Boundaries: Ascetic Women and Their Role in Byzantine Liturgical Chanting", στο: Lilian R. G. Diniz (επιμ.), *The religious experience of lay women from Late Antiquity to the Early Medieval period – crossing boundaries of public and private religion*, Brill, Leiden – Boston.
- Tantsis, Anastasios (2010): "The so-called 'Athonite' type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople", *Zograf* 34, σ. 3-11, <https://doi.org/10.2298/ZOG1034003T> (τελευταία πρόσβαση: 10 Σεπτεμβρίου 2025).
- Tomić Djurić, Marka (2019): *The Frescoes of Marko's Monastery*, Archbishopric of Ohrid and Metropolitanate of Skopje, Belgrade.
- Tričkovska, Julija [επιμ.] (2008): *Macedonian Cultural Heritage*, Unesco Venice Office, Skopje.
- Troelsgård, Christian (2025): "Hail, Bride Without Bridegroom! Alleluia!: The Akathistos Refrains in Simple Chant and Artful Composition", στο: Jon C. Cubas Díaz (επιμ.), *The Akathistos Hymnos and Intermedial Compositional Processes in Later Byzantium. Sung, Written, Painted*, Palgrave Macmillan, Cham, σ. 31-56.
- Vapheiadis, Konstantinos (2020): "Sacerdotium and Imperium in Late Byzantine Art", *Niš i Vizantija* 19, σ. 55-87.
- Wellesz, Egon (1956): "The 'Akathistos': A Study in Byzantine Hymnography", *Dumbarton Oaks Papers* 9-10, σ. 141-174.
- Wellesz, Egon [επιμ.] (1957): *The Akathistos Hymn*, Munksgaard, Copenhagen.
- Αλεξάνδρου, Μαρία (2016): *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Αλεξάνδρου, Μαρία (2017): *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Επιστημονικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα, <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487>.
- Αναστασίου, Γρηγόριος Γ. (2005): *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα.
- Βαλσαμών, Θεόδωρος (1865): «Κανόνες τῶν ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐν τῷ Τρούλλῳ τοῦ Βασιλικῷ Παλατίῳ συνελθόντων ἁγίων Πατέρων ἐπὶ Ἰουστινιανοῦ τοῦ Εὐσεβεστάτου καὶ Φιλοχρίστου ἡμῶν Βασιλέως», στο: Jacques Paul Migne (επιμ.), *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, vol. 137, Garnier, Paris, σ. 501-874.

- Βυζάντιος, Σκαρλάτος Δ. (1851): *Ἡ Κωνσταντινούπολις: ἡ περιγραφή τοπογραφική, ἀρχαιολογική καὶ ἱστορική τῆς περιωνύμου ταύτης μεγαλοπόλεως καὶ τῶν ἐκατέρωθεν τοῦ κόλπου καὶ τοῦ Βοσπόρου προαστείων αὐτῆς*, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀνδρέου Κορομηλά, Αθήνα.
- Κρητικού, Φλώρα (2004): *Ο Ἀκάθιστος ὕμνος στη βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα.
- Μπαλαγεώργος, Δημήτριος Κ. (2001): *Ἡ ψαλτικὴ παράδοση τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τυπικοῦ*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα.
- Ευγγόπουλος, Ανδρέας (1960): «Καταφυγὴ – Ἀχειροποίητος», *Μακεδονικά* 4/1, σ. 441-448.
- Παπαδόπουλος, Γεράσιμος-Σοφοκλῆς [επιμ.] (2020): *Αγγλοελληνικό γλωσσάρι βασικῶν ὀρων τῆς βυζαντινῆς μουσικολογίας*, Fagottobooks, Αθήνα.
- Πορφυρογέννητος, Κωνσταντῖνος (1897): «Ἐκθεσις τῆς Βασιλείου Τάξεως», στο: Jacques Paul Migne (επιμ.), *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, vol. 112, Garnier, Paris.
- Ράλλης, Γεώργιος Α. & Μιχαὴλ Ποτλῆς [επιμ.] (1853): *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων*, τόμος 3, ἐκ τῆς τυπογραφίας Γ. Χαρτοφύλακος, Αθήνα.
- Ράλλης, Γεώργιος Α. & Μιχαὴλ Ποτλῆς [επιμ.] (1855): *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων*, τόμος 5, ἐκ τῆς τυπογραφίας Γ. Χαρτοφύλακος, Αθήνα.
- Σπυράκου, Ευαγγελία (2008): *Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα.
- Σπυράκου, Ευαγγελία (2022): «Βυζαντινὰ ἱερά ηχοτοπία καὶ ἱστορικά τεκμηριωμένη ἐπιτέλεση τῆς Ψαλτικῆς: Ἡ Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης καὶ ὁ ρόλος τοῦ Κανονάρχου στὴν καταληπτότητα τῶν ὑμνογραφικῶν κειμένων», στο: Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος, Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Πρακτικά τοῦ 12ου Διατμηματικοῦ Μουσικολογικοῦ Συνεδρίου ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικολογικῆς Ἑταιρείας* (Θεσσαλονίκη, 27-29 Νοεμβρίου 2020), Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, σ. 457-507.
- Σπυράκου, Ευαγγελία (2024): «Ἡ μουσικὴ διαπαιδαγώγηση τοῦ πολίτη στο ψηφιδωτὸ τῆς βυζαντινῆς πολιτισμικῆς ἱστορίας», στο: Μαρία Αλεξάνδρου, *Ὅψεις διδακτικῆς, διδασκαλίας καὶ μάθησης τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Κάλλιπος / Ἀνοικτές Ἀκαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα [ὑπὸ ἀνάρτηση], σ. 33-68.
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. (2016): *Τὰ πρωτόγραφα τῆς Ἐξηγήσεως εἰς τὴν νέαν μέθοδον σημειογραφίας*, τόμος Β', Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα.
- Στανίτσας, Θρασύβουλος (1969): *Μουσικὸν Τριώδιον, Αἶνος καὶ Ὑμνος*, Αθήνα.
- Τωμαδάκης, Νικόλαος Β. (1965): *Ἡ βυζαντινὴ ὑμνογραφία καὶ ποίησις, ἤτοι Εἰσαγωγή εἰς τὴν βυζαντινὴν φιλολογίαν*, τόμος Β', Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη.
- Χατζηδάκη, Νανώ (1997): *Εἰκόνες τῆς Συλλογῆς Βελιμέζη*, Μουσεῖο Μπενάκη, Αθήνα.
- Χατζηευστρατίου, Θεόδωρος (2024): *Ἡ ἀκολουθία τῆς «Πρεσβείας» κατὰ τὶς ἱστορικὲς καὶ λειτουργικὲς πηγές*, Ζήτρος, Αθήνα.
- Χρῦσανθος Ἀρχιεπίσκοπος Δυρραχίου ὁ ἐκ Μαδύτων (1832): *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Michele Weis, Τεργέστη.
- Χρυσόστομος, Ιωάννης (1862): «Ὁμιλία λεχθεῖσα ἐν τῷ ναῷ τῆς ἀγίας Εἰρήνης, ὑπὲρ τῆς σπουδῆς τῶν παρόντων καὶ ῥαθυμίας τῶν ἀπολειφθέντων, καὶ περὶ τοῦ ψάλλειν, καὶ περὶ τοῦ μηδὲν εἶναι κώλυμα γυναιξὶ τὴν φύσιν πρὸς τοὺς τῆς ἀρετῆς δρόμους», στο: Jacques Paul Migne (επιμ.), *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, vol. 63, Garnier, Paris, σ. 485-492.

Δημήτριος Χρυσ αφίδης: ο πρωτοπόρος δάσκαλος και εφευρέτης απτικού καταγραφικού συστήματος Braille βυζαντινής μουσικής

π. Θεόδωρος Τσαμπατζίδης & Γεώργιος Α. Πατρώνας

Εισαγωγικά: καταγωγή, πρώτα χρόνια και σπουδές

Ο Δημήτριος Χρυσ αφίδης χαρακτηρίζεται ως μια ξεχωριστή και εμβληματική μορφή στον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης προσώπων με προβλήματα όρασης. Διακρίνεται ως ο εφευρέτης του πρώτου απτικού καταγραφικού συστήματος Braille βυζαντινής μουσικής και πρώτος δάσκαλος βυζαντινής μουσικής στον Οίκο Τυφλών, στην Καλλιθέα, στις αρχές του 20ού αιώνα (Μπασιάς, 2013· Τσαβαλιά, 2015· Τσαμπατζίδης, 2024).



Εικόνα 1: Δημήτριος Χρυσ αφίδης (1905-1989), πρώτος δάσκαλος βυζαντινής μουσικής στον Οίκο Τυφλών και εφευρέτης συστήματος Braille για την ψαλτική τέχνη (πηγή: προσωπικό φωτογραφικό αρχείο Κυριακής Χρυσ αφίδου)

Γεννήθηκε το 1905 στην ιστορική περιοχή των Ρωγών Καλαβρύτων, προερχόμενος από εύπορη και ευλαβή οικογένεια. Ήταν το μοναδικό αγόρι της οικογένειας, μοναχογιός ανάμεσα σε έξι αδελφές. Σε ηλικία μόλις επτά ετών, έχασε την όρασή του από σοβαρό τραυματισμό, γεγονός που επηρέασε σημαντικά την πορεία της ζωής του (Φεφές, 1984: 4), καθώς μεγάλωσε σε μια εποχή όπου οι εκπαιδευτικές ευκαιρίες για άτομα με αναπηρίες ήταν περιορισμένες. Ακολούθως, το 1912, προσέρχεται ως αυτοσυντήρητος τρόφιμος στον Οίκο Τυφλών στην Καλλιθέα. Ο Οίκος Τυφλών ιδρύθηκε το 1906 με τη συμβολή των Δημητρίου Βικέλα και Γεωργίου Δροσίνη. Η ίδρυση του Οίκου Τυφλών, ως Εταιρεία προς Εκπαίδευσιν και Προστασίαν των Τυφλών, σηματοδοτεί την αρχή μια νέας σημαντικής πορείας στον χώρο της εκπαίδευσης και της ειδικής αγωγής προσώπων με προβλήματα όρασης. Εκεί στεγάστηκε και λειτούργησε το 1907 η πρώτη εκπαιδευτική μονάδα με στόχο την παροχή στήριξης, στέγασης και εκπαίδευσης σε μαθητές με οπτική αναπηρία, καλύπτοντας βασικές τους ανάγκες και δίνοντας έμφαση στην κοινωνική τους ενσωμάτωση (Τσαμπατζίδης, 2024: 46-53).

Από νεαρή ηλικία, ο Χρυσ αφίδης θαύμαζε και εντυπωσιαζόταν από την ψαλμωδία των πατέρων της Ιεράς Μονής του Μεγάλου Σπηλαίου, το οποίο βρίσκεται κοντά στον ιστορικό τόπο καταγωγής του (Φεφές, 1984: 4). Προσπαθεί λοιπόν να μελετήσει

εκτενέστερα τη βυζαντινή μουσική σε κάποιο ωδείο ή κοντά σε κάποιον ιεροψάλτη, αλλά βρίσκει κλειστές πόρτες· λαμβάνει αποκαρδιωτικές πληροφορίες ότι στα ωδεία δεν γίνονται δεκτοί τυφλοί. Αναγκάζεται έτσι να γυρίζει το 1915 πίσω στους Ρωγούς και μελετά την ψαλτική τέχνη κοντά στον ευλαβή ιερέα και θείο του, π. Χρήστο Κανελλόπουλο, στη μικρή εκκλησιά της Αγίας Βαρβάρας.

Η επινοήση του πρώτου απτικού καταγραφικού συστήματος βυζαντινής μουσικής

Κατά το χρονικό διάστημα της επιστροφής του στους Ρωγούς, διακατέχεται έντονα από τη σκέψη ότι πρέπει οπωσδήποτε να βρεθεί ένας τρόπος γραφής της βυζαντινής μουσικής για τυφλούς, ένα σύστημα μεταγραφής της βυζαντινής μουσικής σηματογραφίας σε ανάγλυφη μορφή. Ως εκ τούτου, σε εκείνο το γραφικό χωριό των Ρωγών, ξεκινά τους πρώτους πειραματισμούς και επινοεί το πρώτο σύστημα μεταγραφής του σημειογραφικού συστήματος της βυζαντινής μουσικής στο εξάστιγμο απτικό σύστημα Braille. Εκτός από τον θείο του, ιερέα π. Χρήστο, σημαντική ήταν η βοήθεια και υποστήριξη που λάμβανε από την αδελφή του, την Παναγιώτα, η οποία μάθαινε και αυτή βυζαντινή μουσική για να βοηθήσει τον αδελφό της· ώρες ολόκληρες του υπαγόρευε μουσικά κείμενα, σημάδι προς σημάδι, προκειμένου αυτά να μεταφερθούν σε ανάγλυφη μορφή. Η απτική καταγραφή γινόταν με τη βοήθεια χειροκίνητης γραφομηχανής γραφής Braille, δώρο του θείου τους, του έμπορα Χαράλαμπου Χρυσαφίδη. Ακόμα και η αδελφή του Αγγελική, του υπαγόρευε κάθε Σάββατο το αποστολικό ανάγνωσμα της Κυριακής ώστε ο Χρυσαφίδης να το δακτυλογραφήσει στη γραφομηχανή και να το απαγγείλει στην κυριακάτικη θεία Λειτουργία.

Το 1928, σε ηλικία 23 χρόνων, αποφασίζει να επιστρέψει μαζί με τρεις από τις αδελφές του στην Αθήνα. Με τη βοήθεια ενός παλαιού του φίλου και τροφίμου της Σχολής του Οίκου Τυφλών, του Ευαγγέλου Πλουμιστή, συνδέεται με τον Κωνσταντίνο Παπαδημητρίου, τον καθηγητή βυζαντινής μουσικής στη Ριζάρειο Εκκλησιαστική Σχολή. Ο Παπαδημητρίου αναγνωρίζει αμέσως τα εξαιρετικά μουσικά χαρίσματα του Χρυσαφίδη, τον ζήλο του, τη βαθιά γνώση και αντίληψή του για τη μουσική. Αυτή η συνάντηση παρέχει ανανεωτική δύναμη στον νεαρό Χρυσαφίδη, ο οποίος οραματίζεται να βοηθήσει τυφλούς μαθητές προσφέροντάς τους, μέσω της εκκλησιαστικής μουσικής, μια ευγενή ενασχόληση αλλά και ένα αξιοπρεπές μέσο βιοπορισμού.

Συνεχίζοντας τις σπουδές στη βυζαντινή μουσική, το 1929, σε ηλικία 24 ετών, και με τη στήριξη του καθηγητή Παπαδημητρίου, καταφέρνει να ολοκληρώσει ένα καινοτόμο σύστημα μεταγραφής βυζαντινών μουσικών κειμένων στο σύστημα Braille. Με αυτό το επίτευγμα, δημιουργεί το πρώτο ολοκληρωμένο απτικό καταγραφικό σύστημα βυζαντινής μουσικής για άτομα με οπτική αναπηρία, ανοίγοντας νέους ορίζοντες στην εκπαίδευση και την κοινωνική ενσωμάτωσή τους (Tsampatzidis, 2012: 28-34).

Το σύστημα, το οποίο επινοεί ο Χρυσαφίδης, βασίζεται στη μεταφορά του μουσικού κειμένου βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμο· όπου είναι απαραίτητο, γίνεται προσθήκη ειδικών εξάστιγμων κωδικών, όπως για την απτική μεταγραφή αφώνων και αχρόνων υποστάσεων, φθορικών σημείων και σημείων χρονικής αγωγής. Με τον τρόπο αυτόν επιτυγχάνεται για πρώτη φορά η ισότιμη πρόσβαση σε κείμενα βυζαντινού μουσικού ρεπερτορίου από σπουδαστές με προβλήματα όρασης.

Στη μέθοδο του Χρυσαφίδη εντοπίζουμε την έντονη επιρροή του από τη χρήση μουσικής συνοδείας κατά την εκμάθηση εκκλησιαστικών ύμνων στο πλαίσιο του μαθήματος των θρησκευτικών στον Οίκο Τυφλών. Η διδασκαλία του βυζαντινού μέλους με παράλληλη μουσική οργανική συνοδεία στους μαθητές με οπτική αναπηρία, όπως αυτή καταγράφεται στα έντυπα προγραμμάτων εκδηλώσεων της Σχολής, αξιοποιήθηκε από τον Χρυσαφίδη ως μια μέθοδος αυτοματοποιημένης μεταφοράς της βυζαντινής μουσικής στο ευρωπαϊκό σύστημα γραφής με βάση το πεντάγραμμο.

Χαρτογράφηση του απτικού κώδικα Χρυσ αφίδη

Η μέθοδος απτικής μεταφοράς κειμένων βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille, που αναπτύχθηκε από τον Χρυσ αφίδη, βασίστηκε στον τρόπο μεταφοράς μουσικής στο διεθνές μουσικό σύστημα Braille (Tsampatzidis, 2012: 26-28). Σύμφωνα με τον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, 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 καθεξής, τα οποία αντιστοιχούν σε φθόγγους ογδών, όπως αποτυπώνονται στον Πίνακα 1. Με την ενσωμάτωση και προσθήκη συνδυασμών από τις κουκίδες 3 και 6 στους εξάστιγμους κωδικούς των γραμμάτων προσδιορίζονται και οι υπόλοιπες χρονικές αξίες (Braille Authority of North America, 2016: 3).

	Ντο	Ρε	Μι	Φα	Σολ	Λα	Σι	Παύση
Όγδοο	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Τέταρτο	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Μισό	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Ολόκληρο ή 16°	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧

Πίνακας 1: Βασικό μουσικό σύστημα Braille

Οι βασικοί εξάστιγμοι κωδικοί στη μέθοδο Χρυσ αφίδη προκύπτουν από την μεταγραφή του κειμένου βυζαντινής μουσικής στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, όπως ακριβώς γίνεται η μεταφορά κειμένων βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμα. Σύμφωνα με την αντιστοίχιση, προκύπτουν οι παρακάτω εξάστιγμοι κωδικοί που καταγράφονται στον Πίνακα 2 και αποτυπώνουν απτικά τους βασικούς χαρακτήρες που χρησιμοποίησε ο Χρυσ αφίδης το 1929.

	ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	Παύση
Όγδοο	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Τέταρτο	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Μισό	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧
Ολόκληρο ή 16°	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧

Πίνακας 2: Βασικοί χαρακτήρες εξάστιγμων κωδικών της μεθόδου Χρυσ αφίδη

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

Ο Χρυσ αφίδης, βασιζόμενος στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille, δεν χρησιμοποιεί μαρτυρικά σημεία, δηλαδή εξάστιγμους κωδικούς μαρτυριών. Στην αρχή του μουσικού κειμένου παρατηρούμε ότι γίνεται η καταγραφή του ονόματος του ήχου, ενώ σε σειρά τροπαρίων δεν είναι απαραίτητη αυτή η επισήμανση. Κατά την απτική καταγραφή χρησιμοποιεί ειδικούς εξάστιγμους κωδικούς-δείκτες οκτάβας που επισημαίνουν την περιοχή-οκτάβα ψαλμώδησης, όταν αυτό είναι απαραίτητο, σύμφωνα με τον διεθνή μουσικό κώδικα Braille. Η επισήμανση απτικού δείκτη οκτάβας γίνεται όταν υπάρχει μελωδική κίνηση της φωνής με υπερβατή ανάβαση ή κατάβαση σε διάστημα τετάρτης ή

πέμπτης εκτός οκτάβας και υποχρεωτικά σε περίπτωση μελισματικής κίνησης με διαστηματική απόσταση ίση ή μεγαλύτερη από διάστημα έκτης.

Οι τρεις δείκτες οκτάβας, τους οποίους χρησιμοποιεί ο Χρυσ αφίδης, καταγράφονται στον Πίνακα 3 και χρησιμοποιούνται για να προσδιορίζουν την περιοχή ψαλμώδησης:

α) Απτικός δείκτης της μεσοειδούς περιοχής, με χρήση του εξάστιγμου κωδικού που αποτελείται από τις κουκίδες 4 και 5.

β) Απτικός δείκτης της νητοειδούς περιοχής, με χρήση του εξάστιγμου κωδικού που φέρει την κουκίδα 4.

γ) Απτικός δείκτης της υπατοειδούς περιοχής, με χρήση του εξάστιγμου κωδικού που αποτελείται από την κουκίδα 6.

Περιοχή ψαλμώδησης		
Μεσοειδής περιοχή	Νητοειδής περιοχή	Υπατοειδής περιοχή
⋮	⋮	⋮

Πίνακας 3: Δείκτες επισήμανσης οκτάβας στη μέθοδο Χρυσ αφίδη

Ο Χρυσ αφίδης επινοεί ειδικούς εξάστιγμους κωδικούς προκειμένου να μεταφερθούν στο σύστημα Braille άφωνες και άχρονες υποστάσεις, όπως τις καθιέρωσαν οι τρεις δάσκαλοι της νέας μεθόδου, Χρυσανθος ο εκ Μαδύτου, Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας και Γρηγόριος Πρωτοψάλτης το 1814-1815 (Τσαμπατζίδης, 2024: 98).

Ο τρόπος μεταφοράς της πεταστής και των άφωνων υποστάσεων γίνεται μέσω ειδικών εξάστιγμων απτικών κωδικών, όπως καταγράφεται στον Πίνακα 4.

Σημειογραφικός χαρακτήρας	Απτική επισήμανση	Εξάστιγμος κωδικός Κουκίδες
Πεταστή	⋮	2,3,6
Αντικένωμα	⋮	2,5,6
Βαρεία	⋮	2,3,5,6
Ψηφιστόν	⋮	2,3,5
Ομαλόν	⋮	3,5,6
Έτερον ή Σύνδεσμος	⋮	1,4
Ενδόφωνον	⋮	2,6

Πίνακας 4: Μεταφορά πεταστής και άφωνων υποστάσεων στη μέθοδο Χρυσ αφίδη

Ο τρόπος μεταφοράς και ενσωμάτωσης του υμνολογικού κειμένου παρατηρούμε ότι γίνεται σε μία ενιαία απτική γραμμή, μαζί με το μουσικό κείμενο: το υμνολογικό κείμενο μεταφέρεται συλλαβή προς συλλαβή στο σύστημα Braille, χωρίς εφαρμογή πολυτονισμού και σε αντιστοιχία με το μουσικό κείμενο. Η σύνδεση μεταξύ υμνολογικού και μουσικού κειμένου γίνεται με τη χρήση του ενωτικού σημείου της κάτω παύλας, η οποία αντιστοιχεί σε απτικό εξάστιγμο κωδικό αποτελούμενο από τις κουκίδες 3 και 6. Το ενωτικό ή διαχωριστικό αυτό απτικό σημείο τοποθετείται ανάμεσα στη συλλαβή του υμνολογικού κειμένου και στο συσχετιζόμενο μουσικό κείμενο.

Στην παρακάτω Εικόνα 2, καταγράφεται ο τρόπος μεταφοράς του Κεκραγαρίου του πρώτου ήχου (Πατρώνας, 2021) από το *Αναστασιματάριον* του Πέτρου Πελοποννησίου στον απτικό κώδικα Braille, βάσει της μεθόδου Χρυσ αφίδη.

Ήχος $\frac{6}{8}$ Πα

Εικόνα 2: Κεκραγάριο Α΄ ήχου Πέτρου Πελοποννησίου στη μέθοδο Χρυσαφίδη

Πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα της μεθόδου Χρυσαφίδη

Η μέθοδος μεταφοράς της ψαλτικής στο σύστημα Braille του Χρυσαφίδη φάνηκε ιδιαίτερα εύκολη στους σπουδαστές του Οίκου Τυφλών (Τσαμπατζίδης, 2024: 116-117). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι σπουδαστές της Σχολής ήταν εξοικειωμένοι με την ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία Braille και μπορούσαν, μέσω μιας σχεδόν παρόμοιας απτικής γραφής, να προσεγγίσουν κείμενα τόσο ευρωπαϊκής όσο και βυζαντινής μουσικής. Επομένως, στην περίπτωση κατά την οποία ένας σπουδαστής της μεθόδου Χρυσαφίδη γνωρίζει βασικά συμβολογραφικά στοιχεία του διεθνούς κώδικα Braille μουσικής, η προσαρμογή στη μέθοδο Χρυσαφίδη γίνεται με εξαιρετικά εύκολο τρόπο στο μαθησιακό περιβάλλον.

Ένα άλλο βασικό σημείο που εντοπίσαμε είναι ότι η χρήση της μεθόδου Χρυσαφίδη διευκολύνει σημαντικά τον αναγνώστη κατά τη διαδικασία της παραλλαγής. Ο γνώστης της μεθόδου γνωρίζει ανά πάσα στιγμή σε ποιον φθόγγο βρίσκεται, χωρίς να χρειάζεται να αναζητεί προηγούμενο μαρτυρικό σημείο στο απτικό κείμενο.

Επιπρόσθετα, η μέθοδος Χρυσαφίδη άνοιξε τον δρόμο και συνέβαλε στη δυνατότητα απόκτησης πτυχίου βυζαντινής μουσικής από σπουδαστές με οπτική αναπηρία.

Ως αδύναμα σημεία εφαρμογής της μεθόδου Χρυσαφίδη εντοπίσαμε την μη ακριβή μεταφορά του μουσικού κειμένου σε σχέση με το σύστημα των βλεπόντων, την μη καταγραφική αποτύπωση των μαρτυρικών σημείων, καθώς και τον περιορισμένο αριθμό απτικών βιβλίων βυζαντινής μουσικής με το σύστημα Χρυσαφίδη. Είναι άξιο υπόμνησης ότι η μέθοδος Δοσιθέου μοναχού που αναπτύσσεται και εγκρίνεται αργότερα, το 1960, αποτελεί ένα ολοκληρωμένο και πλήρες απτικό καταγραφικό σύστημα κειμένων βυζαντινής μουσικής, το οποίο μεταφέρει επακριβώς κάθε σηματογραφικό χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής σε απτική μορφή.

Τέλος, στα γενικότερα πλεονεκτήματα της μεθόδου Χρυσαφίδη συγκαταλέγεται το γεγονός ότι η αξία της μεθόδου του αναγνωρίστηκε έγκαιρα, με αποτέλεσμα πολλοί εκπαιδευτικοί, μουσικοδιδάσκαλοι, σπουδαστές και μαθητές με προβλήματα όρασης, στην Ελλάδα και την Κύπρο, να είναι γνώστες και χρήστες της μεθόδου.

Έγκριση της μεθόδου Χρυσ αφίδα

Ο καθηγητής Παπαδημητρίου, θαυμάζοντας το επίτευγμα του νεαρού Χρυσ αφίδα, θεώρησε καθήκον του να ενημερώσει άμεσα τον τότε Αρχιεπίσκοπο Αθηνών, Χρυσόστομο Παπαδόπουλο, από τα πρώτα στάδια αυτής της σπουδαίας προσπάθειας (Φεφές, 1984: 32). Ο Αρχιεπίσκοπος Χρυσόστομος, αντιλαμβανόμενος αμέσως την ευεργετική χρήση της μεθόδου, συγκροτεί επιτροπή θέλοντας να επιβεβαιώσει την σπουδαιότητα της μεθόδου. Με το υπ' αρ. πρωτ. 1593 / 2 Μαΐου 1929 έγγραφό του, επαινεί τον Χρυσ αφίδα και εγκρίνει, αρχικά σε επίπεδο Αρχιεπισκοπής, το καινοτόμο σύστημα διδασκαλίας που αυτός είχε εφεύρει (Φεφές, 1984: 33).

Στις 20 Ιουνίου 1931, η μέθοδος του Χρυσ αφίδα έλαβε επίσημη έγκριση από τη Διαρκή Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος, έπειτα από την από 9ης Μαρτίου 1931 σχετική γνωμοδότηση του Κωνσταντίνου Παπαδημητρίου, Διευθυντή του Μουσικού Λυκείου Αθηνών και καθηγητή μουσικής της Ριζαρείου Εκκλησιαστικής Σχολής (Τσαμπατζίδης, 2024: 319).

Η γνωμοδότηση, ως έγγραφο της Ιεράς Συνόδου, φέρει αριθμό πρωτοκόλλου 717 με ημερομηνία 12 Μαρτίου 1931. Σε αυτό το έγγραφο πιστοποιείται η γνησιότητα των ιερών μελών που περιλαμβάνονται στους 18 τόμους του Χρυσ αφίδα. Παράλληλα, παρέχονται πληροφορίες για την «ευφυστάτην μέθοδον», την οποία είχε επινοήσει ο Χρυσ αφίδης προ διετίας, δηλαδή στις αρχές του 1929. Αυτή η γνωμοδότηση αναγνωρίζει τη σημασία της μεθόδου και της συμβολής της στην μουσική εκπαίδευση μαθητών με προβλήματα όρασης στην Ελλάδα, επικυρώνοντας το έργο του Χρυσ αφίδα και την καινοτομία που είχε επιφέρει στη διδακτική της ψαλτικής.

Στον Πίνακα 5, καταγράφονται οι 18 τόμοι μουσικών απτικών βιβλίων που υποβλήθηκαν προς έγκριση από την Ιερά Σύνοδο με μεταγεγραμμένα μουσικά κείμενα βυζαντινής μουσικής στο σύστημα Braille από τον ίδιο τον Χρυσ αφίδα (Τσαμπατζίδης, 2024: 318).

Αριθμός έργου	Τίτλος απτικού μουσικού υλικού
Τόμος 1	<i>Μελωδικαί ασκήσεις μεθόδου Παπαδημητρίου, τεύχος Α΄</i>
Τόμος 2	<i>Μελωδικαί ασκήσεις μεθόδου Παπαδημητρίου, τεύχος Β΄</i>
Τόμος 3	<i>Δοξολογίαί αργαί διαφόρων διδασκάλων</i>
Τόμος 4	<i>Πλήρης ακολουθία θείας Λειτουργίας</i>
Τόμος 5	<i>Αναστασιματάριον Π. Πελοποννησίου, ήχος Α΄</i>
Τόμος 6	<i>Αναστασιματάριον Π. Πελοποννησίου, ήχος Β΄</i>
Τόμος 7	<i>Αναστασιματάριον Π. Πελοποννησίου, ήχος Γ΄</i>
Τόμος 8	<i>Αναστασιματάριον Π. Πελοποννησίου, ήχος Δ΄</i>
Τόμος 9	<i>Αναστασιματάριον Π. Πελοποννησίου, ήχος πλ. Α΄</i>
Τόμος 10	<i>Αναστασιματάριον Π. Πελοποννησίου, ήχος πλ. Β΄</i>
Τόμος 11	<i>Αναστασιματάριον Π. Πελοποννησίου, ήχος Βαρύς</i>
Τόμος 12	<i>Αναστασιματάριον Π. Πελοποννησίου, ήχος πλ. Δ΄</i>
Τόμος 13	<i>Αναστασιματάριον Σύντομον Ι. Πρωτοψάλτου, τεύχος Α΄</i>
Τόμος 14	<i>Αναστασιματάριον Σύντομον Ι. Πρωτοψάλτου, τεύχος Β΄</i>
Τόμος 15	<i>Παρακλητικοί κανόνες & θ΄ ωδή εορτών Βαΐων, Θωμά και Αναλήψεως</i>
Τόμος 16	<i>Ακολουθία Ακαθίστου Ύμνου, προσόμοια και καθίσματα</i>
Τόμος 17	<i>Πλήρης Ακολουθία Εσπερινού και Όρθρου</i>
Τόμος 18	<i>Τριώδιον, τεύχος Α΄ από Κυριακή Τελώνου μέχρι Κυριακή Τυροφάγου</i>

Πίνακας 5: Κατάλογος υποβληθέντων μουσικών απτικών βιβλίων από τον Χρυσ αφίδα στην Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος

Επιπρόσθετα, στη γνωμοδότηση α) γίνεται αναφορά σε διμελή επιτροπή που συγκροτήθηκε από την Αρχιεπισκοπή Αθηνών, αποτελούμενη από τον καθηγητή Παπαδημητρίου και τον πρωτοψάλτη της Μητροπόλεως Κανακάκη, οι οποίοι εξέτασαν και αποφάνθηκαν για την πιστότητα της μεθόδου του Χρυσ αφίδη, β) γίνεται ειδική μνεία στην ευαρέσκεια του Μακαριωτάτου Αρχιεπισκόπου Αθηνών κατά την επίδειξη του έργου του Χρυσ αφίδη, τον Ιούνιο του 1930, στο Μουσικό Λύκειο Αθηνών, υπό τη διεύθυνση του Παπαδημητρίου και με την παρουσία του Διευθυντού Θρησκευμάτων και γ) καταγράφεται η πρόθεση του καθηγητή Κωνσταντίνου Δυοβουνιώτη να προβεί σε ειδική σχετική ανακοίνωση στην Ακαδημία Αθηνών (Τσαμπατζίδης, 2024: 315-317).

Στο σχετικό έγγραφο, που απευθύνεται από την Ιερά Σύνοδο προς τον «κύριον Δημήτριον Χρυσ αφίδην, μουσικόν», αναφέρεται:

Η Ιερά Σύνοδος, λαβούσα υπ' όψιν την σχετική αναφοράν του καθηγητού της Μουσικής Κωνσταντίνου Δ. Παπαδημητρίου συνιστώντος την έγκρισιν του παρά σου εφευρεθέντος τρόπου μεταγραφής εκ της Βυζαντινής Μουσικής εις την γραφήν των τυφλών, ως και την γνωμοδότησιν της επί τούτω ορισθείσης Συνοδικής Επιτροπής εκ των Συνοδικών μελών Σεβ. Μητροπολιτών Κίτρον Παρθενίου και Κυθήρων Δωροθέου, ενέκρινε τον τρόπον τούτον της μεταγραφής, ως επακριβώς και κατά πάντα αποδίδοντα την συνήθη γραφήν της Βυζαντινής Μουσικής και το μέλος αυτής. Συγχαίρουσα δε επί τη επιτυχστάτη ταύτη και πολυτίμω δια τους τυφλούς εφευρέσει, επευλογεί δαψιλώς το θεάρεστον έργον σου, όπερ αποτελεί απτήν και αναμφίλεκτον διαβεβαίωσιν ότι και νυν Κύριος σοφοί τυφλούς.

Την επιστολή υπογράφουν ο Αρχιεπίσκοπος Αθηνών Χρυσόστομος και οι Συνοδικοί Αρχιερείς (Τσαμπατζίδης, 2024: 319).

Το έργο του Χρυσ αφίδη παρουσιάζεται από τον Παπαδημητρίου το 1932, στην Αίθουσα του Συλλόγου «Τρεις Ιεράρχαι», και στις 9 Μαρτίου 1933, στην Αίθουσα του Μουσικού Λυκείου Αθηνών (Φεφές, 1984: 42). Αμέσως μετά την παρουσίαση του 1932, και ύστερα από πρόταση των Σεβασμιωτάτων Μητροπολιτών Ιωαννίνων και Ακαρνανίας, καθώς και με την ολοπρόθυμη συγκατάθεση του τότε Αρχιεπισκόπου Αθηνών Χρυσόστομου, ο Χρυσ αφίδης διορίστηκε, την 1η Νοεμβρίου 1932, δάσκαλος βυζαντινής μουσικής στον Οίκο Τυφλών Καλλιθέας. Παράλληλα, συγκαταλέχθηκε στα τακτικά μέλη του Ιδρύματος του Οίκου Τυφλών (Τσαβαλιά, 2015: 161).

Το διδακτικό και ιεροψαλτικό έργο του Χρυσ αφίδη

Κατά τη διάρκεια της θητείας του, ο Χρυσ αφίδης δίδαξε ανάμεσα σε σπουδαίους εκπαιδευτικούς μουσικής της Σχολής, όπως ο Σταύρος Πέτσαλης, ο Χρήστος Σερέτης, ο Θεόδωρος Σγούρος και ο Γεώργιος Καλεσάκης, συμβάλλοντας έτσι στην ανάπτυξη και προώθηση της μουσικής εκπαίδευσης για σπουδαστές με προβλήματα όρασης. Επειδή δεν υπήρχε ιερός ναός στον Οίκο Τυφλών, διορίστηκε και ως ιεροψάλτης. Αρχικά υπηρέτησε για ένδεκα μήνες στον Ιερό Ναό Παμμεγίστων Ταξιαρχών στο Πεδίο του Άρεως, στη συνέχεια στον Ιερό Ναό Αγίου Βασιλείου της οδού Μετσόβου, μέχρι το 1941, και, τέλος, ως πρωτοψάλτης στον Ιερό Ναό Αγίου Δημητρίου, στην Κυψέλη, έως το 1981, χρονιά που συνταξιοδοτήθηκε (Φεφές, 1984: 49). Ο Χρυσ αφίδης ξεχώριζε για την βαθιά κατασκευτική ψαλμωδία του που συγκινούσε το εκκλησίασμα. Παράλληλα, δημιούργησε μία λαμπρή οικογένεια αποκτώντας τέσσερα παιδιά.

Συνολικά, δίδαξε βυζαντινή μουσική στον Οίκο Τυφλών για τριάντα έξι χρόνια, μέχρι το 1968, όντας ο πρώτος και μοναδικός δάσκαλος που ασχολήθηκε και δίδαξε αποκλειστικά την ψαλτική τέχνη στη Σχολή του Οίκου Τυφλών. Ο Χρυσ αφίδης, ως δάσκαλος βυζαντινής μουσικής, επιτυγχάνει να εκτυπώσει τα πρώτα απτικά βιβλία ψαλτικής και αργότερα, στον Φάρο Τυφλών, να μεταλαμπαδεύσει την ψαλτική τέχνη

και το σύστημά του σε πολλούς ιεροψάλτες και μαθητές με οπτική αναπηρία, σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και της Κύπρου. Στη Σχολή Τυφλών «Ο Άγιος Βαρνάβας», στη Λευκωσία, όπως παρατηρήσαμε, η μέθοδος Χρυσσαφίδη χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα.

Τα πρώτα του βιβλία, τα οποία τυπώθηκαν σε απτική μορφή, ήταν ολόκληρο το *Αναστασιματάριον* Πέτρου Πελοποννησίου σε τόμους, σύμφωνα με την έκδοση του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, και η μέθοδος βυζαντινής μουσικής *Μελωδικαί ασκήσεις βυζαντινής μουσικής* του καθηγητή Παπαδημητρίου. Ο Δημήτριος Χρυσσαφίδης είχε πάντα ως πρότυπα τους μεγάλους διδασκάλους της βυζαντινής μουσικής, τον Χρυσανθο Μητροπολίτη Δυρραχίου, τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα.

Τιμητικές διακρίσεις και αναγνώριση του έργου του Χρυσσαφίδη

Τον Ιούλιο του 1954 στο Παρίσι, στο πλαίσιο του Παγκοσμίου Συνεδρίου Τυφλών της UNESCO, το σύστημα Χρυσσαφίδη αναγνωρίστηκε ως διεθνές, κατόπιν εισήγησης του τότε Διευθυντή του Φάρου Τυφλών Ελλάδος, Μανώλη Κεφάκη, και καταχωρήθηκε στον Παγκόσμιο Κώδικα Τυφλών (Τσαμπατζίδης, 2007: 258).

Στις 30 Μαΐου 1980, ο Χρυσσαφίδης τιμήθηκε στην Αθήνα από τον Σύνδεσμο Τυφλών Αναπήρων Πολέμου Αμάχου Πληθυσμού, σε εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε στην Αίθουσα του Βρετανικού Συμβουλίου.

Στις 7 Νοεμβρίου 1982, ο Σύλλογος Φίλων της Βυζαντινής Μουσικής Αιγιαλείας διοργάνωσε ειδική τιμητική εκδήλωση στον Ιερό Ναό Φανερωμένης, στο Αίγιο, προς τιμήν του.

Στις 25 Μαρτίου 1984, τιμήθηκε σε εκδήλωση που διοργάνωσε ο Φιλανθρωπικός και Πολιτιστικός Σύλλογος «Σήμαντρο», στον Χολαργό Αττικής.

Ο καθηγητής Παπαδημητρίου δεν διστάζει να χαρακτηρίσει τον Δημήτριο Χρυσσαφίδη ως τον «Χρυσανθο των τυφλών» (Φεφές, 1984: 47). Το ήθος και η σεμνοπρέπεια του μεγάλου δασκάλου και εφευρέτη Δημητρίου Χρυσσαφίδη αποτυπώνονται χαρακτηριστικά στον ευχαριστήριο λόγο που εκφώνησε το 1980, στην εκδήλωση η οποία έλαβε χώρα στην αίθουσα του Βρετανικού Συμβουλίου. Μετά την απονομή της τιμητικής πλακέτας από τον Αντιπρόεδρο της Ακαδημίας Αθηνών, Ιωάννη Καρμίρη, ο σεβαστός δάσκαλος, βαθύτατα συγκινημένος, δήλωσε:

Αι τιμαί δεν ανήκουν εις εμέ· ανήκουν εις τον Θεόν, ο οποίος με εβοήθησε εις την προσπάθειάν μου. Πολλάκις ηκούσθη απόψε η φράσις: «Το έργον του Χρυσσαφίδη». Το ορθόν είναι: «Το έργον του Θεού δια του Χρυσσαφίδη». Ό,τι έκαμα, το έκαμα με τη δύναμη της προσευχής. Δι' εμέ πλέον μία είναι η επιθυμία· να μου δώσει ο Θεός χριστιανικά τέλη και καλήν απολογίαν (Φεφές, 1984: 59).

Επίσης, σύμφωνα με μαρτυρίες οικείων του προσώπων, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ουδέποτε εξέφρασε παράπονο ή διαμαρτυρήθηκε για την σοβαρή δυσχέρεια της τύφλωσης, την οποία αντιμετώπιζε από μικρό παιδί.

Ο Δημήτριος Χρυσσαφίδης αφήνει την τελευταία του πνοή παραμονή Χριστουγέννων του 1989 (Τσαμπατζίδης, 2024: 90). Η εξόδιος ακολουθία τελέστηκε στον Ιερό Ναό Αγίου Δημητρίου στην Κυψέλη, όπου διακόνησε ως πρωτοψάλτης. Αξιομνημόνευτη παραμένει η μαρτυρία του Χρήστου Σερέτη από τον επικήδειο λόγο του, όπου ανέφερε: «Η μοίρα μας είναι στο πεζοδρόμιο. Χάρη στον Χρυσσαφίδη, διατηρούμε αξιοπρεπώς τις οικογένειές μας». Φίλοι και συγγενείς τον αποχαιρέτησαν με βαθιά πεποίθηση ότι ανέβηκε στον ουρανό για να ψάλλει το «Δόξα Σοι τω δείξαντι το φως» (προφορική μαρτυρία της Κυριακής Χρυσσαφίδου στον συγγραφέα, στις 5 Σεπτεμβρίου 2024).

Στην Εικόνα 3 παρουσιάζεται φωτογραφία του Δημητρίου Χρυσσαφίδη, προερχόμενη από το προσωπικό φωτογραφικό αρχείο της κόρης του, Κυριακής Χρυσσαφίδου.



Εικόνα 3: Δημήτριος Χρυσ αφίδης. Φωτογραφία από το προσωπικό φωτογραφικό αρχείο της κόρης του, Κυριακής Χρυσ αφίδου

Στον Φάρο Τυφλών Αθηνών, προς τιμήν του μεγάλου δασκάλου, υπάρχει εκθεσιακός χώρος – ιστορικό μουσείο με την επωνυμία «Μελετητήριο Χρυσ αφίδη». Εκεί αποθησαυρίζονται απτικά μουσικά του χειρόγραφα και η προσωπική του γραφομηχανή.

Ερευνητικές καινοτόμες δράσεις και εφαρμογές του κώδικα eBraille βυζαντινής μουσικής

Με βάση τον ηλεκτρονικό κώδικα eBraille βυζαντινής μουσικής, μπορεί να γίνει αντιστοίχιση κάθε μουσικού χαρακτήρα με γράμματα του λατινικού αλφαβήτου (Tsampatzidis, 2012: 36-39). Κάθε σημειογραφικός απτικός χαρακτήρας της μεθόδου Χρυσ αφίδη, όπως και της μεθόδου Δοσιθέου μοναχού που εγκρίθηκε αργότερα, μπορεί να μεταφερθεί σε ηλεκτρονική μορφή προς περαιτέρω επεξεργασία από υπολογιστή.

Ο ηλεκτρονικός κώδικας βυζαντινής μουσικής αναπτύχθηκε και σταδιακά εφαρμόστηκε στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης, στο πλαίσιο της διδασκαλίας του μαθήματος της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στα Τμήματα Ένταξης για μαθητές με προβλήματα όρασης (Τσαμπατζίδης, 2014). Για πρώτη φορά στην Ελλάδα, μέσα από υλοποίηση ευρωπαϊκού έργου eTwinning (<https://www.etwinning.net>), επινοήσαμε και έγινε χρήση ειδικού ηλεκτρονικού κώδικα, προκειμένου να μεταγραφούν κείμενα ευρωπαϊκής, βυζαντινής και ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε μορφή ηλεκτρονικού κειμένου Braille και να αναρτηθούν σε προσβάσιμη ψηφιακή βιβλιοθήκη. Η εκπόνηση του έργου αποτέλεσε σημαντικό βήμα στον τομέα της συμπερίληψης μαθητών με διάφορες ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες και μαθησιακές δυσκολίες: μαθητές με ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες και μαθητές τυπικής μάθησης έμαθαν να συνεργάζονται και να αλληλεπιδρούν δημιουργικά, ενώ μαθητές τυπικής ανάπτυξης έμαθαν να μεταγράφουν μουσική σε μορφή Braille για μαθητές με προβλήματα όρασης (Tsampatzidis, 2021).

Ο τρόπος μεταγραφής για την μεταγραφή κειμένων βυζαντινού μουσικού ρεπερτορίου βασίστηκε στη μέθοδο Χρυσ αφίδη και στον διεθνή μουσικό κώδικα Braille (Braille Authority of North America, 2016· Jenkins, 1960· Krolick, 1996).

Στον Πίνακα 6 καταγράφεται ο τρόπος ψηφιακής χαρτογράφησης και αντιστοίχισης βασικών κωδικών μεταφοράς της ψαλτικής σημειογραφίας στον ηλεκτρονικό κώδικα eBraille βυζαντινής μουσικής, βάσει της μεθόδου Χρυσ αφίδη.

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

Πίνακας 6: Βασικοί κωδικοί μεταγραφής σημειογραφίας βυζαντινής μουσικής στο σύστημα eBraille, σύμφωνα με τη μέθοδο Χρυσσαφίδη

Στον ηλεκτρονικό κώδικα eBraille βυζαντινής μουσικής, κάθε σύμβολο-χαρακτήρας αντιστοιχεί σε εξάστιγμο κωδικό του συστήματος Braille, βάσει της μεθόδου Χρυσσαφίδη. Τα φωνητικά σημάδια και οι έγχρονες υποστάσεις ενσωματώνονται σε έναν ενιαίο κωδικό χαρακτήρα. Κατά παρόμοιον τρόπο μεταφέρθηκαν όλοι οι μουσικοί συμβολογραφικοί χαρακτήρες-εξάστιγμοι κωδικοί του συστήματος Χρυσσαφίδη. Επίσης, μεταφέρονται και τα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου σε αντιστοίχιση με απτικούς εξάστιγμους χαρακτήρες και ηλεκτρονικούς κωδικούς, όπως φαίνεται στον Πίνακα 7.

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: Ελληνικό αλφάβητο σε αντιστοιχία με εξάστιγμους κωδικούς βάσει κώδικα eBraille

Στην Εικόνα 4 αποτυπώνεται ο τρόπος μεταφοράς του Κεκραγαρίου του πρώτου ήχου από το *Αναστασιματάριον* του Πέτρου Πελοποννησίου στον ηλεκτρονικό κώδικα eBraille βυζαντινής μουσικής, βάσει της μεθόδου Χρυσσαφίδη.

.>hos prjtos .pa

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

Εικόνα 4: Κεκραγάρια Α' ήχου σε κώδικα eBraille βάσει του συστήματος Χρυσσαφίδη

Αρκετά είναι τα πλεονεκτήματα από την εκπαιδευτική χρήση και εφαρμογή του κώδικα eBraille βυζαντινής μουσικής, όπως αναδεικνύεται από την εφαρμογή στο μαθησιακό περιβάλλον (Τσαμπατζίδης, 2007: 264). Κατά παρόμοιον τρόπο, στον κώδικα eBraille βυζαντινής μουσικής και βάσει της μεθόδου του Χρυσ αφίδη μπορεί να γίνει ενσωμάτωση ισοκρατημάτων (Τσαμπατζίδης, 2022: 517-520).

Επόμενο μεγάλο βήμα αποτελεί η συνδυαστική εφαρμογή του κώδικα eBraille βυζαντινής μουσικής μέσω τεχνητής νοημοσύνης με τα συστήματα οπτικής αναγνώρισης κειμένων βυζαντινής μουσικής. Μέσω συστημάτων τεχνητής νοημοσύνης και υποστηρικτικών συσκευών θα καταστεί εφικτή η αυτόματη μετατροπή της παρτιτούρας από τη βυζαντινή μουσική σημειογραφία σε απτική μορφή μέσα από μια απλή εντολή (Τσαμπατζίδης & Πατρώνας, 2024: 354-358). Το σπουδαίο αυτό έργο, το οποίο ξεκινά πιλοτικά στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας από τους παρόντες εισηγητές, ανοίγει νέους ορίζοντες για την καθολική και ισότιμη πρόσβαση στην μουσική εκπαίδευση και την ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων σπουδαστών με προβλήματα όρασης ή άλλες μαθησιακές δυσκολίες, όπως η δυσχρωματοψία, σε ατομικό ή ομαδοσυνεργατικό επίπεδο.

Συμπεράσματα

Η μέθοδος του Δημητρίου Χρυσ αφίδη συνιστά μια σημαντική καινοτομία στην εκπαίδευση ατόμων με οπτική αναπηρία, καθώς για πρώτη φορά, στις αρχές του 20ού αιώνα, προσέφερε στους σπουδαστές με οπτική αναπηρία τη δυνατότητα πρόσβασης στη βυζαντινή μουσική μέσω του συστήματος Braille. Ο Χρυσ αφίδης έκανε το καθοριστικό βήμα στην μουσική εκπαίδευση των μαθητών με προβλήματα όρασης στην ψαλτική τέχνη, επιτυγχάνοντας την εύκολη χρήση του συστήματός του λόγω της ομοιότητάς του με τον διεθνή μουσικό κώδικα Braille. Το σύστημα του Χρυσ αφίδη μπορεί να θεωρηθεί ως απτικός κώδικας μεταφοράς βυζαντινής μουσικής πρώτου επιπέδου, βασιζόμενος στη μεταφορά κειμένων βυζαντινής μουσικής στο πεντάγραμμα με προσθήκη ειδικών εξάστιγμων κωδικών, όπου αυτό είναι απαραίτητο.

Παρά τις περιορισμένες δυνατότητες επακριβούς μεταφοράς του βυζαντινού σημειογραφικού συστήματος, η μέθοδος αυτή αποτελεί θεμελιώδες εργαλείο για την εισαγωγή μαθητών με οπτική αναπηρία στη βυζαντινή μουσική. Το έργο του Χρυσ αφίδη αναγνωρίστηκε από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος και τη διεθνή κοινότητα. Η κατοχύρωσή του ως διεθνούς συστήματος Braille, με την υποστήριξη της UNESCO, ανέδειξε τη σημασία του για τη μουσική κοινότητα σε παγκόσμιο επίπεδο.

Η μέθοδος του Χρυσ αφίδη έχει συμβάλει και συνεχίζει να αποτελεί πολύτιμο εκπαιδευτικό εργαλείο για ιεροψάλτες, μουσικοδιδασκάλους, εκπαιδευτικούς μουσικής, μαθητές μουσικών σχολείων και σπουδαστές της ψαλτικής τέχνης με προβλήματα όρασης στην Ελλάδα και στην Κύπρο, οι οποίοι, μέσω αυτής της μεθόδου, αποδίδουν με ακρίβεια και πιστότητα τα ψαλτικά μέλη της εκκλησιαστικής μουσικής, διατηρώντας ζωντανή τη βυζαντινή μουσική παράδοση.

Νέες προοπτικές ανοίγονται με την εφαρμογή του κώδικα eBraille και τα αυτοματοποιημένα συστήματα μεταγραφής μουσικής σε απτικά προσβάσιμη μορφή μέσω τεχνητής νοημοσύνης. Η συνεχής έρευνα, οι επενδύσεις και η δημιουργία ειδικών, πλήρως προσβάσιμων εργαστηριακών σταθμών-στούντιο επεξεργασίας και μετατροπής ηχητικών πηγών, καθώς και η επιμόρφωση των εκπαιδευτικών σε τεχνολογίες υποστήριξης για σπουδαστές με διάφορα προβλήματα όρασης μπορούν να οδηγήσουν σε ακόμη πιο καινοτόμες και αποτελεσματικές προσεγγίσεις στο μέλλον.

Η κληρονομιά του Χρυσ αφίδη συνεχίζει να εμπνέει και να καθοδηγεί τις σύγχρονες προσπάθειες για ισότιμη και προσβάσιμη μουσική εκπαίδευση, αποτελώντας ένα διαχρονικό παράδειγμα αφοσίωσης στην εκπαίδευση και την κοινωνική ενσωμάτωση.

Βιβλιογραφία

- Braille Authority of North America (2016): *Music braille code 2015*, Kentucky, http://www.brailleauthority.org/music/Music_Braille_Code_2015.pdf.
- Jenkins, Edward (1960): *Primer of braille music*, American Printing House for the Blind, Kentucky.
- Krolick, Bettye (1996): *New international manual of braille music notation*, World Blind Union, Amsterdam.
- Tsampatzidis, Theodoros (2012): *Special educational needs and music education: transcribing byzantine chant music into braille*, διπλωματική εργασία, Middlesex University, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.24130.50885>.
- Tsampatzidis, Theodoros (2021): "Innovative and prize-winning educational music activities in special education thought the eTwinning Project", *European Journal of Special Education Research* 7/3, σ. 101-119.
- Μπασιάς, Εμμανουήλ (2013): «Γέρων Δοσίθεος μοναχός», *Πανελλήνιο Βήμα Αναπήρων*, https://panvian.blogspot.com/2013/01/blog-post_12.html.
- Πατρώνας, Γεώργιος (2021): *Εσπερινός (Ψαλτική Τέχνη Ι)*, Το Περιβόλι της Παναγιάς, Θεσσαλονίκη.
- Τσαβαλιά, Παρασκευή (2015): *Η ιστορία του Οίκου Τυφλών της Ελλάδος*, διπλωματική εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, <https://doi.org/10.26250/heal.panteion.6801>.
- Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος (2007): «Οι δυνατότητες μεταφοράς της βυζαντινής παρασημαντικής στο σύστημα γραφής μπράιγ», *Γρηγόριος Παλαμάς* 90/817, σ. 253-271.
- Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος (2014): «Βραβευμένες, καινοτόμες, εκπαιδευτικές δράσεις στην ειδική αγωγή μέσω εφαρμογής προγραμμάτων eTwinning», στο: Νίκος Τζιμόπουλος, Γιώργος Αυγέρης & Άρης Λούβαρης (επιμ.), *1ο Πανελλήνιο Συνέδριο eTwinning: «Αξιοποίηση των ΤΠΕ στα συνεργατικά σχολικά προγράμματα» για την Π/θμια και Δ/θμια Εκπ/ση* (Πρακτικά, Τόμος Α', Πάτρα, 14-16 Νοεμβρίου 2014), Εθνική Υπηρεσία Υποστήριξης eTwinning, Υπουργείο Παιδείας & Θρησκευμάτων, σ. 537-544.
- Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος (2022): «Καταγραφή και μεταφορά ισοκρατήματος στο μουσικό σύστημα Braille για εκπαιδευτική χρήση διδασκαλίας ψαλτικής τέχνης σε μαθητές με μειωμένη όραση», στο: Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος, Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Πρακτικά του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας* (Θεσσαλονίκη, 27-29 Νοεμβρίου 2020), Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, σ. 509-520.
- Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος (2024): *Απτικά καταγραφικά συστήματα για τη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής σε μαθητές με προβλήματα όρασης: ιστορική, θεωρητική και τεχνική τεκμηρίωση, προτάσεις για την αξιοποίησή τους στη σύγχρονη πραγματικότητα, διδακτορική διατριβή*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.
- Τσαμπατζίδης, Θεόδωρος & Γεώργιος Πατρώνας (2024): «Τεχνητή νοημοσύνη, κώδικας eBraille μουσικής και αυτοματοποιημένη μεταφορά μουσικού κειμένου», στο: Νικόλαος Σαμαράς & Ζωή Βαζούρα (επιμ.), *1ο Επιστημονικό Συνέδριο: «Η τεχνητή νοημοσύνη στην εκπαίδευση»* (Πρακτικά συνεδρίου Τμήματος Εφαρμοσμένης Πληροφορικής Πανεπιστημίου Μακεδονίας & Διεύθυνσης Β/θμιας Εκπαίδευσης Ανατολικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 7-8 Δεκεμβρίου 2024), Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, σ. 350-361.
- Φεφές, Θεόκλητος [Αρχιμανδρίτης] (1984): *Κύριος σοφοί τυφλούς: Δημήτρης Χρυσοφίδης*, Σήμαντρο, Αθήνα.

Μία διεπιστημονική θεώρηση της έννοιας της μορφής

Δημοσθένης Σπανουδάκης

1. Εισαγωγή

Η έννοια της μορφής αποτελεί θεμελιώδη παράμετρο στη μουσική γενικά και στη βυζαντινή μουσική ειδικότερα· αναδεικνύεται ως κρίσιμο στοιχείο στη μουσική επιτέλεση, στην ακουστική πρόσληψη και κατανόηση του μουσικού έργου, στη διδακτική διαδικασία, καθώς και στον αναλυτικό και μουσικοθεωρητικό στοχασμό μέσα στον χρόνο. Στη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία απαντά πλήθος μελετών που εστιάζονται στη μορφολογία και την ανάλυση, τόσο στο πλαίσιο της δυτικής έντεχνης όσο και στο σώμα της βυζαντινής μουσικής.¹

Ο σκοπός της παρούσας μελέτης δεν είναι απλώς να προστεθεί σε αυτήν την ήδη εκτεταμένη επιστημονική συζήτηση, αλλά να συμβάλει στη διεπιστημονική διερεύνηση ενός πεδίου που παραμένει, σε μεγάλο βαθμό, αχαρτογράφητο: του τρόπου με τον οποίο ενεργοποιούνται οι αντιληπτικοί μηχανισμοί κατά την κατανόηση της μουσικής μορφής. Πιο συγκεκριμένα, επιχειρείται αφενός μια διεπιστημονική προσέγγιση των νοητικών και αισθητηριακών διεργασιών που εμπλέκονται στην πρόσληψη της μορφής και αφετέρου μια αναστοχαστική διερώτηση για το κατά πόσον η αντίληψη της μορφής συγκροτείται ως διαδικασία αντικειμενικού χαρακτήρα ή εμπεριέχει, και σε ποιο βαθμό, υποκειμενικές προβολές και προσωπικές συνιστώσες. Εν τέλει, το ερώτημα που αναδύεται είναι αν η αντίληψη της μορφής αντανακλά πρωτίστως τη δομή και τα χαρακτηριστικά του ίδιου του μορφώματος ή αν διαμεσολαβείται ουσιαδώς από την προσλαμβάνουσα συνείδηση και τα ιδιοσυγκρασιακά της φίλτρα.

Η διεπιστημονική προσέγγιση συμπυκνώνεται σε ένα κεντρικό τρίπτυχο: τη Φιλοσοφία, τη Νευρολογία και την Κοσμολογία. Αν και αρχικώς αυτά τα πεδία φαίνονται αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους ώστε να μπορούν να συμβάλουν στο να συναχθούν συμπαγή επιστημονικά συμπεράσματα με λογική συνέχεια, η διαφορετικότητα των πεδίων μπορεί να επαναπροσεγγιστεί ως συμπληρωματικότητα βάσει του σκεπτικού πως στην Φιλοσοφία η μορφή αναλύεται θεωρητικά και έχει αφηρημένη έννοια, ενώ αντιθέτως στην Κοσμολογία η έννοια της μορφής προσεγγίζεται κυριολεκτικά, αφού οι γαλαξίες, τα νεφελώματα, ακόμη και η ίδια η γεωμετρία του σύμπαντος, εμφανίζουν μορφικά χαρακτηριστικά.

Εν τέλει, οι δύο διαφορετικές-συμπληρωματικές προσεγγίσεις της μορφής, η μεταφορική και η κυριολεκτική, έχουν έναν κυρίαρχο και κοινό τόπο, τον ανθρώπινο νου, ο οποίος εξετάζεται από την οπτική της Νευρολογίας αναφορικά με τις νευροβιολογικές διαδικασίες που πραγματοποιούνται στον νου του ανθρώπου και οι οποίες συντελούν στην αντίληψη της μορφής. Άλλωστε, ο ανθρώπινος εγκέφαλος, ο

¹ Βλ. ενδεικτικά: Δημήτρης Κατσιμπάς, *Μορφολογία της μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007· Αμάραντος Αμαραντίδης, *Μορφολογία της μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2008· Ανθούλα Παπαδοπούλου, *Μορφολογία της μουσικής τέχνης*, Νάκας, Αθήνα 1991. Ενδεικτικά διεθνή ιδιαίτερα αξιόλογα συγγράμματα: Siegmund Levarie & Ernst Levy, *Musical Morphology: A Discourse and a Dictionary*, Kent State University Press, Kent 1983· Siegmund Levarie & Ernst Levy, *Dictionary of Musical Morphology*, Institute of Medieval Music, Henryville 1980· 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. Για τη βυζαντινή μουσική, ενδεικτική βιβλιογραφία θα αναφερθεί στην επόμενη ενότητα.

οποίος εξελίχθηκε μέσα σε αυτό το σύμπαν των φυσικών νόμων και μορφών, είναι ο ίδιος ένα προϊόν αυτών των νόμων. Συνεπώς, δεν είναι τυχαίο ότι οι τρόποι με τους οποίους ο εγκέφαλός μας “χτίζει” την κατανόηση (π.χ. αναγνώριση μοτίβων, ιεραρχική οργάνωση, πρόβλεψη) απηχούν τις ίδιες τις διαδικασίες μορφογένεσης που παρατηρούμε στη φύση και την κοσμολογία. Ο εγκέφαλος δεν μιμείται απλώς τις συμπαντικές μορφές, αλλά λειτουργεί βάσει αρχών που είναι συμβατές με αυτές. Αυτό μετατρέπει την αναλογία σε μια βαθύτερη, σχεδόν εξελικτική, σύνδεση.

Η μεθοδολογική προσέγγιση βασίζεται σε μια συνδυαστική ανάλυση: αφενός στην εννοιολογική ερμηνεία της μορφής μέσω φιλοσοφικών απόψεων και αφετέρου στη μελέτη νευροεπιστημονικών ευρημάτων για την αισθητηριακή και γνωσιακή πρόσληψη. Η κοσμολογική διάσταση ενσωματώνεται ως συγκριτικό παράδειγμα φυσικής μορφογένεσης, το οποίο επανεισάγεται αναλογικά στο πεδίο της μουσικής κατανόησης. Ολόκληρη η προσέγγιση εδράζεται σε παραδείγματα, όπου η “μορφή” δεν αντιμετωπίζεται ως στατικό σχήμα αλλά ως φαινόμενο δυναμικής αντίληψης.

Στο παρόν στάδιο, διευκρινίζεται η μεθοδολογική στόχευση αυτής της διεπιστημονικής προσέγγισης. Η ενσωμάτωση στοιχείων φιλοσοφίας και κοσμολογίας δεν αποσκοπεί στην παραγωγή πρωτότυπης έρευνας εντός των ίδιων των πεδίων – έργο που υπάγεται στους ειδικούς επιστήμονες· αντιθέτως, η μελέτη στηρίζεται σε επιλεγμένες, θεμελιώδεις και έγκυρες πηγές, αξιοποιώντας τις βασικές έννοιες και τα συμπεράσματά τους ως εννοιολογικά “εργαλεία-φακούς”, μέσα από τα οποία φωτίζεται το κεντρικό ερευνητικό ζήτημα, δηλαδή η νευροβιολογική και γνωστική διάσταση της αντίληψης της μουσικής μορφής. Η προσέγγιση δεν είναι εξαντλητική αλλά εστιασμένη, χρησιμοποιώντας τη φιλοσοφική και την κοσμολογική προοπτική ως γέφυρα για μια βαθύτερη, πιο σύνθετη κατανόηση.

2. Η έννοια της μορφής στη βυζαντινή μουσική

Σχετικά με τη μελέτη της έννοιας της μορφής στη βυζαντινή μουσικολογία και τη βυζαντινή μουσική γενικότερα, εντοπίζονται βιβλία και άρθρα, τα οποία εντάσσουν – θέτοντας στο επίκεντρο ή στην περιφέρεια της θεματικής τους – την έννοια της μορφής και της μορφολογίας στη βυζαντινή μουσική.² Έχουν πραγματοποιηθεί επίσης, κατά

² Βλ. ενδεικτικώς: Σπυρίδων Αντωνίου, *Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2008· Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης, «Πολυέλεος: ἡ δευτέρα στάσις. Ἱστορία – Μορφολογία – Μελοποιία», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Γ', Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 2014, σ. 325-342. Τα παρακάτω δώδεκα άρθρα ἔχουν στο ἐπίκεντρό τους διαφοροποιημένες μορφολογικές ἀναζητήσεις και πρόκειται νὰ δημοσιευθοῦν στο: *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: «Μορφολογία – Αἰσθητική»* (Πρακτικά Ζ' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ, 18-20 Οκτωβρίου 2018), Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα: Φλώρα Κρητικῆ, «Οἱ μελοποιήσεις τῆς Κυριακῆς Προσευχῆς κατὰ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα: μορφολογικὴ ἀνάλυση»· Δημήτρης Μπαλαγεώργος, «Ἡ ἐν πολλοῖς ἄγνωστη ἀλλὰ πρωτότυπη καὶ ἐνδιαφέρουσα μελοποιητικὴ ἐργασία τοῦ Παρθενίου Σγούτα – Μορφολογικὲς παρατηρήσεις»· Δημοσθένης Φιστουρῆς, «Μορφολογικὴ ἀνάλυση τῶν ἰδιομέλων τῆς Μ. Τεσσαρακοστῆς τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου καὶ ἐρμηνευτικὲς προσεγγίσεις μέσα ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις τῶν Πρίγγου, Στανίτσα, Νικολαΐδου καὶ Θεοδοσοπούλου»· Μιχαήλ Στρουμπάκης, «Ἡ μελοποίηση τοῦ θεομητορικοῦ ὕμνου Ἄξιόν ἐστι στίς ἑλληνόφωνες ἔντυπες ἐκδόσεις τοῦ 19ου αἰῶνα – Μορφολογικὲς παρατηρήσεις»· Χαραλάμπης Συμεωνίδης, «Τὸ παπαδικὸ μέλος τοῦ 19ου αἰῶνος: Μορφολογία, Ἀνάλυση, αἰσθητικὴ θεώρηση καὶ Ψαλτικὴ Ἑρμηνεία ἀπὸ τὸν Ἰακώβου Ναυπλιώτη»· Γεώργιος Κωνσταντινίδης, «Γλῶσσα καὶ Μουσικὴ: Μορφολογικὸς συσχετισμὸς στὴν ὑπηρεσία τῆς αἰσθητικῆς»· Γεράσιμος Σοφοκλῆς Παπαδόπουλος, «Μορφολογικὴ ἀνάλυση ψαλτικῶν μελῶν μὲ βάση τὴν γενετικὴ θεωρία τῆς τονικῆς μουσικῆς»· Βασίλειος Σαλτερῆς, «“... καλλονῆς ἔνεκα...” Ὁ “καινὸς καλλωπισμὸς” τοῦ μέλους τοῦ στιχηραρίου ὡς μορφολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ φαινόμενο»· Παναγιώτης Κουτράκος, «“Ἄρχον δυνάμεως θεοῦ...” Ἡ ἱστορία ἐνὸς μαθήματος: μουσικοποιητικὴ μορφολογικὴ ἀνάλυση»· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Μορφολογικὲς καὶ αἰσθητικὲς παρατηρήσεις σὲ μελοποιήσεις τοῦ Πέτρου Ἐφεσίου (†1840)»· Μαρία Αλεξάνδρου, «Μορφὴ καὶ αἰσθητικὴ παλαιῶν καὶ καλοφωνικῶν στιχηραρικῶν

καιρούς και τόπους, πανεπιστημιακά μαθήματα, υποστηριζόμενα από τα αντίστοιχα ακαδημαϊκά διδακτικά εγχειρίδια και σημειώσεις.³ Επιπλέον, όπως φαίνεται και από τους τίτλους διεθνών μουσικολογικών συνεδρίων, η έννοια της μορφής αποτελεί συχνά το επίκεντρο διευρυμένων θεματικών και πολύπλευρων μουσικολογικών μελετών: ενδεικτικά, αξίζουν να αναφερθούν το Ζ' Διεθνές Συνέδριο, Μουσικολογικό και Ψαλτικό, *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης*, με τίτλο «Μορφολογία – Αισθητική», που διοργάνωσε το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας και έλαβε χώρα στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 2018, το 9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, «Παραλλαγές – Επεξεργασίες – Μεταμορφώσεις», το οποίο διοργάνωσαν το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας και πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη τον Δεκέμβριο του 2017⁴ κ.ά.

Επιπλέον, έχουν πραγματοποιηθεί σχετικοί κύκλοι μουσικολογικών συναντήσεων⁵ και ραδιοφωνικές εκπομπές, όπως η εκπομπή του Ραδιοσταθμού της Πειραιϊκής Εκκλησίας «Μορφές και Κείμενα της Ψαλτικής Παράδοσης» από τον Δημοσθένη Φιστουρή⁶ και του Ραδιοσταθμού της Εκκλησίας της Ελλάδος με τίτλο «Μορφές από την Ιστορία της Ψαλτικής Τέχνης» από τον Γρηγόριο Αναστασίου και τον μακαριστό Δημήτρη Μπαλαγεώργο.⁷ Στις παραπάνω περιπτώσεις, η έννοια της μορφής δεν αφορά αποκλειστικά τη δομή, την ανάλυση ή τη σχηματοποίηση ενός μουσικού έργου ή φαινομένου, αλλά επεκτείνεται και στη σημασιολογική χρήση του όρου, προκειμένου να δηλώσει έναν άνθρωπο εξέχοντα, με καθοριστική συμβολή και ευρύτερη αναγνώριση στον τομέα του: ο χαρακτηρισμός κάποιου ως “μορφής” ενέχει ένα φορτίο σεβασμού και αποδοχής, που υπερβαίνει την απλή καλλιτεχνική, επιστημονική ή επαγγελματική επιτυχία και παραπέμπει σε προσωπικότητες με πνευματικό ανάστημα, επιδραστικότητα και ηθικό κύρος.

μελῶν»· Δημοσθένης Σπανουδάκης, «Μορφολογία καὶ αἰσθητικὴ στὰ κεκραγάρια. Ἀνάλυση μὲ ἐπίκεντρο τὴ μελισματικὴτητα καὶ τὴν ὄκταηχία».

- ³ Βλ., ενδεικτικῶς, μάθημα διδασκόμενο ἀπὸ τον καθηγητὴ Ἀχιλλέα Χαλδαιάκη κατὰ το ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 2007-2008, με τίτλο «Μελοποιία – Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς», <https://www.achilleaschaldaeakes.gr/2007/01/01/μελοποιία-μορφολογία-τῆς-βυζαντινῆ> (πρόσβαση στις 10 Ιουλίου 2023). Ἐπίσης, τὸ μάθημα τῆς καθηγήτριας Μαρίας Ἀλεξάνδρου κατὰ το ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 2018-2019, με τίτλο «Ἱστορία καὶ μορφολογία βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μουσικῆς», <https://qa.auth.gr/el/class/1/600124611/M1> (πρόσβαση στις 11 Ιουλίου 2023).
- ⁴ ΓΙΑ τὴν ἀνακοίνωση του συνεδρίου, βλ. <https://hellenic-musicology.org/9ο-διατμηματικό-μουσικολογικό-συνέδρι> (πρόσβαση στις 21 Δεκεμβρίου 2023)· πρβλ. ἐπίσης: Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος καὶ Ἰωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικῶν συνεδρίων ὑπὸ τὴν αιγίδα τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικολογικῆς Ἐταιρείας, Τελλόγλειο Ἰδρυμα Τεχνῶν Α.Π.Θ., 1-3 Δεκεμβρίου 2017), Ἑλληνικὴ Μουσικολογικὴ Ἐταιρεία, Θεσσαλονίκη 2021, <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2021/07/ConfProc2017.pdf> (πρόσβαση στις 29 Ἀπριλίου 2024).
- ⁵ Κύκλος μουσικολογικῶν συναντήσεων του Ἰδρύματος Μουσικῆς τῆς Ἱεράς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀθηνῶν: τὸ θέμα τῆς συνάντησης τῆς 16ης Φεβρουαρίου 2015 ἦταν «Σκέψεις γιὰ τὴν ἱστορία, τὴ σημειογραφία, τὴ μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, με ἀφορμὴ μίᾶ σύνθεση Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακος», με εισηγητὴ τον Γρηγόριο Αναστασίου· βλ. <https://www.sholi.gr/2015/01/24/kiklos-mousikologikon-sinantiseon-sti-scholi> (πρόσβαση στις 30 Αυγούστου 2024).
- ⁶ Δημοσθένης Φιστουρῆς, «Ἡ τέχνη του ψάλλειν καὶ τὰ ζητήματα τεχνικῆς τῆς φωνῆς», στο: Κωνσταντῖνος Χ. Καραγκούνης καὶ Γεώργιος Κουρουπέτρογλου (επιμ.), *1ο Διεθνές Διεπιστημονικὸ Μουσικολογικὸ Συνέδριο: «Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη ὡς Ἀυτόνομη Ἐπιστήμη»* (Πρακτικά διεθνῶν διεπιστημονικῶν μουσικολογικῶν συνεδρίων, Βόλος, 29 Ιουνίου – 3 Ιουλίου 2014), Ἀκαδημία Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου, Βόλος 2015, σ. 193.
- ⁷ Πληροφορία ἀπὸ το προσωπικὸ δημοσιευμένο ἀρχεῖο δράσεων του καθηγητὴ Ἀχιλλέα Χαλδαιάκη: <https://www.achilleaschaldaeakes.gr/2015/04/28/συμμετοχή-στην-εκπομπή-των-δημήτρη-μπ> (πρόσβαση στις 16 Ιουλίου 2024).

Ιδίως στον χώρο της ψαλτικής τέχνης και της μουσικολογίας, η απόδοση αυτού του τίτλου λειτουργεί τιμητικά και αναγνωριστικά, επισφραγίζοντας τη διαχρονική συμβολή ενός προσώπου στη μουσική δημιουργία, στην επιστημονική έρευνα και στην καλλιτεχνική παιδεία: παράλληλα, αναγνωρίζει τη μεταδοτικότητα ενός αξιομνημόνευτου και επιδραστικού παραδείγματος προς τις επόμενες γενιές. Η έννοια της μορφής, με αυτήν τη σημασία, σχετίζεται άμεσα με προσωπικότητες της βυζαντινής μουσικολογίας, οι οποίες απαντούν συχνά σε επιστημονικά και ιστορικά συγγράμματα, όχι μόνον ως βιογραφικές καταγραφές αλλά και ως σημεία αναφοράς για τη διαμόρφωση του πεδίου.

Ακόμη και σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της μορφής παραμένει συνδεδεμένη με την ικανότητα ενός έργου ή ενός προσώπου να ακτινοβολεί και να επηρεάζει ενεργά το σύγχρονο και μελλοντικό καλλιτεχνικό, μουσικό και επιστημονικό γίγνεσθαι. Συνεπώς, η χρήση της μορφής με αυτήν την έννοια προσδίδει εκ νέου δομικό και σημασιολογικό βάθος, καθώς δεν δηλώνει απλώς την αναγνώριση αλλά και τη συγκρότηση ενός σημείου αναφοράς εντός του εκάστοτε γνωστικού ή πολιτισμικού πλαισίου. Με αυτήν την έννοια, η “μορφή” δεν λειτουργεί μόνον ως τίτλος τιμής αλλά και ως έννοια που φέρει θεσμική και δομική ισχύ, δεν υποδηλώνει μόνο το τι έχει επιτευχθεί αλλά και το πώς το ίδιο το πεδίο συγκροτείται γύρω από τέτοιου είδους παρουσίες. Η μορφή, επομένως, δεν αποτελεί απλώς ως επωνυμία τιμής: αποτελεί ένα συμβολικό και αναλυτικό σχήμα, με λειτουργική ισχύ και σημειωτική παρουσία στη συλλογική συνείδηση μιας επιστημονικής ή καλλιτεχνικής κοινότητας. Η καταξίωση ενός προσώπου ως μορφής εμπεριέχει τη διαδικασία της αναγνώρισής του ως μορφολογικού παραδείγματος, τόσο σε βιογραφικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο. Στη συμβολική της χρήση, η έννοια της μορφής δεν αποκόπτεται από τις υπόλοιπες θεωρήσεις της: αντιθέτως, συνομιλεί με την αισθητική, την αναλυτική και την αντιληπτική λειτουργία της, προσδίδοντας στην ίδια την κατηγορία μια διακειμενικότητα που υπερβαίνει τα αυστηρά μουσικολογικά όρια και αγγίζει την πολιτισμική σημειολογία, την ηθική αναγνώριση, τη διαγενεακή μνήμη και τις συλλογικές διαδικασίες αντίληψης.

Στη βυζαντινή υμνογραφία και μελοποιία, η έννοια της μορφής διαδραματίζει επίσης καθοριστικό ρόλο στην πρόσληψη, τη δόμηση και, τελικά, στη δημιουργία σημαντικών υμνογραφικών και μουσικοποιητικών δομών. Ενδεικτικά, τόσο η γενική δομή του κοντακίου όσο και η ιδιαίτερη μορφή του πολυσύνθετου Ακαθίστου Ύμνου,⁸ καθώς και ο κανόνας, συγκροτούνται σύμφωνα με αρχές μορφολογικής οργάνωσης.⁹ Ειδικότερα στον κανόνα, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά εντοπίζονται σε τρία διακριτά επίπεδα: σε μακροδομικό επίπεδο, με την καθιερωμένη διαίρεση σε εννέα (οκτώ ψαλλόμενες) ωδές: σε μεσοδομικό επίπεδο, με τον ειρμό να λειτουργεί ως πρότυπο και τα επόμενα προσομοιάζοντα τροπάρια να ακολουθούν κατά βάση ως προς την ισοσυλλαβία και την ομοτονία: και τέλος, σε μικροδομικό επίπεδο, όπου αξιοποιούνται μελωδικά στοιχεία όπως η διαχείριση του φθογγικού υλικού και των δεσποζόντων φθόγγων κατά το ιδίωμα του ήχου, η εσωτερική συνοχή των μουσικών φράσεων και οι καταληκτικές γραμμές, σύμφωνα με την έμπνευση και τις επιλογές του εκάστοτε μελοποιού. Η αναγνώριση και η ενσωμάτωση μικροδομικών, μεσοδομικών και μακροδομικών μορφοπλαστικών στοιχείων φαίνεται πως απαντά ήδη σε ύμνους των πρώτων χριστιανικών αιώνων. Όπως επισημαίνει η καθηγήτρια Μαρία Αλεξάνδρου, στο λεγόμενο «άρχαϊον μέλος» της επιλυχνίου ευχαριστίας *Φῶς ἰλαρόν*, η μελωδία διαμορφώνεται συνολικά σε όλο το μέλος γύρω από τον φθόγγο Δι (βάση του β' και του δ' ήχου) σε μικροδομικό επίπεδο, ενώ παράλληλα, σε μεσοδομικό επίπεδο χαρακτηρίζεται

⁸ Για τη δομή και τη μορφολογία του Ακαθίστου Ύμνου, βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 54-56.

⁹ Για τη δομή και τη μορφολογία του Κανόνα, βλ. ό.π., σ. 56-58.

από την επανάληψη απλών ανακυκλούμενων μουσικών φράσεων, οι οποίες έχουν ως αποτέλεσμα τη μελοποιητική συνοχή σε μακροδομικό επίπεδο. Έτσι, προκύπτει ένα μέλος συνολικά ευμνημόνευτο.¹⁰ Συνεπώς, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά αναδεικνύονται εδώ όχι μόνον ως οργανωτικά αλλά και ως λειτουργικά στοιχεία, που συμβάλλουν καθοριστικά στην ευμέλεια, στην ανακλησιμότητα (μνημονικότητα) και στη μελοποιητική συνοχή του μουσικού ποιήματος.

3. Η νευρολογική βάση της αντίληψης της μορφής

Η ανθρώπινη ικανότητα να αντιλαμβάνεται τις μορφές του κόσμου αποτελεί ένα πολυεπίπεδο νευρολογικό φαινόμενο, στο οποίο εμπλέκονται ποικίλα αισθητήρια συστήματα και εξειδικευμένα εγκεφαλικά δίκτυα. Η μορφή, είτε ως γεωμετρικό περίγραμμα, είτε ως ακουστική δομή, είτε ως σωματική αίσθηση, είτε ακόμη και ως πολυτροπική εμπειρία, δεν αποτελεί μια στατική οντότητα που απλώς καταγράφεται, αλλά ένα δυναμικό αποτέλεσμα επεξεργασίας, σύνθεσης και ερμηνείας που κατασκευάζει ο εγκέφαλος. Από την οπτική αναγνώριση και την ακουστική οργάνωση μέχρι την απτική ενσώματη εμπειρία, την ιδιοδεκτική αναπαράσταση του ίδιου του σώματος και την πολυαισθητηριακή χημειοαντίληψη, η επεξεργασία των μορφών εξελίσσεται σε διακριτά αλλά συνεργατικά επίπεδα. Στις ενότητες που ακολουθούν, εξετάζονται οι κύριοι νευρολογικοί μηχανισμοί της αντίληψης της μορφής μέσα από τα βασικά αισθητηριακά συστήματα του ανθρώπου, με στόχο να αναδειχθούν η ενότητα, η πολυπλοκότητα και η γνωσιακή σημασία αυτής της ικανότητας.

Κάθε ενότητα επικεντρώνεται σε έναν διαφορετικό αισθητηριακό δρόμο – την όραση, την ακοή, την αφή, την ιδιοδεκτικότητα και τη χημειοαντίληψη – αναδεικνύοντας πώς ο εγκέφαλος επεξεργάζεται τα ερεθίσματα ώστε να συγκροτήσει νοηματικές μορφές, θεμελιώδεις για τη δράση, τη μνήμη, τη μουσική και την πολιτισμική εμπειρία.

3.1. Οπτική αντίληψη της μορφής

Η αντίληψη των μορφών ξεκινά όταν το φως από ένα αντικείμενο εισέρχεται στο μάτι και εστιάζεται στον αμφιβληστροειδή χιτώνα (retina). Εκεί, τα φωτοευαίσθητα κύτταρα, οι κώνοι και τα ραβδία, μετατρέπουν το φως σε νευρικά σήματα. Αυτά τα αρχικά σήματα δεν κωδικοποιούν ολόκληρη τη μορφή, αλλά βασικά χαρακτηριστικά, όπως η φωτεινότητα και το χρώμα σε συγκεκριμένα σημεία του οπτικού πεδίου. Τα σήματα αυτά στη συνέχεια ταξιδεύουν μέσω του οπτικού νεύρου στον θάλαμο, και συγκεκριμένα στον έξω γονατώδη πυρήνα (lateral geniculate nucleus), ο οποίος λειτουργεί ως ένας κεντρικός σταθμός αναμετάδοσης για τις οπτικές πληροφορίες.¹¹

Από τον θάλαμο, οι πληροφορίες προωθούνται στον πρωτοταγή οπτικό φλοιό (primary visual cortex), γνωστό και ως V1, που βρίσκεται στον ινιακό λοβό στο πίσω μέρος του εγκεφάλου. Ο φλοιός V1 είναι οργανωμένος με έναν αξιοσημείωτο τρόπο, δημιουργώντας έναν “χάρτη” του οπτικού κόσμου. Εδώ, εξειδικευμένοι νευρώνες αποκρίνονται σε πιο σύνθετα στοιχεία από απλά σημεία φωτός, όπως οι ακμές (edges) και οι γραμμές με συγκεκριμένο προσανατολισμό.¹² Αυτή η ανάλυση των βασικών δομικών στοιχείων μιας εικόνας αποτελεί το θεμελιώδες πρώτο βήμα για τη σύνθεση μιας ολοκληρωμένης μορφής.

¹⁰ Η αναφορά στο «ἀρχαῖον μέλος» της επιλυχνίου ευχαριστίας *Φῶς ἰλαρὸν* βασίζεται ἐξ ολοκλήρου σε σχετική αναφορά της Αλεξάνδρου, ὁ.π., σ. 160-162.

¹¹ David H. Hubel, *Eye, Brain, and Vision*, Scientific American Library, New York 1995, σ. 75-77.

¹² Eric R. Kandel, James H. Schwartz, Thomas M. Jessell, Steven A. Siegelbaum & Albert James Hudspeth (επιμ.), *Principles of Neural Science*, 5η έκδοση, McGraw-Hill, New York 2013, σ. 586-588.

Στη συνέχεια, η επεξεργασία των οπτικών πληροφοριών ακολουθεί δύο κύριες νευρωνικές οδούς, γνωστές ως ραχιαία οδός (dorsal stream) και κοιλιακή οδός (ventral stream). Η κοιλιακή οδός, που συχνά αποκαλείται και η οδός του “τι” (“what” pathway), είναι κρίσιμη για την αναγνώριση των αντικειμένων και την αντίληψη των μορφών. Καθώς οι πληροφορίες ταξιδεύουν κατά μήκος αυτής της οδού, από τον V1 σε ανώτερες οπτικές περιοχές όπως η V2, η V4 και ο κάτω κροταφικός φλοιός (inferior temporal cortex), οι νευρώνες αποκρίνονται σε όλο και πιο σύνθετα χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, οι νευρώνες στην περιοχή V4 είναι ευαίσθητοι σε καμπύλες και απλές γεωμετρικές μορφές, συνδυάζοντας τις πληροφορίες για τις ακμές που έλαβαν από τον V1.¹³

Το τελικό στάδιο της οπτικής αντίληψης της μορφής λαμβάνει χώρα σε ακόμη πιο εξειδικευμένες περιοχές, όπως το πλευρικό ινιακό σύμπλεγμα (lateral occipital complex / LOC). Το LOC είναι ζωτικής σημασίας για την ολοκλήρωση των διαφόρων οπτικών στοιχείων σε μια συνεκτική, τρισδιάστατη αναπαράσταση ενός αντικειμένου, ανεξάρτητα από τη γωνία θέασης, τον φωτισμό ή το μέγεθός του στην εικόνα. Μελέτες λειτουργικής μαγνητικής τομογραφίας (fMRI) έχουν δείξει ότι η περιοχή αυτή ενεργοποιείται έντονα όταν παρατηρούμε οικεία ή νέα αντικείμενα, αλλά όχι όταν βλέπουμε ασύνδετες γραμμές ή υφές, υποδεικνύοντας τον κεντρικό της ρόλο στη δημιουργία της τελικής αντίληψης της μορφής.¹⁴ Έτσι, ο εγκέφαλος, μέσω μιας ιεραρχικής και παράλληλης επεξεργασίας, μετατρέπει τα απλά φωτεινά σήματα σε μια πλούσια και σταθερή αντίληψη των μορφών που συνθέτουν τον κόσμο μας.

3.2. Ακουστική αντίληψη της μορφής

Η νευρολογική αντίληψη της μουσικής δομής είναι μια ιεραρχική διαδικασία που μετατρέπει απλά ηχητικά κύματα σε συναισθηματικά και διανοητικά περίπλοκες εμπειρίες. Η διαδρομή ξεκινά από το αυτί, όπου ο ήχος μετατρέπεται σε νευρικά σήματα, τα οποία ταξιδεύουν στον πρωτοταγή ακουστικό φλοιό (primary auditory cortex, A1) που βρίσκεται στον κροταφικό λοβό. Σε αυτό το αρχικό στάδιο, ο εγκέφαλος αναλύει θεμελιώδη χαρακτηριστικά του ήχου, όπως το τονικό ύψος (pitch), την ένταση (loudness) και το ηχώχρωμα (timbre) κάθε μεμονωμένης νότας.¹⁵ Αυτές οι βασικές πληροφορίες, ωστόσο, δεν συνιστούν από μόνες τους μουσική· η πραγματική αντίληψη της μορφής αρχίζει όταν αυτά τα στοιχεία προωθούνται σε γειτονικές, ανώτερες περιοχές του ακουστικού φλοιού, γνωστές ως δευτερογενής και τριτογενής ακουστικός φλοιός στην ανώτερη κροταφική έλικα (superior temporal gyrus / STG). Εκεί, οι νευρώνες αρχίζουν να ομαδοποιούν τις μεμονωμένες νότες σε αλληλουχίες, αναγνωρίζοντας μελωδικές καμπύλες και ρυθμικά μοτίβα, ουσιαστικά “τεμαχίζοντας” τη συνεχή ροή του ήχου στις πρώτες μουσικές φράσεις.¹⁶

Η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο αυτές οι φράσεις συνδέονται για να δημιουργήσουν μια συνολική δομή (π.χ. στροφή – επωδός) απαιτεί τη συμμετοχή ενός ευρύτερου εγκεφαλικού δικτύου. Ειδικότερα, η κάτω μετωπιαία έλικα (inferior frontal gyrus / IFG), μία περιοχή που περιλαμβάνει και την περιοχή του Broca και είναι παραδοσιακά συνδεδεμένη με τη γλωσσική σύνταξη, ενεργοποιείται έντονα κατά την

¹³ Stephen E. Palmer, *Vision Science: Photons to Phenomenology*, MIT Press, Cambridge (MA) 1999, σ. 215-218.

¹⁴ Kalanit Grill-Spector, Zoe Kourtzi & Nancy Kanwisher, “The Lateral Occipital Complex and Its Role in Object Recognition”, *Vision Research* 41/10-11, 2001, σ. 1409-1422: 1410-1411.

¹⁵ Daniel J. Levitin, *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, Dutton, New York 2006, σ. 88-91.

¹⁶ Aniruddh D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press, Oxford 2008, σ. 285-288.

επεξεργασία της μουσικής “γραμματικής”. Αυτό το δίκτυο δημιουργεί προσδοκίες για το τι θα ακολουθήσει μουσικά και αντιδρά με έκπληξη όταν μια συγχορδία ή μια νότα παραβιάζει αυτούς τους κανόνες, επιτρέποντάς μας να αντιληφθούμε την αρμονική συνοχή και την πορεία ενός κομματιού.¹⁷ Τέλος, η συγκράτηση ολόκληρης της μουσικής αρχιτεκτονικής στη μνήμη, ώστε να αναγνωρίζουμε επαναλήψεις και αναπτύξεις θεμάτων, επιτυγχάνεται μέσω της δυναμικής αλληλεπίδρασης μεταξύ των μετωπιαίων λοβών, που είναι υπεύθυνοι για την εργαζόμενη μνήμη (working memory) και τον σχεδιασμό, και των ιπποκάμπειων και κροταφικών δομών, που αποθηκεύουν τις μακροπρόθεσμες μουσικές αναμνήσεις.¹⁸ Έτσι, η μουσική μορφή δεν “ακούγεται” απλώς, αλλά “χτίζεται” ενεργητικά από τον εγκέφαλο μέσα από μια συνεχή νευρωνική συνομιλία.

3.3. Απτική αντίληψη της μορφής

Η αντίληψη των μορφών μέσω της αφής είναι μια ενεργητική διαδικασία που ονομάζεται απτική αντίληψη (haptic perception) και μετατρέπει τις φυσικές ιδιότητες ενός αντικειμένου σε μια συνεκτική νοητική εικόνα. Η διαδικασία ξεκινά από το δέρμα, κυρίως στις άκρες των δακτύλων, όπου εκατομμύρια εξειδικευμένοι μηχανοϋποδοχείς (mechanoreceptors) ανιχνεύουν διαφορετικά ερεθίσματα: οι δίσκοι του Merkel αποκωδικοποιούν τις ακμές και τις λεπτομέρειες, τα σωμάτια του Meissner την ελαφριά επαφή και τα σωμάτια του Pacini τις δονήσεις και την υφή. Αυτοί οι υποδοχείς μετατρέπουν τα μηχανικά ερεθίσματα σε ηλεκτρικά σήματα.¹⁹ Τα σήματα αυτά ταξιδεύουν μέσω των νευρικών οδών προς τον νωτιαίο μυελό και, μέσω του θαλάμου, φτάνουν στον πρωτοταγή σωματοαισθητηριακό φλοιό (primary somatosensory cortex, S1), ο οποίος βρίσκεται στον βρεγματικό λοβό του εγκεφάλου. Ο φλοιός S1 είναι οργανωμένος τοπογραφικά, δημιουργώντας έναν νευρωνικό χάρτη του σώματος (γνωστό ως σωματοαισθητηριακό ανθρωπάριο ή homunculus), όπου τα δάχτυλα και τα χέρια, λόγω της υψηλής τους ευαισθησίας, καταλαμβάνουν μια δυσανάλογα μεγάλη περιοχή.²⁰

Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, ο εγκέφαλος δεν έχει ακόμη αντιληφθεί μια ενιαία μορφή αλλά μόνον ένα σύνολο από απομονωμένες αισθήσεις πίεσης, κάμψης και υφής σε διαφορετικά σημεία του δέρματος. Η σύνθεση αυτών των πληροφοριών σε μια αναγνωρίσιμη μορφή συμβαίνει σε ανώτερα κέντρα επεξεργασίας. Καθώς το χέρι εξερευνά ενεργά το αντικείμενο, ο εγκέφαλος ενσωματώνει τη ροή των απτικών σημάτων στον χρόνο. Πληροφορίες από τον S1 προωθούνται στον δευτεροταγή σωματοαισθητηριακό φλοιό (secondary somatosensory cortex, S2) και σε άλλες περιοχές του βρεγματικού λοβού, όπου χαρακτηριστικά όπως ο προσανατολισμός μιας ακμής ή η καμπυλότητα μιας επιφάνειας συνδυάζονται.²¹ Το πιο εντυπωσιακό βήμα, όμως, είναι η διαπίστωση ότι αυτές οι απτικές πληροφορίες για τη μορφή συγκλίνουν σε περιοχές του εγκεφάλου που είναι κυρίως υπεύθυνες για την οπτική αναγνώριση αντικειμένων, όπως το πλευρικό ινιακό σύμπλεγμα (Lateral Occipital Complex / LOC). Μελέτες έχουν δείξει ότι το LOC ενεργοποιείται όταν αναγνωρίζουμε ένα αντικείμενο με την αφή, ακόμα και σε τυφλά άτομα, υποδηλώνοντας ότι ο εγκέφαλος διαθέτει μια αφηρημένη, πολυτροπική (multimodal) αναπαράσταση της μορφής, η οποία μπορεί να τροφοδοτηθεί τόσο από

¹⁷ Stefan Koelsch, “Toward a Neural Basis of Music Perception – A Review and Updated Model”, *Frontiers in Psychology* 2, 2011, σ. 1-20: 7-8.

¹⁸ Robert J. Zatorre, “Neural Specializations for Tonal Processing”, στο: Isabelle Peretz & Robert J. Zatorre (επιμ.), *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press, Oxford 2003, σ. 231-246.

¹⁹ Kandel κ.ά., ό.π., σ. 475-478.

²⁰ Mark F. Bear, Barry W. Connors & Michael A. Paradiso, *Neuroscience: Exploring the Brain*, 4η έκδοση, Wolters Kluwer, Philadelphia 2016, σ. 279-284.

²¹ Krish Sathian, “Analysis of Haptic Information in the Cerebral Cortex”, *Journal of Neurophysiology* 116/4, 2016, σ. 1796-1799.

τα μάτια όσο και από τα χέρια.²² Έτσι, η απτική αντίληψη μιας μορφής ολοκληρώνεται όταν τα “κομμάτια του παζλ” από τα δάχτυλά μας συναρμολογούνται από ανώτερα εγκεφαλικά κέντρα σε ένα ενιαίο, αναγνωρίσιμο και αφηρημένο νοητικό αντικείμενο.

3.4. Ιδιοδεκτικότητα και αντίληψη της μορφής

Με απλά λόγια, η ιδιοδεκτικότητα (proprioception) είναι η αίσθηση που επιτρέπει στον εγκέφαλό μας να “βλέπει” το ίδιο του το σώμα, αντιλαμβανόμενος τη μορφή που αυτό έχει σε στάση και σε κίνηση, χωρίς τη χρήση των ματιών. Η διαδικασία αυτή ξεκινά από ένα τεράστιο δίκτυο εξειδικευμένων αισθητήρων που βρίσκονται βαθιά μέσα στο σώμα μας. Οι κυριότεροι από αυτούς είναι οι μυϊκές άτρακτοι (muscle spindles) που λειτουργούν σαν μικροσκοπικοί χάρακες μέσα στους μυς, ενημερώνοντας συνεχώς τον εγκέφαλο για το πόσο τεντωμένος ή συσπασμένος είναι κάθε μυς. Ταυτόχρονα, τα ενδοτενόντια όργανα του Golgi (Golgi tendon organs) μετρούν τη δύναμη και την τάση που ασκείται στους τένοντες, ενώ άλλοι υποδοχείς στις αρθρώσεις σηματοδοτούν τη γωνία και το εύρος της κίνησης. Αυτά τα εκατομμύρια ασύνδετα σήματα ταξιδεύουν μέσω του νωτιαίου μυελού και φτάνουν στον πρωτοταγή σωματοαισθητηριακό φλοιό (primary somatosensory cortex, S1) στον εγκέφαλο. Σε αυτό το στάδιο, ο εγκέφαλος διαθέτει απλώς πρωτογενή δεδομένα – όπως π.χ. «ο αγκώνας είναι λυγισμένος κατά 90 μοίρες» ή «ο τετρακέφαλος είναι τεντωμένος» – και όχι μια ενοποιημένη αντίληψη της μορφής.²³

Η πραγματική αντίληψη της μορφής γεννιέται στα επόμενα, ανώτερα στάδια επεξεργασίας, όπου ο εγκέφαλος συνθέτει αυτά τα αποσπασματικά δεδομένα σε μια συνεκτική εικόνα. Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία παίζει ο οπίσθιος βρεγματικός φλοιός (posterior parietal cortex), ο οποίος λειτουργεί ως κέντρο ολοκλήρωσης. Εκεί, οι πληροφορίες από την ιδιοδεκτικότητα συνδυάζονται με σήματα από το αιθουσαίο σύστημα (που αφορά την ισορροπία) και την όραση, δημιουργώντας ένα δυναμικό εσωτερικό μοντέλο του σώματος, γνωστό ως σχήμα του σώματος (body schema). Αυτό το μοντέλο είναι που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε την ολιστική μορφή μιας στάσης, όπως όταν σε μια χορωδία ο χορωδός έχει λάβει την κατάλληλη θέση σώματος και είναι έτοιμος να τραγουδήσει, ή τη θέση των χεριών μας καθώς παίζουμε ένα μουσικό όργανο.²⁴ Όταν όμως η μορφή είναι δυναμική, όπως η καμπύλη που διαγράφει το χέρι ενός μαέστρου μίας ορχήστρας, τότε πρωταγωνιστικό ρόλο αναλαμβάνει η παρεγκεφαλίδα (cerebellum). Η παρεγκεφαλίδα είναι ο “ελεγκτής ποιότητας” της κίνησης: συγκρίνει συνεχώς την κίνηση που σκόπευε να κάνει ο εγκέφαλος (την εντολή από τον κινητικό φλοιό) με την πραγματική κίνηση που της αναφέρουν οι ιδιοδεκτικοί αισθητήρες. Διορθώνοντας αστραπιαία τις αποκλίσεις, η παρεγκεφαλίδα διασφαλίζει ότι η εκτελούμενη κίνηση έχει την ομαλή, ακριβή και συντονισμένη “μορφή” που επιδιώκαμε, μετατρέποντας έτσι απλές συσπάσεις σε περίπλοκες, μορφοποιημένες πράξεις.²⁵

3.5. Χημειοαντίληψη της μορφής

Η αντίληψη των μορφών μέσω της χημειοαντίληψης – δηλαδή της όσφρησης και της γεύσης – διαφέρει ριζικά από την αντίληψη των γεωμετρικών σχημάτων που έχουμε

²² Amir Amedi, Rafael Malach, Talma Hendler, Sharon Peled & Ehud Zohary, “Visuo-haptic Object-related Activation in the Ventral Visual Pathway”, *Nature Neuroscience* 4/3, 2001, σ. 324-330: 327-328.

²³ Kandel κ.ά., ό.π., σ. 480-483.

²⁴ Patrick Haggard, “The Neurocognitive Bases of Human Volition”, *Annual Review of Psychology* 70, 2019, σ. 16-17.

²⁵ Anne Shumway-Cook & Marjorie H. Woollacott, *Motor Control: Translating Research into Clinical Practice*, 6η έκδοση, Wolters Kluwer, Philadelphia 2021, σ. 195-198.

μέσω της όρασης ή της αφής: εδώ, η “μορφή” δεν είναι χωρική, αλλά είναι ένα περίπλοκο συνδυαστικό και χρονικό μοτίβο (pattern). Η διαδικασία ξεκινά με την όσφρηση, όταν πτητικά χημικά μόρια εισέρχονται στη μύτη και προσδένονται σε εκατομμύρια οσφρητικούς υποδοχείς (olfactory receptors). Το κλειδί βρίσκεται στο ότι δεν υπάρχει ένας υποδοχέας για κάθε μυρωδιά: αντιθέτως, κάθε υποδοχέας μπορεί να διεγερθεί από διαφορετικά μόρια και κάθε μόριο μπορεί να ενεργοποιήσει πολλούς τύπους υποδοχέων. Αυτό δημιουργεί έναν μοναδικό “συνδυαστικό κώδικα” για κάθε άρωμα. Τα σήματα αυτά συγκεντρώνονται στον οσφρητικό βολβό (olfactory bulb) του εγκεφάλου, όπου δημιουργούν έναν συγκεκριμένο χωρικό χάρτη ενεργοποίησης. Αυτός ο νευρωνικός χάρτης, που είναι μοναδικός για κάθε άρωμα, αποτελεί την πρωταρχική νευρική αναπαράσταση της “οσφρητικής μορφής” ενός αρώματος, επιτρέποντας στον εγκέφαλο να διακρίνει με απίστευτη ακρίβεια χιλιάδες διαφορετικές μυρωδιές.²⁶

Παρομοίως, η αντίληψη της “γευστικής μορφής” βασίζεται στην αποκωδικοποίηση των χημικών ουσιών από τους γευστικούς κάλυκες (taste buds) της γλώσσας, οι οποίοι είναι συντονισμένοι στις πέντε βασικές γεύσεις: γλυκό, αλμυρό, ξινό, πικρό και ουμάμι. Η μορφή μιας γεύσης δεν είναι τίποτα άλλο από το συγκεκριμένο “προφίλ” της – δηλαδή την ακριβή αναλογία και ένταση αυτών των πέντε βασικών σημάτων, τα οποία μεταδίδονται στον πρωτοταγή γευστικό φλοιό (primary gustatory cortex) που βρίσκεται σε μια περιοχή του εγκεφάλου, ονομαζόμενη νήσος (insula).²⁷ Ωστόσο, η πλουσιότερη χημειοαντιληπτική εμπειρία, αυτή του “γευστικού αρώματος” (flavor), προκύπτει από τη σύνθεση των πληροφοριών της γεύσης με αυτές της όσφρησης, και ειδικότερα της οπισθορινικής όσφρησης (retro-nasal olfaction), δηλαδή των αρωμάτων που φτάνουν στους οσφρητικούς υποδοχείς από το πίσω μέρος του στόματος καθώς μασάμε.

Η ενοποίηση όλων αυτών των πληροφοριών σε μια ενιαία, συνεκτική μορφή λαμβάνει χώρα σε ανώτερες συνειρμικές περιοχές του εγκεφάλου, με κυριότερη τον κογχομετωπιαίο φλοιό (orbitofrontal cortex). Αυτή η περιοχή λειτουργεί ως κέντρο ολοκλήρωσης, όπου τα σήματα της γεύσης από τη νήσο και της όσφρησης από τον οσφρητικό φλοιό συνδυάζονται με πληροφορίες για την υφή και τη θερμοκρασία του φαγητού από το σωματοαισθητηριακό σύστημα. Ο κογχομετωπιαίος φλοιός είναι αυτός που δημιουργεί την τελική, πολυδιάστατη και ολιστική αντίληψη της “μορφής” μιας τροφής, επιτρέποντάς μας να αναγνωρίσουμε και να απολαύσουμε τη σύνθετη ταυτότητα μιας φράουλας ή ενός καφέ.²⁸ Έτσι, ο εγκέφαλος λειτουργεί ως ένας αναλυτής που αποκωδικοποιεί τα χημικά μοτίβα και τα ανασυνθέτει στις πλούσιες μορφές που ονομάζουμε μυρωδιές και γεύσεις.

4. Η έννοια της μορφής στη φιλοσοφία²⁹

Η έννοια της μορφής φαίνεται πως αποτελεί σημαντικό ζήτημα στη δυτική φιλοσοφία. Πολλοί φιλόσοφοι ασχολήθηκαν με τη μορφή, εξετάζοντας θεμελιώδη ερωτήματα σχετικά με την πραγματικότητα, τη γνώση και την ανθρώπινη αντίληψη.

Η αρχή γίνεται με τον Πλάτωνα, ο οποίος έδωσε στη μορφή κεντρικό ρόλο στη φιλοσοφία του. Ο Πλάτων θεωρούσε ότι οι Μορφές ή Ιδέες είναι οι πραγματικές, αιώνιες και αμετάβλητες οντότητες που καθορίζουν την πραγματικότητα. Στο διάσημο

²⁶ Gordon M. Shepherd, “The Human Sense of Smell: Are We Better Than We Think?”, *PLoS Biology* 2/5, 2004, σ. 572-575: 573-574.

²⁷ Bear, κ.ά., ό.π., σ. 280-284.

²⁸ Edmund T. Rolls, “Taste, Olfactory, and Food Texture Processing in the Brain, and the Control of Food Intake”, *Physiology & Behavior* 85/1, 2005, σ. 45-56: 50-52.

²⁹ Όπως έχει ήδη επισημανθεί στο τέλος της εισαγωγής, η παρούσα μελέτη δεν αξιώνει να καταστεί πρωτότυπη φιλοσοφική έρευνα, αλλά αξιοποιεί θεμελιώδεις έννοιες της φιλοσοφίας ως εννοιολογικούς φακούς για την κατανόηση της μουσικής μορφής.

παράδειγμα του «Σπηλαίου» στην *Πολιτεία*, οι άνθρωποι ζουν δεμένοι μέσα σε ένα σπήλαιο και βλέπουν μόνο τις σκιές των πραγμάτων που προβάλλονται στον τοίχο μπροστά τους. Αυτές οι σκιές συμβολίζουν τον κόσμο των αισθήσεων, που είναι προσωρινός και μεταβλητός. Η αληθινή πραγματικότητα, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, βρίσκεται έξω από το σπήλαιο, στον κόσμο των Μορφών, με σημαντικότερη όλων την Ιδέα του Αγαθού.³⁰ Στον διάλογο *Τίμαιος*, ο Πλάτων εξηγεί πώς ένας θεϊκός τεχνίτης δημιούργησε τον κόσμο, χρησιμοποιώντας τις τέλειες Μορφές ως πρότυπα.³¹ Ο κόσμος που αντιλαμβανόμαστε είναι απλώς μία ατελής αντανάκλαση αυτών των τέλειων ιδεών.

Ο Αριστοτέλης, μαθητής του Πλάτωνα, έφερε μια διαφορετική προσέγγιση, τοποθετώντας τη μορφή μέσα στον ίδιο τον φυσικό κόσμο. Για τον Αριστοτέλη, η μορφή δεν είναι μια ξεχωριστή ιδέα αλλά η ουσία κάθε πράγματος. Η θεωρία του υλομορφισμού του Αριστοτέλη υποστηρίζει ότι κάθε φυσικό αντικείμενο αποτελείται από δύο βασικές αρχές: την ύλη και τη μορφή: η ύλη είναι το υλικό από το οποίο αποτελείται κάτι, ενώ η μορφή είναι αυτό που καθορίζει την ταυτότητα και τον σκοπό του αντικειμένου³² – για παράδειγμα, ένα άγαλμα αποτελείται από το υλικό (π.χ. μάρμαρο) και τη μορφή (το συγκεκριμένο σχήμα και την απεικόνιση). Χωρίς τη μορφή, η ύλη δεν έχει ταυτότητα και σκοπό. Πολύ αργότερα, ο Immanuel Kant πραγματοποίησε μια σημαντική φιλοσοφική μετατόπιση, ισχυριζόμενος ότι η μορφή δεν βρίσκεται στον εξωτερικό κόσμο αλλά στον ίδιο τον ανθρώπινο νου. Στην *Κριτική του καθαρού Λόγου*, ο Kant υποστηρίζει ότι δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τον κόσμο όπως πραγματικά είναι (τα νοούμενα) αλλά μόνον όπως εμφανίζεται σε εμάς (τα φαινόμενα). Ο νους μας οργανώνει την εμπειρία με έμφυτες μορφές όπως τον Χώρο και τον Χρόνο, καθώς και βασικές έννοιες όπως την αιτιότητα, την ενότητα και την ουσία.³³ Με άλλα λόγια, ο Kant θεωρεί ότι ο νους έχει προκαθορισμένες δομές που επιβάλλουν μορφή στα δεδομένα των αισθήσεών μας, δημιουργώντας την εμπειρία του κόσμου.

Στον 20ό αιώνα, η φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty έδωσε μια ακόμη διαφορετική διάσταση στην έννοια της μορφής. Αντί να τοποθετεί τη μορφή στον νου ή έξω από τον κόσμο, ο Merleau-Ponty υποστήριξε ότι η μορφή προκύπτει από τη σωματική μας εμπειρία και αλληλεπίδραση με τον κόσμο. Η αντίληψή μας δεν είναι απλώς μια παθητική καταγραφή των αντικειμένων αλλά μια ενεργή και σωματικά προσανατολισμένη διαδικασία: για παράδειγμα, μια καρέκλα δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο που βλέπουμε αλλά κάτι που αντιλαμβανόμαστε μέσα από τις δυνατότητες δράσης που μας παρέχει – τη δυνατότητα να καθίσουμε.³⁴ Ο Merleau-Ponty τονίζει πως η αντίληψη είναι πάντα ενσωματωμένη και εξαρτάται από το πώς κινούμαστε και υπάρχουμε μέσα στον κόσμο.

Η φιλοσοφική έννοια της μορφής εμφανίζεται επίσης στη σύγχρονη γνωστική επιστήμη, η οποία διερευνά τον τρόπο που ο ανθρώπινος εγκέφαλος επεξεργάζεται και οργανώνει την πληροφορία. Οι έρευνες υποδεικνύουν ότι ο εγκέφαλος έχει εξειδικευμένα νευρωνικά δίκτυα που αναγνωρίζουν και επεξεργάζονται μορφές, όπως πρόσωπα, αντικείμενα και αφηρημένα μοτίβα.³⁵ Έτσι, η σύγχρονη επιστήμη επεκτείνει τη φιλοσοφική συζήτηση γύρω από τη μορφή, εξετάζοντας πώς αυτή η έννοια ενσωματώνεται στην ίδια τη δομή του εγκεφάλου και την αντίληψη.

³⁰ Plato, *Republic*, επιμ. C. D. C. Reeve, μτφρ. G. M. A. Grube, Hackett, Indianapolis 1992, 514a-517c, σ. 186-190.

³¹ Plato, *Timaeus*, μτφρ. Donald J. Zeyl, Hackett, Indianapolis 2000, 29a-30c, σ. 18-22.

³² Aristotle, *Physics*, μτφρ. Robin Waterfield, Oxford University Press, Oxford 1996, 194b-195a, σ. 37-39.

³³ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, μτφρ. Paul Guyer & Allen W. Wood, Cambridge University Press, Cambridge 1998, B33-B73, σ. 172-192.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, μτφρ. Donald A. Landes, Routledge, London 2012, σ. 100-113.

³⁵ Kandel κ.ά., ό.π., σ. 368-372.

Συνοψίζοντας, η φιλοσοφική εξέλιξη της έννοιας της μορφής εκτείνεται από τις αιώνιες Μορφές του Πλάτωνα και τη φυσική και πρακτική έννοια του Αριστοτέλη μέχρι τις γνωστικές δομές του Kant, τη σωματική και ενσώματη εμπειρία του Merleau-Ponty και τις σύγχρονες γνωσιακές επιστήμες. Η μορφή εξακολουθεί να αποτελεί μια κεντρική έννοια που συνεχώς εξελίσσεται και εμπλουτίζει τη φιλοσοφική και επιστημονική μας κατανόηση.

5. Η έννοια της μορφής στην κοσμολογία³⁶

Στο πλαίσιο της διεπιστημονικής προσέγγισης της έννοιας της μορφής, η κοσμολογία προσφέρει ένα ιδιαίτερα γόνιμο και αποκαλυπτικό πεδίο, στο οποίο η μορφή αναδεικνύεται όχι μόνον ως αποτέλεσμα φυσικών διεργασιών αλλά και ως γνωστικό εργαλείο για την κατανόηση του σύμπαντος. Σε αντίθεση με τις φιλοσοφικές αφαιρέσεις και τις υποκειμενικές εμπειρίες της αισθητηριακής πρόσληψης, η κοσμολογική θεώρηση της μορφής αναφέρεται κυριολεκτικά στις απτές, ορατές και μετρήσιμες δομές που απαρτίζουν τον κόσμο: από τους γαλαξιακούς σχηματισμούς έως τη γεωμετρία του ίδιου του χωροχρόνου.

Στην κοσμολογία, η μορφή σχετίζεται στενά με τις δυνάμεις που καθορίζουν τη δομή του σύμπαντος. Οι τεράστιες δομές που βλέπουμε σήμερα – όπως τα γαλαξιακά σμήνη και τα κοσμικά νήματα – έχουν προκύψει από μικρές αρχικές διακυμάνσεις στην πυκνότητα της ύλης. Αυτές οι μικρές διακυμάνσεις ενισχύθηκαν σταδιακά από τη βαρύτητα και οδήγησαν σε ένα πολύπλοκο «κοσμικό δίκτυο», όπως αυτό περιγράφεται από τους Peebles και Ratra.³⁷

Ένα άλλο παράδειγμα μορφολογικής πληροφορίας στην κοσμολογία είναι η μελέτη του κοσμικού μικροκυματικού υποβάθρου (Cosmic Microwave Background / CMB). Αυτή η ακτινοβολία, που είναι το “απολίθωμα” του πρώιμου σύμπαντος, περιέχει μικρές διακυμάνσεις στη θερμοκρασία. Το σχήμα, το μέγεθος και η κατανομή αυτών των διακυμάνσεων παρέχουν πληροφορίες για τη γεωμετρία και την ηλικία του σύμπαντος, όπως εξηγεί ο Dodelson.³⁸ Παράλληλα, η μορφή των γαλαξιών αποτελεί επίσης αντικείμενο συστηματικής μελέτης: η κλασική ταξινόμηση του Hubble διακρίνει σπειροειδείς, ελλειπτικούς και ακανόνιστους γαλαξίες. Όπως τονίζουν οι Mo, van den Bosch και White, η μορφολογία ενός γαλαξία παρέχει πληροφορίες για την εξέλιξή του, τη δυναμική του και το περιβάλλον στο οποίο αναπτύχθηκε.³⁹ Συνεπώς, η μορφή των συμπαντικών σωμάτων είναι το στοιχείο το οποίο αποκαλύπτει εν πρώτοις και εν πολλοίς τις δυνάμεις που τους διαμόρφωσαν στον χρόνο αλλά και τις εσωτερικές δυνάμεις που κυριαρχούν εντός τους στο παρόν.

Η έννοια της μορφής επεκτείνεται και στην κοσμική γεωμετρία: ο ίδιος ο χωροχρόνος εξετάζεται ως μορφή μετρήσιμη. Η Γενική Θεωρία της Σχετικότητας συνδέει την καμπυλότητα του χωροχρόνου με την κατανομή της ύλης και της ενέργειας. Αυτή η σχέση έχει συγκεκριμένη μορφολογική έκφραση, καθώς η παρουσία μάζας ή ενέργειας “παραμορφώνει” το χωροχρονικό συνεχές. Οι Misner, Thorne και Wheeler αναφέρουν χαρακτηριστικά: «Η ύλη λέει στον χώρο πώς να καμπυλώνεται· ο χώρος λέει στην ύλη

³⁶ Όπως έχει ήδη επισημανθεί στην εισαγωγή, η κοσμολογική προοπτική δεν επιδιώκει εδώ να συγκροτήσει μια πρωτότυπη συμβολή στο ίδιο το πεδίο, αλλά λειτουργεί ως συγκριτικό παράδειγμα και εργαλείο για την κατανόηση της μουσικής μορφής.

³⁷ P. J. E. Peebles & Bharat Ratra, “The cosmological constant and dark energy”, *Reviews of Modern Physics* 75/2, 2003, 559.

³⁸ Scott Dodelson, *Modern Cosmology*, Academic Press, Amsterdam 2003, σ. 279.

³⁹ Mo Houjun, Frank van den Bosch & Simon White, *Galaxy Formation and Evolution*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, σ. 89-91.

πώς να κινείται». ⁴⁰ Η κοσμολογία χρησιμοποιεί επίσης υπολογιστικές προσομοιώσεις μεγάλης κλίμακας, όπως η Millennium Simulation, για να μελετήσει την εξέλιξη των κοσμικών δομών. Τα αποτελέσματα αυτών των προσομοιώσεων συγκρίνονται με δεδομένα παρατηρήσεων, επιβεβαιώνοντας τη δυναμική της γέννησης μορφών υπό την επίδραση της βαρύτητας. Όπως τονίζουν ο Springel και οι συνεργάτες του, οι δομές που εμφανίζονται στις προσομοιώσεις ταιριάζουν με εκείνες που παρατηρούμε στον πραγματικό κόσμο. ⁴¹

Ίσως το πιο εύγλωττο παράδειγμα αυτής της βαθιάς σύνδεσης μεταξύ κοσμικής δομής, βιολογικής εξέλιξης και αισθητικής πρόσληψης είναι ο Χρυσός Λόγος ή Χρυσή Τομή (Φ). Όπως αναλύει ο αστροφυσικός Mario Livio, αυτός ο αριθμός δεν αποτελεί απλώς μια μαθηματική σταθερά αλλά μια “υπογραφή” της μορφογένεσης που εμφανίζεται σε όλα τα επίπεδα της πραγματικότητας: ⁴² εντοπίζεται τόσο στην αισθητική αρμονία της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, την οποία ο ανθρώπινος εγκέφαλος αντιλαμβάνεται ως κάλλος, όσο και σε θεμελιώδεις βιολογικές διαδικασίες, από την ανάπτυξη των φύλλων στα φυτά (φυλλοταξία) μέχρι τη δομή του ανθρώπινου σώματος και άλλων οργανισμών. Ταυτόχρονα, η ίδια αναλογία απαντά στη μεγακλίμακα της κοσμολογίας, χαρακτηρίζοντας τη μορφή σπειροειδών γαλαξιών. Το γεγονός ότι ο ανθρώπινος νους, ένα βιολογικό προϊόν, μπορεί να έλκεται από μια μορφή που είναι ταυτόχρονα κοσμική και βιολογική, ενισχύει την κεντρική ιδέα της μελέτης: η αντίληψή μας για τη μορφή δεν είναι αυθαίρετη αλλά, ενδεχομένως, μια εξελικτική απήχηση των ίδιων των δομικών αρχών του σύμπαντος. Με αυτή τη γέφυρα κοσμικού και βιολογικού κάλλους βλέπουμε πώς η μορφή επηρεάζει και πιο σύνθετες ανθρώπινες εκφράσεις, όπως τις εντοπίζουμε και στην περίπτωση της μουσικής: για μουσικά έργα της δυτικής έντεχνης μουσικής, όπως π.χ. του Claude Debussy, έχουν υπάρξει από καιρό αναφορές στη διεθνή βιβλιογραφία, ⁴³ ενώ πρόσφατα έχουν εντοπιστεί καλοφωνικά μέλη βυζαντινής μουσικής στα οποία ο χαμηλότερος φθόγγος του μέλους εμφανίζεται με μαθηματική ακρίβεια στο σημείο της χρυσής τομής. ⁴⁴

Ενδιαφέρον όμως για τον μουσικολόγο παρουσιάζει και το γεγονός ότι η μορφή στην κοσμολογία δεν προσλαμβάνεται στατικά αλλά δυναμικά: ένα γαλαξιακό σμήνος δεν είναι ένα αμετάβλητο αντικείμενο αλλά μια δομή που μεταβάλλεται στον χρόνο υπό την επίδραση φυσικών δυνάμεων. Αυτή η δυναμική της μορφής μπορεί να παραλληλιζείται με τη μουσική μορφή, η οποία συγκροτείται μέσα στον χρόνο, όχι ως στερεό σχήμα αλλά ως ρέον γεγονός. Όπως στη μουσική, έτσι και στην κοσμολογία, η αντίληψη της

⁴⁰ Charles W. Misner, Kip S. Thorne & John Archibald Wheeler, *Gravitation*, W. H. Freeman, San Francisco 1973, σ. 5: «Matter tells space how to curve; space tells matter how to move».

⁴¹ Volker Springel, Simon D. M. White, Adrian Jenkins, Carlos S. Frenk, Naoki Yoshida, Liang Gao, Julio Navarro, Robert Thacker, Darren Croton, John Helly, John A. Peacock, Shaun Cole, Peter Thomas, Hugh Couchman, August Evrard, Jörg Colberg & Frazer Pearce, “Simulations of the formation, evolution and clustering of galaxies and quasars”, *Nature* 435/7042, 2005, σ. 629-636.

⁴² Mario Livio, *Ο χρυσός λόγος: Η ιστορία του «Φ», του εκπληκτικότερου αριθμού*, μτφρ. Μαριάννα Σταυροπούλου, επιμ. Ελένη Κεκροπούλου, Ενάλιος, Αθήνα 2005 (δεν γίνεται παραπομπή σε συγκεκριμένες σελίδες, καθώς το ζήτημα αναλύεται διεξοδικά στο σύνολο της έκτασης του βιβλίου).

⁴³ Βλ. ενδεικτικά Livio, ό.π., σ. 254-267.

⁴⁴ Δημοσθένης Σπανουδάκης, «Χριστός άνεστη», στο: Κωνσταντίνος Σ. Σκαρμούτσος (επιμ.), *Μαθηματάριον: Ερμηνευτική και μουσικολογική σπουδή*, Ίερά Μονή Παρακλήτου, Αθήνα 2017, σ. 304-322: 307, 309 και 320. Dimosthenis Spanoudakis, “Understanding the Old through the New and Vice Versa: Aspects of the Relation between Old and New Notation in the ‘Mathematarion’”, στο: Lukas Christensen & Petros Vouvaris (επιμ.), *21st Quinquennial Congress of the International Musicological Society: “Music across Borders, IMS2022”* (Βιβλίο περιλήψεων του πενταετούς διεθνούς συνεδρίου της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 22-26 Αυγούστου 2022), Hellenic Musicological Society & International Musicological Society, Athens 2022, σ. 283.

μορφής δεν είναι μόνον αποτέλεσμα αισθητηριακής πρόσληψης αλλά και νοητικής ανασύνθεσης: απαιτεί παρατήρηση, σύγκριση, αφηρημένη κατανόηση αλλά και πρόβλεψη.⁴⁵

Η κοσμολογία, ως εκ τούτου, δεν προσφέρει απλώς ένα πεδίο εφαρμογής της μορφής αλλά και μια ευκαιρία διεπιστημονικού στοχασμού για το πώς η μορφή κατανοείται ως γνώση, ως φαινόμενο και ως τρόπος ερμηνείας του κόσμου. Η μορφή, σε αυτό το πλαίσιο, αποτελεί όχι μόνον αντικείμενο παρατήρησης αλλά και εργαλείο ενόρασης.

6. Επίλογος

Η παρούσα μελέτη ξεκίνησε από το οικείο για τον μουσικολόγο έδαφος της βυζαντινής μουσικής, όπου η έννοια της “μορφής” αποτελεί θεμελιώδη παράμετρο ανάλυσης, αισθητικής και ιστορικής κατανόησης. Ωστόσο, αναζητώντας μια βαθύτερη κατανόηση του φαινομένου, επεκτάθηκε συνειδητά διεπιστημονικώς στο τρίπτυχο της φιλοσοφίας, της νευρολογίας και της κοσμολογίας. Μέσα από αυτή τη διαδρομή, διαφάνηκε πως η μορφή δεν είναι μια έννοια μονοσήμαντη αλλά ένα πολυεπίπεδο φαινόμενο, η πρόσληψη του οποίου βρίσκεται στο σημείο τομής της αντικειμενικής δομής του κόσμου και της υποκειμενικής συνείδησης που την ερμηνεύει.

Η νευρολογική προσέγγιση κατέδειξε ότι η αντίληψη της μορφής, είτε οπτικής, είτε ακουστικής, είτε απτικής, είτε ιδιοδεκτικής, είτε ακόμη χημειοαντιληπτικής, συνιστά μια ενεργητική και συνθετική διαδικασία που “χτίζεται” από τον εγκέφαλο· δεν πρόκειται για μια παθητική καταγραφή αλλά για μια ιεραρχική επεξεργασία που μετατρέπει ασύνδετα αισθητηριακά δεδομένα σε συνεκτικές και νοηματικές αναπαραστάσεις. Η φιλοσοφική αναδρομή, από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη έως τον Kant και τον Merleau-Ponty, μας παρείχε τα εννοιολογικά εργαλεία για να κατανοήσουμε αυτή τη δυναμική σχέση: η μορφή δεν βρίσκεται αποκλειστικά «εκεί έξω» στις ιδέες ή στα φυσικά αντικείμενα, ούτε μόνον «εδώ μέσα» στις έμφυτες κατηγορίες του νου, αλλά αναδύεται μέσα από την ενσώματη αλληλεπίδρασή μας με τον κόσμο. Η κοσμολογία, τέλος, προσέφερε τη μεγακλίμακα αυτής της ιδέας, δείχνοντας πώς οι ορατές μορφές του σύμπαντος αποτελούν την αποτύπωση των θεμελιωδών φυσικών δυνάμεων που τις γέννησαν, λειτουργώντας ως κλειδί για την αποκωδικοποίηση της ιστορίας και της δυναμικής του.

Συγκεφαλαιώνοντας τις παραπάνω διαπιστώσεις, η αντίληψη της μορφής αναδεικνύεται σε μια διττή διαδικασία: είναι ταυτόχρονα αποτέλεσμα των νευροβιολογικών μηχανισμών και των γνωστικών δεξιοτήτων που διέπουν την ανθρώπινη φύση, αλλά και μέσο για την κατανόηση, την οργάνωση και την ερμηνεία των ερεθισμάτων που δεχόμαστε· στη μουσική πράξη, για παράδειγμα, η αναγνώριση της δομής ενός κανόνα⁴⁶ είναι αφενός αποτέλεσμα της ικανότητας του εγκεφάλου να αναγνωρίζει μικρότερες και μεγαλύτερες μουσικές φράσεις, να εντοπίζει δομικά στοιχεία οργάνωσης μουσικών υποσυνόλων εν μέσω μιας μεγαλύτερης μουσικής ολότητας και να επεξεργάζεται ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα, αλλά αφετέρου και μέσο για τη βαθύτερη αισθητική απόλαυση και κατανόηση του υμνογραφικού ή μουσικού έργου.

⁴⁵ Για την πρόβλεψη στην μουσική αντίληψη, τις σχετικές νευροβιολογικές διεργασίες και το πώς αυτές συμβάλλουν στην ευχαρίστηση του ακροατή, είναι αρκετά ενδιαφέρουσα η ομιλία του Robert Zattore για τη μουσική και τον εγκέφαλο, “From Perception to Pleasure: the Brain Basis of Music”, <https://www.youtube.com/watch?v=hyy7SP2QQ0o> (πρόσβαση στις 11 Ιουνίου 2024). Η περαιτέρω ανάλυση όμως αυτού του ενδιαφέροντος θέματος θα ξέφευγε σημαντικά από τους στόχους της παρούσας μελέτης.

⁴⁶ Ο όρος “κανόνας” αναφέρεται εδώ σκόπιμα και στα δύο μεγάλα μουσικά είδη που φέρουν αυτό το όνομα: τόσο στον κανόνα (*canon*) της δυτικής πολυφωνίας, ως αντιστικτική τεχνική αυστηρής μίμησης, όσο και στον αντίστοιχο κανόνα της βυζαντινής υμνογραφίας-μελοποιίας.

Η διεπιστημονική αυτή προσέγγιση ανοίγει νέους ορίζοντες για μελλοντική έρευνα, οι οποίοι κινούνται σε δύο βασικούς αλλά συμπληρωματικούς άξονες. Πρώτον, σε έναν νευροψυχολογικό άξονα, μία πολλά υποσχόμενη κατεύθυνση είναι η συσχέτιση των νευρωνικών δικτύων της αντίληψης της μορφής (π.χ. της κάτω μετωπιαίας έλικας ή του πλευρικού ινιακού συμπλέγματος) με τα κέντρα που διέπουν τη συναισθηματική απόκριση και τη δόμηση της συμπεριφοράς. Μια τέτοια διερεύνηση θα μπορούσε να αποκαλύψει στοιχεία για τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας στην κριτική σκέψη και να συμβάλει καθοριστικά στην προσέγγιση του νευροψυχολογικού αντίκτυπου της μουσικής – και ειδικότερα της ψαλτικής τέχνης – στον ακροατή. Δεύτερον, σε έναν ιστορικό-γνωσιακό άξονα, η μελέτη παρέχει το πλαίσιο για καινοτόμες εφαρμογές στο πεδίο της βυζαντινής μουσικής παλαιογραφίας. Η μετάβαση από τη στενογραφική στην αναλυτική σημειογραφία θέτει ένα σαφές ερευνητικό ερώτημα: πώς η γνωσιακή απαίτηση για ανασύνθεση της μορφής από τη στενογραφική σημειογραφία διαφέρει νευρολογικά από την ανάγνωση της αναλυτικής; Μια ελέγξιμη υπόθεση είναι ότι η πρώτη διαδικασία ενεργοποιεί εντονότερα δίκτυα μνήμης, ενώ η δεύτερη βασίζεται σε δίκτυα οπτικοκινητικού συντονισμού. Η προσέγγιση αυτή θεμελιώνει το πλαίσιο για μια γνωσιακή παλαιογραφία, ικανή να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ του ιστορικού κειμένου και της ενσώματης μουσικής εμπειρίας.

Αναστοχασμοί από το εργαστήριο ενσώματης και αισθητηριακής εθνογραφικής γραφής στην εθνομουσικολογία: αντηχήσεις της συγγραφικής εμπειρίας*

Αλεξάνδρα Μπαλάντινα, Θοδωρή Κονκουρή,
Σοφία Γιουλδούρη, Σωτηρία Διαμαντίδου, Αικατερίνη Λύγκουρα**

Εισαγωγή

Στο σταυροδρόμι της εθνομουσικολογίας, της ανθρωπολογικής έρευνας και της δημιουργικής γραφής, σχεδιάστηκε το εργαστήριο «Ενσώματη και αισθητηριακή εθνογραφική γραφή στην εθνομουσικολογία» από την Αλεξάνδρα Μπαλάντινα και τον Θοδωρή Κονκουρή. Το εργαστήριο υλοποιήθηκε από την Αλεξάνδρα Μπαλάντινα στο πλαίσιο του 16ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, το οποίο έλαβε χώρα στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας στη Θεσσαλονίκη, στις 8-10 Νοεμβρίου 2024.

Εστιάζοντας στη δημιουργική ακαδημαϊκή γραφή (μη μυθοπλαστική γραφή), το εργαστήριο επιδίωξε να διερευνήσει πειραματικούς τρόπους εθνογραφικής αφήγησης που αναδεικνύουν την ενσώματη, αισθητηριακή και συν-αισθηματική (affective) εμπλοκή του/της ερευνητή/ριας με το πεδίο. Η πρόταση βασίστηκε στην ιδέα ότι η εθνογραφική γραφή δεν αποτελεί απλώς ένα τελικό στάδιο παρουσίασης, αλλά συνιστά ουσιαστικό μέρος της ερευνητικής διαδικασίας – έναν χώρο στον οποίο το σώμα, η εμπειρία και η γλώσσα αλληλεπιδρούν και συν-δημιουργούν νόημα (Μπαλάντινα, 2025).

Μέσα από θεωρητικές εισηγήσεις, παραδείγματα γραφής και βιωματικές ασκήσεις, το εργαστήριο στόχευσε στην καλλιέργεια μιας εθνογραφικής ευαισθησίας που εμπνέεται από τη διυποκειμενικότητα, τη συν-κίνηση και την εθνογραφική ακρόαση. Οι συμμετέχουσες/οντες κλήθηκαν να πειραματιστούν με εναλλακτικούς τρόπους γραφής που ενσωματώνουν την εμπειρία ως μέσο γνώσης και την αισθητηριακή παρατήρηση ως μορφή αναπαράστασης.

Η παρούσα αναστοχαστική καταγραφή επιχειρεί να αποτυπώσει τις κατευθύνσεις, τις πρακτικές και τα ερωτήματα που γεννήθηκαν στο πλαίσιο αυτού του πειραματικού εργαστηρίου δημιουργικής ακαδημαϊκής γραφής.

Από την καταγραφή στην ερμηνεία: μετασχηματισμοί στην εθνογραφική γραφή

Η εθνογραφική διαδικασία δεν εξαντλείται στις κοινωνικές δεξιότητες και στην προσεκτική παρατήρηση ή ακρόαση· απαιτεί εξίσου ευαισθησία και δεξιοτεχνία στη γραφή (Ghodsee, 2016· Wulff, 2017· McGranahan, 2020). Η συγγραφή συνοδεύει την εθνογραφία σε όλα της τα στάδια – από την ερευνητική πρόταση και τις αιτήσεις

* Ευχαριστώ θερμά όλους τους φοιτητές και όλες τις φοιτήτριες, τους συναδέλφους και τις συναδέλφισσες που συμμετείχαν στο εργαστήριο, το οποίο πραγματοποιήθηκε στον απόηχο της απώλειας του εθνομουσικολόγου Θοδωρή Κονκουρή († 5 Νοεμβρίου 2024). Το παρόν εργαστήριο είχε σχεδιαστεί από κοινού με τον Θοδωρή και αφιερώνεται στη μνήμη του, ως φόρος τιμής στη σκέψη, την ακρόαση και την παρουσία του.

** Θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερος τις Σοφία Γιουλδούρη, Σωτηρία Διαμαντίδου και Αικατερίνη Λύγκουρα, οι οποίες μοιράστηκαν τα κείμενα που έγραψαν στην διάρκεια του εργαστηρίου και τα οποία δημοσιεύονται στο παρόν άρθρο.

υποτροφιών μέχρι τις σημειώσεις πεδίου, τις ενδιάμεσες και τελικές εκθέσεις προόδου, άρθρα, μελέτες και το τελικό εθνογραφικό κείμενο. Αυτό το κείμενο μπορεί να λάβει ποικίλες μορφές: μία διπλωματική εργασία, μία διδακτορική διατριβή, ένα άρθρο ή ένα βιβλίο.

Η καθοριστική συμβολή του Clifford Geertz (1973) – ιδιαίτερα μέσα από την έννοια της «πυκνής περιγραφής» – μετέβαλε την εθνογραφία από μια υποτιθέμενα αντικειμενική καταγραφή σε μια διαδικασία ερμηνείας του νοήματος της κοινωνικής ζωής. Γράφοντας εθνογραφία, έλεγε, δεν περιγράφουμε απλώς γεγονότα, αλλά προσπαθούμε να αποδώσουμε το βάθος της σημασίας τους.

Από τη δεκαετία του 1980 και εξής, με την ανάδυση του ρεύματος της πολιτισμικής κριτικής και τη λεγόμενη «κρίση της αναπαράστασης», η ανθρωπολογική κοινότητα άρχισε να αναμετράται με τα όρια και τις συμβάσεις της γραφής της (Clifford & Marcus, 1986· Marcus & Fischer, 1999). Η εθνογραφική γραφή δεν ήταν πλέον αυτονόητα «ρεαλιστική» ή ουδέτερη· εμφανίστηκαν πολυφωνικές και διαλογικές προσεγγίσεις, με τον/την εθνογράφο όχι μόνο να καταγράφει, αλλά και να δηλώνει ρητά την παρουσία του/της στο πεδίο, τον ρόλο του/της στη διαδικασία παραγωγής της γνώσης και τη σημασία της διυποκειμενικότητας.

Αυτοί οι πειραματισμοί άνοιξαν τη γραφή της εθνογραφίας σε στοιχεία από τη λογοτεχνία: αφήγηση, μνήμη, ποίηση, ακόμη και μυθοπλασία, όπου αυτή κρινόταν αναγκαία για την προστασία προσώπων ή την αναπαράσταση σύνθετων βιωμάτων. Η εθνογραφική γραφή απέκτησε έτσι μια λογοτεχνική «άδεια», ιδιαίτερα όταν καλείται να αποδώσει το άρρητο και το πολυσύνθετο σε περιορισμένο αριθμό λέξεων, χωρίς να απεμπολεί την αναλυτική της πυκνότητα (Coffey, 2020).

Η συγγραφή εθνογραφίας είναι απαιτητική: απαιτεί χρόνο, προσοχή στις λεπτομέρειες, ικανότητα τοποθέτησης αυτών των λεπτομερειών στο ευρύτερο συγκείμενο, καθώς και γλωσσική επιδεξιότητα ώστε να υφανθούν διαφορετικά επίπεδα εμπειρίας και νοήματος σε ένα ενιαίο κείμενο (Fetterman, 2010). Ωστόσο, σε αντίθεση με άλλες μορφές γραφής, όπως την ιστορική, τη δημοσιογραφική ή την ταξιδιωτική, η εθνογραφική γραφή είναι άρρηκτα δεμένη με τα θεωρητικά της θεμέλια· δεν επιδιώκει μόνο να αφηγηθεί, αλλά να κατανοήσει και να μεταφράσει – να φέρει στο φως τη «σοφία των άλλων» (Stoller, 2009).

Οι θεωρητικές αντιπαραθέσεις γύρω από τη γραφή ανέδειξαν την ανάγκη για συνειδητή στάση απέναντι στη γλωσσική αναπαράσταση της εμπειρίας (Clifford & Marcus, 1986· Marcus & Fischer, 1999). Η εθνογραφία δεν είναι ποτέ «ουδέτερη»: οι επιλογές του ύφους, της αφήγησης, της φωνής – όλα αυτά αποτελούν όχι μόνον αισθητικές αλλά και πολιτικές και γνωσιακές αποφάσεις. Η γραφή γίνεται έτσι εργαλείο θεωρητικής παραγωγής – όχι αυτοσκοπός ή αισθητική επίδειξη.

Σήμερα αναγνωρίζεται ευρέως ότι δεν υπάρχει μία και μοναδική μορφή εθνογραφικής γραφής: κάθε πεδίο, κάθε εθνογραφική σχέση, κάθε ερευνητική εμπλοκή γεννά διαφορετικές ανάγκες και επιτρέπει διαφορετικές εκφράσεις (Balandina, 2021). Οι εθνογράφοι, όπως οι συγγραφείς γενικότερα, καλούνται να επιλέξουν τη φωνή, το είδος, το ύφος που ανταποκρίνεται όχι μόνο στο ερευνητικό τους αντικείμενο αλλά και στο ηθικό και πολιτικό τους στίγμα (Coffey, 2020).

Η αναπαράσταση των άλλων δεν περιορίζεται στον γραπτό λόγο: από το εθνογραφικό φιλμ μέχρι τις ηχητικές εθνογραφίες, και από τα οπτικοακουστικά αρχεία μέχρι τις επιτελεστικές πρακτικές, η εθνογραφική αφήγηση διευρύνεται (Pink, 2015· Glesne, 2018· Leavy, 2021· Vannini, 2023). Σε όλα αυτά, όμως, ο πυρήνας παραμένει η προσπάθεια να αποδώσουμε, με ευαισθησία και αναστοχασμό, το πολύπλοκο, ενσώματο και αισθητηριακά φορτισμένο βίωμα του άλλου – και του εαυτού μας μέσα στο πεδίο (Balandina, 2012).

Από την ενσώματη και αισθητηριακή έρευνα πεδίου στην ενσώματη και αισθητηριακή διάσταση της εθνογραφικής γραφής

Για πολλά χρόνια, η ανθρωπολογική και εθνογραφική σκέψη υπήρξε βαθιά νοοκεντρική· το σώμα – αισθητηριακό, επιτελεστικό, κοινωνικά ενσώματο – παρέμενε στο περιθώριο, σιωπηλό και αόρατο (Balandina, 2012). Ωστόσο, τις τελευταίες δεκαετίες, το σώμα αναδύεται σταδιακά ως κεντρική θεματική και αναλυτική κατηγορία σε ένα πλήθος επιστημονικών πεδίων: από τη φιλοσοφία και την ιστορία μέχρι την παιδαγωγική, τις πολιτισμικές σπουδές και, φυσικά, την ανθρωπολογία και την εθνομουσικολογία.

Η έννοια της ενσώματης γνώσης ήρθε να αμφισβητήσει το παραδοσιακό καρτεσιανό δίπολο νου – σώματος. Η ερευνητική εμπειρία δεν είναι απλώς ένα σύνολο νοητικών διεργασιών αλλά μια δυναμική διαδικασία, όπου το σώμα συμμετέχει ενεργά: αντιδρά, συναισθάνεται, θυμάται, ακροάται. Στην εθνογραφία, η αλλαγή αυτή έγινε αισθητή μέσα από την ανάδυση του ενδιαφέροντος για τη συμμετοχική, βιωματική και ενσώματη εμπλοκή του ερευνητή / της ερευνήτριας στο πεδίο (Thanem & Knights, 2019).

Η εθνομουσικολογία δεν αποτέλεσε εξαίρεση. Παρ' όλο που οι εθνομουσικολόγοι είχαν ξεκινήσει να κάνουν συμμετοχική παρατήρηση από τη δεκαετία του 1960, το ίδιο το σώμα του/της εθνομουσικολόγου ως μέσο έρευνας και γνώσης δεν αποτελούσε αντικείμενο στοχασμού. Ο John Baily (2014) και ο Timothy Rice (1994), μέσα από την εκμάθηση μουσικών οργάνων (όπως του αφγανικού *dutar* και της βουλγάρικης γκάιντας, αντίστοιχα), αναγνώρισαν τη σωματική διάσταση της μουσικής γνώσης, αν και απέφυγαν την πλήρη θεωρητικοποίηση της ενσώματης μεθόδου.

Η αμφισβήτηση της «ουδέτερης παρατήρησης» είχε ξεκινήσει ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, όταν ο Gourlay (1978) κατέκρινε τον εθνομουσικολόγο που κινείται στο πεδίο με έναν «μανδύα αορατότητας», όντας παρών και ταυτόχρονα απών – θεατής χωρίς σώμα. Για να αρχίσουμε να μιλάμε για ενσώματη εθνογραφία, έπρεπε πρώτα να αποδεχτούμε ότι ο/η εθνογράφος είναι υποκείμενο με εμπειρίες, αισθήσεις και συναισθηματική εμπλοκή (Balandina, 2012).

Η φαινομενολογία, με την έμφαση στη βιωμένη εμπειρία, προσέφερε γόνιμα θεωρητικά εργαλεία για την εθνομουσικολογική σκέψη. Ο όρος *μουσικό-είναι* του Jeff Todd Titon (2008) παραπέμπει σε μια ύπαρξη εντός του μουσικού κόσμου – *ένα είναι-στον-ήχο* που ξεπερνά τη διανοητική κατανόηση. Η σωματική εμπλοκή στο μουσικό γίνεσθαι γίνεται φορέας γνώσης.

Παράλληλα, η ηχητική στροφή (*sonic turn*) που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1990 έδωσε έμφαση στην ακρόαση ως αναλυτικό και βιωματικό εργαλείο. Εθνογραφίες ήχου όπως αυτές του Feld (1990) και του Stoller (1989), ανέδειξαν την ακουστική εμπειρία ως βαθιά ενσώματη: ο ήχος διαπερνά το σώμα, ενεργοποιεί μνήμες, χτίζει σχέσεις με τον χώρο και τους άλλους. Η *ακουστημολογία* (*acoustemology*) του Feld (2003, 2015) προτείνει μια ενσώματη γνώση του κόσμου μέσω του ήχου – μια αισθητηριακή επιστημολογία βασισμένη στην ακρόαση· ο όρος συνδυάζει τις λέξεις *acoustic* και *epistemology* για να περιγράψει τη γνώση που αναδύεται μέσα από την ηχητική εμπειρία. Βασισμένος στην έρευνά του στους Καλούλι της Παπούα Νέας Γουινέας, ο Feld παρατήρησε ότι για αυτούς ο ήχος αποτελεί θεμελιώδη τρόπο κατανόησης του περιβάλλοντος, σύνδεσης με τον τόπο και έκφρασης μέσω ποίησης και τραγουδιού. Η ακουστημολογία αναφέρεται σε ένα σύνολο πρακτικών ακρόασης και ηχητικής παραγωγής που συγκροτούνται πολιτισμικά και λειτουργούν ως μορφή γνώσης και ενσώματης εμπειρίας. Πρόκειται για μια κριτική απέναντι στην κυρίαρχη οπτικο-κεντρική αντίληψη της γνώσης στη δυτική σκέψη, καθώς αναδεικνύει την ακουστική διάσταση ως έναν θεμελιώδη τρόπο αλληλεπίδρασης με τον κόσμο.

Σε αυτό το θεωρητικό και μεθοδολογικό τοπίο, η έννοια της ενσώματης, αισθητηριακής και συν-αισθηματικής εθνογραφίας προσκαλεί τις/τους ερευνητές να στοχαστούν πάνω στο ίδιο τους το σώμα και τις αισθήσεις ως εργαλείο γνώσης (Μπαλάντινα, 2025). Δεν πρόκειται για έναν ενιαίο ή «ορθό» τρόπο διεξαγωγής έρευνας αλλά για μια ανοιχτή πρόσκληση στη βιωματική εμπειρία, γνώση και κατανόηση.

Η εθνογραφική έρευνα στον μουσικό πολιτισμό, όταν βασίζεται στην επιτελεστική συμμετοχή, στην αναστοχαστική ακρόαση και στη σωματική εμπλοκή, αποκαλύπτει το πεδίο ως μια δυναμική, συναισθηματικά φορτισμένη εμπειρία. Η αναγνώριση του ερευνητικού σώματος – ως έμφυλου, πολιτισμικά εντοπισμένου και γνωσιακά ενεργού – αλλάζει ριζικά την κατανόησή μας για τη μουσική γνώση, τον ήχο και τη μεθοδολογία της εθνογραφικής πράξης (Πουρκός, 2017· Μπαλάντινα, 2025).

Όπως η επιτόπια έρευνα αποτελεί μια έντονη βιωματική, αισθητηριακή, διανοητική και συν-αισθηματική εμπειρία, έτσι και η συγγραφή, συχνά αόρατη στο εθνογραφικό εγχείρημα, είναι μια διαδικασία βαθιά ενσώματη και βιωματική. Παρά το γεγονός ότι τα περισσότερα εγχειρίδια εθνογραφικής μεθοδολογίας επικεντρώνονται στη σωματική και ψυχοκοινωνική φροντίδα της ερευνήτριας κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας, παραγνωρίζουν την ένταση και τη σωματικότητα που συνοδεύει το στάδιο της συγγραφής.

Η συγγραφή δεν είναι απλώς το αποτέλεσμα της ανάλυσης των δεδομένων (Ballesterro & Winthereik, 2024)· είναι το σημείο όπου το σώμα επιστρέφει, κουβαλώντας μαζί του τις μνήμες, τις εντάσεις, τις αισθήσεις και τις συναισθηματικές διακυμάνσεις του πεδίου. Είναι μια διαδικασία που απαιτεί συγκέντρωση, κόπο, αφοσίωση και μια ιδιαίτερη φυσική πειθαρχία. Καθώς γράφουμε, δεν καταθέτουμε απλώς σκέψεις, αλλά αφήνουμε το σώμα μας να εκφραστεί, να θυμηθεί, να δονηθεί με ό,τι έχει βιώσει (Karchan, 2017).

Πολλοί/ές εθνογράφοι περιγράφουν αυτή τη διαδικασία ως *μεταφυσικά σωματική*: ο νους και το σώμα εμπλέκονται στην πράξη της γραφής τόσο αδιάσπαστα, που γίνεται σχεδόν αδύνατο να διαχωρίσει κανείς πού τελειώνει η σκέψη και πού ξεκινά το βίωμα. Ο Paul Farmer (2009: 184) αναφέρει χαρακτηριστικά: «I think with my hands». Άλλοι, όπως ο Michael Jackson (2017), αναφέρουν ότι μουρμουρίζουν κατά τη διαδικασία της γραφής, όπου η σκέψη δεν προηγείται της γλώσσας, αλλά διαμορφώνεται καθώς εκφέρεται ηχητικά μέσα από το σώμα.

Η πράξη της γραφής ενεργοποιεί την ακρόαση – όχι μόνο του άλλου αλλά και του εαυτού. Η Μαριλένα Παπαχριστοφόρου (2022) διαβάζει δυνατά τα γραπτά της ώστε να ακούσει το νόημα που διαπνέει τις λέξεις της· να νιώσει αν αυτό που γράφεται *αντηχεί* σωστά. Η ενσώματη συγγραφή δεν είναι μια τεχνική· είναι μια μορφή αναστοχαστικής ακρόασης που μετατρέπει το βίωμα σε γλώσσα. Αλλά η ενσώματη γραφή είναι και επιτελεστική: φέρνει μαζί της τις συνήθειες, τις ρουτίνες, τις σωματικές μας εξαρτήσεις. Κάποιοι γράφουν πίνοντας ατελείωτους καφέδες· άλλοι χρειάζονται σιωπή, ένα τσιγάρο, ένα συγκεκριμένο κάθισμα.

Η Soyini Madison (2020: 388) υπογραμμίζει ότι «γράφουμε *από* το σώμα μας και γράφουμε *δια μέσου* του σώματός μας». Όταν γράφουμε *από* το σώμα, αντλούμε από τις αναμνήσεις, τις σημειώσεις μας από το πεδίο και τα ενσώματα βιώματα που έχουμε συλλέξει εκεί. Όταν γράφουμε *μέσω* του σώματος, η ίδια η γραφή γίνεται μια διαδικασία ερμηνείας της ενσώματης φωνής. Το σώμα «γνωρίζει»· η σωματική γνώση είναι ποτισμένη με νοήματα, τα οποία διαμεσολαβούν τις εμπειρίες στο πεδίο και καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο τις επεξεργαζόμαστε και τις αποδίδουμε στο γραπτό μας. Η γραφή μας διαμορφώνεται και εμπλουτίζεται από το σώμα· είναι συν-αισθηματική, βαθιά συναισθηματική και ζωντανή. Η ενσώματη γραφή δεν είναι μονάχα αποτέλεσμα της εμπειρίας αλλά και ερμηνεία της: μέσα από τις αισθήσεις, τις κινήσεις και την υλικότητα

του ερευνητικού σώματος, οι λέξεις αποκτούν βάθος, συναίσθημα, σημασία. Το σώμα μιλά και η γραφή γίνεται το κανάλι αυτού του λόγου.

Στο πλαίσιο μιας ενσώματης και αισθητηριακής εθνογραφίας, η συγγραφή δεν είναι απλώς συνέχεια της επιτόπιας έρευνας· είναι η μεταγραφή του βιώματος σε λόγο, μια πράξη δημιουργικής σύνθεσης, όπου η μνήμη, το συναίσθημα και η σωματική επίγνωση επανέρχονται για να διαμορφώσουν το εθνογραφικό κείμενο – ένα κείμενο που δεν εξηγεί απλώς τον κόσμο, αλλά τον αναδημιουργεί μέσα από την εμπειρία.

Συμπερασματικά, η εθνογραφική διαδικασία, είτε λαμβάνει χώρα στο πεδίο είτε μπροστά σε μια οθόνη υπολογιστή, είναι βαθιά ενσώματη. Το σώμα του/της εθνογράφου δεν είναι απλώς παρόν αλλά ενεργό, αισθανόμενο και αισθαντικό υποκείμενο της έρευνας. Όπως στο πεδίο η ακρόαση, η επιτέλεση, η σιωπή και η παρατήρηση εγγράφονται στο σώμα, έτσι και κατά τη συγγραφή οι ίδιες εμπειρίες επανέρχονται – όχι μόνον ως αναμνήσεις αλλά ως ενσώματα βιώματα που βοηθούν την κατανόηση του πεδίου. Το σώμα της ερευνήτριας που ένιωσε, συν-κινήθηκε και έζησε μαζί με τους ανθρώπους του πεδίου, προσπαθώντας να το βιώσει όπως οι συνομιλητές, είναι το ίδιο σώμα που «μιλά» στο γραπτό κείμενο, οργανώνοντας τη γνώση και μεταφέροντας τη σοφία της εμπειρίας. Η ενσώματη εθνογραφία δεν τελειώνει με την έξοδο από το πεδίο· συνεχίζει να γράφεται μέσα από τα χέρια, τις αισθήσεις και τις φωνές μας. Έτσι, η εθνογραφική γραφή γίνεται όχι απλώς καταγραφή αλλά αναπαράσταση της σωματικής μνήμης και ερμηνεία του βιώματος – μια πράξη όπου σώμα και λόγος συν-παράγουν νόημα.

Διεξαγωγή του εργαστηρίου: τι έγινε στην πράξη – βήμα προς βήμα

Το εργαστήριο πραγματοποιήθηκε σε διάρκεια τριών ωρών και συγκέντρωσε συμμετέχουσες/οντες από διαφορετικά γνωστικά πεδία, κυρίως μεταπτυχιακές φοιτήτριες και μεταπτυχιακούς φοιτητές της μουσικολογίας και της ανθρωπολογίας, αλλά και ώριμες/ους ερευνήτριες/ες με εμπειρία στη μουσική επιτέλεση και στην εθνογραφική πρακτική. Ο σχεδιασμός του εργαστηρίου ακολούθησε μια σπειροειδή δομή, όπου η θεωρητική εισαγωγή, η βιωματική εμπειρία και η συλλογική αναστοχαστική συζήτηση εναλλάσσονταν δυναμικά.

Το εργαστήριο ξεκίνησε με μια σύντομη εισαγωγή στις βασικές έννοιες της ενσώματης και αισθητηριακής εθνογραφίας, με ιδιαίτερη έμφαση στη σημασία της γραφής ως βιωματικής πράξης. Συζητήθηκε επίσης η ποιότητα της εθνογραφικής γραφής, με αφορμή τη διάκριση που προτείνει ο Phillip Vannini (2023) ανάμεσα σε «ζόμπι» και αισθητηριακή εθνογραφία. Η «ζόμπι» εθνογραφία, σύμφωνα με τον Vannini, είναι ένα είδος γραφής και έρευνας που μοιάζει ζωντανή, αλλά έχει χάσει την ψυχή της: δεν είναι ούτε καθαρά θετικιστική ούτε ουσιαστικά ερμηνευτική, παρά μια απονεκρωμένη σύνθεση αυτών των δύο· κινείται μηχανικά, με στόχο τη συσσώρευση δεδομένων, την παραγωγή «αντικειμενικών» αποτελεσμάτων και την εκπλήρωση θεσμικών απαιτήσεων, μέσα από μια γραφή απρόσωπη, ουδέτερη και ανέμπνευστη – μια γραφή που δεν προκύπτει από το σώμα κανενός συγκεκριμένου ερευνητή. Αντίθετα, η αισθητηριακή εθνογραφία είναι ζωντανή, ενσώματη και συναισθηματικά εμπλεκόμενη. Ο αισθητηριακός εθνογράφος είναι παρών στο πεδίο με όλες του τις αισθήσεις: είναι σε επαφή με τις κοινότητες που μελετά, συμ-πάσχει, αντιλαμβάνεται τη χαρά, την απώλεια, την αδικία· τολμά να εκφράσει συναισθήματα, διαθέσεις και παρορμήσεις· γράφει για να εμπνεύσει, να κινητοποιήσει, να προσφέρει ένα άλλο βλέμμα για το πώς μπορεί να είναι ο κόσμος. Σε αντίθεση με τη «ζόμπι» γραφή που αναπαράγει το αδρανές, η αισθητηριακή γραφή συνιστά έναν τρόπο γνώσης που είναι ζωντανός, ενεργός και βαθιά συνειδητός – μια γραφή που γίνεται μέσα από το σώμα, για το σώμα και απευθύνεται στα σώματα των άλλων.

Στην συνέχεια, ως συντονίστρια, μοίρασα αποσπάσματα από εθνογραφικά κείμενα που αποτυπώνουν ενσώματη, αισθητηριακή και ηχητική γραφή, και μιλάνε μέσα από το σώμα, την αφή, την κίνηση και την ακρόαση, τα οποία αποτελούν σημαντικούς φορείς γνώσης και νοήματος. Μέσα από σύντομες παρεμβάσεις και αναφορές σε έργα των Steven Feld (1990, 2005), Paul Stoller (1989, 2009) και Deborah Kapchan (2017), τέθηκε το ερώτημα: πώς γράφουμε αυτό που δεν «λέγεται» εύκολα – το απτικό, το συναισθηματικά φορτισμένο – και πώς γράφουμε εθνογραφικά τον ήχο (Kapchan, 2017);

Πριν από την κύρια άσκηση δημιουργικής γραφής, δόθηκε στους συμμετέχοντες μια σύντομη λίστα με “Do’s and Don’ts”, που στόχευε στο να απελευθερώσει τη γραφή τους από στεγανά ακαδημαϊκού ύφους και να ενθαρρύνει μια πιο ενσώματη, πολυαισθητηριακή και διαλογική προσέγγιση. Η λίστα περιλάμβανε προτάσεις όπως: γράψτε με «πυκνή περιγραφή», δείξτε αντί να λέτε, χρησιμοποιήστε πολλαπλές αισθήσεις, γράψτε μέσα από το σώμα σας, αγκαλιάστε την πολυφωνία και τον αναστοχασμό, μη φοβάστε να πειραματιστείτε με υβριδικά ή λογοτεχνικά σχήματα. Αντιστρόφως, προειδοποιούσε ενάντια σε αόριστες εκφράσεις, αποστασιοποιημένο ύφος, «αντικειμενική» αφήγηση χωρίς ενσώματη εμπλοκή ή ναρκισσιστική αυτοαναφορικότητα.

Ακολούθησε μια άσκηση εξερεύνησης της ενσώματης ταυτότητας μέσα από τη γραφή. Οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να επιλέξουν μια προσωπική, ενσώματη και έντονα αισθητηριακή εμπειρία – όπως το παίξιμο ενός μουσικού οργάνου, η συμμετοχή σε μια συναυλία ή χορό, μια σωματική άσκηση – και να τη γράψουν δίνοντας έμφαση στις αισθήσεις, στις κινήσεις του σώματος, στον χώρο και στις σχέσεις με άλλα σώματα ή αντικείμενα. Η γραφή καθοδηγήθηκε από ερωτήματα όπως: Ποια αίσθηση κυριάρχησε; Ποιο λεξιλόγιο αναδύθηκε; Ποιες σωματικές ή ηχητικές λεπτομέρειες ενεργοποιήθηκαν; Πώς σχετίστηκε η προσωπική εμπειρία με εκείνη των άλλων; Πώς αναδύθηκε η γνώση μέσα από το σώμα και τα αισθητήριά του όργανα;

Η άσκηση στόχευε τόσο στην αποτύπωση μιας βιωματικής εμπειρίας όσο και στην απελευθέρωση της γραφής από τις συμβάσεις του αυστηρού ακαδημαϊκού λόγου, ενθαρρύνοντας τη συνάντηση σώματος, γλώσσας και εθνογραφικής ματιάς μέσα από μια πιο αυθεντική, βιωματική φωνή.

Μετά την ολοκλήρωση της άσκησης, ζητήθηκε από όσες και όσους επιθυμούσαν να διαβάσουν τα αποσπάσματά τους στην ομάδα (ακολουθούν παραδείγματα στην συνέχεια). Η διαδικασία αυτή αποκάλυψε την ποικιλομορφία των ιδιωμάτων γραφής, των αφηγηματικών τρόπων και των συναισθημάτων που ενεργοποιούνται μέσα από την ενσώματη και αισθητηριακή γραφή.

Το εργαστήριο ολοκληρώθηκε με μια ανοικτή συζήτηση γύρω από τις δυσκολίες και τις δυνατότητες που προσφέρει η ενσώματη εθνογραφική γραφή. Τέθηκαν ερωτήματα όπως: Πώς ισορροπεί κανείς ανάμεσα στη βιωματική αυθεντικότητα και την εθνογραφική ερμηνεία; Ποιες μορφές γραφής είναι αποδεκτές στον ακαδημαϊκό λόγο; Τι σημαίνει να «γράφουμε μέσα από το σώμα» σε ένα πανεπιστημιακό περιβάλλον που συχνά προκρίνει την αποστασιοποίηση;

Η ανταπόκριση των συμμετεχουσών/όντων ανέδειξε την ανάγκη για περισσότερους χώρους πειραματισμού στη γραφή και την επιθυμία να αναγνωριστεί η γραφή όχι μόνον ως μέσο παρουσίασης αλλά και ως μέσο στοχασμού, σχέσης και επιτελεστικής πράξης. Το εργαστήριο λειτούργησε ως ένα πεδίο συν-μάθησης και συν-κίνησης, όπου η γραφή έγινε κοινός τόπος εμπειρίας, αναστοχασμού και δημιουργικής αναζήτησης.

Επιλεγμένα αποσπάσματα από τις συμμετέχουσες του εργαστηρίου

Σοφία Γιουλδούρη

Η πρώτη επίσκεψη στο οργανοποιείο του Παντελή υπήρξε ένας αισθητικός βομβαρδισμός. Φθάνω με ένα μπουκέτο αμάραντους ανά χείρας, γνωρίζοντας την αγάπη του ιδίου για τα λουλούδια. Ο χτύπος της πόρτας μπολιάστηκε με την μυρωδιά του ξύλου, του κυπαρισσιού και της μουριάς και την μουσική που ερχόταν από το βάθος, τροπικές μελωδίες κι άλλοτε κρητικές. Ο χώρος, αν και οικείος, μου φαινόταν διαφορετικός, σαν όλα να αποκτούσαν μια αξία παραπάνω, ενώ η ματιά μου παρατηρούσε ολοένα μικρότερες λεπτομέρειες. Ο ήχος του αγέρα που προκαλούσε σε κίνηση χορευτική την μικρή λύρα που κρέμεται στην είσοδο του εργαστηρίου, το θρόισμα της περίσσειας ξυλείας από το τρίψιμο του καπακιού του λαούτου καθώς έπεφτε στο πάτωμα με μια συνεχή ροή, ακόμη και τα ακροδάχτυλα του δημιουργού, καθώς χτυπούσαν ανεπαίσθητα ρυθμικά πάνω στην εργαλειοθήκη, συνέθεταν το ιδιαίτερο ψηφιδωτό αυτού του ηχοτοπίου. Άλλοτε τα φωτογραφικά «κλικ», οι ήχοι εργασίας και οι ανδρικές φωνές από τον εξωτερικό διάδρομο, οι παιδικές φωνές που διαπερνούσαν τους πέντε ορόφους και έφταναν από το ανοιχτό παράθυρο, ακόμη και οι ίδιες μου οι σκέψεις που ένιωθα να βροντοφωνάζουν, μετέτρεπαν την μουντή ησυχία του θέρους σε μια ολότελα ενεργητική ακρόαση των όσων συνέβαιναν.



Εικόνα 1: Αμάραντοι. Σε μια από τις επόμενες επισκέψεις ο Παντελής τούς στόλισε στο εσωτερικό μιας κιθάρας

Σωτηρία Διαμαντίδου

Ήταν η πρώτη μου επαφή με το τραγούδι σε live με το παρεάκι, παρ' όλες τις πολλές συναυλίες που έχω συμμετάσχει μέσα σε σύνολα. Θα τραγουδούσα πρώτη φορά με τον φίλο μου τον Γιώργο [ψευδώνυμο], μπροστά σε κόσμο. Θυμάμαι τον ενθουσιασμό που με διακατείχε τις προηγούμενες ημέρες, διότι είναι το όνειρό μου! Έφτασε η ημέρα του live και προσπαθούσαμε να αποφασίσουμε το πώς θα στηθούμε μέσα στο μαγαζί. Πολύ μικρός χώρος, γεμάτος τραπέζια... Καταλήγουμε, τα φτιάχνει όλα ο Γιώργος και ρυθμίζει τις εντάσεις του μικροφώνου του αλλά και του δικού μου. Αποφασίζουμε πώς θα με παρουσιάσει πριν «ανέβω» στην σκηνή, εφόσον θα συμμετείχα σε κάποια μόνο τραγούδια. Ξεκινάει το live! Γεμάτη χαρά, αρχίζω να νιώθω τρομερή ταχυκαρδία, γιατί το άγχος μού είχε ήδη χτυπήσει την πόρτα. Φτάνει η στιγμή μου! Σηκώνομαι και

καταλαβαίνω πως δεν χωράμε και οι δύο πίσω από τα ηχεία που επέστρεφαν τον ήχο. Λέω από μέσα μου πως πρέπει να βρω τρόπο να λειτουργήσει και να μην απογοητεύσω το κοινό και την παρέα μου που είχε έρθει να με ακούσει. Παίρνω το μικρόφωνό μου, ξεκινάμε και αντιλαμβάνομαι πως δεν μπορώ να με ακούσω καθόλου. Το ντουέτο μας είχε ανάγκη την συνήχησή μας, παρ' όλα αυτά εγώ δεν μπορούσα να ανταποκριθώ... Του έκανα νοήματα να μου ανεβάσει τον ήχο μου, όμως εκείνος δεν βοηθούσε. Ένιωσα σαν να μην τον ενδιέφερε... παρά μόνο να ακούγεται εκείνος. Ήταν το ντουέτο μας, όμως ένιωσα να με «πουλάει». Άρχισα να τρέμω και να στεναχωριέμαι που το αποτέλεσμα δεν ήταν αυτό που θα ήθελα και περίμενα. Χαμογελώντας αμήχανα στο τέλος και με ένα χειροκρότημα κάθομαι πάλι κάτω. Θυμάμαι ακόμη πόσο άβολα ένιωσα και να λέω στον εαυτό μου πως ίσως να μην μου ταιριάζει όλο αυτό. Έπειτα, ακολούθησαν συζητήσεις με την παρέα που είχε έρθει να μας ακούσει, όλοι τους προσπαθούσαν να με καθησυχάσουν και να μου δώσουν να καταλάβω πως έτυχε εκείνη την συγκεκριμένη στιγμή να μην πάνε καλά τα πράγματα. Έτσι, κατέληξα πως ήταν πράγματι μια εμπειρία που όχι μόνο δεν με έκανε να σταματήσω, αλλά να συνεχίσω με περισσότερο τσαγανό αυτό που αγαπάω!

Αικατερίνη Λύγκουρα

Ο ανοιξιάτικος ήλιος ήταν πολύ ζεστός εκείνο το μεσημέρι. Το ντύσιμό μου ήταν το ίδιο ζεστό. Δεν μπορούσα όμως να αφαιρέσω κάποιο ρούχο, πιο πολύ γιατί δεν θα προλάβαινα και ύστερα δεν θα μπορούσα να το κουβαλήσω. Έκανα όμως υπομονή, γιατί οι συμμετέχοντες στην ομάδα κωδωνοφόρων που συνόδευα στη λεωφόρο Νίκης της Θεσσαλονίκης στο πλαίσιο του φεστιβάλ κωδωνοφορίας ήταν σε δεινότερη θέση: τα δέρματα κασίκας που φορούσαν ήταν βαριά, αφόρητα για τέτοια θαλασσινή ζέστη· ο ιδρώτας τους ξέβαφε το φούμο, με το οποίο είχαν βάψει τα πρόσωπά τους.

Ήταν η ομάδα του Βώλακα, ορεινού χωριού, το οποίο είχα ήδη επισκεφθεί για να παρακολουθήσω την τέλεση του δρώμενου των Χαραπιών, Ιανουάριο μήνα, πάνω στο βουνό. Εκεί, τα γαλανά τους βλέμματα σπινθηροβολούσαν από ζωντάνια και έπαιρναν μέρος στην επικοινωνία των μελών της ομάδας. Τα κουδούνια τους ηχούσαν ανάλογα με τον ρόλο τους στο δρώμενο. Για παράδειγμα, ο ήχος των Αρκούδων (μέτσκες) ήταν πολύ ζωηρός. Το κουδούνι τους, τοποθετημένο στο ύψος των γεννητικών οργάνων, χτυπούσε απειλητικά, καθώς η κίνησή τους αναπαριστούσε τη γενετήσια πράξη.

Στη λεωφόρο Νίκης ο ήχος ήταν πιο ήσυχος, ολιγόλογος, αφού οι κινήσεις ήταν σε απόγνωση λόγω της ζέστης. Κάποια στιγμή, μία από τις Αρκούδες με κοίταξε εξαντλημένη και μου είπε: «Βάλτε κανένα κλιματιστικό... Στο χωριό μου έχει κρύο... Εδώ...». Ένιωθα ότι η ομάδα ήταν κάπως αποσυντονισμένη. Σε μία άλλη ομάδα, από το Μοναστηράκι Δράμας, τα καλπάκια, τα μεγάλα και ψηλά καλύμματα του κεφαλιού, είχαν ήδη βγει· τα πρόσωπα είχαν αποκαλυφθεί· οι ρόλοι είχαν μπερδευτεί.

Τα δρώμενα αναπαραστάθηκαν στην πλατεία Αριστοτέλους, όπου τα καλύμματα μπήκαν προσωρινά στη θέση τους. Ένα τέταρτο είχαν στη διάθεσή τους για να συμπυκνώσουν τις τρεις ημέρες τέλεσης που είδα στα χωριά.

Στο τέλος, όλες οι ομάδες επανήλθαν στο Παλαί Ντε Σπορ, όπου ξεντύθηκαν τους ρόλους τους προκειμένου να μεταφερθούμε σε ένα περίπτερο της Δ.Ε.Θ., όπου θα τρώγαμε. Μπήκα στο λεωφορείο της διοργάνωσης. Πάνω από μισές θέσεις ήταν κατειλημμένες από κάποιους τελεστές. Στη δεύτερη σειρά καθόταν ένας από τους ζουρνατζήδες που έπαιζαν νωρίτερα. Καθόταν στο παράθυρο και η θέση δίπλα του ήταν κενή. Πλησίασα, χαμογέλασα και ρώτησα:

- Μπορώ;
- Να καθίσετε;

– Ναι.

Και σηκώθηκε ευγενικά για να μου προσφέρει και τις δύο θέσεις.

– Δεν χρειάζεται να φύγετε, δεν έχω πράγματα. Μπορούμε να καθίσουμε μαζί.

Με κοίταξε με έκπληξη, πήρε λίγα δευτερόλεπτα αμηχανίας και ξανατραβήχτηκε στη θέση προς το παράθυρο, με ένα φιλικό χαμόγελο.

– Είστε μουσικός;

– Είμαι από την Ηράκλεια, παίζω ζουρνά.

Στα δρώμενα της λεωφόρου συμμετείχε σε ζυγιά των Ρομά μουσικών. Τον έχω δει στα χωριά να παίζει στα κουδούνια. Η ζυγιά στο χωριό ήταν σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Η έκπληξή του, όμως, όταν πρότεινα να καθίσω μαζί του στην άδεια θέση που είχαν αφήσει οι τελεστές, με έκανε να σκεφθώ ότι οι σχέσεις εξουσίας είναι διαφορετικές εκτός του μουσικού του ρόλου.

Μάλλον ήταν όλοι οι ρόλοι αναθεωρημένοι εκτός πλαισίου.

Αλεξάνδρα Μπαλάντινα

«Αφιερωμένο στον Θεοδωρή Κονκουρή: η σιωπή σου δεν θα είναι απόλυτη»

Δεν ακούω τη σιωπή σου. Τη φοβάμαι όμως, ξέρω πως έρχεται. Ο ήχος διαπερνά με τη δόνηση το σώμα, αυτό το ξέρω. Άραγε πώς θα αντηχεί η σιωπή σου!

Τώρα, εδώ, υπάρχει κίνηση, θόρυβος, οχλοβοή, δάκρυα, αγκαλιές, βλέμματα, συμπαράσταση, συμπάθεια.

Πώς το κενό θα αντηχεί... πώς θα το νιώθω, πώς θα το ακούω; Ο John Cage στο 4'33'' αναφέρει πως δεν υπάρχει απόλυτη σιωπή. Αν προσπαθήσω να μεταφέρω τη δική του φιλοσοφία στο βίωμά μου, στην απώλειά σου, τότε η σιωπή σου δεν θα είναι απόλυτη.

Έχω τη φωνή σου ηχογραφημένη σε μια διάλεξή σου που βιντεοσκοπήθηκε στο Α.Π.Θ., στα ηχητικά μηνύματα που μου άφησες αλλά και στον διάλογο για το τι είναι εθνογραφική συνέντευξη που ηχογραφήσαμε για το βιβλίο μου και στον οποίο μεταφέρεις τις εμπειρίες σου από το Μάλι (Μπαλάντινα, 2025). Η φωνή σου, εθνογραφικός σπόρος στους φοιτητές μας.

Αντηχεί λοιπόν, και ταυτόχρονα απουσιάζει, με περιβάλλει το κενό της σιωπής σου. Εγώ όμως θα μοιραστώ την κραυγή της απόγνωσης και του θυμού, και την σιωπή της απώλειας.

Σε αποχαιρέτισα πολλές φορές στο νοσοκομείο και θα συνεχίσω να σε αποχαιρετώ... συνεχώς... πιο δυνατά... πιο απαλά... με απόγνωση κάθε φορά...

Σήμερα θα σου πω στη γλώσσα των Bamana¹ “Ala k’a dayóro sumaya”, που σημαίνει «Ο Θεός να σου δώσει δροσερό μέρος να αναπαυθείς».

Τελικά δεν θα μου λείπει μόνον η φωνή σου αλλά και ο τρόπος που ακροάζεσαι· ο τρόπος που ακούς εμένα και τους άλλους, εστιασμένα, με συμπάθεια, κατανόηση, αποδοχή. Δεν θα ακούσεις το κλάμα μου, την κραυγή μου, την απόγνωσή μου για την απουσία της φωνής σου και της ακρόασής σου.

¹ Οι Bamana (ή Bambara) είναι μία από τις μεγαλύτερες εθνογλωσσικές ομάδες της δυτικής Αφρικής, κυρίως στο σημερινό Μάλι. Η γλώσσα τους, η bambara, ανήκει στην οικογένεια των γλωσσών Mandé και χρησιμοποιείται ευρέως ως lingua franca στην περιοχή. Ο πολιτισμός των Bamana είναι γνωστός για την πλούσια μουσική, τις τελετουργικές παραδόσεις και τις φιλοσοφικές αντιλήψεις τους περί ζωής και θανάτου. Ο Θεοδωρής Κονκουρής έμαθε τη γλώσσα κατά τη διάρκεια της επιτόπιας εθνογραφικής του έρευνας στο Μάλι.

Συμπεράσματα: τι προκύπτει ως προβληματισμός, έμπνευση ή ερευνητική προοπτική

Το εργαστήριο «Ενσώματη και αισθητηριακή εθνογραφική γραφή στην εθνομουσικολογία» διαμόρφωσε έναν χώρο εμπιστοσύνης, ελεύθερης έκφρασης και πειραματισμού· έναν ασφαλή τόπο, όπου η γραφή έγινε πεδίο αναζήτησης συναισθημάτων, μνήμης, σωματικότητας και ακρόασης. Η σπειροειδής του δομή – θεωρητική εισαγωγή, παραδείγματα γραφής, βιωματικές ασκήσεις γραφής, ανάγνωση και αναστοχασμός – καλλιέργησε μια συλλογική δυναμική, στην οποία η ενσώματη και αισθητηριακή εθνογραφία μπορούσε να δοκιμαστεί όχι μόνον ως μέθοδος αλλά και ως στάση.

Αναδύθηκε η ανάγκη για εθνογραφικές μορφές γραφής που συντονίζονται με την εμπειρία, τις αισθήσεις και τη συναισθηματική εμπλοκή. Ειδικά στον χώρο της εθνομουσικολογίας, η ηχητική γραφή και η γραφή διαμέσου του σώματος δεν είναι απλώς τεχνικές αποτύπωσης αλλά τρόποι γνώσης και μετουσίωσης του πεδίου σε λόγο. Οι αφηγήσεις που γεννήθηκαν – από την ηχοτοπία του οργανοποιείου, την τραυματική εμπειρία μιας ζωντανής εμφάνισης, την κούραση και τις σχέσεις εξουσίας κατά την επιτέλεση δρώμενων, μέχρι το προσωπικό κείμενο πένθους για την απώλεια του εθνομουσικολόγου Θεωρή Κονκουρή – αποκάλυψαν τη βαθιά δυναμική που μπορεί να έχει η ενσώματη γραφή, όταν λειτουργεί ως τρόπος ακρόασης, συν-κίνησης και ερμηνείας.

Το εργαστήριο ανέδειξε επίσης την έντονη επιθυμία των συμμετεχουσών/οντων για περισσότερους χώρους συγγραφικής ελευθερίας εντός της ακαδημαϊκής κοινότητας. Προβληματισμοί όπως: ποια μορφή γραφής είναι θεσμικά αποδεκτή, πώς μπορούμε να εντάξουμε την προσωπική, σωματική και συναισθηματική εμπλοκή σε μια εθνογραφία, χωρίς να υπονομεύεται η αναλυτική της ισχύς, και τι σημαίνει τελικά να γράφουμε «από το σώμα», δεν απαντήθηκαν μονοσήμαντα – αντίθετα, αποτέλεσαν το έναυσμα για περαιτέρω αναστοχασμό και διάλογο.

Σε επίπεδο ερευνητικής προοπτικής, το εργαστήριο επιβεβαίωσε την αναγκαιότητα να ενταχθούν συστηματικά στην εθνομουσικολογική εκπαίδευση πρακτικές γραφής που προσεγγίζουν το ηχητικό, το βιωματικό και το άρρητο ως πολύτιμες πηγές γνώσης. Η αισθητηριακή εθνογραφία – όπως και η γραφή του πένθους, της έκθεσης, της φροντίδας ή της αμηχανίας – μας υπενθυμίζει ότι η γραφή είναι τρόπος παρουσίας, ακρόασης, κατανόησης και σχέσης· δεν είναι απλώς εργαλείο, είναι πράξη ενσώματης και πολιτισμικής ενσυναίσθησης.

Το αποτύπωμα του εθνομουσικολόγου Θεωρή Κονκουρή ήταν παρόν σε κάθε πτυχή του εργαστηρίου – στη δομή του, στην εμπνευσμένη του σιωπή, στην ευγένεια της ακρόασής του, στην παρουσία και στις φωνές των φοιτητριών μας και των συναδέλφων μας. Η γραφή ως μνήμη, ως απώλεια, ως τρόπος να συνεχίσουμε να τον ακούμε, λειτούργησε ως καταφυγή αλλά και ως δέσμευση: να διατηρούμε τη γνώση ζωντανή, όχι μόνο μέσα από την ανάλυση αλλά και μέσα από την ανθρώπινη εγγύτητα.

Βιβλιογραφία

- Baily, John (2014): «Η εκμάθηση μουσικών οργάνων ως τεχνική έρευνας στην εθνομουσικολογία», στο: Ελένη Καλλιμοπούλου και Αλεξάνδρα Μπαλάντινα (επιμ.), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία*, Εκδόσεις Ασίνη, Αθήνα, σ. 165-186.
- Balandina, Alexandra (2012): “Doing embodied research in ethnomusicology: reflections on fieldwork in Iran”, στο: Pal Richter (επιμ.), *Musical Traditions: Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application*, XXVI European Seminar in Ethnomusicology (ESEM), Institute of Musicology, HAS, Research Centre for the Humanities, σ. 281-310.
- Balandina, Alexandra (2021): “The field keeps breaking into my home”, *Entanglements: Experiments in Multimodal Ethnography* 4/1, σ. 214-221.

- Ballestero, Andrea & Brit Ross Winthereik (2024): *Πειραματισμοί με την εθνογραφία: οδηγός για την ανάλυση* (επιμ. ελληνικής έκδοσης: Ελευθερία Δέλτσου), University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Clifford, James & George E. Marcus [επιμ.] (1986): *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, University of California Press, Oakland.
- Coffey, Amanda (2020): *Ethnography and the self: reflections and representations*, Routledge, London.
- Farmer, Paul (2009): "Fighting words", στο: Alisse Waterston & Maria D. Vesperi (επιμ.), *Anthropology off the shelf: anthropologists on Writing*, Wiley Blackwell, Oxford, σ. 182-190.
- Feld, Steven (1990): *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli Expression* (2η έκδοση), University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Feld, Steven (2003): "A rainforest acoustemology", στο: Michael Bull & Les Back (επιμ.), *The auditory culture reader*, Berg, Oxford, σ. 223-239.
- Feld, Steven (2005): "Places sensed, senses placed. Towards a sensuous epistemology of environments", στο: David Howes (επιμ.), *Empire of the senses: the sensual culture reader*, Berg, Oxford, σ. 179-191.
- Feld, Steven (2015): "Acoustemology", στο: David Novak & Matt Sakakeeny (επιμ.), *Keywords in sound*, Duke University Press, Durham, σ. 12-21.
- Fetterman, David M. (2010): *Ethnography: step-by-step* (3η έκδοση), SAGE, London.
- Geertz, Clifford (1973): *The interpretation of cultures: selected essays*, Basic Books, New York.
- Ghodsee, Kristen (2016): *From notes to narrative: writing ethnographies that everyone can read*, University of Chicago Press, Chicago.
- Glesne, Corrine (2018): *Η ποιοτική έρευνα. Οδηγός για νέους επιστήμονες*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Gourlay, Kenneth A. (1978): "Towards a reassessment of the ethnomusicologist's role in research", *Ethnomusicology* 22/1, σ. 1-35.
- Jackson, Michael (2017): "Afterword: sound properties of the written word", στο: Deborah Kapchan (επιμ.), *Theorizing sound writing*, Wesleyan University Press, Connecticut, σ. 294-309.
- Kapchan, Deborah A. (2017): *Theorizing sound writing*, Wesleyan University Press, Connecticut.
- Leavy, Patricia [επιμ.] (2021): *Εισαγωγή στην έρευνα με βάση την τέχνη*, Εκδόσεις Δίσιγμα, Θεσσαλονίκη.
- Madison, Soyini D. (2020): *Critical ethnography: method, ethics and performance*, SAGE Publications, London.
- Marcus, George E. & Michael M. J. Fischer (1999): *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences* (2η έκδοση), University of Chicago Press, Chicago.
- McGranahan, Carole (2020): *Writing anthropology: essays on craft and commitment*, Duke University Press, Durham.
- Pink, Sarah (2015): *Doing sensory ethnography*, SAGE Publications, London.
- Rice, Timothy (1994): *May it fill your soul: experiencing Bulgarian music*, University of Chicago Press, Chicago.
- Stoller, Paul (1989): *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

- Stoller, Paul (2009): *The power of the between: an anthropological odyssey*, University of Chicago Press, Chicago.
- Thanem, Torkild & David Knights (2019): *Embodied research methods*, SAGE Publications, London.
- Titon, Jeff Todd (2008): "Knowing fieldwork", στο: Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley (επιμ.), *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford, σ. 25-41.
- Vannini, Phillip [επιμ.] (2023): *The Routledge international handbook of sensory ethnography*, Routledge, London.
- Wulff, Helena [επιμ.] (2017): *The anthropologist as writer: genres and contexts in the twenty-first century*, Berghahn Books, New York.
- Μπαλάντινα, Αλεξάνδρα (2025): *Εθνογραφική έρευνα στην εθνομουσικολογία*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα, <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/13733?&locale=el>.
- Παπαχριστοφόρου, Μαριλένα (2022): *Ο εαυτός ως εργαλείο έρευνας: εθνογραφία και επιτέλεση*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.
- Πουρκός, Μάριος (2017): «Το σώμα ως τόπος οικολογικά και κοινωνικο-ιστορικο-πολιτισμικά πλαισιοθετημένης πληροφορίας και η σημασία του για τη μεθοδολογία της ποιοτικής έρευνας και τις διαδικασίες μάθησης και γνώσης: προς μια οικόσωματικο-βιωματική προοπτική», στο: Μάριος Α. Πουρκός (επιμ.), *Το σώμα ως τόπος πληροφορίας, μάθησης και γνώσης*, Εκδόσεις Δίσιγμα, Θεσσαλονίκη, σ. 91-158.

«Αστικό πανηγύρι»: μικρογραφίες του θρακιώτικου και μακεδονίτικου γλεντιού στον πολυχώρο WE της Θεσσαλονίκης

Ισμήνη-Χρυσούλα Μυλωνά

Αφιερωμένο στον Θεόδωρο Κονκουρή

Πώς φαντάζει ένα πανηγύρι στην πόλη; Πού μπορεί να πραγματοποιηθεί; Τι είναι το «αστικό πανηγύρι» και τι το κάνει ξεχωριστό από τα άλλα; Αυτές είναι απορίες που μου δημιουργήθηκαν από το «Αστικό πανηγύρι», ένα δρώμενο (event) το οποίο διοργανώνει το εργαστήρι χορού «Χορόδεντρο» στον πολυχώρο WE της Θεσσαλονίκης και στο οποίο παρευρέθηκα το Σάββατο, 14 Ιανουαρίου 2023. Τα σχήματα Εβρίτικη Ζυγιά και Χάλκινα Ηχοχρώματα, καθώς και η Κατερίνα Δούκα, πλαισίωσαν μουσικά το δρώμενο. Επρόκειτο για μια μικρογραφία του θρακιώτικου και μακεδονίτικου γλεντιού από δύο μουσικά σχήματα, χαρακτηριστικά της εκάστοτε περιοχής, τα οποία ανέλαβαν να πλημμυρίσουν τον χώρο με παραδοσιακή μουσική, φέρνοντας στο χειμωνιάτικο αστικό τοπίο τα πανηγύρια που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε το καλοκαίρι στην ύπαιθρο, πανηγύρια στα οποία έχουμε συνηθίσει να πηγαίνουμε γιατί – ίσως να – γιορτάζει το χωριό.

Η συγκεκριμένη έρευνα ξεκίνησε ως μία απλή εργασία εξαμήνου το 2022 και, έπειτα από έναν χρόνο, μετουσιώθηκε σε πτυχιακή εργασία: στην πρώτη περίπτωση το αντικείμενο της έρευνας ήταν ένα «Αστικό πανηγύρι» με την Εβρίτικη Ζυγιά και την Κατερίνα Δούκα, ενώ στη δεύτερη ήταν οι παραπάνω με την προσθήκη της μπάντας Χάλκινα Ηχοχρώματα. Εκείνο που, κυρίως, μου κέντρισε το ενδιαφέρον ήταν το πώς ένα πανηγύρι πραγματοποιείται μέσα σε έναν συναυλιακό χώρο με φωτορυθμικά χωρίς να απομακρύνεται μουσικοχορευτικά από την παράδοση. Στη συνέχεια, και μετά από παρακίνηση της τότε καθηγήτριάς μου, αποφάσισα αντικείμενο μελέτης μου να γίνει το επόμενο «Αστικό πανηγύρι», ενώ πέρα από αυτό αποφάσισα να προσθέσω στην εργασία μου και την λέξη «μικρογραφίες», καθώς το γλέντι που μελέτησα ήταν, στην ολότητά του, μία μικρογραφία του θρακιώτικου και μακεδονίτικου γλεντιού (Μυλωνά, 2023).

Η έρευνα ξεκίνησε από το πρωί του Σαββάτου, 14 Ιανουαρίου 2023, από την αίθουσα του «Χορόδεντρου», όπου ήταν μαζεμένοι οι μουσικοί με τους διοργανωτές. Ο πολυχώρος WE λειτουργεί το πρωί σαν καφετέρια, ενώ τα βράδια, διαθέτοντας μία μεγάλη σκηνή, φιλοξενεί συναυλίες, πάρτυ καθώς και – τα τελευταία χρόνια – παραδοσιακά γλέντια. Την ώρα που έφτασα, οι μουσικοί κάνανε πρόβα το ομότιτλο τραγούδι του δρώμενου, *Αστικό πανηγύρι*, το οποίο αποτελεί σύνθεση των δύο μουσικών σχημάτων με υποδέχτηκαν με χαρά και πειράγματα, μιας και είχα καθυστερήσει.

Το βράδυ του Σαββάτου πήγα λίγο νωρίτερα στο γλέντι, ώστε να επισκεφτώ τους συμμετέχοντες στα παρασκήνια. Εκεί, οι μουσικοί συζητούσαν τις τελευταίες λεπτομέρειες του μουσικού προγράμματος και «περί ανέμων και υδάτων», ενώ παράλληλα γευμάτιζαν. Όλο το βράδυ έπαιρνα σημειώσεις, φωτογράφιζα και βιντεοσκοπούσα: επίσης, χόρευα και μιλούσα με τους μουσικούς, ενώ γνώρισα και πολλούς χορευτές, με τους οποίους μιλήσαμε για το «Αστικό πανηγύρι».

Έπειτα από λίγες ημέρες ξεκίνησαν και οι πρώτες συνεντεύξεις. Η πρώτη έγινε στην αίθουσα του εργαστηρίου μουσικής και χορού «Χορόδεντρο» με την Κατερίνα Δούκα, τραγουδίστρια του δρώμενου. Η δεύτερη πραγματοποιήθηκε στο οργανοποιείο του Παντελή Αγκιστριώτη, λυράρη του σχήματος Εβρίτικη Ζυγιά: ήταν το πρώτο άτομο από

το οποίο ζήτησα να πραγματοποιήσουμε μια συνέντευξη και πολύ πρόθυμα δέχτηκε. Η τρίτη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στην Αριδαία, στον χώρο των Ακριτών Αλμωπίας, με το μουσικό σχήμα Χάλκινα Ηχοχρώματα. Η τέταρτη συνέντευξη έγινε με την Άννα Σίσκου, η οποία είναι συνδιοργανώτρια του «Αστικού πανηγυριού» στον χώρο του «Χορόδεντρου». Τέλος, δεν μπορούσε να λείπει η Εβρίτικη Ζυγιά, το θρακιώτικο σχήμα που κάθε χρόνο, σε κάθε «Αστικό πανηγύρι», ήταν το βασικό σχήμα· η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στον χώρο της Γιορτής Κρασιού της Αγχιάλου Θεσσαλονίκης, μετά από ένα σεμινάριο για την μουσικοχορευτική παράδοση της Μακράς Γέφυρας, το οποίο πλαισιώνει μουσικά η Εβρίτικη Ζυγιά. Αυτή ήταν η μοναδική στιγμή που καταφέραμε να βρεθούμε όλοι μαζί για να μιλήσουμε· μάλιστα, λόγω του ότι μας πίεζε ο χρόνος, δεν ολοκληρώσαμε την συνέντευξη. Έτσι, αποφασίσαμε από κοινού με τον μουσικό του σχήματος Σπύρο Στράτο να του κάνω μερικές ακόμη ερωτήσεις μέσω τηλεφώνου στις 3 Ιουνίου 2023. Για τις παραπάνω συνεντεύξεις δεν τήρησα κάποιο ερωτηματολόγιο, αλλά είχα οργανώσει θεματικές ενότητες που ήθελα να ακολουθήσω και να απαντηθούν· κυρίως, όμως, ήθελα να αφήσω ελεύθερους τους συνεντευξιαζόμενους να μιλήσουνε (Myers, 2014: 143-144).

Η έρευνα συνεχίστηκε με την εκμάθηση θρακιώτικης λύρας. Ενημέρωσα τον καθηγητή μου και μου έφερε μία λύρα, με την οποία και ξεκίνησα μαθήματα με μέλος του μουσικού σχήματος Εβρίτικη Ζυγιά. Η διαδικασία αυτή είχε ως στόχο την κατανόηση της θρακιώτικης μουσικής και την περαιτέρω μελέτη της για την καλύτερη συλλογή και επεξεργασία του υλικού της έρευνας (Baily, 2014: 179). Ακόμη, μελέτησα το ρεπερτόριο και τον τρόπο ερμηνείας της Εβρίτικης Ζυγιάς, καθώς και τα μουσικά στολίδια της περιοχής, μέσω της κωδικοποίησης και της μίμησης (Assmann, 2017: 13). Η μελέτη της θρακιώτικης λύρας δεν είχε μόνον αυτούς τους στόχους, αλλά με βοήθησε ακόμη στο να συνδεθώ με το δρώμενο και τις καταστάσεις που το περιτριγυρίζουν (Baily, 2014: 179). Για την περιοχή της Μακεδονίας συμβουλευτήκα τον Σάββα Ιωάννου από το σχήμα Χάλκινα Ηχοχρώματα. Οι επισκέψεις μου στην Αριδαία για μαθήματα και συζητήσεις ήταν εποικοδομητικές όσον αφορά την κατανόηση τόσο του μουσικού ύφους της περιοχής όσο και των μουσικών, των οργάνων, των χορών, των στίχων, των μελωδιών, των ρυθμών και των ενορχηστρώσεων, στοιχείων τα οποία με βοήθησαν στην καταγραφή των τραγουδιών που επέλεξα στην συνέχεια για την μουσική παρουσίαση της πτυχιακής μου εργασίας. Το υλικό που συνέλεξα γενικότερα, και ειδικότερα οι συνεντεύξεις που πήρα, απομαγνητοφωνήθηκε, με την εξαίρεση μίας συνέντευξης για την οποία πραγματοποίησα αποδελτίωση, πλην μερικών σημείων που απομαγνητοφώνησα.

Στο τελευταίο εξάμηνο των σπουδών μου στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας έτυχε, παράλληλα με την πτυχιακή μου εργασία, να παρακολουθώ και το μάθημα «Εργαστήρι Ποιητικής II». Στο πλαίσιο αυτού του μαθήματος, κλήθηκα να συνθέσω ένα κομμάτι, το οποίο έπρεπε και να παρουσιάσω σε κάποιες από τις συναυλίες του πανεπιστημίου. Έπειτα από συζήτηση με τον επιβλέποντα καθηγητή της πτυχιακής μου αλλά και με τον καθηγητή του συγκεκριμένου μαθήματος, αποφασίσαμε η σύνθεσή μου για το εν λόγω μάθημα να γίνει μέρος της πτυχιακής εργασίας και, φυσικά, να παρουσιαστεί στο μουσικό μέρος της υποστήριξης της πτυχιακής μου. Μέσα από αυτή την σύνθεσή μου ήθελα να δείξω το «Αστικό πανηγύρι». Η σύνθεση είχε ως βάση τον επτάσημο ρυθμό, κοινό στις δύο περιοχές: για την Μακεδονία ήταν ένας συρτός και για την Θράκη ένας μαντηλάτος. Το τραγούδι αποτελείται από δύο μέρη, εξ ου και οι δύο περιοχές, ενώ τα όργανα που επέλεξα να πλαισιώσουν μουσικά το κομμάτι είναι χαρακτηριστικά της εκάστοτε περιοχής. Τη συγκεκριμένη σύνθεση ονόμασα *Шарена* (*Σάρενα*), που σημαίνει «χρωματιστή» στην ντόπια διάλεκτο της Μακεδονίας· κατέληξα σε αυτή την ονομασία, διότι ήθελα να αποδώσω την «ενέργεια» και τα «χρώματα» του δρώμενου, καθώς και τα μουσικά ηχοχρώματά του.

Για την ολοκλήρωση της υποστήριξης της πτυχιακής μου εργασίας προσέθεσα και ένα μουσικό μέρος, μία παράσταση με μουσικούς και χορευτές, στην οποία συμμετείχαν μέλη από τα Χάλκινα Ηχοχρώματα, την Εβρίτικη Ζυγιά, χορευτές από το «Χορόδεντρο» και η Κατερίνα Δούκα. Για την μουσική της Μακεδονίας τα χάλκινα πνευστά αντικαταστάθηκαν από έγχορδα· συγκεκριμένα, το πρώτο βιολί αντικατέστησε το κλαρίνο, το δεύτερο βιολί την πρώτη τρομπέτα, το τρίτο βιολί την δεύτερη τρομπέτα και το τσέλο το μπάσο και ενίοτε το τρομπόνι. Ένας λόγος που επέλεξα τοξωτά έγχορδα ήταν για να αναδειχθεί η τεχνική τους και ο τρόπος που θα ερμήνευαν τη μουσική της Μακεδονίας. Παράλληλα, για το δεύτερο μέρος της υποστήριξης της πτυχιακής μου εργασίας, το οποίο ήταν μία παράσταση, αποφάσισα να χορέψω το τραγούδι *Ουσαμνάτο*, ώστε να μην παραλείψω κάποιο κομμάτι από το «Αστικό πανηγύρι» και να το περάσω ακέραιο στην υποστήριξη και την παράστασή μου. Το *Ουσαμνάτο* δεν ακούστηκε το βράδυ του δρώμενου, αλλά το προτίμησα, γιατί είναι το αγαπημένο μου. Μολονότι ο χορός αυτός τυπικά χορεύεται από άντρες και θεωρείται μια αντρική «γκάιντα», στην υποστήριξη της πτυχιακής μου χορεύτηκε από γυναίκες, μία εκ των οποίων ήμουν εγώ, φίλες και συγχορεύτριες από το εργαστήριο χορού «Χορόδεντρο». Ένας ακόμη λόγος επιλογής του συγκεκριμένου τραγουδιού ήταν το ότι δεν είχαμε την πολυτέλεια του χώρου πάνω στην σκηνή όπου έγινε η παρουσίαση, ούτε χρόνου προετοιμασίας του χορού, οπότε, για όλους τους παραπάνω λόγους, το *Ουσαμνάτο* ήταν μία εύκολη λύση.

Από την άλλη, το μέρος της Θράκης στη μουσική παρουσίαση δεν υπέστη αλλαγές. Τα όργανα που χρησιμοποίησα ήταν: λύρα, γκάιντα, ακορντεόν, καβάλ, φωνή και νταούλι. «Σκοπός είναι να προσεγγίσω, όσον το δυνατόν πιο πιστά, με τα υλικά που έχω και μπορώ να βρω, την μουσική που εκτελεί, επιτελεί και παράγει η Εβρίτικη Ζυγιά» (Μυλωνά, 2023: 10). Εφόσον η παρουσίασή μου υιοθέτησε τη δομή του «Αστικού πανηγυριού», στη μέση ακριβώς ακούστηκε η *Шарена*, όπως και στο «Αστικό πανηγύρι» ακούστηκε το *Αστικό πανηγύρι*, το τραγούδι που γράφτηκε για το συγκεκριμένο δρώμενο σε ρυθμό εννιάσημο: για την Μακεδονία καρσιλαμά και για την Θράκη συγκαθιστό.

Από το «Αστικό πανηγύρι» εκείνης της συγκεκριμένης βραδιάς, στις 14 Ιανουαρίου 2023, προέκυψε το ρεπερτόριο που θα παρουσίαζα στην μουσική μου παράσταση. Αναλυτικότερα, για την περιοχή της Μακεδονίας τα κομμάτια που επέλεξα ήταν τα: *Βίενα λόζα*, *Στογιάνιτσε*, *Μπαϊντούσκινο* και *Ουσαμνάτο*, ενώ για την περιοχή της Θράκης ήταν τα: *Τριανταφυλλόβεργα*, *Νερ για δγέιτι* και *Μαργούδι*.

Μέσα από τις συνεντεύξεις και την παρατήρησή μου, κατέληξα στο ότι η ηλικία των παρευρισκομένων στο WE, στον χώρο δηλαδή όπου διεξαγόταν το «Αστικό πανηγύρι», ήταν γύρω στα είκοσι με σαράντα ετών, ενώ ελάχιστοι ήταν αυτοί που ξεπερνούσαν την ηλικία των σαράντα ετών. Κάθε χρόνο, όλο και λιγότεροι πηγαίνουν στο συγκεκριμένο δρώμενο. Όσον αφορά τους νέους, αυτοί φαίνεται να πήγαν «για την φάση», όπως λέμε. Πολλοί ήξεραν να χορεύουν τους χορούς και αναγνώριζαν τα τραγούδια που παίζονταν, ενώ άλλοι όχι· ακόμη και αυτοί, όμως, συμμετείχαν κανονικά, προσπαθώντας να μάθουν εκείνη την στιγμή τα βήματα. Από εκείνη την βραδιά δεν έλειπαν και αυτοί που φορούσαν τα μπλουζάκια με το αναγνωριστικό των χορευτικών συλλόγων.

Ένα από τα ερωτήματα που έθεσα κατά την έρευνά μου ήταν σχετικό με τους πιο αγαπητούς ρυθμούς του κοινού στο συγκεκριμένο δρώμενο. Για την περιοχή της Θράκης, οι αγαπημένοι ρυθμοί, βάσει των συνεντευξιαζόμενων και της δικής μου παρατήρησης, ήταν οι απλοί ρυθμοί όπως οι τετράσημοι, οι εννιάσημοι, οι επτάσημοι, τα ζωναράδικα, τα συγκαθιστά και οι μαντηλάτοι. Οι μαντηλάτοι είναι γενικά γνωστοί και σκόρπιοι· όπως είπε και ο Σπύρος Στράτος στην συνέντευξη, «θέλουν να χορέψουν με το ταίρι τους και με την παρέα τους». Για την περιοχή της Μακεδονίας, οι αγαπημένοι

χοροί για τους μη-χορευτές ήταν τα συρτά και για τους χορευτές οι ιδιότυποι, αν και όχι τόσο διαδεδομένοι στη Θεσσαλονίκη.

Όσον αφορά τους στίχους στα τραγούδια της Μακεδονίας, γενικά αυτοί αποτελούν «ταμπού», αν μπορώ να το θέσω έτσι – ο Τάσος Κωστόπουλος (2000: 156) κάνει λόγο για «απαγορευμένη γλώσσα». Παρ' ότι δεν θεωρώ ότι είμαι αρμόδια να μιλήσω για αυτό το θέμα, κάνω εδώ μια αναφορά στο ζήτημα, καθώς είναι σημαντικό. Στο «Αστικό πανηγύρι», συγκεκριμένα, ζητήθηκε από τη διοργάνωση να τραγουδήσουν τα Χάλκινα Ηχοχρώματα στην εν λόγω γλώσσα και τραγουδήσαν. Αργότερα όμως, μέλη του σχήματος μου είπαν στις συνεντεύξεις πως την επόμενη κιόλας μέρα άκουσαν τα πρώτα αρνητικά σχόλια. Αυτό δεν είναι αποδεκτό ούτε στις περιοχές όπου μιλάνε την ντόπια διάλεκτο της Μακεδονίας, όπως μου είπαν οι μουσικοί, οι οποίοι πήγαιναν στα μέρη τους να παίξουν και κάποιοι τους λέγανε: «τραγουδήστε λίγο, που έχουμε τόσο ωραία τραγούδια», ενώ άλλοι τους λέγανε: «γιατί τραγουδάτε;».

Ο χώρος του WE ήταν γεμάτος από κόσμο· υπήρχε παντού κόσμος και χόρευε. Στα δεξιά είχε κάτι κερκίδες και φάνηκε να είναι το μόνο μέρος όπου μπορούσαμε να κάτσουμε, γιατί λόγω του κόσμου δεν υπήρχαν τραπέζια. Το *Μαργούδι* αποτέλεσε ένα ξεχωριστό θέμα προς διερεύνηση: είναι ένα τραγούδι που γράφτηκε το 1964 από τον Δοϊτσίδα. Αυτό που παρατηρούσα στο «Αστικό πανηγύρι» είναι τον κόσμο να ξεσηκώνεται στο άκουσμά του. Όταν το τραγουδούσε η τραγουδίστρια, όλοι σταματούσαν τον χορό για να τραγουδήσουν, και όταν ξεκινούσε η μουσική, ξεκινούσαν πάλι τον χορό μέσα σε μια φρενίτιδα. Η Άννα Σίσκου (σε προσωπική συνέντευξη, στις 22 Μαρτίου 2023) μου είπε πως

το τραγούδι δεν μιλάει μόνο για την αγάπη, μιλάει για έναν παράνομο έρωτα. Αυτό είναι αγαπητό τραγούδι, από τότε που εγώ ήμουν έφηβη και εξακολουθεί και είναι αγαπημένο τραγούδι. Έχει να κάνει και με τους μουσικούς και τους χορευτές. Πολλοί μουσικοί το αγάπησαν. Όταν κάτι είναι πιο απλοποιημένο, είναι και ευκολότερα αγαπητό και από τον εγκέφαλο.

Ο Σπύρος Στράτος (σε προσωπική συνέντευξη, στις 6 Μαΐου 2023) συμπλήρωσε τα εξής:

Σε συνδυασμό η μελωδία και ο στίχος με τον ρυθμό που λέγαμε πριν, δηλαδή το εφτάρι, νομίζω ότι είναι αυτό ακριβώς το οποίο δίνει την δυνατότητα στους χορευτές να εκτονωθούν, να αυτοσχεδιάσουν πάνω στον χορό, να χορέψουν πολύ πιο ελεύθερα, ενδεχομένως με το ταίρι τους είτε αγόρι, είτε κορίτσι. Οπότε, ξες, ο συνδυασμός όλων αυτών των πραγμάτων και ένα τραγούδι το οποίο κουβαλάει ένα μεγάλο βάρος μουσικό από πίσω φέρνει αυτό το αποτέλεσμα που έχουμε στα γλέντια.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το «Αστικό πανηγύρι» έχει και δικό του τραγούδι, γραμμένο από τα Χάλκινα Ηχοχρώματα και την Εβρίτικη Ζυγιά, σε εννιάσημο ρυθμό, καρσιλαμά και συγκαθιστό για την μουσική της Μακεδονίας και της Θράκης, αντίστοιχα. Με αφορμή αυτό το τραγούδι, ο Παντελής Αγκιστριώτης (σε προσωπική συνέντευξη, στις 9 Μαρτίου 2023) μου επισήμανε ότι «το κομμάτι αυτό βασίζεται στον παραδοσιακό τρόπο σύνθεσης», ενώ η Άννα Σίσκου (σε προσωπική συνέντευξη, στις 22 Μαρτίου 2023) μου είπε:

Θέλουμε να πάρει το αστικό πανηγύρι μια δική του οντότητα. Το δημιούργησε το Χορόδεντρο, αλλά θέλουμε να έχει και μια δική του ύπαρξη [...]. Τα στοιχεία του σύγχρονου. Παραδοσιακού μεν, αλλά να έρθουν σε όλα τα επίπεδα τα σύγχρονα στοιχεία, για αυτό επιλέχθηκε και ο χώρος του WE. [...] Οπότε, αυτό το πράμα για να πάρει μια ακόμα μεγαλύτερη ώθηση στο δικό του στοιχείο, του έλειπε το τραγούδι του. Από φέτος έχει και δικό του logo.

Τι είναι τελικά το «Αστικό πανηγύρι»;

Η ενέργεια, η κατάσταση, η ατμόσφαιρα, οι συνθήκες, ήταν ακριβώς αυτό που έλεγε· *αστικό πανηγύρι*: ένα πανηγύρι που γίνεται σε αστικό τοπίο, με τους όρους του αστικού τοπίου, αλλά με παρονομαστή τις τοπικές παραδόσεις, που από τα χωριά έρχονται στην πόλη μέσω των σχημάτων (Παντελής Αγκιστριώτης, προσωπική συνέντευξη, στις 9 Μαρτίου 2023).

Τι ήθελαν να καταφέρουν οι διοργανωτές;

Να μεταφέρουμε το καλοκαιρινό υπαίθριο πανηγύρι στον αστικό χώρο. Να είναι μια γιορτή που να την περιμένουμε, να δημιουργήσουμε μια κοινότητα και να είναι διαφορετική από τον καθωσπρεπισμό των κέντρων δεξιώσεων. Να μην έχει την παρουσίαση των χορευτικών τμημάτων στην αρχή, να μην πιέζει τους παρευρισκόμενους να βάλουν τα καλά τους, ένα καλό φόρεμα και ψηλοτάκουνα παπούτσια, αλλά να μπορούν να πάνε και οι νέοι (Άννα Σίσκου, προσωπική συνέντευξη, στις 22 Μαρτίου 2023).

Προσωπικά, πιστεύω ότι το «Αστικό πανηγύρι» είναι ένα ξεχωριστό «γλέντι»: είναι κάτι που το περιμένουμε κάθε χρόνο· είναι μία ευκαιρία οι νέοι να γνωρίσουν την παράδοση σε ένα διαφορετικό πλαίσιο – μία ευκαιρία κομμένη και ραμμένη στα μέτρα τους· είναι ένα βράδυ μέσα στα πολλά που έχουμε την ευκαιρία να δεθούμε όλοι μαζί.

Βιβλιογραφία

- Assmann, Jan (2017): *Η πολιτισμική μνήμη: γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, μτφρ. Διαμαντής Παναγιωτόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο (πρωτότυπη έκδοση: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Verlag C. H. Beck, München 1992).
- Baily, John (2014): «Η εκμάθηση μουσικών οργάνων ως τεχνική έρευνας στην εθνομουσικολογία», στο: Ελένη Καλλιμοπούλου και Αλεξάνδρα Μπαλάντινα (επιμ.), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία*, Ασίνη, Αθήνα, σ. 165-186.
- Myers, Helen (2014): «Επιτόπια έρευνα», στο: Ελένη Καλλιμοπούλου και Αλεξάνδρα Μπαλάντινα (επιμ.), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία*, Ασίνη, Αθήνα, σ. 119-164.
- Κωστόπουλος, Τάσος (2000): *Η απαγορευμένη γλώσσα. Κρατική καταστολή των σλαβικών διαλέκτων στην ελληνική Μακεδονία*, Μαύρη Λίστα, Αθήνα.
- Μυλωνά, Ισμήνη-Χρυσούλα (2023): *Αστικό πανηγύρι: μικρογραφίες του θρακιώτικου και μακεδονίτικου γλεντιού*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη.

Ζητήματα ηθικής και δεοντολογίας στην εθνομουσικολογική έρευνα πεδίου: θέματα συναίνεσης και συγκατάθεσης στη διαχείριση προσωπικών δεδομένων

Παντελεήμων Ζαφείρης

Η εθνομουσικολογία ως εμπειρικός επιστημονικός κλάδος: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Η εθνομουσικολογία είναι το πεδίο που προέκυψε από τον διάλογο της μουσικολογίας με την ανθρωπολογία περίπου στα μέσα του 20ού αιώνα και εστιάζεται στην «ενσώματη» και «εγχώρια» κατανόηση της μουσικής, δηλαδή στη βίωση της μουσικής στον πολιτισμικό και ιστορικό της χώρο. Βασικό εργαλείο για την εθνομουσικολογική ανάλυση υπήρξε η έρευνα πεδίου (fieldwork), η οποία σταδιακά ταυτίστηκε και με την εθνομουσικολογική μέθοδο, καθώς τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1950 κι έπειτα, τα εθνομουσικολογικά ερευνητικά δεδομένα αντλούνται μέσα από την προσωπική εμπειρία του ερευνητή στο πεδίο όπου παράγεται η μουσική. Κατά κανόνα, ο εθνομουσικολόγος-ερευνητής, για τον σκοπό της μελέτης, συστρατεύεται σε κοινωνικές και πολιτισμικές παραστάσεις, συμμετέχει στις καθημερινές σχέσεις και πρακτικές των συντελεστών (επαγγελματιών ή μη μουσικών) της παράδοσης που διερευνά, παρακολουθεί μαζί τους μουσικά δρώμενα και συμμετέχει σε κοινές δραστηριότητες.

Όμως η μελέτη, οι συμμετοχικές διαδικασίες και η από κοινού ανάπτυξη της «συμπάθειας», όπως αυτή μπορεί να εκφραστεί μέσω αισθημάτων φιλίας, συνεργασίας, συγκίνησης και εγγύτητας, καθώς και οι σχέσεις εμπιστοσύνης που οικοδομούνται από τις δύο πλευρές δεν είναι ουδέτερες, αλλά περνούν μέσα από συνεχείς διαπραγματεύσεις, που ενδέχεται να θέτουν και ορισμένα, συνήθως δυσεπίλυτα, ηθικά ζητήματα, ενίοτε επικίνδυνα για ειδικές περιπτώσεις συμμετεχόντων. Ορισμένα αφορούν στη συγκατάθεση για την εκ νέου δημόσια παρουσίαση ανώνυμου ή επώνυμου υλικού, όταν η μουσική δημιουργία δεν είναι μόνο αισθητηριακό φαινόμενο αλλά έκφραση ταυτότητας, βίωμα ή και, σε αρκετές περιπτώσεις, τραύμα.

Η ανάδειξη της επιτόπιας έρευνας ως θεμέλιου μεθοδολογικού άξονα της εθνομουσικολογίας εξακολουθεί να είναι συνδεδεμένη με τη μεταπολεμική στροφή της προς μια ανθρωπολογικά προσανατολισμένη θεώρηση της μουσικής. Προσωπικότητες όπως ο Mantle Hood στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, έδωσαν έμφαση στην επιτόπια έρευνα, υποστηρίζοντας ότι για να κατανοήσει κανείς το μουσικό «όλον» ενός άλλου πολιτισμού δεν επαρκούν οι αναλύσεις των μουσικών δομών και η καταγραφή έργων· χρειάζεται να μεταβεί στο πεδίο και να μάθει τη μουσική υπό τους όρους αυτών που την παράγουν, αναπαράγοντας το συγκεκριμένο μουσικό πολιτισμικό μόρφωμα, μια διαδικασία την οποία ο Hood με – πιθανώς συζητήσιμη – αναλογία προς την δίγλωσση επάρκεια (bilinguality) αποκάλεσε «δι-μουσικότητα» (bi-musicality).¹ Στη Μεγάλη Βρετανία, παράλληλα, ο John Blacking ανέπτυξε μια θεωρητική προσέγγιση, που αντιμετώπιζε τη μουσική πρωτίστως ως ανθρώπινη δραστηριότητα και κοινωνική πρακτική εγκαθιδρυμένη σε διαποτισμένα από νόημα συγκεκριμένα συμφραζόμενα.²

¹ Mantle Hood, "The Challenge of Bi-Musicality", *Ethnomusicology* 4/2, 1960, σ. 55-59.

² John Blacking, *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle 1973, σ. 3-10.

Αυτή η μετατόπιση από την απομόνωση και ανάλυση μουσικών δομών στη ζωτική συμμετοχή σε αναλυτικές διαδικασίες εγκαθιδρυμένες στην καθημερινή ζωή προϋποθέτει την παρουσία του ερευνητή στο πεδίο. Η κατανόηση των μουσικών νοημάτων που ενυπάρχουν στο μουσικό γίνεσθαι είναι συγκοινωνός ως προς την κοινωνική ένταξη του ερευνητή, την εκμάθηση των κωδίκων επικοινωνίας και συμπεριφοράς των μελών της κοινότητας που ερευνάται, τη συμμετοχή στις πρακτικές, την ανάπτυξη κοινωνικών σχέσεων και, εν τέλει, τη βιωματική επαφή με το πεδίο. Δεν αποτελεί έκπληξη το ότι σε συνθήκες επιτόπιας έρευνας που καθιστούν δυνατή αυτή την προσέγγιση, ο ερευνητής, εκ των πραγμάτων, εισάγεται σε δίκτυα κοινωνικής ευθύνης. Οι πρώτες δεκαετίες της επιτόπιας εθνομουσικολογικής έρευνας δεν χαρακτηρίζονται από συστηματική δεοντολογική προβληματική. Κατά κανόνα, οι σχέσεις μεταξύ ερευνητή και συμμετεχόντων είναι απόρρητης, σιωπηλής κατανομής ευθυνών και ρόλων: υπάρχουν προσδοκίες, αλλά αυτά που λέγονται είναι ελάχιστα. Η τυπική συναίνεση, όπου και αν υπάρχει, συνήθως είναι προφορική ή/και τεκμαιρόμενη, ενώ η χρήση και δημοσιοποίηση του υλικού που προκύπτει στα περιβάλλοντα καταγωγής και θεσμοθετημένης ακαδημαϊκής δραστηριότητας του ερευνητή είναι ασύδοτη και πραγματώνεται με βάση την κρίση, την υπευθυνότητα αλλά και τα συμφέροντα του ερευνητή, χωρίς καμία υποχρέωση ενημέρωσης των ανθρώπων / κοινοτήτων που συνέβαλαν στη δημιουργία του ερευνητικού υλικού ή/και έγκρισή τους.

Η σταδιακή μετατόπιση προς μια «συμμετοχική» ή «συνεργατική» εθνογραφία (collaborative ethnography) έχει επαναδιατυπώσει τη φύση της σχέσης μεταξύ ερευνητή και συμμετεχόντων. Επηρεασμένες από τις ευρύτερες κριτικές στην αποικιοκρατική κληρονομιά της ανθρωπολογίας,³ οι νεότερες προσεγγίσεις θέτουν την ηθική της έρευνας στο επίκεντρο, όχι ως τυπική υποχρέωση αλλά ως ενσωματωμένη αρχή. Αυτό έχει άμεσες συνέπειες στη διαχείριση της συγκατάθεσης (consent), καθώς αυτή δεν είναι μια στιγμιαία διαδικασία, όπως η υπογραφή ενός εγγράφου, αλλά συνεχής διαπραγμάτευση που εξελίσσεται καθ' όλη τη διάρκεια της σχέσης με τους συμμετέχοντες.⁴ Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τη μουσική τους ενδέχεται να επηρεάζει τη στάση τους απέναντι στη δημοσιοποίηση, καθώς, για παράδειγμα, ένα τραγούδι που φέρει συμβολικό ή πνευματικό βάρος σε μια κοινότητα μπορεί να θεωρείται ακατάλληλο για «παρατήρηση» ή ηχογράφηση.⁵ Η εθνομουσικολογική έρευνα οφείλει, επομένως, να λαμβάνει υπόψη τα πολιτισμικά και πνευματικά, και όχι μόνο νομικά, δικαιώματα.

Η λήψη συναίνεσης στο πεδίο της εθνομουσικολογίας συχνά παρουσιάζει ιδιαίτερες προκλήσεις, ιδίως όταν η έρευνα διεξάγεται σε κοινωνικοπολιτισμικά περιβάλλοντα όπου η έννοια της ατομικής συγκατάθεσης δεν ισχύει με τον ίδιο τρόπο όπως στις δυτικές φιλελεύθερες κοινωνίες. Οι κανονιστικές απαιτήσεις των Επιτροπών Δεοντολογίας (IRBs / Institutional Review Boards) συχνά δημιουργούν μια ένταση μεταξύ των διοικητικών διαδικασιών και των τοπικών πολιτισμικών αντιλήψεων περί ηθικής. Στο πλαίσιο αυτό, η εθνομουσικολογική έρευνα καλείται να διαχειριστεί μια μορφή «διπλής λογοδοσίας»: αφενός προς τα ιδρύματα και τους θεσμούς που εποπτεύουν ή υποστηρίζουν την έρευνα και αφετέρου προς τις ίδιες τις κοινότητες και τα πρόσωπα που συμμετέχουν σε αυτή.⁶

³ James Clifford & George E. Marcus, "Introduction", στο: James Clifford & George E. Marcus (επιμ.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley 1986, σ. 1-26.

⁴ Aaron A. Fox, "Repatriation as Reanimation through Reciprocity", στο: Philip V. Bohlman (επιμ.), *The Cambridge History of World Music*, Cambridge University Press, New York 2013, σ. 524-526.

⁵ Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, σ. 110-112.

⁶ Jonathan Stock & Beverley Diamond, "Introduction: Ethics and Research in Ethnomusicology", στο: Jonathan Stock & Beverley Diamond (επιμ.), *The Routledge Companion to Ethics and Research in Ethnomusicology*, Routledge, New York 2022, σ. 1-26.

Στην πράξη, η συναίνεση δεν εξαντλείται στην υπογραφή ενός εντύπου. Αντιθέτως, απαιτεί ειλικρινή και συνεχή διάλογο, σαφή ενημέρωση για τη φύση και τους στόχους της έρευνας, καθώς και ευελιξία στην προσαρμογή σε διαφορετικές πολιτισμικές προσδοκίες. Πολλοί εθνομουσικολόγοι προκρίνουν την έννοια της «διαρκούς συναίνεσης» (processual consent), η οποία νοείται ως μια εξελισσόμενη διαδικασία, καθώς επιδέχεται αναθεώρηση, προσαρμογή ή ακόμη και πλήρη ανάκληση, ανταποκρινόμενη στις δυναμικές σχέσεις που αναπτύσσονται στο πεδίο.⁷ Στο πλαίσιο της σύγχρονης ευρωπαϊκής και διεθνούς νομοθεσίας, η μουσική μπορεί να αποτελεί προσωπικό δεδομένο, όταν συνδέεται με συγκεκριμένα υποκείμενα ταυτοποίησης: η φωνή, η ερμηνεία, η τεχνική, ακόμη και η επιλογή ρεπερτορίου, αποτελούν στοιχεία που μπορεί να προσδιορίσουν άτομα. Όταν λοιπόν αυτά καταγράφονται, δημοσιεύονται ή αρχειοθετούνται, γεννώνται ερωτήματα για τα δικαιώματα προστασίας της ιδιωτικής ζωής και της πολιτισμικής ιδιοκτησίας.⁸

Η περίπτωση της ψηφιακής δημοσιοποίησης είναι ιδιαίτερα κρίσιμη. Πολλές φορές, οι εθνομουσικολόγοι δημοσιεύουν ηχητικό υλικό ή βίντεο στο διαδίκτυο, με σκοπό την επιστημονική διάχυση ή την ενίσχυση της ορατότητας των κοινοτήτων. Ωστόσο, η δυνατότητα ανεξέλεγκτης αναπαραγωγής ή κακόβουλης χρήσης είναι υπαρκτή, ενώ η μόνιμη ψηφιακή παρουσία ενδέχεται να έχει ανεπιθύμητες επιπτώσεις για τους συμμετέχοντες.⁹ Στο σημείο αυτό καθίσταται σαφής η ανάγκη για ρητή συμφωνία σχετικά με τη χρήση και την έκθεση του υλικού, καθώς και για πολιτικές ανταποδοτικότητας (reciprocity), όπου η κοινότητα έχει λόγο ή έλεγχο στην τελική παρουσίαση των πολιτισμικών της στοιχείων.¹⁰

Η ηθική της συναίνεσης: θεωρητικά μοντέλα και σύγχρονες προσεγγίσεις

Η συναίνεση, ως θεμέλιος λίθος της ηθικής έρευνας στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, αποκτά στην εθνομουσικολογία μια πολυπλοκότητα που υπερβαίνει την απλή ερευνητική απαίτηση. Αν και οι πανεπιστημιακοί κανονισμοί, όπως εκείνοι των Επιτροπών Δεοντολογίας, ορίζουν ένα ελάχιστο πλαίσιο προστασίας των συμμετεχόντων της έρευνας, η ηθική της συναίνεσης προϋποθέτει βαθύτερη εμπλοκή με τη σχεσιακή και κοινωνική φύση της εθνογραφίας. Η συναίνεση δεν είναι απλώς μια συμφωνία αλλά ένα ηθικό συμβόλαιο αμοιβαίου σεβασμού, που εξελίσσεται δυναμικά μέσα στην πορεία της επιτόπιας εμπειρίας. Αναγνωρίζοντας τη συνθετότητα αυτής της συνθήκης, η εθνομουσικολογία στρέφεται όλο και περισσότερο προς εναλλακτικά θεωρητικά μοντέλα που αντλούνται από τις μετααποικιακές, φεμινιστικές και συνεργατικές θεωρίες.

Η έννοια της «ενημερωμένης συναίνεσης» (informed consent) βασίζεται στην ιδέα ότι οι συμμετέχοντες έχουν τη δυνατότητα να κατανοήσουν τη φύση και τους σκοπούς της έρευνας, καθώς και τα πιθανά ρίσκα, πριν συμφωνήσουν να συμμετάσχουν.¹¹ Στην πράξη, αυτό αποτυπώνεται συνήθως με την υπογραφή ενός εγγράφου που περιγράφει λεπτομερώς τις συνθήκες της συμμετοχής, τη χρήση του υλικού και το δικαίωμα των συμμετεχόντων στην ανωνυμία. Ωστόσο, η επάρκεια αυτής της πρακτικής τίθεται υπό

⁷ Fride Haram Klykken, "Implementing Continuous Consent in Qualitative Research", *Qualitative Research* 22/5, 2021, σ. 795-810.

⁸ Henry Stobart (επιμ.), *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*, Ashgate, Aldershot 2006, σ. 99.

⁹ George Nicholas & Deidre Brown, "Protecting Indigenous Cultural Property in the Age of Digital Democracy", *International Journal of Cultural Property* 18/3, 2011, σ. 345-365.

¹⁰ Jeff Todd Titon, "Knowing Fieldwork", στο: Gregory Barz & Timothy J. Cooley (επιμ.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York 2008 (2η έκδοση), σ. 25-41: 38.

¹¹ American Anthropological Association, "Obtain Informed Consent and Necessary Permissions", <https://www.americananthro.org> (ανάκτηση: Σεπτέμβριος 2024).

αμφισβήτηση από πληθώρα εθνογράφων, οι οποίοι επισημαίνουν πως η συναίνεση σε ένα ρευστό, διαπροσωπικό και πολιτισμικά φορτισμένο πεδίο, όπως η μουσική, δεν μπορεί να περιοριστεί σε μια γραφειοκρατική πράξη.¹² Η ενημερωμένη συναίνεση προϋποθέτει ορθολογική και πλήρη κατανόηση εκ μέρους του συμμετέχοντος, αφού πρόκειται για μια απαίτηση που δεν είναι πάντοτε εφικτή, είτε λόγω γλωσσικών, πολιτισμικών ή κοινωνικών φραγμών, είτε λόγω της ίδιας της πολυπλοκότητας του ερευνητικού σχεδίου.¹³ Επιπλέον, η ίδια η έννοια της ενημέρωσης εμπεριέχει ασύμμετρη δυναμική, όπου ο ερευνητής είναι αυτός που «παρέχει» την πληροφορία, ενώ ο συμμετέχων την «λαμβάνει» και οφείλει να την εμπιστευθεί. Αυτό δημιουργεί μια σχέση εν δυνάμει ανισότητας, η οποία μπορεί να ενισχύεται από τις διαφορές σε τάξη, γλώσσα, πολιτισμικό κεφάλαιο ή ακόμη και ηλικία.¹⁴

Ως απάντηση στους περιορισμούς του γραφειοκρατικού μοντέλου προτάθηκε το θεωρητικό σχήμα της «διαλογικής συναίνεσης» (dialogic consent), που στηρίζεται στη συνεχή ανταλλαγή, τη διαπραγμάτευση και την αναστοχαστικότητα της σχέσης ερευνητή και συμμετέχοντα.¹⁵ Η συναίνεση, εδώ, δεν είναι πράξη αλλά διαδικασία που ανανεώνεται, επαναδιατυπώνεται, προσαρμόζεται ανάλογα με τις περιστάσεις. Η διαλογική συναίνεση σχετίζεται στενά με τις φεμινιστικές θεωρίες της ηθικής, οι οποίες τονίζουν τη σημασία της ενσυναίσθησης, της φροντίδας και της λογοδοσίας στην ερευνητική σχέση.¹⁶ Αντί να διατηρεί μια απόσταση «αντικειμενικότητας», ο εθνομουσικολόγος καλείται να εμπλακεί, να αποκαλύψει τη δική του θέση και να συνεργαστεί με τους συμμετέχοντες ως ισότιμους συνομιλητές. Η σχεσιακή συναίνεση (relational consent), ως παραλλαγή του διαλογικού μοντέλου, αναγνωρίζει ότι η γνώση και η συγκατάθεση προκύπτουν μέσα από σχέσεις εμπιστοσύνης και αμοιβαίας αναγνώρισης.¹⁷ Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία στην εθνομουσικολογία, όπου οι μουσικές πρακτικές είναι συχνά ενσωματωμένες σε δικτυώσεις συγγένειας, κοινοτικής μνήμης και πνευματικών παραδόσεων.

Πολλοί εθνομουσικολόγοι και ανθρωπολόγοι προειδοποιούν ότι η έμφαση στη συναίνεση, όσο απαραίτητη κι αν είναι, δεν αρκεί για να εξασφαλίσει την ηθικότητα της έρευνας.¹⁸ Η συναίνεση μπορεί να είναι παρούσα, αλλά η έρευνα να εξακολουθεί να είναι εκμεταλλευτική ή να αγνοεί τις συνέπειές της για τους συμμετέχοντες. Για παράδειγμα, η παρουσία του ερευνητή μπορεί να επιφέρει αλλαγές στις μουσικές πρακτικές, όπως στις ερμηνείες που «προσαρμόζονται» στις προσδοκίες του, ή να ενισχύσει εσωτερικές ιεραρχίες εντός μιας κοινότητας, όπως την προβολή συγκεκριμένων μουσικών σε βάρος άλλων.¹⁹ Η συναίνεση, επομένως, δεν μπορεί να λειτουργήσει ως «πλυντήριο» ηθικών διλημμάτων, ούτε ως άφεση ευθυνών. Σε αυτό το πλαίσιο, κεντρικό καθίσταται το ζήτημα της λογοδοσίας (accountability), όπου ο ερευνητής

¹² Sjoerd R. Jaarsma (επιμ.), *Ethics and the Ethnographer*, ASAO Monograph, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, σ. 15-18.

¹³ Nancy Scheper-Hughes, "The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology", *Current Anthropology* 36, 1995, σ. 409-440: 412.

¹⁴ Deborah Wong, "Ethnomusicology and Difference", *Ethnomusicology* 50/2, 2006, σ. 269-270.

¹⁵ Ellen R. Harrison, "Dialogic Consent and the Ethics of Ethnography", *Anthropology and Humanism* 37/1, 2012, σ. 34-47.

¹⁶ Alison Jaggar, *Feminist Politics and Human Nature*, Rowman & Littlefield, Lanham 1983, σ. 152-154.

¹⁷ Karen Nairn, Carisa R. Showden, Judith Sligo, Kyle R. Matthews & Joanna Kidman, "Consent Requires a Relationship: Rethinking Group Consent and Its Timing in Ethnographic Research", *International Journal of Social Research Methodology* 23/3, Taylor & Francis 2020, σ. 719-720.

¹⁸ Didier Fassin, "Ethics of Survival: A Democratic Approach to the Politics of Life", *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development* 1/1, 2010, σ. 81-95.

¹⁹ Anthony Seeger, "Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property", *Yearbook for Traditional Music* 28, 1996, σ. 87-105.

πρέπει να είναι σε θέση να εξηγήσει όχι μόνο πώς έλαβε συναίνεση, αλλά και ποιες επιλογές έκανε κατά τη διάρκεια της έρευνας, ποιους επέλεξε να συμπεριλάβει ή να αποκλείσει και ποια είναι τα κοινωνικά και πολιτικά αποτελέσματα της εθνογραφικής του πράξης.²⁰

Η συναίνεση συνδέεται άρρηκτα με το ζήτημα της ανταποδοτικότητας, όπως, λ.χ. τι λαμβάνουν οι συμμετέχοντες από τη συμμετοχή τους στην έρευνα; Η παραδοσιακή λογική της «ανωνυμίας» και της «ουδετερότητας» έχει πολλές φορές χρησιμοποιηθεί ως πρόφαση για την έλλειψη εμπλοκής με τις ανάγκες των κοινοτήτων. Στις πρόσφατες προσεγγίσεις, ιδιαίτερα στην εφαρμοσμένη εθνομουσικολογία (applied ethnomusicology), αναδεικνύεται η ανάγκη για πρακτικές ανταποδοτικότητας, είτε μέσω της επιστροφής των ηχογραφήσεων στους μουσικούς, είτε μέσω της οργάνωσης εκπαιδευτικών δράσεων, είτε μέσω της συνεργασίας στη δημιουργία πολιτισμικών αρχείων ή φεστιβάλ.²¹ Η ανταποδοτικότητα δεν είναι μόνον ηθική επιταγή· είναι και εργαλείο δημιουργίας ισότιμων σχέσεων, καθώς μετατρέπει τους συμμετέχοντες από αντικείμενα έρευνας σε φορείς δράσης, ενώ παράλληλα ενισχύει την εμπιστοσύνη, την αμοιβαιότητα και τη βιωσιμότητα της σχέσης στον χρόνο.

Εφαρμογές και παραδείγματα: διλήμματα συναίνεσης σε εθνομουσικολογικά πεδία

Η προσπάθεια να εφαρμοστούν γενικά θεωρητικά πλαίσια ηθικής και δεοντολογίας στην εθνομουσικολογική έρευνα φέρνει στο φως πολύπλοκα ζητήματα, τα οποία συχνά δεν μπορούν να λυθούν εκ των προτέρων. Κάθε πεδίο έρευνας έχει τις δικές του ιδιαιτερότητες: διαφορετικές κοινωνικές ισορροπίες, πολιτισμικά νοήματα, ανισότητες στην εξουσία αλλά και στο ποιος έχει πρόσβαση στη γνώση και ποιος όχι. Γι' αυτό και τα ηθικά διλήμματα που προκύπτουν δεν συνιστούν απλώς θεωρητικά ερωτήματα, αλλά είναι βαθιά συνδεδεμένα με τις ανθρώπινες σχέσεις και τις πραγματικές συνθήκες του κάθε τόπου. Σε αυτή την ενότητα παρουσιάζονται παραδείγματα και προσωπικές μαρτυρίες από το πεδίο, όπως καταγράφονται στη διεθνή βιβλιογραφία. Μέσα από αυτά αναδεικνύονται αφενός η τεράστια ποικιλία των καταστάσεων που αντιμετωπίζουν οι ερευνητές και αφετέρου κάποια κοινά θέματα που επανέρχονται στη συζήτηση, όπως το πώς χτίζεται εμπιστοσύνη, πώς εκπροσωπούνται σωστά οι άνθρωποι που συμμετέχουν στην έρευνα και τι σημαίνει τελικά να είσαι υπεύθυνος απέναντί τους. Τα παραδείγματα δείχνουν ξεκάθαρα ότι η ηθική στον χώρο της επιτόπιας έρευνας δεν είναι κάτι σταθερό ή δεδομένο αλλά μια διαρκής διαδικασία σκέψης, επαναξιολόγησης και διαλόγου που απαιτεί ενσυναίσθηση, προσαρμοστικότητα και συνέπεια.

Η έρευνα σε μουσικές πρακτικές που εντάσσονται σε θρησκευτικά, πνευματικά ή τελετουργικά πλαίσια ενέχει ιδιαίτερα ηθικά διλήμματα ως προς τη συναίνεση. Σε πολλές περιπτώσεις, οι φορείς αυτών των παραδόσεων δεν έχουν την εξουσιοδότηση να παραχωρήσουν συναίνεση προσωπικά, καθώς η άδεια συμμετοχής ή καταγραφής θεωρείται συλλογική υπόθεση.²² Παραδείγματος χάριν, η εθνογραφική έρευνα του Richard Widdess στις ιεροτελεστικές μουσικές του Νεπάλ αποκάλυψε ότι η καταγραφή συγκεκριμένων μουσικών τελετών απαιτούσε άδεια όχι μόνον από τους συμμετέχοντες αλλά και από ιερατικούς θεσμούς και πρεσβύτερους της κοινότητας.²³ Η διαδικασία

²⁰ Timothy Cooley, "Casting Shadows: Fieldwork is Dead! Long Live Fieldwork!", στο: Barz & Cooley (επιμ.), *Shadows in the Field*, ό.π., σ. 3-24.

²¹ Svanibor Pettan & Jeff Todd Titon (επιμ.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford 2015, σ. 220-222.

²² James Kippen, "Working with the Masters", στο: Barz & Cooley (επιμ.), *Shadows in the Field*, ό.π., σ. 125-140.

²³ Richard Widdess, *Dāphā: Sacred Singing in a South Asian City: Music, Performance and Meaning in Bhaktapur, Nepal*, Routledge, New York 2016, σ. 200-210.

αυτή ήταν πολυσύνθετη, μακρόχρονη και δεν μπορούσε να χωρέσει στα πρότυπα της «γραπτής συγκατάθεσης». Επιπλέον, οι ερευνητές συχνά αντιμετωπίζουν το δίλημμα της δημοσιοποίησης ηχογραφήσεων ή οπτικοακουστικού υλικού που περιλαμβάνει «απαγορευμένα» ή ιερά μέρη τελετουργιών, ακόμη και όταν έχει δοθεί αρχική συγκατάθεση. Η Tanya Titchkosky τονίζει ότι η συναίνεση για τη συμμετοχή δεν συνεπάγεται συναίνεση για τη δημοσιοποίηση περιεχομένου, ιδιαίτερα όταν αυτό μπορεί να παραβιάζει πολιτισμικά όρια ή να εκθέτει τις κοινότητες σε παρερμηνείες ή τουριστικοποίηση.²⁴

Η άνιση κατανομή εξουσίας και πρόσβασης στη γνώση είναι συχνό χαρακτηριστικό πολλών εθνογραφικών πλαισίων, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για κοινότητες μειονοτήτων, ιθαγενείς λαούς ή μεταναστευτικούς πληθυσμούς. Σε τέτοια περιβάλλοντα, η παροχή συγκατάθεσης μπορεί να βασίζεται σε προσδοκίες ανταλλάγματος, φόβους ή ακόμη και σε παρανοήσεις σχετικά με την ιδιότητα και τις προθέσεις του ερευνητή.²⁵ Η εθνομουσικολόγος Beverley Diamond σημειώνει ότι σε ορισμένα πλαίσια, η «συγκατάθεση» δίνεται ως πράξη φιλοξενίας και ευγένειας, όχι απαραίτητα επειδή υπάρχει πλήρης κατανόηση του τι συνεπάγεται η ερευνητική διαδικασία.²⁶ Αυτό είναι ιδιαίτερα ορατό σε περιπτώσεις όπου ο ερευνητής παρουσιάζεται ως επιστημονικός «εκπρόσωπος» θεσμών, γεγονός που προκαλεί προσδοκίες κοινωνικού κύρους ή ακόμη και οικονομικής ενίσχυσης. Σε τέτοιες περιπτώσεις, η χρήση τυποποιημένων εντύπων συγκατάθεσης ενδέχεται να ενισχύσει τα προβλήματα αντί να τα επιλύσει, καθώς προϋποθέτει γραμματισμό και εξοικείωση με νομικούς ή ακαδημαϊκούς όρους. Εναλλακτικές μέθοδοι, όπως η προφορική συμφωνία που καταγράφεται ηχητικά ή η διαρκής επιβεβαίωση της συγκατάθεσης σε επανειλημμένες συναντήσεις, ενδείκνυνται περισσότερο για την καλλιέργεια εμπιστοσύνης και την προστασία της ακεραιότητας των συμμετεχόντων.²⁷

Ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα ζητήματα στην εθνομουσικολογία σχετίζεται με τη χρήση και αναπαραγωγή αρχαιακού υλικού που συλλέχθηκε στο παρελθόν υπό διαφορετικές ηθικές ή νομικές συνθήκες. Οι ερευνητές συχνά βρίσκονται αντιμέτωποι με υλικό όπως ηχογραφήσεις, φωτογραφίες και ημερολόγια, το οποίο δεν συνοδεύεται από σαφή τεκμήρια συγκατάθεσης ή του οποίου οι αρχικοί φορείς είναι πλέον εκλιπόντες. Η Linda Tuhiwai Smith, αναλύοντας την αποικιακή διάσταση των ερευνητικών αρχείων, προτείνει μια διαδικασία «αποαποικιοποίησης» (decolonizing methodology), όπου η πρόσβαση και η χρήση των αρχείων πρέπει να υπόκειται όχι μόνο σε τυπικά νομικά κριτήρια αλλά και σε ηθική συνεργασία με τους απογόνους των κοινοτήτων που απεικονίζονται ή ηχογραφούνται.²⁸ Η ανασύνδεση του αρχαιακού υλικού με τις κοινότητες προέλευσης, καθώς και η από κοινού ερμηνεία και συμπερίληψή τους στη λήψη αποφάσεων, συνιστούν πρακτικές που ενισχύουν την ηθική εγκυρότητα της εθνομουσικολογικής έρευνας.

Ένα ερώτημα που απασχολεί έντονα τους εθνομουσικολόγους είναι το αν και σε ποιο βαθμό η δημόσια εμφάνιση, όπως αυτή συμβαίνει σε φεστιβάλ, συναυλίες ή άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις, ισοδυναμεί αυτόματα με συναίνεση για καταγραφή ή περαιτέρω χρήση του μουσικού περιεχομένου από τους ερευνητές. Πολλοί υποστηρίζουν ότι από τη στιγμή που κάτι συμβαίνει δημόσια, ανήκει στο «κοινό» και δεν χρειάζεται

²⁴ Tanya Titchkosky, *Disability, Self, and Society*, University of Toronto Press, Toronto 2003, σ. 113-118.

²⁵ Lydia Goehr, "Political Music and the Politics of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 ["The Philosophy of Music"] 1994, σ. 99-112.

²⁶ Beverley Diamond, "Introduction: Sound Practices and Philosophies of Ethics", στο: Stock & Diamond (επιμ.), *The Routledge Companion to Ethics and Research in Ethnomusicology*, ό.π., σ. 19-21.

²⁷ Timothy Rice, *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2014, σ. 17-25.

²⁸ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Zed Books, London 1999, σ. 118-122.

ιδιαίτερη άδεια· αυτή η αντίληψη, όμως, έχει αμφισβητηθεί έντονα, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της εφαρμοσμένης εθνομουσικολογίας.²⁹ Ο John Morgan O'Connell, για παράδειγμα, τονίζει ότι το γεγονός πως μια μουσική πράξη συμβαίνει δημόσια δεν σημαίνει απαραίτητα πως μπορεί να καταγραφεί ή να διαμοιραστεί χωρίς σκέψη. Αντίθετα, ο ίδιος υπογραμμίζει τη σημασία του πολιτισμικού πλαισίου και την ανάγκη να ζητείται συναίνεση όχι μόνον από το άτομο αλλά συχνά και από κάποιο συλλογικό όργανο, όπως έναν πολιτιστικό σύλλογο, έναν τοπικό φορέα ή ακόμη και έναν πνευματικό ηγέτη.³⁰ Το υλικό που συλλέγεται σε τέτοια δημόσια πλαίσια μπορεί, αργότερα, να αποκτήσει βάρος που δεν φαινόταν εξαρχής, καθώς μπορεί να παρερμηνευτεί, να χρησιμοποιηθεί εκτός πλαισίου ή ακόμη και να εμπλακεί σε πολιτικά ή κοινωνικά ευαίσθητες συζητήσεις. Γι' αυτόν τον λόγο, πολλοί ερευνητές υποστηρίζουν πως η συναίνεση δεν είναι κάτι που ζητείται μία φορά και τελειώνει εκεί· αντίθετα, προτείνουν την ενεργή συμμετοχή των μουσικών και των κοινοτήτων καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας, τόσο στην ερμηνεία όσο και στη διάδοση του υλικού, και τη συνεχή, επαναλαμβανόμενη επιβεβαίωση ότι η παρουσία και η φωνή τους εκπροσωπούνται με τρόπο που οι ίδιοι θεωρούν δίκαιο.

Συμπεράσματα και προτάσεις για την εφαρμοσμένη πρακτική

Η εθνομουσικολογική έρευνα πεδίου αναδεικνύει ένα σύνθετο πλέγμα ηθικών και δεοντολογικών ζητημάτων που αφορούν τη διαχείριση προσωπικών δεδομένων, τη συναίνεση και τη συγκατάθεση. Η εφαρμογή τυποποιημένων διαδικασιών συγκατάθεσης που χρησιμοποιούνται σε άλλες κοινωνικές επιστήμες δεν επαρκεί για να ανταποκριθεί στις ιδιαίτερες πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες, στις οποίες η μουσική αποτελεί ζωντανό και συλλογικό αγαθό. Η επιστημονική κοινότητα καλείται να προσεγγίσει τη συναίνεση όχι ως μια στατική νομική φόρμα αλλά ως δυναμική και συνεχόμενη διαδικασία διαλόγου και συνεργασίας. Η προσοχή στην τοπική κουλτούρα, η ευαισθησία απέναντι στις ανισότητες και η δέσμευση για σεβασμό των κοινωνικών κανόνων και των παραδόσεων των κοινοτήτων αποτελούν απαραίτητα συστατικά μιας ηθικής εθνομουσικολογίας.

Στις δύο επόμενες σελίδες παρατίθενται ενδεικτικά σχέδια για φόρμες συγκατάθεσης ώστε να χρησιμοποιηθούν από τους εθνομουσικολόγους-ερευνητές για κάθε είδος έρευνας πεδίου και σύμφωνα με την κείμενη νομοθεσία, όπως αυτή ισχύει μέχρι σήμερα. Οι συγκεκριμένες φόρμες αποτελούν μια προσωπική δημιουργία-πρόταση, η οποία έχει προέλθει από προσωπική μελέτη αντίστοιχων κανόνων δεοντολογίας για τη συγκατάθεση προσωπικών δεδομένων κατά την εθνομουσικολογική έρευνα πεδίου, από φορείς όπως το ICTMD (International Council for the Traditions of Music and Dance), SEM (Society for Ethnomusicology) και AAA (American Anthropological Association).³¹

Επιπλέον, ο ερευνητής θα πρέπει να διασφαλίζει το υλικό, καθώς είναι σημαντικό να διατηρούνται αρχεία των εντύπων και των ηχογραφήσεων με ασφαλή τρόπο, σύμφωνα με τους κανονισμούς GDPR. Παράλληλα, πριν τη χρήση των δεδομένων σε δημοσιεύσεις ή άλλες δημόσιες παρουσιάσεις, συνιστάται να επιβεβαιώνεται η συγκατάθεση

²⁹ Jonathan Stock & Chou Chiener, "Fieldwork at Home: European and Asian Perspectives", στο: Barz & Cooley (επιμ.), *Shadows in the Field*, ό.π., σ. 108-124.

³⁰ John Morgan O'Connell, "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, Illinois 2010, σ. 1-14.

³¹ Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με τους κανόνες δεοντολογίας των εν λόγω οργανισμών, βλ. αντιστοίχως: ICTMD Declaration of Ethical Principles and Professional Integrity (<https://www.ictmusic.org/documents/ethics>), SEM Position Statement on Ethical Considerations (<https://www.ethnomusicology.org/page/EthicsStatement>) και AAA Statement on Ethics (<https://americananthro.org/about/policies/statement-on-ethics>).

με τον συμμετέχοντα. Σε περιπτώσεις ευάλωτων ομάδων ή πολιτισμικά ευαίσθητων κοινοτήτων, η διαδικασία πρέπει να προσαρμόζεται με γνώμονα τον απόλυτο σεβασμό και την ενσυναίσθηση.

Φόρμα 1: Γραπτή συγκατάθεση για συλλογή και επεξεργασία προσωπικών δεδομένων και μουσικού υλικού

Τίτλος: Φόρμα ενημερωμένης συγκατάθεσης για εθνομουσικολογική έρευνα πεδίου

Στοιχεία συμμετέχοντα

Όνοματεπώνυμο: _____

Ημερομηνία γέννησης (προαιρετικά): _____

Διεύθυνση επικοινωνίας (προαιρετικά): _____

Τηλέφωνο / Email (προαιρετικά): _____

Περιγραφή έρευνας και σκοπός συλλογής δεδομένων

Η παρούσα εθνομουσικολογική έρευνα έχει ως σκοπό τη μελέτη και καταγραφή μουσικών παραδόσεων και πρακτικών στην κοινότητά σας. Το υλικό που θα συλλεχθεί περιλαμβάνει ηχογραφήσεις, βιντεοσκοπήσεις, συνεντεύξεις και προσωπικά δεδομένα, όπως το όνομά σας, τον τόπο καταγωγής σας κ.ά.

Τα δεδομένα αυτά θα χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά για ερευνητικούς και εκπαιδευτικούς σκοπούς και ενδέχεται να δημοσιευθούν σε ακαδημαϊκές εκδόσεις, συνέδρια και αρχεία πολιτιστικής κληρονομιάς.

Δικαιώματα συμμετέχοντα

Σύμφωνα με τον Κανονισμό GDPR (ΕΕ 2016/679), έχετε τα εξής δικαιώματα:

- Να ενημερωθείτε για τον τρόπο και τον σκοπό επεξεργασίας των προσωπικών σας δεδομένων.
- Να ζητήσετε τη διόρθωση ή τη διαγραφή των δεδομένων σας.
- Να ανακαλέσετε τη συγκατάθεσή σας ανά πάσα στιγμή, χωρίς να επηρεαστεί η νομιμότητα της επεξεργασίας πριν την ανάκληση.
- Να περιορίσετε ή να αντιταχθείτε στην επεξεργασία των δεδομένων σας.
- Να ζητήσετε αντίγραφο των δεδομένων σας σε ηλεκτρονική μορφή.

Συγκατάθεση

Δηλώνω ότι:

1. Έχω ενημερωθεί πλήρως για τον σκοπό, τον τρόπο και το εύρος της συλλογής και χρήσης των προσωπικών και μουσικών δεδομένων μου.
2. Συμμετέχω εθελοντικά στην έρευνα αυτή και συγκατατίθεμαι στη συλλογή, αποθήκευση και επεξεργασία των δεδομένων μου από τον/την ερευνητή/τρια.
3. Κατανοώ ότι μπορώ ανά πάσα στιγμή να ανακαλέσω τη συγκατάθεσή μου, ζητώντας τη διαγραφή ή περιορισμό των δεδομένων μου.
4. Το υλικό μου δεν θα διατεθεί σε τρίτους χωρίς την έγγραφη συγκατάθεσή μου, εκτός αν απαιτείται από τον νόμο.

Υπογραφή συμμετέχοντα: _____

Ημερομηνία: _____

Υπογραφή ερευνητή/τριας: _____

Φόρμα 2: Προφορική συγκατάθεση με καταγραφή (για πολιτισμικά ευαίσθητες περιπτώσεις)

Τίτλος: Πρωτόκολλο προφορικής συγκατάθεσης για εθνομουσικολογική έρευνα

Διαδικασία ενημέρωσης

Ο ερευνητής/τρια ενημερώνει τον/την συμμετέχοντα προφορικά για:

- Τον σκοπό της έρευνας.
- Τον τύπο του συλλεγόμενου υλικού (ήχος, βίντεο, συνέντευξη κ.λπ.).
- Τον τρόπο χρήσης και προστασίας των δεδομένων.
- Τα δικαιώματα του συμμετέχοντα, όπως το δικαίωμα ανάκλησης συγκατάθεσης.

Δήλωση συμμετέχοντα (καταγεγραμμένη)

Ο/Η συμμετέχων δηλώνει τα εξής:

«Κατανοώ τον σκοπό της έρευνας και τον τρόπο που θα χρησιμοποιηθούν τα δεδομένα μου. Συμφωνώ να συμμετέχω εθελοντικά και γνωρίζω ότι μπορώ να ζητήσω την απόσυρση του υλικού μου οποιαδήποτε στιγμή».

Καταγραφή συγκατάθεσης

Η παραπάνω δήλωση καταγράφεται σε ηχητικό αρχείο ή βίντεο, με την παρουσία τρίτου ανεξάρτητου μάρτυρα, ο οποίος βεβαιώνει την ορθή διαδικασία ενημέρωσης και τη συναίνεση του συμμετέχοντα.

Όνομα μάρτυρα: _____

Υπογραφή μάρτυρα: _____

Ημερομηνία: _____

Υπογραφή ερευνητή/τριας: _____

Προτείνονται, λοιπόν, ευέλικτα μοντέλα συγκατάθεσης, όπως έντυπα συγκατάθεσης που να προσαρμόζονται στις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες και να συνοδεύονται από προφορικές ή πολυμεσικές μορφές συμφωνίας. Η διαρκής επικοινωνία και διαφάνεια είναι απαραίτητες ώστε η συναίνεση να επανεξετάζεται τακτικά, ειδικά σε πολυετείς ερευνητικές εργασίες ή σε περιπτώσεις μεταγενέστερης χρήσης του υλικού. Επιπλέον, σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι οι κοινότητες πρέπει να εμπλέκονται ενεργά στον σχεδιασμό, την ανάλυση και τη δημοσιοποίηση της έρευνας, προστατεύοντας ταυτόχρονα τα πνευματικά και πολιτισμικά τους δικαιώματα. Μέσω της αποαποικιοποίησης των πρακτικών έρευνας, η εθνομουσικολογία πρέπει να αναγνωρίσει και να διορθώσει αποικιακές δομές γνώσης, ενισχύοντας την αυτονομία και την πολιτισμική αυτοπροσδιοριστική ικανότητα των κοινοτήτων. Τέλος, η νομική και ηθική επιμόρφωση θεωρείται απαραίτητη, καθώς οι ερευνητές οφείλουν να ενημερώνονται τακτικά για τις εξελίξεις στη νομοθεσία περί προσωπικών δεδομένων, όπως είναι η σχετική νομοθεσία GDPR, και να ενσωματώνουν αυτές τις γνώσεις στην έρευνα πεδίου.

Η διεπιστημονική συνεργασία μεταξύ εθνομουσικολόγων, νομικών, ανθρωπολόγων και εκπροσώπων των κοινοτήτων θα συμβάλει στην ανάπτυξη αποτελεσματικών προτύπων, τα οποία ενισχύουν τον σεβασμό των μελών των κοινοτήτων. Μόνο μέσα από μια τέτοια προσέγγιση μπορεί να διασφαλιστεί η ποιότητα και η ηθική αρτιότητα της εθνομουσικολογικής έρευνας, χωρίς να θυσιάζονται τα δικαιώματα και οι αξίες των συμμετεχόντων.

«Διότι στην Ελλάδα τους θεωρούμε επαίτες και όχι στολίδια που ομορφαίνουν με τις μουσικές τους τούς δρόμους»: μουσικές αναγνώσεις του δημόσιου αστικού χώρου

Γιάννης Λίτος & Ειρήνη Παπαδάκη

Εισαγωγή

Κατά πόσο συμμεριζόμαστε την ανάγκη των μουσικών να δραστηριοποιούνται δημόσια στον δρόμο; Σε ένα άρθρο στη *Sydney Morning Herald* το 2012, καταγράφηκε ότι «δεν είναι όλοι ερωτευμένοι με τους καλλιτέχνες που επιτελούν στον δρόμο μιας πόλης»· έχουν υποβληθεί περισσότερες από 800 καταγγελίες τα τελευταία δύο χρόνια, λόγω διατάραξης της κοινής ησυχίας και ηχορύπανσης εξαιτίας των δυνατών ντεσιμπέλ και των επαναλαμβανόμενων τραγουδιών (McNamara & Quilter, 2016: 115). Για ορισμένους ανθρώπους, όπως αναδεικνύεται και στο παραπάνω παράδειγμα, η μουσική στον δρόμο¹ επιφέρει μια έκδηλη αντιπάθεια που καταλήγει σε έμπρακτη αποδοκιμασία (Celson, 2000· Kostyga, 2016). Η ιστορία, μάλιστα, της επίρριψης ευθυνών για «παραφωνίες» στον δημόσιο χώρο είναι μακραίωνη και με ηχηρά παραδείγματα. Ο Hector Berlioz διαβεβαίωνε πως «η μουσική έξω από το σπίτι είναι μια σκέτη ανοησία» (Smith, 1996: 8). Στα μέσα της βικτωριανής περιόδου, η μουσική στον δρόμο αντιμετωπιζόταν στο Λονδίνο ως ένα περιθωριακό είδος που έπρεπε τάχιστα να περιοριστεί, καθώς «μόλυνε» με την παρουσία της την ευγενή τάξη (Johnson, 2018). Μέλη του κοινού εστίαζαν τις ανησυχίες τους στον «παραγόμενο θόρυβο» που προκαλούσαν οι μουσικοί στον δρόμο, καθώς, όπως υποστήριζαν, αυτός επιβράδυνε την ανάρρωση αρρώστων και αδυνάμων· παράλληλα, μέσα από τη μουσική τους, διατάραζαν την κοινωνική ανισότητα, διότι δεν θα μπορούσαν πλέον να διαχωριστούν η ιεραρχία, η θέση και ο πλούτος της ανώτερης από την κατώτερη τάξη. Όπως περιγράφει ο John M. Picker στο έργο του *Victorian Soundscapes*, η μουσική στον δρόμο ακροαζόταν ως η «απειλή ενός θορυβώδους όχλου», ελλοχεύοντας μια χροιά προκατάληψης προς τους ιταλούς οργανοπαίκτες και τις γερμανικές μπάντες που, εν τέλει, στοχοποιήθηκαν ως «μολυσματικοί, παρεμβατικοί, αλλοδαποί» (McKay, 2007: 22). Ένα έντονο κύμα ξενοφοβίας άνηψε και πρόσταξε την προστασία των δρόμων, του πολιτισμού και των ανθρώπων από ξένες επιρροές (Bennett & McKay, 2019). Ως αποκορύφωμα, οργανώθηκε μια διαβόητη εκστρατεία από τις επαγγελματικές τάξεις συγγραφέων, επιστημόνων και δασκάλων της εποχής, που απέστειλε επιστολή προς τη βρετανική κυβέρνηση διατυμπανίζοντας, σύμφωνα με τα λόγια του πρωτεργάτη Charles Dickens και διακοσίων ακόμη υπογραφόντων, ότι η

¹ Στην παρούσα εργασία, η έννοια *street music / busking* μεταφράζεται συνειδητά ως μουσική στον δρόμο έναντι του επικρατέστατου, κυρίως στον προφορικό λόγο, όρου μουσική του δρόμου, ακολουθώντας το σχετικό σκεπτικό του Losiak (όπως αυτό αναφέρεται στο: Grygier, 2013), σύμφωνα με το οποίο διακρίνονται δύο μεγάλες κατηγορίες: η μουσική της πόλης και η μουσική στην πόλη. Στην πρώτη κατηγορία συμπεριλαμβάνονται όλοι οι ήχοι και τα μουσικά γεγονότα που είναι άρρηκτα συνδεδεμένα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά με μια πόλη ή ένα χωριό, όπως ένα λαϊκό έθιμο (βλ. Αράπηδες στο Μοναστηράκι Δράμας ή Γενίτσαροι και Μπούλες στη Νάουσα) ή ο χτύπος της εκκλησιαστικής καμπάνας, ενώ στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται όσες μουσικές δραστηριότητες δεν σχετίζονται άμεσα με τη λειτουργία και το κοινωνικοπολιτισμικό υπόβαθρο ενός συγκεκριμένου αστικού χώρου.

επιτέλεση μουσικής στον δρόμο διέκοπτε καθημερινά τις ασχολίες τους, τους παρενοχλούσε, τους δημιουργούσε άγχος και ανησυχία, τους κούραζε και σχεδόν τους τρέλαινε (McKay, 2007).

Κάθε νόμισμα, όμως, έχει δύο όψεις. Για την Breyley (2016), όσο «άσχημα» και αν προσλαμβάνουν μερικοί ακροατές μια μελωδία που τυχαία αρπάζουν στον δρόμο, αργά ή γρήγορα θα βιώσουν μια γνήσια ευχαρίστηση και ένα αίσθημα νοσταλγίας, ακούγοντας ένα γνώριμο και παλιό κομμάτι. Έτσι, η μουσική στον δημόσιο χώρο μπορεί να αποτελέσει μια αυθόρμητη έκπληξη, με δυνατότητα να εξελιχθεί σε μια διαπροσωπική δέσμευση με την αστική ζωή, αλλά και σε μια σύντομη εναλλαγή της ταυτότητας ενός ανθρώπου, από απλό περαστικό σε κοινό μιας παράστασης (Astor, 2019). Σε προηγούμενη μελέτη μας, οι συγγραφείς του παρόντος δοκιμίου (Litos & Papadaki, 2023) σημειώνουμε σχετικά πως μουσικοί στον δρόμο και μέλη του κοινού διατηρούν μια υγιή σχέση μεταξύ τους, η οποία χαίρει εκτίμησης, αλληλοσεβασμού και αναγνώρισης, εκ μέρους του κοινού, της συμβολής των μουσικών στην αναβάθμιση της ποιότητας της αστικής ζωής. Καταφαίνεται, επομένως, ότι τόσο μια αρνητική όσο και μια θετική πρόσληψη και αντίδραση στη μουσική που επιτελείται δημόσια στον δρόμο αποτελεί, σύμφωνα και με τους Najafi και Shariff (2011), κράμα των προηγούμενων εμπειριών και αναμνήσεων των ανθρώπων, του πολιτισμικού και γνωστικού τους υποβάθρου, της προσωπικότητας, ακόμα και ορισμένων δημογραφικών στοιχείων (όπως είναι η ηλικία και το φύλο), καθώς και της γενικότερης στάσης και αντιμετώπισης που επιδεικνύουν απέναντι σε γεγονότα που διαδραματίζονται στον δημόσιο χώρο.

Η παρούσα εργασία έρχεται να συμβάλει στον διάλογο περί της μουσικότητας της μουσικής στον δρόμο μέσα από τη σκιαγράφηση ενός ηχητικού αστικού τοπίου, αυτού της Θεσσαλονίκης. Μέσα από μια εθνογραφική ματιά, επιχειρείται, από τη μια πλευρά, να καταγραφούν στοιχεία μουσικολογικού ενδιαφέροντος και, από την άλλη, να αναδειχθούν οι φωνές των ίδιων των πρωταγωνιστών και οι προσλαμβάνουσές τους για τη μουσική τους αυτή υπόσταση. Για τον λόγο αυτόν, επιχειρήσαμε να απαντήσουμε στα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα:

- Ποια μουσικολογικά στοιχεία εμφανίζονται στις επιτελέσεις μουσικής στον δρόμο;
- Πώς διαμορφώνεται η μουσική επιτέλεση στον δρόμο;

Η μουσική πλευρά του δρόμου

Η μουσική στον δρόμο² είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο που εμφανίζεται σε διάφορους πολιτισμούς και κάθε φορά υπό διαφορετικές συνθήκες, μορφές και χαρακτηριστικά (Breyley, 2016· Carlin, 2014). Πρόκειται για μια παράσταση στον υπαίθριο δημόσιο χώρο που δημιουργείται από ανθρώπους και προσφέρεται ελεύθερα σε ανθρώπους (Celson, 2000). Για τους Doughty και Lagerqvist (2016: 65), το «κάλεσμα» της μουσικής στον δρόμο προς τους ανθρώπους διευκολύνει «στιγμές ισότιμης συντροφικότητας, στιγμές που ενθαρρύνεται η ανάμειξη σε πολλές υπάρχουσες γραμμές διαφοράς». Άνθρωποι με διαφορετικές ερμηνευτικές δυνατότητες και μουσικά ρεπερτόρια, άτομα που προέρχονται από διασπορικούς και μεταναστευτικούς πολιτισμούς και διαφορετικές εθνικότητες και θρησκείες μπορούν ελεύθερα μέσω της μουσικής τους να «ακουστούν» (Bennett & McKay, 2019· Doughty & Lagerqvist, 2016). Για την Campbell (1981: 8), η μουσική στον δρόμο αποτελεί μια παραστατική εμπειρία, «μειωμένη στα ελάχιστα βασικά της στοιχεία, τον ερμηνευτή και το κοινό». Ξεχωριστή θέση κατά τη δημόσια

² Οι όροι *μουσική / μουσικοί στον δρόμο* συναντώνται ως *street performance / street performer* κυρίως σε αμερικανικά κείμενα, ενώ ως *busking / busker* στη βρετανική κυρίως βιβλιογραφία (Bywater, 2007· Ho & Au, 2021).

εμφάνιση μουσικών στον δρόμο φαίνεται πως κατέχουν ορισμένα στοιχεία και πρακτικές που συνδέονται άμεσα και καθορίζουν τη μουσική επιτέλεση.

Ο δρόμος, καθώς είναι αποδεσμευμένος από εξωτερικές παρεμβολές και επιβολές προς τους μουσικούς, μπορεί να συμβάλει σημαντικά στις μουσικές και αισθητικές τους επιλογές, στον πειραματισμό με νέα μουσικά στοιχεία, όπως και στην παρουσίαση προσωπικών συνθέσεων αλλά και στη δημιουργία νέων (Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Marina, 2016· Gemci & Ferah, 2020· Grygier, 2013· Stäbler & Mierisch, 2021· Watt, 2020). Ο Wees (2017) αδυνατεί να ορίσει κάποιο συγκεκριμένο είδος, ρεπερτόριο, μουσικό όργανο ή ιδίωμα στο οποίο αρέσκεται μια μουσική παράσταση στον δρόμο. Η σημερινή αυτή πραγματικότητα διαμορφώθηκε, όπως μας αναφέρουν οι Bennett και Rogers (2014), στα τέλη του εικοστού αιώνα, όπου, λόγω και της αστικοποίησης, τα ρεπερτόρια και η ίδια η φύση της μουσικής στον δρόμο έγιναν όλο και πιο εκλεκτικά και συμπεριέλαβαν στον πυρήνα τους ένα διευρυμένο φάσμα μουσικών οργάνων και ειδών. Έτσι, τα ρεπερτόρια και οι ειδολογικές επιλογές των μουσικών στον δρόμο περιλαμβάνουν τη δυτική έντεχνη μουσική, την παραδοσιακή μουσική, την jazz, τα blues, την pop, τη rock, την ethnic, την country αλλά και μια σειρά από αυτοσχέδιες δημιουργικές μουσικές (Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Marina, 2016· Gemci & Ferah, 2020· Grygier, 2013· Stäbler & Mierisch, 2021· Watt, 2020). Η Grygier (2013), κατά την έρευνά της, συνάντησε μουσικούς που έπαιζαν από δημοφιλή τραγούδια της Πολωνίας των δεκαετιών του 1980 και του 1990 μέχρι «κλασική» μουσική αλλά και μελωδίες σύγχρονες που θεωρούνται «κλασικές» στις αντιλήψεις των περαστικών, όπως το “Tico-Tico no fubá” του Zequinha de Abreu και το “Bésame mucho” του Consuelo Velázquez. Οι Stäbler και Mierisch (2021) ισχυρίστηκαν πως, από οικονομικής απόψεως, η country, η παραδοσιακή αλλά και – κυρίως – η δυτική έντεχνη μουσική χαιρούν περισσότερης εκτίμησης από το κοινό, ενώ ειδικά η τελευταία αποδείχθηκε και πιο προσοδοφόρα, καθώς για τον κοινό νου θεωρείται πιο περίπλοκο και απαιτητικό είδος προς εκμάθηση και ερμηνεία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εκτίμηση του Carlin (2014) για τη σχέση μεταξύ ένδυσης και μουσικού είδους, καθώς ανέδειξε ότι ορισμένοι μουσικοί στην Πράγα που φορούσαν κοστούμι με παπιγιόν έπαιζαν jazz ή δυτική έντεχνη μουσική, ενώ άλλοι με πιο ανεπίσημη εμφάνιση αρέσκονταν στην παραδοσιακή ή τη λαϊκή μουσική.

Κατ’ αντιστοιχία με την ποικιλία στο ρεπερτόριο και τα μουσικά είδη, τα μουσικά όργανα που μπορεί κανείς να συναντήσει σε μια παράσταση στον δρόμο συμπεριλαμβάνουν έγχορδα, ξύλινα και χάλκινα πνευστά, κρουστά, και ειδικότερα ακορντεόν, κλαρινέτα, φλάουτα, κιθάρες, φουσαρμόνικες, άρπες, σαξόφωνα, βιολιά και τύμπανα (Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Smith, 1996). Μουσικά όργανα από διάφορους πολιτισμούς του κόσμου χρησιμοποιούνταν συνήθως από μετανάστες ή πρόσφυγες, όπως το hurdy-gurdy (Bennett & Rogers, 2014). Η καινοτόμος εμφάνιση ενός τέτοιου οργάνου μπορεί να επιφέρει σημαντικά κέρδη σε έναν μουσικό, όπως στην περίπτωση ενός άνδρα στο Τορόντο που παρουσίασε έξω στον δρόμο γύρω στο 1890 ένα μουσικό όργανο που έφερε μαζί του από την Αγγλία και κατάφερε έτσι να αποκομίσει σημαντικά για την εποχή χρήματα (στο ίδιο).

Μεθοδολογία της έρευνας

Σκοπό της παρούσας εργασίας αποτέλεσε η καταγραφή της μουσικής που χαρακτηρίζει τον δημόσιο αστικό χώρο μέσα από την οπτική των μουσικών που την επιτελούν, καθώς και η διερεύνηση των λόγων που (καθ)ορίζουν τη μουσική πράξη στον δρόμο. Για τον λόγο αυτόν, ακολουθήθηκε μεθοδολογία ποιοτικής έρευνας, όπου, μέσω εθνογραφικής προσέγγισης, οι ερευνητές παρατήρησαν συστηματικά, σε εβδομαδιαία βάση για διάστημα

πέντε μηνών, μουσικούς να επιτελούν στο υπαίθριο αστικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης, ενώ πραγματοποίησαν μαζί τους ημι-δομημένες συνεντεύξεις. Τόσο η δημιουργία και η δομή των ερωτήσεων στις συνεντεύξεις όσο και τα στοιχεία προς παρατήρηση καθοδηγήθηκαν από τα ερευνητικά ερωτήματα της έρευνας και βασίστηκαν σε σημαντικές θέσεις και αποτελέσματα προηγούμενων ερευνών (Bennett & Rogers, 2014· Breyley, 2016· Carlin, 2014· Gemci & Ferah, 2020· Stäbler & Mierisch, 2021· Watt, 2020· Wees, 2017).

Δείγμα – δειγματοληψία

Η δειγματοληψία αναφέρεται στη μέθοδο που χρησιμοποιείται από τους ερευνητές για την επιλογή ενός δεδομένου αριθμού ανθρώπων (ή πραγμάτων) από έναν πληθυσμό για να συμπεριληφθούν σε μια μελέτη. Με άλλα λόγια, η δειγματοληψία αφορά στη στρατηγική για την επιλογή του δείγματος της έρευνας, το οποίο χρησιμοποιείται για πρακτικούς λόγους, αφού συνήθως δεν είναι εφικτό να συλλεγούν δεδομένα από όλα τα άτομα σε έναν πληθυσμό (Ίσαρη & Πουρκός, 2015: 80).

Για τη στρατηγική επιλογή του δείγματος ακολουθήθηκε η μη τυχαία, σκόπιμη δειγματοληψία. Μέσω της συγκεκριμένης δειγματοληπτικής μεθόδου είναι δυνατή η στοχευμένη επιλογή υποκειμένων, τα οποία ο εκάστοτε ερευνητής θεωρεί ότι θα εξυπηρετήσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον σκοπό και τα ερωτήματα της έρευνάς του, παρέχοντας σημαντικές πληροφορίες που δεν μπορούν να ληφθούν διαφορετικά (Ίσαρη & Πουρκός, 2015· Taherdoost, 2016). Για τον λόγο αυτό, δείγμα αποτέλεσαν 31 περιπτώσεις επιτέλεσης μουσικής στο αστικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης, όπου συμμετείχαν συνολικά 64 μουσικοί.

Ερευνητικά εργαλεία

Η παρατήρηση, ως μεθοδολογικό εργαλείο, στοχεύει, μέσα από τη ματιά του παρατηρητή, στην πλήρη καταγραφή ενός φαινομένου ή των αντιδράσεων και των συμπεριφορών ορισμένων ανθρώπων στον κοινωνικό τους περίγυρο. Πιο συγκεκριμένα, η παρατήρηση επιτρέπει στον ερευνητή να εστιάσει πλήρως την προσοχή του σε τρόπους οργάνωσης, επικοινωνίας, σύνδεσης, ιεραρχίας και ρουτίνας που εφαρμόζει μια ομάδα στο πλαίσιο δράσης της. Η διεξαγωγή της παρατήρησης πλαισίου απαιτεί την επιλογή του θέματος, του χώρου και των συμμετεχόντων της παρατήρησης καθώς και τη διασφάλιση πρόσβασης στον χώρο. Ανάλογα με το αν ο ερευνητής συμμετέχει ή όχι στις δραστηριότητες της υπό μελέτη ομάδας, η παρατήρηση χωρίζεται σε μη συμμετοχική και συμμετοχική (Ίσαρη & Πουρκός, 2015· Robson, 2010)· στην παρούσα έρευνα ακολουθήθηκε η συμμετοχική παρατήρηση. Προκειμένου οι ερευνητές να αποτυπώσουν και να κατανοήσουν πληρέστερα τη δημόσια επιτέλεση μουσικής στον δρόμο, αποτέλεσαν μέρος του κοινού κάθε μουσικής παράστασης στον δρόμο και επιδίωξαν να παρατηρήσουν εκ των έσω τη διάδραση μεταξύ μουσικών, μουσικής και κοινού. Η παρατήρηση πραγματοποιούταν από τη στιγμή που εντοπιζόταν κάποιος μουσικός να παίζει μουσική στον δρόμο μέχρι και τη στιγμή που αυτός ολοκλήρωνε την εμφάνισή του. Οι ερευνητές κρατούσαν πρόχειρες σημειώσεις κατά τη διάρκεια κάθε επιτέλεσης, καταγράφοντας σημαντικά και στοιχειώδη στοιχεία της επιτέλεσης (π.χ. φύλο και αριθμό μουσικών, μουσικά όργανα, ρεπερτόριο, αντιδράσεις κοινού κ.λπ.). Με την ολοκλήρωση κάθε εμφάνισης, οι ερευνητές συζητούσαν απόμερα την εμπειρία τους και αφιέρωναν τον απαραίτητο χρόνο για να μεταφέρουν τις πρόχειρες σημειώσεις τους σε σημειώσεις πεδίου (Μπαλάντινα, 2025)· συμπληρωματικά, μαγνητοσκοπούσαν ορισμένες στιγμές της κάθε εμφάνισης ως μνημονικό βοήθημα κατά τη σύνταξη των σημειώσεων πεδίου.

Η συνέντευξη, ως μεθοδολογικό εργαλείο, προσφέρει μια άμεση πρόσβαση στην υποκειμενική γνώση, στις αξίες, στη συμπεριφορά, στις προτιμήσεις, στις στάσεις, στα συναισθήματα και στις πεποιθήσεις της υπό μελέτη ομάδας. Η συνέντευξη εξελίσσεται ως μια ελεύθερη συνομιλία και ανταλλαγή, έως έναν βαθμό, απόψεων και εμπειριών που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με το θέμα. Οι πληροφορίες αυτές βασίζονται σε γνωστικά σχήματα, στην ανακλητική μνήμη και στην ανακατασκευή νοημάτων από τον/την συνεντευξιζόμενο/η (Ρόντος & Παπάνης, 2006). Ανάλογα με τον βαθμό δόμησης ή τυποποίησης της συνέντευξης, διακρίνονται τρεις διαφορετικοί τύποι: δομημένη, ημι-δομημένη και μη δομημένη (Ίσαρη & Πουρκός, 2015). Στην ημι-δομημένη συνέντευξη, συγκεκριμένα, υπάρχει ένα σύνολο προκαθορισμένων ερωτήσεων, οι οποίες, σύμφωνα με τους Ίσαρη και Πουρκό (2015: 97), είναι αρκετά ευέλικτες ως προς την τροποποίηση του περιεχομένου των ερωτήσεων ανάλογα με τον ερωτώμενο, ως προς την εμβάθυνση σε κάποια θέματα με συμμετέχοντες που κρίνονται κατάλληλοι, ως προς τη σειρά με την οποία τίθενται οι ερωτήσεις αλλά και ως προς την πρόσθεση ή την αφαίρεση ερωτήσεων ή θεμάτων για συζήτηση.

Στην παρούσα έρευνα επιλέχθηκε η ημι-δομημένη συνέντευξη, καθώς ο ιδιαίτερος αυτός τύπος συνέντευξης προσπαθεί να προσφέρει στους συμμετέχοντες τη δυνατότητα να εκφράσουν ανοιχτά τις εμπειρίες, τις σχέσεις ή/και τους γενικότερους προβληματισμούς τους για τη μουσική επιτέλεση στον δρόμο (Babbie, 2018). Όλοι οι μουσικοί παραχώρησαν συνέντευξη, είτε κατά τη διάρκεια κάποιου μεγάλου κενού μεταξύ των κομματιών που ερμήνευαν είτε μετά το τέλος της παράστασής τους στον δρόμο. Στην παρουσίαση των αποτελεσμάτων, τα πραγματικά ονόματα των συμμετεχόντων αντικαταστάθηκαν από ψευδώνυμα για να διασφαλιστεί η ανωνυμοποίησή τους.

Η συγκέντρωση του υλικού

Η συγκέντρωση του υλικού της παρούσας έρευνας πραγματοποιήθηκε από τον Μάρτιο του 2021 μέχρι τον Ιούλιο του ίδιου έτους στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Από τον Δεκέμβριο του 2020 έως και τον Φεβρουάριο του 2021 χρειάστηκε να δαπανηθεί αρκετός χρόνος από τους ερευνητές στην αναζήτηση και την αποσαφήνιση καίριων ζητημάτων που αφορούν την επιτέλεση μουσικής στον δρόμο. Το εύλογο αυτό χρονικό διάστημα δικαιολογεί η αδυναμία εύρεσης οποιουδήποτε θεσμικού κειμένου, όπως ερευνητικής εργασίας, Φ.Ε.Κ. ή εγγράφου δημοτικού συμβουλίου, που να εξηγεί και να παρουσιάζει σημαντικές παραμέτρους για τον εντοπισμό μουσικών που επιτελούν δημόσια στο αστικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης. Τέτοιες παράμετροι ήταν το πλαίσιο της επιτέλεσης μέσα στην πόλη, δηλαδή οι συγκεκριμένες οδοί, δρόμοι και στέκια που εμφανίζονταν οι μουσικοί, ένας κατάλογος με στοιχεία και ονόματα μουσικών που παίζουν στον δρόμο, οι ώρες και οι ημέρες καθώς και μια σειρά άγραφων κανόνων μεταξύ των μουσικών στον δρόμο αναφορικά με την επαγγελματική τους δεοντολογία, την επαφή τους με το κοινό και την εμφάνισή τους στον δρόμο. Για την αποσαφήνιση αυτών των παραμέτρων χρειάστηκε να γίνει αναζήτηση σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης (Facebook, YouTube), ιστοσελίδες και άρθρα εφημερίδων, τα οποία βρίθουν από βίντεο και αναφορές για συγκεκριμένους μουσικούς και χώρους επιτέλεσης, ενώ χρειάστηκε και μια επιτόπια, αρχική περιπλάνηση σε δημόσιους πολυσύχναστους χώρους, «γνωστά» σημεία της πόλης, και σε διαφορετικές ημέρες και ώρες, για να επαληθευτεί η ύπαρξη μουσικών εκεί. Παράλληλα, κατά τη διεξαγωγή της έρευνας, αντιμετωπίστηκαν τα εξής ζητήματα:

1. Λόγω της έξαρσης της πανδημίας του κορονοϊού (COVID-19) από τον Μάρτιο του 2020 και της, κατά συνέπεια, απαγόρευσης ελεύθερης κυκλοφορίας στον υπαίθριο χώρο, υπήρξε καθυστέρηση ως προς τη συλλογή ενός ποσοτικά ικανοποιητικού δείγματος.

2. Η παραπάνω συνθήκη περιόριζε σημαντικά την ελευθερία των μουσικών να παίζουν στον δρόμο, του κοινού να κυκλοφορεί έξω και της μουσικής να αναπαράγεται οποιαδήποτε στιγμή της ημέρας.
3. Αρκετοί μουσικοί δεν επιθυμούσαν να συμμετάσχουν στην έρευνα, καθώς σύμφωνα με τα λεγόμενά τους:
 - η έρευνα αυτή δεν θα βελτίωνε, επί του πρακτέου, τη συνθήκη της μουσικής στον δρόμο,
 - έχουν συμμετάσχει σε συνεντεύξεις ερευνητών κατά το παρελθόν και τα λεγόμενά τους διαστρεβλώθηκαν,
 - φοβούνταν ότι θα στιγματιστούν και θα υπάρξουν κυρώσεις από την κοινότητα των μουσικών του δρόμου,
 - δεν ήταν κάτι που τους αφορούσε.
4. Οι καιρικές συνθήκες δεν επέτρεπαν, αρκετές φορές, την ομαλή διεξαγωγή της έρευνας (λ.χ. μια βροχή σταματούσε την επιτέλεση μουσικής στον δρόμο).

Σε κάθε περίπτωση, καταβλήθηκε κάθε προσπάθεια εναρμόνισης της έρευνας με τις δυσκολίες που εντοπίστηκαν. Για το τρίτο από τα παραπάνω ζητήματα τηρήθηκαν θέματα ηθικής και ερευνητικής δεοντολογίας: ειδικότερα, όλοι οι συμμετέχοντες της έρευνας ενημερώθηκαν για το πλαίσιο, τους στόχους και τη διεξαγωγή της έρευνας, για την εθελοντική και ανώνυμη συμμετοχή τους, και έλαβαν τη διαβεβαίωση ότι θα αποσιωπηθούν οποιαδήποτε στοιχεία φανέρωναν πιθανώς την ταυτότητά τους· επιπλέον, έδωσαν λεκτικά τη συγκατάθεσή τους προκειμένου να χρησιμοποιηθούν τα δεδομένα της συνέντευξης για αυστηρά ακαδημαϊκούς σκοπούς και να παρουσιαστούν οπτικά αλλοιωμένες σκηνές από τη μουσική τους επιτέλεση. Παράλληλα, κοινοποιήθηκαν στοιχεία επικοινωνίας των ερευνητών, ώστε, σε περίπτωση που οι συμμετέχοντες στην έρευνα αποφάσιζαν, μετά από ένα εύλογο χρονικό διάστημα, να αποσυρθούν από αυτήν, να μπορούν να τους ενημερώσουν σχετικά. Εν τέλει, η συγκέντρωση του υλικού πραγματοποιήθηκε με τη χρήση των προαναφερθέντων εργαλείων έρευνας.

Ανάλυση των δεδομένων

Για την ανάλυση των δεδομένων χρησιμοποιήσαμε τη θεματική ανάλυση (thematic analysis), η οποία, ως μία από τις πλέον κατάλληλες μεθόδους ανάλυσης τεκμηριωμένου υλικού, μας επιτρέπει να επικεντρωθούμε άμεσα στο περιεχόμενο των δεδομένων, στοχεύοντας στην ανάδειξη κοινών μοτίβων που προκύπτουν κατά την ερμηνεία τους (Riessman, 2008). Η θεματική ανάλυση μας επιτρέπει να εντοπίσουμε, να οργανώσουμε, να περιγράψουμε και να αναλύσουμε τα βασικά σημεία των ερευνητικών μας δεδομένων από τις συνεντεύξεις και τις παρατηρήσεις, διαμορφώνοντάς τα σε θεματικές ενότητες (Boyatzis, 1998· Braun & Clarke, 2006). Ορισμένα από τα θέματα εντοπίζονται ευκολότερα (πρώτο επίπεδο κωδικοποίησης), ενώ άλλα απαιτούν βαθύτερη κατανόηση και ερμηνευτική προσέγγιση (δεύτερο επίπεδο κωδικοποίησης) (Braun κ.ά., 2015). Οι κατηγορίες και οι υποκατηγορίες μπορεί να προκύπτουν με επαγωγικό ή παραγωγικό τρόπο, ή και με συνδυασμό των δύο. Στην περίπτωση μας, η αρχική κωδικοποίηση των δεδομένων (σημειώσεις πεδίου / παρατηρήσεις, συνεντεύξεις) πραγματοποιήθηκε από τον πρώτο ερευνητή και στη συνέχεια οι δύο ερευνητές συνεργάστηκαν για να επανεξετάσουν τα δεδομένα, να συζητήσουν τυχόν αποκλίνουσες ερμηνείες και να συμφωνήσουν σε θεματικές υψηλότερου επιπέδου. Οι κατηγορίες προέκυψαν με παραγωγικό και επαγωγικό τρόπο, καθώς συνδυάσαμε τις θεωρητικές γνώσεις που αντλήσαμε από τη βιβλιογραφική επισκόπηση με μοτίβα και σχέσεις που προέκυψαν από τα ίδια τα δεδομένα (Πίνακας 1).

1ο επίπεδο κατηγοριοποίησης	2ο επιμέρους επίπεδο κατηγοριοποίησης
Μουσικά στοιχεία στην επιτέλεση μουσικής στον δρόμο	Μουσικά όργανα
	Είδος μουσικής
	Ηλεκτρική ενίσχυση / προ-ηχογραφημένη συνοδεία
	Δημιουργικότητα / αυτοσχεδιασμός / performance
Στοιχεία που διαμορφώνουν τη μουσική πράξη στον δρόμο	Αίσθημα ελευθερίας και αυτοέκφρασης
	Βιοποριστικοί και κοινωνικοπολιτικοί λόγοι
	Σχέση με το κοινό

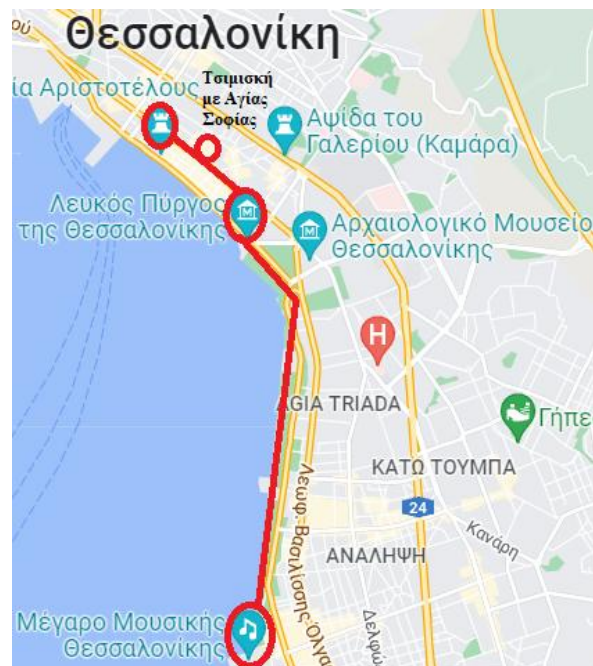
Πίνακας 1: Επίπεδα κατηγοριοποίησης

Ευρήματα

Η περιοχή όπου παρατηρήθηκε η ύπαρξη περισσότερων μουσικών στον δρόμο είναι, ως επί το πλείστον, το κομμάτι της «παραλιακής» στη Θεσσαλονίκη. Πιο συγκεκριμένα, το σημείο δράσης των μουσικών εκτείνεται από το Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης μέχρι και τον Λευκό Πύργο, ενώ παρατηρήθηκε και δραστηριοποίηση ορισμένων μουσικών στην πλατεία Αριστοτέλους και στη συμβολή των δρόμων Τσιμισκή και Αγίας Σοφίας (Σχήμα 1 και Εικόνα 1). Τα συγκεκριμένα σημεία αποτελούν, κατά γενικότερη ομολογία, τους πιο δημοφιλείς και συνωστισμένους προορισμούς της πόλης. Σε αντίστοιχες έρευνες, η δραστηριοποίηση μουσικών εντοπίζεται σε κεντρικά σημεία των πόλεων, με τουριστικό και ιστορικό ενδιαφέρον: στην έρευνα των Gemci και Ferah (2020), πλήθος μουσικών εμφανιζόταν καθημερινά στην πλατεία Taksim της Κωνσταντινούπολης, ενώ στην έρευνα της Kostyra (2016), οι περισσότεροι μουσικοί προτιμούσαν να παίζουν δημόσια μουσική στο κέντρο της Αγίας Πετρούπολης, κοντά σε μαγαζιά ή ιστορικά κτήρια, παρά σε πιο απομακρυσμένα μέρη, όπως οι σταθμοί των τρένων.



Σχήμα 1: Word cloud με τα σημεία εμφάνισης μουσικών του δρόμου στη Θεσσαλονίκη



Εικόνα 1: Τα σημεία επιτέλεσης μουσικής στη Θεσσαλονίκη

Στη συνέχεια, αξίζει να σημειωθούν ορισμένα δημογραφικά στοιχεία των μουσικών, που καταγράφηκαν κατά τη διεξαγωγή της έρευνας και αφορούν το φύλο, τον αριθμό των ατόμων που απάρτιζαν κάθε μουσική επιτέλεση, την ηλικία, τη χώρα καταγωγής, τις μουσικές σπουδές και το αν η μουσική είναι το αποκλειστικό τους επάγγελμα. Αναφορικά με την έμφυλη διάσταση της μουσικής στον δρόμο, από τον συνολικό αριθμό των εξήντα τεσσάρων μουσικών (100%), οι πενήντα τρεις ήταν άντρες (83%) και οι έντεκα γυναίκες (17%). Ως προς τα μέλη που απάρτιζαν κάθε μουσική επιτέλεση στον δρόμο, καταγράφηκαν δεκαεννέα περιπτώσεις μουσικών που εμφανίστηκαν ως μονάδες (61%), τρεις περιπτώσεις όπου τα μέλη της μπάντας ήταν δύο (10%), δύο περιπτώσεις όπου τα μέλη ήταν τρία (6%), τρεις περιπτώσεις όπου η μπάντα απαρτιζόταν από τέσσερα μέλη (10%), τρεις περιπτώσεις όπου τα μέλη της μπάντας ήταν πέντε (10%) και μία περίπτωση όπου η μπάντα αποτελούταν από έξι μέλη (3%).

Σχετικά με την ηλικία των συμμετεχόντων, από τον συνολικό αριθμό των εξήντα τεσσάρων μουσικών (100%), δεκαεπτά ήταν μέχρι και 20 ετών (27%), δεκατρείς ήταν μεταξύ 21 και 31 ετών (20%), οκτώ ήταν μεταξύ 31 και 40 ετών (13%), δεκαπέντε ήταν μεταξύ 41 και 50 ετών (23%) και έντεκα μουσικοί ήταν άνω των 50 ετών (17%). Ως προς τη χώρα καταγωγής των συμμετεχόντων, τριάντα τέσσερις μουσικοί κατάγονταν από την Ελλάδα (53%), οκτώ από τη Βουλγαρία (13%), επτά από τη Γεωργία (11%), έξι από το Περού (9%), έξι από την Αλβανία (9%) και τρεις από την Περσία (5%). Ως προς τις μουσικές σπουδές των συμμετεχόντων, οι είκοσι εννέα μουσικοί είχαν αποκτήσει συστηματική μουσική εκπαίδευση και κατάρτιση (45%), ενώ οι τριάντα πέντε δεν είχαν παρακολουθήσει ποτέ μαθήματα μουσικής σε κάποιον φορέα (55%).³ Τέλος, αναφορικά με τον επαγγελματικό προσανατολισμό των συμμετεχόντων, οι σαράντα πέντε (70%) είχαν τη μουσική ως αποκλειστικό επαγγελματικό προσανατολισμό, ενώ οι δεκαεννέα απασχολούνταν επαγγελματικά και σε άλλους τομείς (30%). Αξίζει να σημειωθεί ότι οι επαγγελματικοί προσανατολισμοί που αναφέρθηκαν, πέραν της μουσικής, στις συνεντεύξεις παρουσιάζουν σημαντική ανομοιογένεια και ποικιλία (δάσκαλοι, personal trainer, οδοντοτεχνίτης, φοιτητές οικονομικών σπουδών και διοίκησης επιχειρήσεων).

Οφείλει να επισημανθεί ότι, αναφορικά με τη χώρα καταγωγής των μουσικών καθώς και με την επιλογή της μουσικής ως αποκλειστικού επαγγελματικού προσανατολισμού, παρατηρείται σύγκλιση με τα πορίσματα της σχετικής βιβλιογραφίας (Breyley, 2016· Carlin, 2014· Kushner & Brooks, 2000· Marina, 2016), ιδίως ως προς την πολυπολιτισμική συνύπαρξη μουσικών στον δημόσιο χώρο και την από κοινού δραστηριοποίηση ερασιτεχνών και επαγγελματιών.

Περνώντας στα στοιχεία μουσικολογικού ενδιαφέροντος, μέσα και από τη θεματική ανάλυση καταφαίνεται ότι οι κυριότερες κατηγορίες που καταγράφηκαν αφορούσαν τα μουσικά όργανα, το μουσικό είδος, τη χρήση ηλεκτρικής ενίσχυσης και προηχογραφημένης συνοδείας, καθώς και την ύπαρξη στοιχείων δημιουργικότητας, αυτοσχεδιασμού και performance.

Σχετικά με τις κατηγορίες και τη συχνότητα εμφάνισης των μουσικών οργάνων κατά την επιτέλεση μουσικής στον δρόμο, φαίνεται πως η φωνή (23%) και η κιθάρα (17%) αποτελούν τα πιο δημοφιλή μουσικά όργανα. Ενδιαφέρον γεγονός αποτελεί το ότι σε μόλις 31 καταγεγραμμένες περιπτώσεις εμφανίζεται ένας σημαντικός αριθμός μουσικών οργάνων διαφόρων κατηγοριών (Πίνακας 2)· ιδιαίτερη μπορεί να χαρακτηριστεί η ύπαρξη του πιάνου, κυρίως λόγω των απαιτήσεων μετακίνησης που αυτό ενέχει κατασκευαστικά. Θα πρέπει να τονιστεί ότι καμία επιτέλεση μουσικής στον δρόμο δεν

³ Θα πρέπει εδώ να διευκρινιστεί ότι ως μουσική σπουδή θεωρήθηκε η φοίτηση σε φορέα που προσφέρει οργανωμένα και θεσμικά μουσική εκπαίδευση, όπως ένα ωδείο, μουσικό σχολείο ή πανεπιστήμιο, και όχι η μαθητεία σε κάποιο άτυπο πλαίσιο, όπως δίπλα σε κάποιον δεξιότεχνη μουσικό.

εμφάνιζε αποκλειστικά τη φωνή ως μοναδικό μουσικό όργανο, αλλά αυτή συνοδευόταν και συμμετείχε μαζί με τα υπόλοιπα μουσικά όργανα, όπως παρουσιάζεται στην Εικόνα 2, όπου ο μουσικός τραγουδά και παίζει κιθάρα ταυτόχρονα. Επιπλέον, υπήρξαν περιπτώσεις όπου η μουσική εκτέλεση ήταν εξ ολοκλήρου οργανική, ενώ ορισμένοι μουσικοί έπαιζαν δύο και τρία όργανα κατά την επιτέλεση μουσικής στον δρόμο· για τον λόγο αυτόν, καταγράφηκε μεγαλύτερος αριθμός οργάνων (85) απ' ό,τι μουσικών (64). Σύμφωνα με τους Bennett και Rogers (2014), ήδη από τον 13ο αιώνα είναι αρκετά συνηθισμένο για έναν μουσικό στον δρόμο να παίζει πολλά όργανα ταυτόχρονα.

α/α	Μουσικό όργανο	Αριθμός οργάνων	Ποσοστό
1	φωνή	18	23%
2	κιθάρα	15	17%
3	ηλεκτρική κιθάρα	6	7%
4	κρουστά	6	7%
5	ακορντεόν	5	6%
6	βιολί	5	6%
7	τρομπέτα	4	5%
8	κοντραμπάσο	3	4%
9	μπουζούκι	3	4%
10	σαξόφωνο	3	4%
11	βιόλα	2	2%
12	κλαρίνο	2	2%
13	πιάνο	2	2%
14	γιουκαλίλι	1	1%
15	γκάιντα	1	1%
16	κανονάκι	1	1%
17	λαούτο	1	1%
18	λύρα Κρήτης	1	1%
19	μπαγλαμάς	1	1%
20	tank drum	1	1%
21	τούμπα	1	1%
22	τσίμπαλο	1	1%
23	φλογέρες	1	1%
24	φυσσαρμόνικα	1	1%
	Σύνολο	85	100%

Πίνακας 2: Κατηγορίες μουσικών οργάνων



Εικόνα 2: Μουσικός στον δρόμο που παίζει κιθάρα

Αναφορικά με το μουσικό είδος που επιλέχθηκε κατά την επιτέλεση μουσικής στον δρόμο, φαίνεται ότι η «έντεχνη λαϊκή» (23%), η ελληνική παραδοσιακή (19%) και η ποπ (16%) μουσική ήταν οι πιο δημοφιλείς επιλογές των συμμετεχόντων στην έρευνα για τους μουσικούς του δρόμου (Πίνακας 3). Σε αντίθεση με την έρευνα των Stähler και Mierisch (2021), η δυτική έντεχνη μουσική δεν προεξέχει ως το δημοφιλέστερο είδος μουσικής στον δρόμο, αφού στη Θεσσαλονίκη καταγράφηκαν μόλις δύο τέτοιες περιπτώσεις. Σημαντική λεπτομέρεια αποτελεί η ύπαρξη υβριδικών μουσικών επιλογών, όπου ορισμένοι μουσικοί συνδύαζαν δύο ή και παραπάνω μουσικά είδη κατά τη διάρκεια της εμφάνισής τους.

α/α	Μουσικό είδος	Αριθμός επιτελέσεων	Ποσοστό
1	Έντεχνο λαϊκό	15	23%
2	Ελληνική παραδοσιακή μουσική	12	19%
3	Ποπ	10	16%
4	Τζαζ	8	13%
5	Ροκ	7	11%
6	Ρεμπέτικο	4	6%
7	Υβριδικό	4	6%
8	Δυτική έντεχνη μουσική	2	3%
9	Μουσικές του κόσμου	2	3%
	Σύνολο	64	100%

Πίνακας 3: Μουσικά είδη

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη ηλεκτρικής ενίσχυσης για την επιτέλεση μουσικής στον δρόμο, αφού μόλις εννέα περιπτώσεις μουσικών, από τις συνολικά 31, παρατηρήθηκε να μην χρησιμοποιούν κάποια ηχητική συσκευή για να υποστηρίξουν το παίξιμο ή το όργανό τους. Στις περισσότερες περιπτώσεις (22 ή 71%), οι μουσικοί χρησιμοποιούσαν φορητές συσκευές, όπως ηχεία, μικρόφωνα, ενισχυτές, ηχητικές κονσόλες ή μίκτες, για να δυναμώσουν την ένταση των οργάνων τους, να κάνουν εντονότερη την παρουσία τους στον χώρο, να προσελκύσουν περισσότερο κόσμο και να υποστηρίξουν περισσότερο την επιτέλεσή τους, όπως παρουσιάζεται και στην Εικόνα 3. Εμβαθύνοντας στην τελευταία παράμετρο, παρατηρήθηκε ότι σε ορισμένες επιτελέσεις μουσικής (10 ή 32%) η ύπαρξη ηλεκτρικής ενίσχυσης επέτρεπε στους μουσικούς να χρησιμοποιούν προ-ηχογραφημένη μουσική για να συνοδεύουν το παίξιμό τους.



Εικόνα 3: Μουσικοί στον δρόμο που χρησιμοποιούν ηλεκτρική ενίσχυση

Άκρως σημαντική για τη θεώρηση της καλλιτεχνικής σημασίας της μουσικής στον δρόμο είναι η ύπαρξη στοιχείων παραστασιακής επιτέλεσης (presentational performance) και στοιχείων μουσικής δημιουργικότητας και αυτοσχεδιασμού. Στις περισσότερες περιπτώσεις (28 ή 90%) φαίνεται πως δεν υπήρξε κάποιου είδους παραστασιακότητα εκ μέρους των μουσικών, καθώς αυτοί επικεντρώνονταν στην αυστηρή επιτέλεση της μουσικής τους. Σε τρεις όμως περιπτώσεις (10%), όπου καταγράφηκε η ύπαρξη κάποιου είδους παραστασιακότητας, παρατηρήθηκαν: α) συνομιλία μουσικού με το κοινό και προσπάθεια ένταξης του στην επιτέλεση, β) χορευτική συνοδεία της επιτέλεσης από άτομα που δεν ανήκαν στην ορχήστρα, και γ) κινησιολογική υποστήριξη της επιτέλεσης από τους ίδιους τους μουσικούς. Επιπλέον, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η υποστήριξη της επιτέλεσης μουσικής με στοιχεία δημιουργικότητας και αυτοσχεδιασμού: σε είκοσι περιπτώσεις επιτέλεσης μουσικής στον δρόμο (65%) παρατηρήθηκε ότι υπήρξε συχνή χρήση στοιχείων δημιουργικότητας, όπως αλλαγής φράσεων και δομής του κομματιού με προσωπικές επιλογές των μουσικών (στην Περίπτωση 13), αλλαγής του μέτρου (όπως στην Περίπτωση 2, όπου αυτό από 2/4 έγινε 8/8 [3+3+2]), προτίμησης διαφορετικής αρμονικής ακολουθίας ή διαφορετικών συγχορδιών (στην Περίπτωση 16), χρήσης ελεύθερου αυτοσχεδιασμού (στις Περιπτώσεις 5, 21 και 30), ενώ αρκετοί μουσικοί επέλεξαν να αυτοσχεδιάζουν για αρκετή ώρα πάνω σε έναν συγκεκριμένο ρυθμό ή μοτίβο, σε μια ακολουθία συγχορδιών ή σε ένα μουσικό είδος (στις Περιπτώσεις 1, 9 και 19, καθώς και στην περίπτωση της Εικόνας 4). Αντίστοιχες τάσεις των μουσικών στον δρόμο για αυτοσχεδιασμό, πειραματισμό και παρουσίαση των συνθέσεών τους υπογραμμίζονται και στην υπάρχουσα βιβλιογραφία (Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Marina, 2016· Gemci & Ferah, 2020· Grygier, 2013· Stäbler & Mierisch, 2021· Watt, 2020).



Εικόνα 4: Μουσικοί στον δρόμο παίζουν τζαζ αυτοσχεδιαστική μουσική

Η ύπαρξη μουσικής και μουσικών στους δρόμους προσδιορίζεται μέσα από μια σειρά επιμέρους αιτιών και λόγων. Αρχικά, ο Βαγγέλης και η Χαρά, δύο μουσικοί που δραστηριοποιούνται για πάνω από τρία χρόνια σε κεντρικά σημεία της Θεσσαλονίκης, αποδίδουν τον λόγο ύπαρξης μουσικών στον δρόμο σε ένα πρωτόγνωρο αίσθημα ελευθερίας που βιώνει όποιος παίζει μουσική έξω στον δρόμο, όπως και στην προσωπική ανάγκη για αυτοέκφραση, επικοινωνία, συνάντηση με την παρέα και εναρμονισμό με τον κοινωνικό περίγυρο, «το αίσθημα, δηλαδή, ότι ανήκεις και είσαι χρήσιμος» (Χαρά). Από τη μεριά τους, η Δανάη και ο Μιχάλης, μουσικοί που εμφανίζονται κυρίως τα

Σαββατοκύριακα, επιθυμούν να παρουσιάσουν και να προβάλουν την τέχνη τους μέσω της μουσικής τους έκθεσης στον δρόμο. Η ελευθερία του υπαίθριου χώρου επιτρέπει την προβολή εξειδικευμένου ρεπερτορίου, το οποίο οι ίδιοι, λόγω έλλειψης χρημάτων και διασυνδέσεων, αδυνατούν να ηχογραφήσουν και να παρουσιάσουν σε κάποιο μαγαζί, όπως συμβαίνει και σε αντίστοιχη περίπτωση μουσικών στην Εικόνα 5. Η μουσική επιτέλεση στον δρόμο είναι, επίσης, μία πρώτη δοκιμή, ώστε να εξετάσουν εάν η μουσική τους αρέσει ή «περνάει» στο κοινό. Όπως χαρακτηριστικά συνοψίζει ο Παύλος, που τους τελευταίους έξι μήνες παίζει μουσική στο παραλιακό μέτωπο:

Κατά βάθος θεωρώ ότι όλοι γουστάρουν το μη στημένο. Έξω δικαιολογούνται και τα λάθη και τα κενά ανάμεσα στα κομμάτια. Είναι άλλη ατμόσφαιρα. Νιώθεις σαν να παίζεις σπίτι σου και ακόμα καλύτερα. Αν πετύχεις εδώ, οπουδήποτε αλλού είναι απλά παιχνιδάκι.⁴

Αντίστοιχα, και στον διεθνή χώρο έχει επισημανθεί ότι γνωστοί ερμηνευτές, συμπεριλαμβανομένου και του Louis Armstrong, βελτίωσαν τις τεχνικές και το ταλέντο τους παίζοντας, αρχικά, μουσική στους δρόμους (Sarapin & Morris, 2018). Παράλληλα, η μουσική στον δρόμο εξαλείφει το φαινόμενο της εμφάνισης λίγων και συγκεκριμένων στη μουσική ζωή μιας πόλης κατόπιν επιλογής, καθώς δεν απαιτείται κάποιου είδους ακρόαση (audition), που πολλές φορές λειτουργεί ανασταλτικά, ως εμπόδιο και μηχανισμός αποκλεισμού της δραστηριοποίησης των μουσικών (Yerichuk & Krar, 2019).



Εικόνα 5: Μουσικοί παρουσιάζουν δημόσια προσωπικές τους συνθέσεις

Από την άλλη μεριά, ξεχωριστή θέση κατέχουν οι βιοποριστικοί και κοινωνικοπολιτικοί λόγοι δραστηριοποίησης των μουσικών στον υπαίθριο αστικό χώρο. Συγκεκριμένα, οι περισσότεροι μουσικοί (οι 40 στους 64) θεωρούν ότι το οικονομικό αντίκρισμα που βρίσκουν παίζοντας μουσική έξω στην πόλη αποτελεί και ένα αξιολογικό συμπλήρωμα

⁴ Τα αποσπάσματα συνεντεύξεων που παρατίθενται στην παρούσα εργασία αντλούνται από προσωπικές συνεντεύξεις με τους συμμετέχοντες, οι οποίες στο σύνολό τους πραγματοποιήθηκαν το ίδιο έτος (2021) στη Θεσσαλονίκη.

του μισθού τους. Η θέση αυτή επιβεβαιώνεται και μέσα από τη βιβλιογραφία (Jurich, 2017· Kushner & Brooks, 2000· Litos & Papadaki, 2023· Simpson, 2011), καθώς αρκετά μέλη του κοινού ενισχύουν τη δημόσια μουσική πράξη, προσφέροντας χρήματα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Λουκία, για τον λόγο που επιλέγει να παίζει κανείς μουσική στον δρόμο:

Κυρίως για τα λεφτά, ρε συ. Είναι ένα επιπλέον μεροκάματο, ένα εισόδημα. Είναι πολύ δύσκολο πλέον να παίξεις σε ένα μαγαζί, γιατί: α) υπάρχουν πια πολλοί καλλιτέχνες, και καλά κάνουν και είναι, β) έχουν ανέβει οι απαιτήσεις, γ) έχουν «κατέβει» τα χρήματα και ορισμένοι δεν δέχονται να παίξουν από ένα συγκεκριμένο ποσό και κάτω.

Καθώς η έρευνα πραγματοποιήθηκε κατά την περίοδο της πανδημίας (COVID-19), αρκετοί μουσικοί είτε αδυνατούσαν να επιτελούν δημόσια μουσική λόγω της απαγόρευσης κυκλοφορίας είτε δυσκολεύονταν να βρουν δουλειά λόγω της υπολειτουργίας των μαγαζιών και έλλειψης πολιτιστικών εκδηλώσεων. Έτσι, αρκετοί άρχισαν να παίζουν δημόσια μουσική για να διαμαρτυρηθούν για τις επιπτώσεις που επέφερε η επιβεβλημένη υγειονομική συνθήκη στους επαγγελματίες μουσικούς. Όπως αναφέρουν οι Bennett και McKay (2019: 13), «σε όλη την πρόσφατη ιστορία, όπου οι άνθρωποι βγήκαν στους δρόμους σε ένδειξη διαμαρτυρίας, αλληλεγγύης, συναδελφικότητας και επανάστασης, η μουσική ήταν παρούσα». Ο Γιώργος, που ξεκίνησε να δραστηριοποιείται μουσικά στον δρόμο κατά την περίοδο της πανδημίας, μας μεταφέρει σχετικά:

Ως μουσικοί επιτελούμε και κοινωνικό έργο. Δεν πρέπει να μας ξεχνάνε. Και εμείς επαγγελματίες είμαστε, δουλειά μας είναι αυτό. Το μήνυμα είναι ότι οι μουσικοί είναι εδώ και η λαϊκή μουσική παράδοση είναι εδώ και κανείς δεν μπορεί να το αποτρέψει αυτό. Δείχνουμε ότι υπάρχουμε.

Όπως σημειώνεται και παραπάνω, ορισμένοι μουσικοί θεωρούν τη μουσική πράξη στον υπαίθριο αστικό χώρο ως μία πράξη ακτιβισμού, η οποία συνδέεται με την ποιοτική βελτίωση των καθημερινών συνθηκών διαβίωσης (Bennett, & Rogers, 2014· Ferrell, 2002· Wees, 2017). Ο Χρήστος, μουσικός που τον τελευταίο χρόνο δραστηριοποιείται κοντά στον Λευκό Πύργο, σημειώνει με έντονο ενθουσιασμό πως: «η μουσική στον δρόμο χρωματίζει τη γκρίζα καθημερινότητα των ανθρώπων. Έτσι θα έπρεπε να είναι μια πόλη: να βγαίνεις έξω και να ακούς άτομα να παίζουν μουσική. Η μουσική είναι για όλους· ανήκει σε όλους». Σύμφωνα με τον Λεωνίδα και τον Αργύρη, μουσικούς με έντονη παρουσία και στη νυχτερινή ζωή της Θεσσαλονίκης, η μουσική στον δρόμο αφορά, μεταξύ άλλων, την αντιμετώπισή της ως καλλιτεχνικής δραστηριότητας:

Δεν το είχαμε σκεφτεί τόσο, όταν ξεκινούσαμε. Είδαμε όμως ότι στη χώρα μας είναι λίγο ταμπού το να παίζεις στον δρόμο, ενώ σε άλλες χώρες αυτό σημαίνει πολιτισμός. Θα θέλαμε να περάσουμε ένα τέτοιο μήνυμα, ώστε κάποια στιγμή η τέχνη αυτή να αναπτυχθεί και στην Ελλάδα.

Κατά τη διεξαγωγή της παραπάνω συνέντευξης, ένα μέλος του κοινού που είχε παραμείνει μετά το τέλος της παράστασης άκουσε τη συζήτησή μας και θέλησε να παρέμβει, συμπληρώνοντας χαρακτηριστικά: «διότι στην Ελλάδα τους θεωρούμε επαίτες και όχι στολίδια που ομορφαίνουν με τις μουσικές τους τους δρόμους! Να είστε πάντα καλά, παιδιά μου, και να σας ακούμε».

Η παραπάνω σκηνή ανοίγει και το εξέχον ζήτημα της σχέσης των μουσικών με το κοινό τους. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Άλκη, μουσικού που δραστηριοποιείται σε κεντρικά σημεία στην αγορά της Θεσσαλονίκης, σε μια παράσταση του δρόμου «οι άνθρωποι εναλλάσσονται αρκετά συχνά· παρουσιάζονται μπροστά σου, παρέα με τα παιδιά, με τα κατοικίδια και τα ποδήλατά τους, και αποτελούν έτσι ένα κοινό το οποίο

πιθανώς δεν θα ερχόταν να σε ακούσει, αν έπαιζες σε κάποιο μαγαζί». Οι περισσότεροι μουσικοί βασίζουν και αντιλαμβάνονται τη σχέση τους με το κοινό μέσα από την ανταπόκριση που έχει η μουσική τους επιτέλεση (Εικόνα 6). Τα παρακάτω ενδεικτικά αποσπάσματα συνοψίζουν ως θετική ανταπόκριση του κοινού την οικονομική ενίσχυση των μουσικών, την ανατροφοδότηση, τους σχολιασμούς και την ενσώματη συμμετοχή του κοινού, όπως και την ώρα που αυτό παραμένει σε μια παράσταση:

Θετική η ανταπόκριση του κοινού, τους αρέσει. Πριν από λίγο είχαμε και χορευτές μπροστά μας και παίξαμε ακόμα καλύτερα, ιδιαίτερα σε αυτό το είδος της salsa. Όσοι περνούσαν και το ζούσαν όλο αυτό, σταμάταγαν και χειροκροτούσαν (Νικηφόρος και Ασπασία).

Σίγουρα υπάρχουν αυτοί που περνάνε τελείως αδιάφορα, αλλά όταν κάθεται και σε ακούει ο άλλος δείχνει ότι εκτιμάει, ότι εσύ του έδωσες μια πιο ευχάριστη νότα στη βόλτα του. Μια φορά ήρθε ένας παππούς πάνω μου, με αγκάλιασε, μου είπε «ευχαριστώ» και έφυγε. Δεν θα το ξεχάσω ποτέ αυτό (Χρήστος).

Άμα παίζεις καλά μουσική, ο άλλος το καταλαβαίνει και σε πληρώνει κιάλας, αλλιώς φεύγει. Εμένα αγοράζουν μέχρι και τα cd μου! (Αντώνης).

Την προηγούμενη εικόνα μετριάζει κάπως η Αγγελική, αναφερόμενη στην περίπτωση όπου η μουσική επιτέλεση στον δρόμο παραβαίνει τους κανόνες κοινής ησυχίας και στην εκδοχή όπου ο μουσικός ερμηνεύει άγνωστο ρεπερτόριο και αδιαφορεί συνειδητά για τη γνώμη του κοινού:

Ανάλογα το τι ζητάς και το τι προσφέρεις. Εγώ, ας πούμε, παίζω για την πάρτη μου. Τα κομμάτια είναι άγνωστα – και άμα τους αρέσει. Βλέπεις, άλλοι θέλουν να έχουν ανταπόκριση. Ροκ, μέταλ, είναι ένα μέρος του κόσμου· πρέπει να έχεις στο ρεπερτόριο και ποπ και έντεχνα και λαϊκά, αν σε ενδιαφέρει να ευχαριστηθεί ο κόσμος.



Εικόνα 6: Μουσικός στον δρόμο δέχεται οικονομική και λεκτική ενθάρρυνση

Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε ότι δεν παρατηρήσαμε οποιαδήποτε παραβατική συμπεριφορά απέναντι σε κάποιον μουσικό στον δρόμο ή την επιβολή προστίμου για παράσταση στον δρόμο, κάτι το οποίο μας το επιβεβαίωσαν λεκτικά και οι ίδιοι οι μουσικοί. Αντίθετα, υπήρξαν αρκετά μέλη του κοινού που συμμετείχαν ένθερμα στις παραστάσεις του δρόμου, απολαμβάνοντας τις μουσικές που τους προσφέρονταν, συνομιλώντας χαρούμενοι για αυτό που έβλεπαν ή τραβώντας βίντεο και φωτογραφίες, αγκαλιά με φίλους ή μόνοι τους. Όπως συμπεραίνουμε σε προηγούμενη μελέτη μας (Litos & Papadaki, 2023), οι αλληλεπιδράσεις αυτές συμβαίνουν σε έναν χώρο που ενέχει έντονα το στοιχείο της μεταβατικότητας (*betwixt and between*), δηλαδή μιας περιόδου όπου οι άνθρωποι είναι ανοιχτοί σε αλλαγές, και έτσι, μέσα από την έντονη ροή συναισθημάτων, ενέργειας και αλληλοεκτίμησης που διατρέχει μια μουσική παράσταση στον δρόμο, μπορούμε να μιλάμε για ενίσχυση της συνοχής και ευημερία της κοινότητας.

Επιλογικά

Η μουσική επιτέλεση στον υπαίθριο αστικό χώρο αποτελεί μια εξαιρετικά σύνθετη πρακτική, κατά την οποία χρειάζεται να εξεταστούν και να ληφθούν υπόψη αρκετές μεταβλητές και έννοιες. Η παρούσα εργασία επιχείρησε να συγκεκριμενοποιήσει αρκετά αχανή στοιχεία και πρακτικές της ελληνικής μουσικής στον δρόμο, και να αναδείξει τη διαλλακτική σχέση μεταξύ μουσικής, μουσικών και κοινού.

Οι λόγοι ύπαρξης της μουσικής στον δημόσιο χώρο, τους οποίους ανέδειξε η παρούσα έρευνα, φαίνεται πως συμφωνούν με τη διεθνή βιβλιογραφία, αφού μια παράσταση στον δημόσιο χώρο γίνεται για την οικονομική εξασφάλιση, την κοινωνική αλληλεπίδραση με τον κόσμο, την παρουσίαση και την αποδοχή νέων συνθέσεων, ενώ τονίζεται και η κοινωνικοπολιτική διάσταση της δημόσιας μουσικής πράξης (Astor, 2019· Bennett & McKay, 2019· Bywater, 2007· Celson, 2000· Kostyra, 2016· McKay, 2007· Wees, 2017). Η μουσική στον δρόμο επιμένει να δημιουργεί έναν κοινό χώρο ηχητικής φωνής, ταυτότητας και ανταλλαγής, να αποτελεί μια ευπρόσδεκτη ανάπαυλα από τη ρουτίνα, το άγχος και την ένταση της αστικής διέλευσης και καθημερινότητας, και να επιτρέπει σε μουσικούς να εξασκούν την τέχνη τους, λαμβάνοντας μια άμεση ανταπόκριση γι' αυτό από το κοινό (Bennett & McKay, 2019· Breyley, 2016· McNamara & Quilter, 2016)· διότι, όπως σημειώνει ο Wees (2017: 70),

αν και μοιάζει για ατομική δραστηριότητα, η μουσική στον δρόμο είναι μια διαδικασία συνένωσης: μια κοινωνική συναρμολόγηση που συνδέει την αίσθηση-αντίληψη και τις εσωτερικές ψυχικές καταστάσεις μέσα σε συγκεκριμένες κοινωνικο-ιστορικές διαδικασίες και υλικές συνθήκες του κόσμου, όπως τον βρίσκουμε.

Η μουσική πράξη στον δρόμο καθώς και τα συστατικά μουσικά της στοιχεία δεν δύνανται να νοηθούν ως αυθύπαρκτες οντότητες· η κατανόηση και η λειτουργία τους προϋποθέτουν την ένταξή τους στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο όπου εφαρμόζονται και με το οποίο βρίσκονται σε συνεχή αλληλεπίδραση και διαπραγμάτευση.

Κλείνοντας, θα πρέπει να τονιστεί ότι η σημερινή τέχνη του δρόμου ανθεί όλο και περισσότερο χάρη σε ένα παγκόσμιο κίνημα νέων δημιουργών και σε άτομα με υψηλά κίνητρα, που αναγνωρίζουν τη σημασία της δημόσιας μουσικής εμφάνισης και επικροτούν έμπρακτα τον θετικό της αντίκτυπο σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο (Bartlett, 2017). Αρκεί να αναφέρουμε ότι το *International Journal of Community Music* αφιέρωσε το 2023 ένα θεματικό τεύχος στη μουσική στον δρόμο, με τίτλο: “Buskers: Community, Culture, Commodity”.

Βιβλιογραφία

- Astor, Avi (2019): "Street performance, public space, and the boundaries of urban desirability: the case of living statues in Barcelona", *International Journal of Urban and Regional Research* 43/6, σ. 1064-1084 (<https://doi.org/10.1111/1468-2427.12828>).
- Babbie, Earl (2018): *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*, Κριτική, Αθήνα.
- Bartlett, Ed (2017): *Street art*, Lonely Planet Global, Oakland.
- Bennett, Andy & Ian Rogers (2014): "Street music, technology and the urban soundscape", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 28/4, σ. 454-464 (<http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2014.893991>).
- Bennett, Elizabeth & George McKay (2019): *From brass bands to buskers: street music in the UK*, Arts and Humanities Research Council / University of East Anglia, Norwich.
- Boyatzis, Richard (1998): *Transforming qualitative information: thematic analysis and code development*, SAGE Publications, Thousand Oaks.
- Braun, Virginia & Victoria Clarke (2006): "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology* 3/2, σ. 77-101 (<http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>).
- Braun, Virginia, Victoria Clarke & Nikki Hayfield (2015): "Thematic analysis", στο: Jonathan Smith (επιμ.), *Qualitative psychology: a practical guide to research methods*, SAGE Publications, Thousand Oaks, σ. 222-248.
- Breyley, Gay (2016): "Between the cracks: street music in Iran", *Journal of Musicological Research* 35/2, σ. 72-81 (<https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1165051>).
- Bywater, Michael (2007): "Performing spaces: street music and public territory", *Twentieth Century Music* 3, σ. 97-120 (<https://doi.org/10.1017/S1478572207000345>).
- Campbell, Patricia (1981): *Passing the hat: street performers in America*, Delacorte Press, New York.
- Carlin, Andrew (2014): "Working the crowds: street performances in public spaces", στο: Tara Brabazon (επιμ.), *City imaging: regeneration, renewal and decay*, Springer, Singapore, σ. 157-169.
- Celson, Henrique Sousa Gomes (2000): "The street musicians of Porto Alegre: a study based on life stories", *International Journal of Music Education* 35/1, σ. 24-28 (<https://doi.org/10.1177/025576140003500110>).
- Doughty, Karolina & Maja Lagerqvist (2016): "The ethical potential of sound in public space: migrant pan flute music and its potential to create moments of conviviality in a 'failed' public square", *Emotion, Space and Society* 20, σ. 58-67 (<https://doi.org/10.1016/j.emospa.2016.06.002>).
- Ferrell, Jeff (2002): *Tearing down the street: adventures in urban anarchy*, Palgrave Macmillan, London.
- Gemci, Ayse Gül & Bahar Ferah (2020): "A triangulation process of street music in public spaces: a case study of Istanbul's Istiklal Avenue", *Open House International* 45/4, σ. 427-448 (<https://doi.org/10.1108/OHI-05-2020-0039>).
- Grygier, Ewelina (2013): "Street music. A case study of three European cities: Vienna, Warsaw and Wroclaw", *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança* 2/2, σ. 70-77 (<https://doi.org/10.34624/postip.v2i0.1300>).
- Ho, Robbie & Wing Tung Au (2021): "Differentiating busking from begging: a psychological approach", *PLoS ONE* 16/12, σ. 1-24 (<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0260781>).

- Johnson, Bruce (2018): "From Music to Noise: The Decline of Street Music", *Nineteenth-Century Music Review* 15/1, σ. 67-78 (<https://doi.org/10.1017/S147940981700009X>).
- Jurich, John (2017): "Freeing buskers' free speech rights: impact of regulations on buskers' right to free speech and expression", *Harvard Journal of Sports & Entertainment Law* 8/1, σ. 39-62.
- Kostyra, Aleksandra (2016): "Street musicians: the strategies of mastering the social space of St. Petersburg", στο: Paula Guerra & Tania Moreira (επιμ.), *Keep it simple, make it fast!: An approach to underground music scenes*, Universidade do Porto, Porto, σ. 248-253.
- Kushner, Roland & Arthur Brooks (2000): "The one-man band by the quick lunch stand: modeling audience response to street performance", *Journal of Cultural Economics* 24/1, σ. 65-77 (<https://doi.org/10.1023/A:1007585518269>).
- Litos, Ioannis & Eirini Papadaki (2023): "If you play some good music, people immediately understand it': audience response to busking", *International Journal of Community Music* 16/2, σ. 135-153 (https://doi.org/10.1386/ijcm_00079_1).
- Marina, Peter (2016): "Buskers of New Orleans: transgressive sociology in the urban underbelly", *Journal of Contemporary Ethnography* 47/3, σ. 306-335 (<https://doi.org/10.1177/0891241616657873>).
- McKay, George (2007): "'A soundtrack to the insurrection': street music, marching bands and popular protest", *Parallax* 13/1, σ. 20-31 (<https://doi.org/10.1080/13534640601094817>).
- McNamara, Luke & Julia Quilter (2016): "Street music and the law in Australia: busker perspectives on the impact of local council rules and regulations", *Journal of Musicological Research* 35/2, σ. 113-127 (<https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1161477>).
- Najafi, Mina & Mustafa Kamal Bin Mohd Shariff (2011): "The concept of place and sense of place in architectural studies", *World Academy of Science, Engineering and Technology* 56/6, σ. 187-192 (<https://doi.org/10.5281/zenodo.1082222>).
- Riessman, Catherine Kohler (2008): *Narrative methods for the human sciences*, SAGE Publications, Thousand Oaks.
- Robson, Colin (2010): *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου: ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*, Gutenberg, Αθήνα.
- Sarapin, Susan & Pamela Morris (2018): "Entertaining free expression on public sidewalks: are city ordinances kicking musical muses to the curb?", *First Amendment Studies* 52/1-2, σ. 1-22 (<https://doi.org/10.1080/21689725.2018.1500929>).
- Simpson, Paul (2011): "Street performance and the city", *Space and Culture* 14/4, σ. 415-430 (<https://doi.org/10.1177/1206331211412270>).
- Smith, Murray (1996): "Traditions, stereotypes, and tactics: a history of musical buskers in Toronto", *MUSICultures* 24, σ. 6-22.
- Stähler, Samuel & Kim Katharina Mierisch (2021): "The street music business: consumer responses to buskers performing on the street and on online video platforms", *Marketing Letters* 33/1, σ. 325-350 (<https://doi.org/10.1007/s11002-021-09566-8>).
- Taherdoost, Hamed (2016): "Sampling methods in research methodology; how to choose a sampling technique for research", *International Journal of Academic Research in Management* 5/2, σ. 18-27.
- Watt, Paul (2020): "Street performers and street culture", στο: Jeffrey Ian Ross (επιμ.), *Routledge handbook of street culture*, Routledge, London, σ. 38-47.

- Wees, Nick (2017): "Improvised performances: urban ethnography and the creative tactics of Montreal's metro buskers", *Humanities* 6/3, σ. 67-84 (<https://doi.org/10.3390/h6030067>).
- Yerichuk, Deanna & Justis Krar (2019): "From inclusion to inclusivity: a scoping review of community music scholarship", *International Journal of Community Music* 12/2, σ. 169-188 (https://doi.org/10.1386/ijcm.12.2.169_1).
- Ίσαρη, Φιλία & Μάριος Πουρκός (2015): *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-473>.
- Μπαλάντινα, Αλεξάνδρα (2025): *Μεθοδολογία έρευνας στην εθνομουσικολογία*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1018>.
- Ρόντος, Κωνσταντίνος & Ευστράτιος Παπάνης (2006): *Στατιστική έρευνα: μέθοδοι και εφαρμογές*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα.

**Μουσική, χώρος και επιτέλεση:
μια εθνογραφική προσέγγιση μουσικών της τζαζ στον δρόμο,
στο προβάδικο και σε ζωντανές παραστάσεις**

Σταυρούλα Πρίφτη

Εισαγωγή

Τον Σεπτέμβρη του 2021, λίγο μετά τη λήξη του εγκλεισμού λόγω της πανδημίας της COVID-19, ξεκίνησα την έρευνα για την πτυχιακή μου εργασία με θέμα τους μουσικούς του δρόμου. Σκοπός της συγκεκριμένης εργασίας ήταν να εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η μουσική στον «χώρο» του δρόμου και τις αλληλεπιδράσεις των μουσικών με τους περαστικούς και με άλλες μπάντες. Επιπλέον, ήθελα να ακούσω τις ιστορίες των μουσικών, να προσπαθήσω να κατανοήσω τον τρόπο με τον οποίο εκείνοι αντιλαμβάνονται τη μουσική στο πλαίσιο του δρόμου και, τέλος, να επικεντρωθώ στην έννοια του δρόμου ως «χώρου» έκφρασης, δημιουργίας και επιτέλεσης της μουσικής.

Εκείνη την περίοδο, είχα την ευκαιρία και την τύχη να γνωρίσω αρκετές μπάντες δρόμου, τα μέλη των οποίων προσφέρθηκαν να με βοηθήσουν στην έρευνα, εξιστορώντάς μου τις προσωπικές τους εμπειρίες από τον δρόμο αλλά και δείχνοντάς μου νέες πτυχές και κατευθύνσεις πάνω στα θέματα που με απασχολούσαν. Κατά το ίδιο χρονικό διάστημα, γνώρισα και μία τζαζ μπάντα νεαρών μουσικών που έπαιζε στη Διονυσίου Αρεοπαγίτου, στην Αθήνα. Η συγκεκριμένη μπάντα ήταν εκείνη την οποία ακολούθησα και στην οποία αφοσιώθηκα τόσο στο κομμάτι της έρευνας όσο και της συγγραφής. Αποτελούμενη από τέσσερις μουσικούς, η εν λόγω τζαζ μπάντα δρόμου ήταν ενεργή για λιγότερο από έναν μήνα και προσδοκούσε να συνεχίσει να παρουσιάζει το ρεπερτόριό της στον δρόμο καθ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς. Παρ' όλα αυτά, τα σχέδια των μελών της «ναυάγησαν» έπειτα από δύο μήνες, όταν ένας από τους μουσικούς της υπέστη έναν σοβαρό τραυματισμό, ο οποίος τον κατέστησε ανήμπορο να παίξει εκείνο το διάστημα. Έπειτα από λίγο καιρό, ένα ακόμα μέλος της μπάντας βρήκε εργασία σε έναν διαφορετικό κλάδο από εκείνον της μουσικής και χρειάστηκε να φύγει από την Αθήνα. Τότε, οι δύο μουσικοί της μπάντας που έμειναν στην Αθήνα αναζήτησαν νέους μουσικούς για να συνεχίσουν να παίζουν μουσική και, συγκεκριμένα, μουσική στον δρόμο. Παρ' όλο που αυτή τους η αναζήτηση έφερε στην μπάντα δύο νέα μέλη, τα νέα αυτά άτομα δεν είχαν τον χρόνο και την ευχέρεια να παίξουν στον δρόμο, κάνοντας την μπάντα να στραφεί σε νέους χώρους μουσικής επιτέλεσης και έκφρασης της προσωπικής – και δη μουσικής – ταυτότητάς της μέσα στην πόλη.

Σε αυτό το κείμενο παρουσιάζω τόσο τον χώρο του δρόμου (ως αφετηρία) όσο και τους νέους χώρους στους οποίους «μετακινήθηκε» η μπάντα προκειμένου να διαφυλάξει και να εκφράσει τη μουσική της ταυτότητα. Προκειμένου να προσεγγίσω την έννοια του χώρου, θέτω ως αφετηρία ορισμένες από τις θεωρητικές προσεγγίσεις του David Harvey (2006) και του Henri Lefebvre (1991), εστιάζοντας την προσοχή στη σχέση μεταξύ ανθρώπινων δραστηριοτήτων και χώρου. Επιπλέον, διερευνώ τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους δημιουργείται και διαμορφώνεται η έννοια του χώρου στην τζαζ, βασιζόμενη στους Andrew Berish (2019) και Howard Becker (2004). Οι χώροι τους οποίους παρουσιάζω διακρίνονται σε «οικείους» και «μη οικείους» για την μπάντα,

όπως αυτοσχέδια προβάδिका, μπαρ στα οποία οργανώνονται jam sessions, χώρους που φιλοξενούν live ή ακόμα και το σπίτι κάποιου από τα μέλη της. Σκοπός της παρούσας συζήτησης είναι να αναδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους η μουσική επιτέλεση διαμορφώνει τον χώρο ή, αντιστρόφως, οι τρόποι με τους οποίους ο χώρος, μέσω της αισθητικής, του κλίματος ή των παρευρισκομένων, διαμορφώνει τη μουσική επιτέλεση.

Μουσικές επιτελέσεις στον δρόμο

Στην αρχή της έρευνας – και της γνωριμίας μου με τα μέλη της μπάντας – ένα από τα κύρια ερωτήματα τα οποία με απασχολούσαν ήταν αυτό της μουσικής επιτέλεσης στον δρόμο. Ανέκαθεν έβρισκα ενδιαφέρον το γεγονός ότι «στην επόμενη στροφή» μπορεί να συναντήσεις κάποιον που θα σου αλλάξει ολόκληρη την ημέρα με ένα του τραγούδι. Έτσι, τα ερωτήματα σχετικά με τους λόγους για τους οποίους στρέφεται κάποιος μουσικός επιτελεστικά στον χώρο του δρόμου, και δη στους δρόμους της Αθήνας, αλλά και σε τι εξυπηρετεί αυτή η επιτέλεση τους ίδιους τους μουσικούς ήταν από τα πρώτα που διατύπωσα στα μέλη της μπάντας. Οι απαντήσεις που έλαβα από τον Αλέξανδρο και τον Κώστα (δύο από τα μέλη) σχετίζονταν άμεσα με τον ρόλο των μουσικών και την περιθωριοποίησή τους κατά τη διάρκεια της πανδημίας. Οι ίδιοι, πριν την πανδημία, ήταν ενεργοί μουσικοί σε διάφορα σχήματα, αλλά συνήθιζαν επίσης να παίζουν μουσική και μαζί· καμιά φορά, αυτή η μεταξύ τους επιτέλεση «έβγαινε και προς τα έξω», σε κάποιο gig της πόλης ή σε αυτοσχεδιαστικά jam sessions. Η περίοδος του κορονοϊού στέρησε, τόσο από όλους τους μουσικούς όσο και από τον Αλέξανδρο και τον Κώστα, αυτή την ελευθερία έκφρασης μέσω της τέχνης, αλλά, ταυτόχρονα, τους δημιούργησε ακόμα πιο έντονα την ανάγκη να επικοινωνήσουν την τέχνη τους με τον κόσμο μετά την πανδημία.

Στην προσπάθειά τους να «αντικαταστήσουν κάτι που δεν είχαν, όπως τα live» (Αλέξανδρος, 2022), οι δύο μουσικοί στράφηκαν στον δρόμο, δημιουργώντας μια συνθήκη κοντινή σε αυτή των ζωντανών παραστάσεων αλλά σε διαφορετικό χώρο και πλαίσιο. Μέσω αυτής τους της πρωτοβουλίας και με τη δική τους συμβολή, ο χώρος του δρόμου μεταμορφωνόταν σε έναν χώρο έκθεσης, επικοινωνίας και έκφρασης μέσω της μουσικής επιτέλεσης. Επομένως, το ενδιαφέρον στρέφεται όχι στον χώρο αυτόν καθαυτόν αλλά στην επιτέλεση, η οποία καθορίζει και καθορίζεται από τον χώρο.

Η θέση πως οι ανθρώπινες πρακτικές διαμορφώνουν νέους χώρους έχει διατυπωθεί αρκετά εύστοχα από τον David Harvey όσον αφορά τον προσδιορισμό της έννοιας του «χώρου». Όπως αναφέρει ο ίδιος (Harvey, 2006: 275), «το ερώτημα “τι είναι ο χώρος;” αντικαθίσταται επομένως από το ερώτημα με ποιον τρόπο (οι) διαφορετικές ανθρώπινες πρακτικές δημιουργούν και χρησιμοποιούν διαφορετικές έννοιες του χώρου». Αντίστοιχα με τον Harvey, ο Lefebvre (1991: 68-167) προσεγγίζει την έννοια του χώρου με βάση την κοινωνικότητα των ανθρώπων, ως κάτι που δημιουργείται από τους ίδιους μέσω των δραστηριοτήτων τους, των κοινωνικών τους συναναστροφών ή ακόμα και των σκέψεών τους. Ο βρετανός κοινωνιολόγος Anthony Giddens (1990) υποστηρίζει ότι η έννοια «χώρος» αναφέρεται σε ένα φυσικό περιβάλλον, οριοθετημένο γεωγραφικά, στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι ανθρώπινες δραστηριότητες. Ο ίδιος διαχωρίζει τις έννοιες «χώρος» και «τόπος», επισημαίνοντας ότι οι τόποι διαμορφώνονται με βάση αλλά και μέσα από τις κοινωνικές επιρροές και επιδράσεις (Stokes, 1994: 3). Έτσι, γίνεται σαφές ότι ο χώρος υφίσταται από τη στιγμή που υπάρχει ο ανθρώπινος παράγοντας «μέσα» σε αυτόν.

Η μουσική επιτέλεση κατέχει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία του χώρου, η οποία, όπως προανέφερα, έγκειται στον ανθρώπινο παράγοντα (την ανθρώπινη ύπαρξη, τη σκέψη, τις αλληλεπιδράσεις και δραστηριότητες). Σύμφωνα με τον Schechner (2006: 28), η επιτέλεση – και δη το ρήμα «επιτελώ» – μπορεί να κατανοηθεί μέσω της συσχέτισης

και σύνδεσής της με τέσσερις διακριτές μετοχές ρημάτων: α) «υπάρχοντας» (being), β) «κάνοντας» (doing), γ) «δείχνοντας και κάνοντας» (showing doing) και δ) «εξηγώντας το “δείχνοντας και κάνοντας”» (explaining “showing doing”), δίνοντας έμφαση στην τέταρτη πτυχή και αναφέροντας ότι η «εξήγηση του “δείχνοντας και κάνοντας”», η σχέση φαινομένου και πράξης (κατά τη δική μου ερμηνεία), χαρακτηρίζει τις επιστήμες που ασχολούνται με τις επιτελεστικές τέχνες.



**Εικόνα 1: Η πρώτη συνάντηση με την τζαζ μπάντα δρόμου.
Διονυσίου Αρεοπαγίτου, Αθήνα 2021 (φωτογραφία της συγγραφέως)**

Η μουσική επιτέλεση στον χώρο του δρόμου διαφέρει αρκετά από τη μουσική επιτέλεση σε οργανωμένους χώρους, όπως χώρους προκαθορισμένους για ζωντανές παραστάσεις. Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στη μουσική επιτέλεση στον χώρο του δρόμου και σε χώρους ζωντανών παραστάσεων έγκειται στη σχέση των μουσικών με το ακροατήριο. Είναι γεγονός ότι στον χώρο του δρόμου η παρουσία και το ενδιαφέρον του κοινού δεν είναι δεδομένα: «Δεν είναι απαραίτητο ότι κάποιος θα καθίσει να ακούσει αυτά που έχεις να πεις ως καλλιτέχνης μέσω της τέχνης που υπηρετείς αλλά, αντιθέτως, θα πρέπει να κεντρίσεις και να κερδίσεις το ενδιαφέρον του» (Άλεξ, 2023). Αντίθετα, τα live σε οργανωμένους χώρους εξυπηρετούν ακριβώς αυτόν το σκοπό: της ψυχαγωγίας αλλά υπό συγκεκριμένη οργάνωση και προετοιμασία. Η προετοιμασία είναι αμφίδρομη, καθώς οι μουσικοί πρέπει να οργανώσουν το ρεπερτόριο, τον χώρο και την ώρα, τη μεταφορά του εξοπλισμού, μεταξύ άλλων, ενώ τα μέλη του κοινού πρέπει να προετοιμάσουν τους εαυτούς τους για αυτό που πηγαίνουν να ακούσουν. Πέρα από αυτή τη σημαντική διαφορά μεταξύ μουσικής επιτέλεσης στον χώρο του δρόμου και μουσικής επιτέλεσης σε ζωντανές παραστάσεις, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ο δρόμος αποτελεί ένα μη οικείο και απρόβλεπτο για τους μουσικούς περιβάλλον, στο οποίο αρκετά συχνά καλούνται να αναπροσαρμόζονται κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης. Οι συνεχείς αλλαγές του «ακροατηρίου», οι μεταβολές των καιρικών φαινομένων, η διακοπή της μουσικής επιτέλεσης από υπεύθυνους του δήμου ή την αστυνομία, αλλά και η ακουστική του χώρου καθορίζουν εξ ολοκλήρου τη διάθεση των μουσικών και δη την ίδια τη μουσική επιτέλεση. Τι παρατηρείται, όμως, σε περιπτώσεις οικείων χώρων; Στην ενότητα που ακολουθεί, παρουσιάζεται ο πρώτος οικείος χώρος στον οποίο η εν λόγω τζαζ μπάντα δρόμου επέλεξε να μετακινηθεί, με σκοπό τη διατήρηση της μουσικής της ταυτότητας. Η μετακίνηση σε αυτόν τον χώρο δεν ήταν

τυχαία, αλλά συνδεόταν άρρηκτα με νέες συνθήκες και ανάγκες που είχαν προκύψει. Μέσα από την επιτέλεση σε έναν οικείο για τη μπάντα χώρο, δημιουργήθηκαν νέα μουσικά πλαίσια και νέες νοηματοδοτήσεις της μουσικής επιτέλεσης, οι οποίες καθόρισαν σημαντικά την πορεία της μπάντας.

Μουσικές επιτελέσεις στο προβάδικο

Έπειτα από διάστημα δύο μηνών, η μπάντα αναγκάστηκε να διαλυθεί λόγω ζητημάτων υγείας και επαγγελματικής αποκατάστασης δύο μελών της. Οι δύο μουσικοί που συνέχιζαν να παίζουν τζαζ αναζήτησαν νέους χώρους μουσικής επιτέλεσης και έκφρασης μέσα στην πόλη. Ο πρώτος χώρος στον οποίο «μετακινήθηκαν» ανήκε στον Αργύρη, ο οποίος είχε αναγκαστεί λόγω επαγγελματικών υποχρεώσεων να αποχωρήσει από το σχήμα. Ο χώρος αυτός ήταν ένα αυτοσχέδιο προβάδικο σε μια παλιά και σχεδόν εγκαταλελειμμένη πολυκατοικία στην Ομόνοια. Έχοντας τεράστια αγάπη για τη μουσική και συμμετέχοντας εδώ και χρόνια σε σχήματα, ο Αργύρης είχε δημιουργήσει έναν δικό του χώρο, ειδικά διαμορφωμένο στις μουσικές του ανάγκες, με σκοπό να εξασκείται στα ντραμς αλλά και να κάνει πρόβες και jams με τους φίλους του.

Ακολουθώντας τα μέλη της μπάντας σε αυτόν τον νέο χώρο, γνώρισα τους δύο νέους μουσικούς με τους οποίους η μπάντα θα συνέχιζε την πορεία της από τότε και στο εξής. Καθώς παρακολουθούσα τη μπάντα κατά τη διάρκεια των προβών και jam σε αυτόν τον νέο χώρο, συνειδητοποιούσα ολοένα και περισσότερο ότι ο ήχος της ήταν διαφορετικός, κι ενώ το μουσικό ρεπερτόριο που έπαιζαν παρέμενε το ίδιο με αυτό που παρουσίαζαν στον χώρο του δρόμου, η μουσική τους επιτέλεση είχε αλλάξει «υφή». Είναι γεγονός ότι οι επιτελεστικές τέχνες, και συγκεκριμένα η μουσική, δημιουργούν νέες ταυτότητες μεταξύ των ανθρώπων αλλά και την αιτία ή το μέσο με το οποίο μπορεί ένας χώρος να αποκτήσει νόημα και να «μεταμορφωθεί» (Stokes, 1994: 4). Παρ' όλα αυτά, η «μεταμόρφωση» αυτή μπορεί πολλές φορές να είναι αντίστροφη, με τη μουσική να αντικατοπτρίζει τις πτυχές του χώρου στον οποίο επιτελείται (Cohen, 1995: 438).



Εικόνα 2: Οικείοι χώροι μουσικής επιτέλεσης και έκφρασης.
Προβάδικο στην Ομόνοια, Αθήνα 2022 (φωτογραφία της συγγραφέως)

Τόσο η συμμετοχή των νέων μελών όσο και η αλλαγή χώρου από έναν μη οικείο σε έναν οικείο χώρο είχαν δώσει στην μπάντα μία νέα μορφή και αίσθηση, η οποία γινόταν φανερή μέσω της μουσικής επιτέλεσης των μελών της. Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας του χώρου, αλλά και του ίδιου του jam, δημιουργούσε ένα φιλικότερο κλίμα μεταξύ των μουσικών και, επομένως, μια πιο ελεύθερη, αυθόρμητη και δημιουργική προσέγγιση των κομματιών και της μουσικής επιτέλεσης. Έτσι, τόσο ο τρόπος με τον οποίο συνεννοούνταν μεταξύ τους όσο και ο τρόπος με τον οποίον έπαιζαν τα κομμάτια φαινόταν να είναι απελευθερωμένος από το άγχος της έκθεσης, το οποίο τους κυριεύε κατά τη διάρκεια της μουσικής τους επιτέλεσης στον δρόμο.

Ερωτώμενα σχετικά με τις διαφορές της μουσικής επιτέλεσης στον δρόμο και στο προβάδικο, τα μέλη της μπάντας χαρακτήρισαν τη μουσική επιτέλεση στο προβάδικο ως «μια ενδιάμεση κατάσταση επιτέλεσης ανάμεσα σε αυτή του δρόμου και των ζωντανών παραστάσεων», καθώς, όπως υποστήριξαν οι ίδιοι, οι ζωντανές παραστάσεις αποτελούσαν την «απόλυτη έκθεση», γεγονός καθοριστικό για την ψυχολογία τους και, επομένως, και για τη μουσική επιτέλεση. Όπως μου ανέφερε ο Αχιλλέας (2023):

Είναι κάπου ανάμεσα. Στο προβάδικο καλό είναι ο καθένας να έχει μελετήσει, μέσα στην ασφάλεια βέβαια του ότι είμαστε μέσα σε τέσσερις τοίχους και είμαστε μεταξύ μας, οπότε η έκθεση είναι μεταξύ εσένα και του συμπαίκτη σου. Το live είναι η απόλυτη έκθεση που μπορεί να έχει ένας μουσικός και ο δρόμος είναι κάτι ανάμεσα. Δηλαδή έχω νιώσει κάποιες φορές σε κάποια στιγμιότυπα στον δρόμο ότι αυτή τη στιγμή μελετάω ή προβάρω. Δεν κρίνομαι αναγκαστικά, δεν είμαι τόσο εκτεθειμένος, αλλά προφανώς η συνθήκη είναι μια μορφή έκθεσης όπως είναι και σε ένα live.

Συγκρίνοντας στη συνέχεια τα jam sessions στο προβάδικο με τις μουσικές επιτελέσεις στα πλαίσια του δρόμου και των ζωντανών παραστάσεων, ο Αχιλλέας (2023) αναφέρει ότι κοινό στοιχείο μεταξύ των μουσικών επιτελέσεων στον χώρο του προβάδικου και των μουσικών επιτελέσεων στον χώρο του δρόμου είναι ο «αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας» και η «ελευθερία» που τις διακατέχει. Έτσι, γίνεται σαφές ότι σε αυτούς τους δύο χώρους μουσικής επιτέλεσης τα νοήματα επικαλύπτονται, κυρίως σε ό,τι αφορά την επικοινωνία μεταξύ των μουσικών, καθώς μέσω της μουσικής τους επιτέλεσης δημιουργούν «γέφυρες» επικοινωνίας μεταξύ τους. Σε περιπτώσεις μουσικών επιτελέσεων σε ζωντανές παραστάσεις, η παρουσία του ακροατηρίου αποτελεί έναν νέο παράγοντα, ο οποίος θέτει νέες βάσεις για την επικοινωνία τόσο μεταξύ των μουσικών όσο και μεταξύ των μουσικών και του κοινού.

Μουσικές επιτελέσεις σε ζωντανές παραστάσεις

Βραδιές αυτοσχεδιασμού

Περίπου έναν μήνα μετά, η μπάντα, μαζί με τα νέα πλέον μέλη της, μεταφέρθηκε σε νέους χώρους μουσικής επιτέλεσης μέσα στην πόλη. Ορισμένα γνωστά αθηναϊκά «στέκια» της τζαζ φιλοξενούν σε εβδομαδιαία βάση jam sessions, στα οποία μπορούν να συμμετέχουν μουσικοί όλων των ηλικιών και όλων των επιπέδων. Κάποια από τα μέλη της μπάντας επισκεπτόντουσαν εντατικά ένα τέτοιο «στέκι» με σκοπό να παίξουν τζαζ μαζί με άλλους μουσικούς και να μπορέσουν να συνηθίσουν την έκθεση σε κοινό. Παρ' όλα αυτά, οι συγκεκριμένοι χώροι φιλοξενίας τέτοιων jam συνοδεύονται από τους δικούς τους ξεχωριστούς κανόνες, οι οποίοι διαφέρουν από αυτούς του «δρόμου και του προβάδικου» και, επομένως, θέτουν νέες βάσεις για τη μουσική επιτέλεση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Becker (2004, στο: Berish, 2019: 155), «τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τζαζ επιτέλεσης, όπως, για παράδειγμα, το ρεπερτόριο και το ύφος, συχνά υπαγορεύονται πλήρως από τις περιστάσεις και τον χώρο στον οποίον παίζει κάποιος». Έτσι, γίνεται κατανοητό ότι η επιτέλεση, και δη η επιτέλεση στην τζαζ, πολλές

φορές διαμορφώνεται και συμμορφώνεται με βάση τον χώρο αλλά και τις συνθήκες στις οποίες η μουσική επιτελείται.

Το session το οποίο παρακολούθησα εκείνη την ημέρα πραγματοποιήθηκε κάτω από αρκετά δύσκολες συνθήκες, για τις οποίες ευθυνόταν, κατά κύριο λόγο, η μαζική προσέλευση μουσικών στον χώρο. Παρ' ότι ήταν Τρίτη βράδυ, το μπαρ είχε γεμίσει με κόσμο και η μετακίνηση μέσα σε αυτό ήταν αρκετά δύσκολη. Επίσης, εξαιτίας της μαζικής προσέλευσης των μουσικών, ήταν πολύ πιθανό να μην προλάβαιναν να συμμετάσχουν όλοι στο session. Αυτή ήταν και η βασικότερη ανησυχία που μου εξέφρασε ο Αλέξανδρος (2022), όντας αγχωμένος τόσο για τον συνωστισμό όσο και για το αν θα κατάφερε να παίξει κάποιο κομμάτι εκείνο το βράδυ. Λίγη ώρα μετά, ανέβηκε να παίξει μαζί με τους μουσικούς. Έπειτα, μου εξομολογήθηκε ότι δεν κατάφερε να παίξει έτσι όπως ήθελε, καθώς κάποιοι από τους συμπαίκτες του δεν του αφήναν αρκετό «χώρο» για αυτοσχεδιασμό. Αυτή του η εξομολόγηση με έβαλε σε σκέψεις σχετικά με τη μη λεκτική επικοινωνία, η οποία πολλές φορές διέπει τη μουσική επιτέλεση: Κατά πόσο είναι δυνατόν να μπορέσουν να επικοινωνήσουν, τουλάχιστον στο αυτοσχεδιαστικό επίπεδο που απαιτεί η τζαζ, δύο μουσικοί οι οποίοι δεν γνωρίζονται καθόλου; Μπορούν οι μουσικοί κατά τη διάρκεια μιας τέτοιου είδους επιτέλεσης να αφουγκραστούν ο ένας τον άλλον; Και αν ναι, υπάρχουν τότε κάποιοι συγκεκριμένοι παράγοντες από τους οποίους εξαρτάται αυτή η επικοινωνία;

Με οικείο ακροατήριο

Ο επόμενος χώρος στον οποίο μετακινήθηκαν και στον οποίο με σύστησαν τα μέλη της μπάντας ήταν ένα συνοικιακό μπαρ, το οποίο λειτουργούσε και ως τεχνοχώρος, φιλοξενώντας βραδιές μουσικής. Σε αυτόν τον χώρο, η μπάντα είχε αποφασίσει να παρουσιάσει πάλι το ρεπερτόριο το οποίο έπαιζε στον χώρο του δρόμου, του προβάδικου και των jam sessions, αλλά αυτή τη φορά απευθυνόμενη σε ευρύτερο κοινό και αναδιαμορφώνοντάς το σε συνθήκες οργανωμένης ζωντανής επιτέλεσης.

Ανάμεσα στο κοινό βρισκόντουσαν οι αγαπημένοι «σημαντικοί άλλοι» της μπάντας, θέλοντας τόσο να απολαύσουν τη μουσική όσο και να υποστηρίξουν τη μπάντα σε αυτό της το εγχείρημα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι μουσικοί να είναι περισσότερο ευδιάθετοι και χαλαροί, χωρίς να αγχώνονται για τυχόν λάθη που μπορεί να οδηγήσουν σε κακές κριτικές. Το ακροατήριο και οι μουσικοί «ήταν ένα», πράγμα που με έκανε να νιώσω σαν να ανήκω σε μία μεγάλη οικογένεια, με το κοινό να επιδοκιμάζει τους μουσικούς με χειροκρότημα, σφυρίγματα ή σχόλια απευθυνόμενα σε κάποιο από τα μέλη της μπάντας. Οι ίδιοι οι μουσικοί είχαν δηλώσει, σε συζητήσεις μας, ότι μια κραυγή ή η προθυμία κάποιου μέλους του ακροατηρίου να χορέψει αποτελούν αυθόρμητες δράσεις του κοινού που δεν τους διαταράσσουν, αλλά αντίθετα τους δίνουν αυτοπεποίθηση και τους βοηθούν να συνεχίσουν το μουσικό τους πρόγραμμα.

Η βραδιά έκλεισε με πολύ θερμό χειροκρότημα και με τα μέλη του ακροατηρίου και τους μουσικούς να αγκαλιάζονται. Η μουσική επιτέλεση ήταν παρόμοια, αν όχι καλύτερη, με εκείνη που είχα παρακολουθήσει στο προβάδικο της Ομόνοιας και, παρ' ότι η μπάντα παρουσίαζε το ρεπερτόριό της σε έναν μη οικείο για εκείνη χώρο, η μουσική επιτέλεση στιγματίστηκε από την παρουσία οικείων ανθρώπων που βρισκόντουσαν στον χώρο. Ο ρόλος του ακροατηρίου στις ζωντανές παραστάσεις είναι καθοριστικός, καθώς, όπως αναφέρει ο Frith (1998: 205), «για να λειτουργήσει μια επιτέλεση χρειάζεται ένα ακροατήριο συγκροτούμενο από άτομα που επίσης επιτελούν», επισημαίνοντας ότι ο καλλιτέχνης «εξαρτάται» από ένα ακροατήριο που μπορεί να ερμηνεύσει τη «δουλειά» του μέσα από τη δική του «επιτελεστική εμπειρία», προβάλλοντάς την, επίσης, μέσω του σώματός του. Έτσι, η παρουσία οικείων ανθρώπων μπορεί να μεταμορφώσει έναν

μη οικείο χώρο σε οικείο, δημιουργώντας ασφάλεια, νέα νοήματα και επηρεάζοντας τη μουσική επιτέλεση του εκάστοτε καλλιτέχνη.



Εικόνα 3: Παίζοντας τζαζ σε αγαπημένους. Συνοικιακό μπαρ στην περιοχή του Ζωγράφου, Αθήνα 2022 (φωτογραφία της συγγραφέως)

Στην ταράτσα

Ο τελευταίος χώρος τον οποίον επισκέφθηκα αποτελούσε μέρος του σπιτιού του Αλέξανδρου. Συγκεκριμένα, ο Αλέξανδρος είχε διοργανώσει ένα jam πάρτι στην ταράτσα του σπιτιού του, θέλοντας να μαζέψει τους αγαπημένους του φίλους και να παίξουν όλοι μαζί μουσική. Τα μέλη της μπάντας είχαν διαμορφώσει την ταράτσα με τέτοιον τρόπο, ώστε αυτή να χωρίζεται σε δύο διακριτούς χώρους, τον χώρο της «σκηνής» και τον χώρο των καλεσμένων. Από την πλευρά της «σκηνής» είχαν τοποθετήσει πολλά και διαφορετικά μουσικά όργανα, όπως και κάποιες λάμπες ή φωτάκια για να συνεχίσουν να παίζουν και αφού νυχτώσει. Οι φίλοι είχαν αρχίσει να μαζεύονται σιγά-σιγά και έτσι, με μια αυθόρμητη πρωτοβουλία του ντράμερ της μπάντας, το session ξεκίνησε.

Το ρεπερτόριο περιείχε τα περισσότερα από τα κομμάτια που έπαιζαν στον δρόμο, στο προβάδικο, στις ζωντανές παραστάσεις και στα jam sessions, όπως και άλλα κομμάτια τα οποία πρότειναν φίλοι των μελών της μπάντας και στα οποία επίσης συμμετείχαν. Το κλίμα ήταν πολύ ευχάριστο και οικείο, καθώς προσκεκλημένοι ήταν μόνο οι πιο στενοί φίλοι των μουσικών. Κατά τη διάρκεια του jam session είχα την ευκαιρία να γνωρίσω αρκετούς από τους φίλους των μελών της μπάντας, οι οποίοι είχαν αναφερθεί στις συνεντεύξεις πεδίου, και είχα πλέον τη δυνατότητα να τους παρακολουθήσω να παίζουν μουσική όλοι μαζί. Έπειτα από λίγη ώρα, μου ζητήθηκε από ένα μέλος της μπάντας να ανέβω στη «σκηνή» και να παίξω μαζί τους ένα κομμάτι. Εκείνη η στιγμή ήταν πολύ καθοριστική για την έρευνα που εκπονούσα, καθώς ένιωσα ότι με συμπεριέλαβαν σε αυτό που έκαναν, στη μουσική τους, με τρόπο αβίαστο και αυθόρμητο. Ίσως να έπαιξαν καθοριστικό ρόλο τόσο το χρονικό διάστημα που είχαμε περάσει μαζί όσο και το γεγονός ότι βρισκόμασταν σε ένα ασφαλές και οικείο μέρος για να μου το ζητήσουν.



**Εικόνα 4: Στην ταράτσα που μεταμορφώθηκε σε σκηνή.
Κυψέλη, Αθήνα 2022 (φωτογραφία της συγγραφέως)**

Εκείνη η βραδιά στην ταράτσα σηματοδότησε και το τέλος της έρευνας, γεγονός που δεν προέκυψε, αλλά το είχα προγραμματίσει, καθώς η περίοδος του καλοκαιριού είχε ήδη ξεκινήσει και τα περισσότερα από τα μέλη της μπάντας θα έφευγαν εκτός Αθηνών. Δύο από τα μέλη της μπάντας είχαν αποφασίσει να επιστρέψουν μουσικά «στον δρόμο» σύντομα, καθώς ένιωθαν πάλι αυτή την ανάγκη να επικοινωνήσουν την τέχνη τους με νέους ανθρώπους· δεν ήταν, άλλωστε, λίγος ο καιρός που η μπάντα επιτελούσε τη μουσική της σε χώρους τους οποίους θεωρούσε οικείους ή που μετατρέπονταν σε οικείους, όπως ο τεχνχώρος στον οποίον είχαν παίξει μόλις λίγο καιρό πριν, ενώ σκοπός της μουσικής τους επιτέλεσης, όπως και σχεδόν κάθε μουσικής επιτέλεσης, ήταν να επικοινωνήσουν την αγάπη τους για την τζαζ μουσική και να παρασύρουν όποιον τους άκουγε μέσα σε αυτό.

Επίλογος

Φτάνοντας στο τέλος αυτού του κειμένου, αναβιώνω τις στιγμές της επιτόπιας έρευνας αλλά μέσα από ένα νέο πρίσμα. Φέρνω στον νου μου τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις των μελών της μπάντας πριν και μετά από κάθε μουσική επιτέλεση, όπως και τους νέους για εμένα χώρους στους οποίους με σύστησαν: χώρους οικείους και μη οικείους· χώρους τους οποίους μοιράζονταν ή ήταν «δικοί τους» με πολλαπλές έννοιες, όπως και χώρους που αισθάνονταν δικούς τους, αλλά υπήρξαν φορές που σταμάτησαν, έστω στιγμιαία, να είναι τέτοιοι. Ο χώρος αποτελεί μία αρκετά σύνθετη έννοια, την οποία είναι εξαιρετικά δύσκολο να ορίσει κανείς απόλυτα. Παρ' όλα αυτά, μέσα από τις αφηγήσεις των μελών της μπάντας αλλά και από την παρατήρηση των επιτελέσεων αποκαλύφθηκε η προσωπική τους (και μαζί και δική μου) επαφή με τους χώρους στους οποίους κινούνταν αλλά και μέσα στους οποίους διαμορφώνονταν και αναδιαμορφώνονταν οι ταυτότητες, η επιτέλεση καθώς και η σχέση τους με τη μουσική και τους ανθρώπους.

Τέλος, έχοντας κλείσει τρία χρόνια από την περίοδο της έρευνας, αντιλαμβάνομαι ότι βλέπω πλέον με έναν διαφορετικό τρόπο όλα όσα συνέβησαν τότε. Οι ερμηνείες που

θα έδινα, εάν έκανα σήμερα την έρευνα για την πτυχιακή μου εργασία, σίγουρα θα εμπεριείχαν αρκετά από τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν σε αυτή την εισήγηση, αλλά πιθανότατα να είχα εστιάσει το ενδιαφέρον μου σε μια πιο ευρεία έρευνα, γνωρίζοντας και άλλες τζαζ μπάντες που χρησιμοποιούν πολλούς και διαφορετικούς χώρους για τις μουσικές τους επιτελέσεις, με σκοπό μια περισσότερο συγκριτική προσέγγιση. Παρ' όλα αυτά, μέσα από τη σχέση που αναπτύχθηκε με τα μέλη της μπάντας κατά τη συγκεκριμένη περίοδο έρευνας, είχα την ευκαιρία να δω έμπρακτα πολλά από τα θεωρητικά ζητήματα της εθνομουσικολογίας (όπως τον ρόλο του ερευνητή στο πεδίο, την οργάνωση μιας επιτόπιας έρευνας και των συνεντεύξεων, τη συγκρότηση σημειώσεων πεδίου αλλά και τη συνεχή αναδιαμόρφωση των σχέσεων μεταξύ ερευνητή και μουσικών), τα οποία είχα συναντήσει κατά τη φοίτησή μου στο πανεπιστήμιο, και να έρθω σε μια πρώτη επαφή με το πεδίο, γεγονός που νοσταλγώ, καθώς επρόκειτο για μια πολύ δυνατή εμπειρία ζωής.

Βιβλιογραφία

- Becker, Howard (2004): "Jazz places", στο: Andy Bennett & Richard A. Peterson (επιμ.), *Music scenes: local, translocal, and virtual*, Vanderbilt University Press, Nashville, σ. 17-27.
- Berish, Andrew (2019): "Space and place in jazz", στο: Nicholas Gebhardt, Nichole Rustin Paschal & Tony Whyton (επιμ.), *The Routledge Companion to Jazz Studies*, Routledge, New York, σ. 153-162.
- Cohen, Sarah (1995): "Sounding out the city: music and the sensuous production of place", *Transactions of the Institute of British Geographers* 20/4, σ. 434-446.
- Frith, Simon (1998): *Performing rites: on the value of popular music*, Harvard University Press, Harvard (Massachusetts).
- Giddens, Anthony (1990): *The consequences of modernity*, Polity, Cambridge.
- Harvey, David (2006): "Space as a keyword", στο: Noel Castree & Derek Gregory (επιμ.), *David Harvey: a critical reader*, Blackwell, Oxford, σ. 270-293.
- Lefebvre, Henri (1991): *The production of space*, μτφρ. Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford.
- Schechner, Richard (2006): *Performance studies: an introduction*, Routledge, New York.
- Stokes, Martin (1994): *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*, Berg Publishers, Oxford.

Συνεντεύξεις πεδίου

- Συνέντευξη με τον Αλέξανδρο, Ζωγράφου, 20 Νοεμβρίου 2022.
- Συνέντευξη με τον Κώστα, Ζωγράφου, 27 Νοεμβρίου 2022.
- Συνέντευξη με τον Αχιλλέα, διαδικτυακά, εξ αποστάσεως, 8 Δεκεμβρίου 2023.
- Συνέντευξη με τον Νίκο, διαδικτυακά, εξ αποστάσεως, 10 Δεκεμβρίου 2023.
- Συνέντευξη με τον Άλεξ, διαδικτυακά, εξ αποστάσεως, 14 Δεκεμβρίου 2023.
- Συνέντευξη με τον Αργύρη, διαδικτυακά, εξ αποστάσεως, 27 Δεκεμβρίου 2023.